الجمهورية الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشعبيّة

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد لمين دبّاغين– سطيف 2

كليّة الآداب واللّغات

قسم اللّغة والأدب العربي

مذكّرة

مقدّمة لنيل شهادة الماجستير

تخصّص:النّقد المعاصر وقضايا تحليل الخطاب

إعداد الطّالبة: وردية الجاصة

شعرية البوليفونية: قراءة في رواية إرهابيس لعز الدين ميهوبي

أمام لجنة المناقشة :

الاسم واللّقب	الرّتبة	الجامعة	الصّفة
د. يحيى عبد السلام	أستاذ محاضر أ	سطيف 2	رئيسا
أ. د فتيحة كحلوش	أستاذ	سطيف 2	مشرفا ومقرّرا
د. عقيلة محجوبي	أستاذ محاضر أ	سطيف 2	ممتحنا
أ.د آمال لواتي	أستاذ	جامعة الأمير عبد القادر	ممتحنا

السّنة الجامعيّة 2016/2015

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

{وَقُل رَّبِّ زِدْنِي عِلْماً }

طه-114-

شكر

أصدق الامتنان للأستاذة فتيحة كحلوش لقبولها الإشراف على البحث، وعلى

روحها الطيبة المتواضعة..

وكذا الشكر موصول إلى كافة أساتذة قسم اللغة والأدب العربي بجامعة محمد لمين

دباغين، وخاصة للأساتذة الكرام الذين أشرفوا على الدفعة..

كما أشكر الأساتذة الأفاضل، أعضاء لجنة المناقشة، على تكبد قراءة البحث تمحيصا

وتصحيحا...

إهداء

إلى الأسرة الكريمة أبي أمي، وإخوتي

أخي عبد الحكيم خاصة..

مقدمـــــــــة

تطرح الرواية علاقة توتر بين الكاتب والقارئ، فالأول امتلك سلطة الخلق، والثاني امتلك سلطة الفهم، بينما تحاول هي التشبث بسلطة الوجود، ككيان حر، وعالم مفتوح. من هذه الثالوث: كاتب، نص، قارئ، أسس النقد لدراسة الرواية؛ وقد أدى التركيز على الكاتب إلى ربطها بمرجع خارجي جعلها مرآة لحياته، وتعبيرا عن أيديولوجيته. لكن ظهرت في عشرينيات القرن الماضي المدرسة الشكلانية ومن ثم المنهج البنيوي، الذي أولى اهتمامه للنص وللنص فقط، مستندا على عدة لغوية لاغيا كل ما يتصل بالخارج. وكتخفيف للغلو الذي اعتقد به، جاءت البنيوية التكوينية، فربطت الشكل بالمضمون، وجعلت النص انعكاسا لبينة اقتصادية واجتماعية ما على الدارس إلى الكشف عنها داخله. ليتحول الاهتمام بعد ذلك إلى القارئ؛ حيث منح حرية الفهم مع نظريات القراءة والتأويل. وأثناء تلك المعارك النقدية، كان باختين يؤسس لمقاربة جديدة ينتقد فيها لسانيات دوسوسير والشكلانية لاعتنائهم بالبناء خاصة، جامعا فيها بين الشكل والمضمون دون أن ينخرط في جبهة البنيوية التكوينية، داعيا لانفتاح النص من غير أن يكون مؤولا.

فالمفهوم الذي انطلق منه باختين في قراءته للرواية يتأسس على الحوارية، هذا المفهوم الذي جعله يطبع الكلام البشري والوجود الإنساني ككل، فلا نفتأ نجده حريصا على إسباغ الطابع الحواري على كل ظاهرة يتناولها بالدراسة، بدء من الكلمة، إلى النص، إلى الفكر. وإلى جانب مفهوم الحوارية أتى باختين بمصطلح خاص بالرواية هو تعدد الأصوات ليقف جنبا إلى جنب مع الحوارية متضمنا فيه مرة، ومحتويا له مرة أخرى. وإذا كان مصطلح الحوارية عصي على الحصر- فالسياقات التي وظفه باختين فيها متنوعة- فإن البوليفونية عنده امتلكت مقومات وأسسا وضحها بإسهاب في كتاب «شعرية دوستويفسكي»، حيث جعلها نظرية مجال تطبيقها روايات دوستويفسكي، بوصفه خالق الرواية المتعددة الأصوات. والقراءة البوليفونية كما نظّر لها باختين تختلف عن القراءات الأخرى في أنها تبحث عن

المضمون بواسطة الشكل، تقر بالمرجع لكن في حدود النص، مجالها النص لكن في انفتاحه على نصوص أخرى. والطرح البوليفوني يجعل النص مسرحا مفتوحا تتعدد فيه الرؤى وتتباين وجهات النظر، وذلك بمنح الكاتب الاستقلالية للشخصيات، وصنعه شخصية ذات أيديولوجيا، لها صوت حر في التعبير عن ذاتها، ومواجهة الشخصيات الأخرى دون توجيه منه. ففيها يحتدم الصراع الأيديولوجي بين أنماط وعي متباينة، متساوية القوة والحضور في النص. وباختين في مقاربته للرواية البوليفونية كما جاءت عند دوستويفسكي، اهتم بالشخصية، والوعي، والفكرة، وسطر لهذه المكونات إجراءات لغوية.

سنحاول في هذا البحث أن نكشف عن أسس الرواية البوليفونية، انطلاقا من مقاربة باختين لها في كتابي: «شعرية دوستويفسكي» و«الخطاب الروائي»، محيطين بمفهومها وأهم مقوماتها، دون إهمال الجانب التطبيقي. لهذا جاء البحث بعنوان: **شعرية البوليفونية: قراءة في رواية إرهابيس لعز الدين ميهوبي**. فكان محاولة منا لفهم الطرح الروائي المتعدد الأصوات، مع السعي إلى تطبيقه على نص آخر. وبالتالي الوصول إلى أن ما جاء به باختين لم يكن قراءة ذوقية لروايات دوستويفسكي، وإنما قراءة منهجية لها قوانين لابد للشعرية من ضبطها.

واختيارنا لهذا البحث جاء لسببين، أولهما موضوعي يتعلق بذلك القلق المعرفي حول البحث عن منهج مناسب لقراءة النصوص السردية في ظل صراع المناهج. بالإضافة إلى ما امتلكته أفكار باختين من جدة وسبق في الطرح تستحق الكشف والتطوير للوصول إلى نظرية جديدة في فهم النصوص.

أما السبب الذاتي، فهو الميل إلى الرواية بوصفها أقرب الأجناس الأدبية في التعبير عن هموم الإنسان المعاصر. مع قناعة ملحة في إعطاء النص حقه في الاستقلالية، لكن دون اجتثاثه من أصوله الثقافية. والقراءة البوليفونية تقترب من هذا الطرح، فهي تدرس المكونات البنيوية للنص من غير إهمال الجانب الأيديولوجي منها. وهذا ما يلائم البيئة

العربية؛ فالقارئ العربي قارئ أيديولوجي لا يرضى عدّ النص بناء شكليا مفرغا، إنما يفتش داخله عما يعبر عن الذات والهوية.

والإشكالات التي نطرحها في هذا البحث تتحدد كالآتي:

ما الفرق بين المصطلحات: البوليفونية، المونولوجية، الحوارية؟

ما هي الرواية البوليفونية؟ وكيف تشكلت؟ وما هي مقوماتها؟

ما هي العدة الإجرائية التي نقرأ بها الرواية البوليفيونة (أو رواية إرهابيس)؟ هل ينبغي التقيد بما جاء به باختين أم التوسع إلى آليات أخرى؟

هذه الأسئلة وغيرها كانت محطة انطلاق رحلة البحث، الذي اعتمد على منهج وصفي تحليلي في دراسته للمفاهيم النظرية (الشعرية والبوليفونية). أما الجزء التطبيقي الخاص برواية إرهابيس فقد اعتمدنا فيه على منهج سوسيولوجيا النص الروائي، الذي ظهر مع باختين وقعد له بيير زيما؛ وذلك بالجمع بين البنية اللسانية والبنية الاجتماعية والبحث في علاقات التأثير والتأثر بينهما. كما لم يفتنا التسلح بالأدوات الإجرائية التي سطرتها البنيوية لقراءة النص السردي، كحتمية لابد منها، في دراستنا لزاوية الرؤية والشخصيات، وبعض القضايا اللغوية الخاصة بالفصل الثالث.

وللإجابة عن التساؤلات السابقة سطرنا خطة بحث كالآتي:

الفصل الأول: بعنوان " عن الشعرية والبوليفونية، "، وقد قسمناه إلى مبحثين:

المبحث الأول: يختص بالشعرية، نقبنا فيه عن أصول المصطلح وحاولنا الإحاطة بمفاهيمه، فعدنا إلى شعرية أرسطو، في كتابه «فن الشعر»، ودراسته للدراما وتفسيره الفن بالمحاكاة. لنعرج على التراث العربي ممثلا برمزين هامين هما عبد القاهر الجرجاني، وحازم القرطاجني، أما الأول فقد أثار النقاد بتركيزه على علاقة اللفظ بالمعنى وقوله بنظرية النظم،

ومن ثم اقترابه من مفاهيم الشعرية المعاصرة. أما الثاني، فقد لفت الانتباه بما طوره حول مفهومي التخييل والمحاكاة، وربطه الشعر بالقارئ والانفعال الذي يتركه في نفسه. بعدها انتقلنا إلى النقد المعاصر بدءا مع ما جاء به جاكبسون في تقريره بأن الشعرية أحد وظائف الاتصال في تركيزها على الرسالة اللغوية دون غيرها، ومن ثم إخراجه للمصطلح من رفوف التاريخ لتكون له مكانة هامة في الدراسات التي جاءت بعده. هذا بالإضافة إلى جون كوهين وحصره للشعرية كعلم للشعر. ومن ثم قيامه كعلم للأدب بشقيه الشعر والنثر مع تودوروف، وخصه له بالنص الأدبي دون الإحالة على أي مرجع خارجي، وهو ما يتلاءم مع توجهه البنيوي. دون أن ننسى جيرار جينيت، الذي تملل بين تعاريف عدة ليصل إلى كون الشعرية تعاليا نصيا. وفي الأخير توجهنا إلى الإسهامات العربية في هذا المجال؛ فنظرنا في أعمال، أدونيس، أبو ديب، الغدامي، وحسن ناظم الذي كان عونا كبيرا لنا في دراسة هذا المبحث من خلال كتابه: مفاهيم الشعرية.

المبحث الثاني: ويختص بالبوليفونية، عرفنا فيه البوليفونية كما جاء بها بعض النقاد، مع الإشارة إلى أن باختين لم يعط لها تعريفا جامعا مانعا، إنما نثر مقومتها على فصول الكتاب محل الدراسة. وكان لابد لنا من التوقف عند منهج باخيتن بالإشارة إلى منهج سوسيولوجيا النص الروائي، ثم البحث عن أصول الرواية البوليفونية كما أقرها باختين بردها إلى موهبة دوستويفسكي، على الرغم من تنقيبه عن جذورها في الحوار السقراطي والهجائية الميبنيبية والكرنفال. ثم عرجنا على المصطلحين المجاورين للبوليفونية ونقصد الحوارية والمونولوجية، في البحث عن التشابهات والاختلافات معهما. لنفصل في مقومات الرواية البوليفونية؛ من تعدد للشخصيات، تعدد لأنماط الوعي، تعدد للأيديولوجيات، التعدد اللغوي. لننهي الفصل مع «ما بعد علم اللغة» الذي رأى باختين أنه أنسب العلوم لقراءة الرواية.

الفصل الثاني: بعنوان: بوليفونية المنظورات الفكرية:

في هذا الفصل حاولنا تجريب مقولات باختين على رواية إرهابيس، فدرسنا الراوي وكيف أسهم في صنع البوليفونية في الرواية من بقائه على الحياد، وتنظيمه الخطاب بعيدا عن السطوة الأيديولوجية. ومن تعدد الشخصيات؛ والتي كانت من التعدد بمكان جعل الرواية ذات عمق بوليفوني واضح، ودرسناها عن طريق تقسيمها لغرض منهجي إلى شخصيات متخيلة، وشخصيات تاريخية، مع بيان وعي هذه الأخيرة. وكيفية تقديم الكاتب لشخصياته باعتماده على الأسلوب التصويري وهو ما يتلاءم مع العرض البوليفوني. لننتقل إلى التعدد الأيديولوجي؛ أين حاولنا تجلية فكرة الإرهاب في الرواية، والبحث في الأيديولوجيتين المتصارعتين: أيديولوجيا الإرهاب المضمر وأيديولوجيا الإرهاب المعلن. لنختم الفصل بتوضيح الصراع بين أنماط الوعي المتباينة، وارتأينا أن نقسمه إلى صراع نصي، وصراع خارج نصي؛ الأول يتعلق بالصراع ما بين الشخصيات، والثاني يفتش عن العلاقات التي يقيمها النص مع مرجعيته السوسيو تاريخية.

الفصل الثالث: وقد عنوناه بـ "بوليفونية الأساليب":

وفيه قاربنا الثراء اللغوي لرواية إرهابيس بوصفه من مقومات الرواية البوليفونية. لنجد نمطين من اللغة يتبادلان لعبة السرد، لغة أيديولوجية ولغة ساخرة، بالإضافة إلى بروز اللغات الأجنبية مع انحسار اللهجة العامية واللغة الشعرية لصالح توظيف أجناس متخللة هي: الخطاب الديني، الخطاب السياسي، الأغاني والقصائد، الأمثال والحكم. ومن ثم كانت لنا وقفة مع الحوار ومدى تأثيره في تقرير الحرية الأيديولوجية للشخصيات كتقنية طغت على المونولوج الداخلي، بعدها توجهنا إلى التهجين والتوثيق. لنفتح بابا للنص على رسالة الغفران لأبي العلاء المعري، والحمولة العجائبية التي يحملها النصان.

لنصل إلي الخاتمة كحوصلة لأهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة.

والجدير بالذكر أن أهم صعوبة صادفتنا هي مواجهة النص، حيث كنا مرغمين على قراءة ترتكز على إجراءات منهجية لابد من التقيد بها بعيدا عن التأمل الذاتي الذي تعودناه، هذا بالإضافة إلى الغوص في جزئيات الموضوع، إذ لم تتطلب منا الدراسة الإلمام بالرواية البوليفونية فحسب، بل كذلك بكل الإجراءات البنيوية التي تقارب الخطاب السردي.

كما لا يفوتنا التذكير بالمصادر والمراجع التي أعانتنا في البحث، فيما يخص باختين اعتمدنا على ثلاثة مراجع هامة له هي: شعرية دوستويفسكي، الخطاب الروائي، الماركيسية وفلسفة اللغة. أما بالنسبة لإشكالات الشعرية فقد استعنا بكتاب: مفاهيم الشعرية لحسن ناظم، بالإضافة إلى حميد لحميداني الذي كان السباق في الطرح المنهجي المفصل لفكر باختين في كتابيه: أسلوبية الرواية، النقد الروائي والأيديولوجيا.

ومسك الكلام التوجه للأستاذة الفاضلة: الأستاذة الدكتورة فتيحة كحلوش، بجزيل الشكر والتقدير، على تعهدها لي وللبحث بروح طيبة، فلم يكن هذا البحث ليولد لو لم تتره بتوجيهها ورفقها.

أخيرا، أرجو أن يكون عملي هذا إسهاما آخر في مجال الدراسات النقدية.

الحمد لله رب العالمين

الفصل الأول:

عن الشعرية والبوليفونية

المبحث الأول: الشعرية: المصطلح والمفهوم

1/ مفهوم الشعرية

2/ الشعرية الأرسطية

3/ الشعرية في التراث النقدي العربي

3- 1/ النظم عند عبد القاهر الجرجاني

3 – 2/ المحاكاة والتخييل عند حازم القرطاجني

4/ الشعرية الغربية المعاصرة

4- 1/ رومان جاكبسون والوظيفة الشعرية

4- 2/ علم الشعر عند جون كوهين

4- 3/ تيزفيطان تودوروف وعلم الأدب

4- 4/ جيرار جينيت والتعالي النصي

5/ الشعرية في النقد العربي المعاصر

1/ مفهوم الشعرية:

الشعرية "علم عجوز وحديث السن"[1] على حد تعبير جيرار جينيت Gérard Genette، تعود قصتها إلى ما قبل الميلاد كمصطلح لأرسطو في كتابه «فن الشعر»، الذي كان المصدر الأصلي لكل التنظيرات التي جاءت بعده، وتظهر مع بدايات القرن العشرين بشكل جديد ومثير للجدل في كتابات الشكلاني الروسي رومان جاكبسون Roman Jakobson؛ الذي جعلها إحدى وظائف الاتصال الست، ليصبح ثاني أهم مرجع اعتمد عليه بعد شعرية أرسطو. حيث طرح إشكالية ظل النقاد يتحاورون حولها: ما الذي يجعل العمل الأدبي أدبيا؟

الشعرية لغة هي تعريب للمصطلح الفرنسي poétique، الذي يرجع بدوره إلى الكلمة اللاتينية (peotica)، المشتقة من الكلمة الإغريقية (poiètikos) بمعنى كل ما هو مبتدع، مبتكر وخلاق، وكل ذلك مشتق من الفعل الإغريقي (poiein) بمعنى: فعل أو صنع « Faire »"[2]. وبهذا تتقاطع الدلالة اللغوية للشعرية مع الدلالة الاصطلاحية التي وصلت إليها في النقد المعاصر؛ فلم تعد الشعرية تقتصر على الشعر بل تجاوزته إلى النثر، و"اتسعت لتشمل فنونا إبداعية أخرى منها الفن التشكيلي والفن السينمائي"[3]، لتضم كل ما يتضمن إبداعا وخلقا. أما فيما يخص الترجمة، فقد تعددت المرادفات المقابلة لمصطلحpoétique ما بين: الشعرية، الشاعرية، الشعريات، فن الشعر، الشعرانية...[4] لكن

---

1 – جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، ترجمة، عبد الرحمان أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب. ص 80

2 – ينظر: يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص 272

3 – حسن ناظم: مفاهيم الشعرية دراسة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994 ، ص 5

4 – للتفصيل أكثر في المصطلحات المرادفة لـ poétique يمكن الرجوع إلى: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية،ص 18، أو يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح، ص ص 282 . 285

الترجمة الرائجة عند معظم النقاد هي "الشعرية" رغم ما يثيره هذا المصطلح من تمويه خاصة بالنسبة للباحث المبتدئ؛ الذي يتوه أحيانا بين هذا المصطلح وبين اللفظة من حيث كونها مجرد نسبة لـ: الشعر.

لقد تجاوزت الشعرية الحديثة في نهضتها العلمية تلك الأسئلة الوجودية التي تخص عملية الإبداع – والتي فسرت بطرق شتى في الثقافات الغابرة– فلم يعد يهم الناقد الإجابة عن السؤال: ما هو مصدر الأدب؟ إنما أضحت مهمته البحث عن لبه الذي هو «الأدبية» Littérarité، وإذا أردنا أن نعرف الشعرية بأقل الكلام وأبسطه نقول أنها «علم للأدب» على حد تعبير تودورورف Todorov Tzvetan في كتابه «الشعرية»، وانطلاقا من هنا: إذا كانت الشعرية علما، فما هي مادته؟ وما هو منهجه؟ ما هي غايته؟

هذا ما سنحاول الإجابة عنه من خلال هذا المبحث.

إن مسألة «العلمية» بدأت مع توجه الدراسات اللغوية وجهة علمية مع فرديناند دوسوسير Ferdinand De Saussure، واعتمادها على دراسة اللغة دراسة آنية وتخليها عن الدراسة التاريخية، بالإضافة إلى ظهور مبدأ «المحايثة»[1]؛ أي دارسة اللغة في ذاتها ومن أجل ذاتها. وهنا يجب أن نلفت الانتباه إلى الفرق بين علمية اللسانيات وعلمية باقي العلوم الإنسانية(علم النفس، علم الاجتماع، والتاريخ...)؛ فلطالما كان الأدب مرجعا هاما لها، فعكفت على دراسته لتجعله مجرد وثيقة بيدها تبرهن بها على نظرية من نظرياتها، ورغم المكانة التي احتلتها بعض المقاربات كأعمال فرويد وغيره، ظل الشك قائما حول ما إذا كانت تلك المقاربات تخدم الأدب لذاته أم تستغله لصالح اختصاصها؟ ذلك الشك دحضه الشكلانيون الروس؛ فقد رفعوا لواء اللسانيات، وأعلوا من شأن الشكل على حساب

1 – المحايثة هي: مصطلح يدل على الاهتمام بالشيء (من حيث هو) ذاته وفي ذاته، فالنظرة المحايثة هي النظرة التي تفسر الأشياء في ذاتها و من حيث هي موضوعات تحكمها قوانين تتبع من داخلها وليس من خارجها" تعريف لجابر عصفور ضمن كتاب يوسف وغليسي : إشكالية المصطلح ، ص 134

المضمون، وكرسوا" أعمالهم لاكتشاف القوانين الشاملة التي تتحكم في الاستخدام الأدبي للغة، من البناء الوظيفي وحتى الصيغ الشعرية"[1]، كما اهتموا بالدراسة الداخلية للأدب، وألغوا كل ما يخرج عن النص حتى الكاتب نفسه. فصار موضوع الأدب هو النص وصارت وسيلة الكشف عن شعريته هي اللغة، فراحوا يبحثون" في آليات النص الأدبي وتقنياته بغية الوصول إلى الخصائص الجوهرية التي تتشكل منها مادة البناء الأدبي، وتأسيس علم أدبي مستقل على غرار المنهج اللساني غايته تحديد «الأدبية»"[2]، وبفضلهم توسعت فكرة العلمية لتنتقل من حقل اللغة إلى حقل الأدب.

وقبل أن نبسط مفهوم الشعرية الذي تبلور بشكل واضح في الدراسات النقدية المعاصرة، لابد لنا من إطلالة تاريخية، نتحرى بها دلالات المصطلح في الثقافتين اليونانية والعربية؛ فمناقشة الشعرية الغربية الحديثة للكثير من المفاهيم القديمة، وخاصة شعرية أرسطو، وشعرية عصر النهضة هو ما أنتج هذه المفاهيم المعاصرة. هذا من جهة، من جهة ثانية وبالنسبة للتراث العربي، الشعرية الحديثة وباقي الدراسات العلمية للغة أماطت اللثام عن الكثير من الأفكار التي جاء بها القدماء، وأكدت على جدة الفكر العربي القديم في معالجة قضايا هي من صلب الدراسات النقدية الحديثة.

1/ الشعرية الأرسطية:

يعد كتاب أرسطو «فن الشعر» أقدم كتاب يذكر هذا المصطلح، وقد كان مرجعا أساسيا للنقاد الغربيين في تقعيدهم للشعرية، وهو عند تودوروف ليس كتابا في نظرية الأدب، بل في التمثيل؛ يقول: "ليس موضوع كتاب أرسطو في الشعرية هو الأدب (أو ما ندعوه كذلك)، وبهذا المعنى ليس هذا الكتاب كتابا لنظرية الأدب، لكنه كتاب في التمثيل

1 – نهلية فيصل الأحمد، التفاعل النصي: التناصية، النظرية و المنهج، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2010، ص ص 45، 46

2 –أحمد يوسف، القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة، ج 1، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، ص ص 93 94

(المحاكاة) عن طريق الكلام."[1] ويبدو أن أرسطو قد أحدث سبقا عندما توسع في دراسته للشعرية، حيث انتقل بها إلى خارج الشعر كالدراما، وهو الأمر الذي بلغته الشعرية الحديثة مثلما وضحنا من قبل.

يفسر أرسطو نشأة الأدب برده إلى المحاكاة، وهو في ذلك يعتمد على المحاكاة التي جاء بها أفلاطون لكن بعيدا عن عالم المثل؛ فمحاكاة أرسطو تتخذ من الواقع مرجعا لها؛ فهي" هنا مكتسبة معنى أرسطيا جديدا، يجعل العملية الشعرية ليست مجرد نسخ ونقل حرفي، وإنما هي رؤية إبداعية، يستطيع الشاعر بمقتضاها أن يخلق عملا جديدا من مادة الحياة والواقع، طبقا لما كان، أو لما هو كائن، أو لما يمكن أن يكون"[2]، ويجعل أرسطو المحاكاة خصيصة فطرية إنسانية يتعلم عن طريقها الإنسان سائر الأشياء حيث يقول: "فالمحاكاة فطرية، ويرثها الإنسان منذ طفولته ويفترق الإنسان عن سائر الأحياء في أنه أكثرها استعدادا للمحاكاة، وبأنه يتعلم عن طريقها معارفه الأولى"[3]، هذا بالإضافة إلى كون عملية المحاكاة متعة يشعر بها الإنسان ويتعلم عبرها؛ فقد ينفر من منظر واقعي بشع، لكنه قد يستمتع بالمنظر نفسه إذا رآه محاكيا في عمل فني ما.

كما يفسر أرسطو من ناحية أخرى نشأة الفنون الأدبية، وهو يرى أن نشأة التراجيديا تعود إلى الملحمة وشعر الديثرامب، والكوميديا تعود إلى شعر الأهاجي "فذووا الطباع الجدية الرزينة، حاكوا الأفعال النبيلة، وأعمال الأشخاص الأفاضل، بينما حاكى أصحاب الطباع المتضعة أو العادية أفعال الأرذياء، فأنشأوا الأهاجي في البداية، في حين أنشأ ذوو الطباع

1 – تيزفيطان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،ط2، 1990، ص 12

2 – أرسطو: فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلوالمصرية، ص 25

3 – المرجع نفسه، ص 79

الجدية الترانيم الإلهية، والمدائح لمشهوري الرجال"[1] والمقصود بالترانيم الإلهية الديثرمبي، وبالمدائح الملحمة.

وتكمن قيمة العرض الأرسطي في محاولة وضع قوانين للفن " طبقا لعرض استدلالي من تحديد مبادئ أولية عامة ومن ثم التدرج نحو جزئيات الموضوع"[2] حيث تكلم عن الفن عامة وكيفية نشأته ثم شرع بدراسة كل نوع منه، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فقد اعتمد على منهج استقرائي؛ ذلك أنه "ينتقل من وقائع أدبية وينتهي بقوانين مستنبطة من تلك الوقائع"[3]. والشعرية في كتابه هي بحثه عن القوانين التي تنتظم جنسين أدبيين على وجه الخصوص هما: التراجيديا والملحمة.

ويبدأ أرسطو دراسته للفن أو الإبداع بتقسيمه إلى"الشعر الملحمي والتراجيدي والكوميدي، والديثرمبي"[4] هذا التقسيم الذي اعتمده النقد الغربي في تصنيفه للأجناس الأدبية والذي فهم فيه الديثرمبي بأنه الشعر الغنائي، غير أن الديثرمبي (الأنشودة المدحية) الذي يقصده أرسطو هو:"الأغنية الجماعية التي تنشد إكراما لديونيزوس"[5]؛ فعدم تناول أرسطو للشعر الغنائي، رغم وجوده في تلك الحقبة جعلهم يلجؤون إلى تفسير الديثرمبي بأنه الشعر الغنائي، حيث أقحم " في كتاب أرسطو عنوة وذلك بتفسير الأنشودة المدحية، بوصفها مثالا للجنس الغنائي، وقد حدث هذا الإدماج على يد كتاب القرن الثامن عشر، ولاسيما القس باتو"[6]، هذا الأمر الذي فنده النقد المعاصر. فيما يخص الشق الثاني من الدراما، ونقصد الكوميديا فإن عدم وجود دراسة مفصلة لها في كتاب «فن الشعر» قد فسر بضياع الجزء الخاص بها.

---

1 – أرسطو: فن الشعر، ص 80

2 – حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 21

3 – المرجع نفسه ، ص 21

4 – أرسطو: فن الشعر، ص 24

5 - جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، ص 20

6– حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 24

يعرف أرسطو الكوميديا بـ: "محاكاة لأشخاص أردياء، أي أقل منزلة من المستوى العام"[1] والرداءة التي يقصدها أرسطو هي ذلك الجانب الناقص في الإنسان الذي لا يسبب عند رؤيته الشعور بالألم، وإنما يثير الضحك. أما فيما يخص التراجيديا فيرى بأنها: "محاكاة لفعل جاد، تام في ذاته، له طول معين، في لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني. كل نوع منها يمكن أن يرد على انفراد في أجزاء المسرحية، وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي، لا في شكل سردي، وبأحداث تثير الشفقة والخوف، وبذلك يحدث التطهير"[2] أما عناصر التراجيديا فتتمثل "فضلا عن الأشخاص الذين يعملون أمامنا، بالمنظر المسرحي والنشيد أو الموسيقى وتركيب الأوزان الذي يسميه أرسطو (المقولة). وتتصل هذه الأجزاء بالتمثيل المسرحي، فهي أجزاء خارجية، فيما تتعلق الأجزاء الداخلية بالمؤلفين وهي الخرافة والأخلاق والفكر"[3]. أما القسم الآخر من الكتاب فيعرض للملحمة التي "تتفق في أجزائها مع المأساة باستثناء الموسيقى أو (النشيد) والمنظر المسرحي، وتختلف كذلك عن المأساة في طولها ووزنها"[4].

وبعد بسط أرسطو لماهية التراجيديا والملحمة وعرضه قواعدهما، يخلص في نهاية المطاف إلى أن" التراجيديا تتفوق على الملحمة من كل الوجوه، بالإضافة إلى أنها تحقق وظيفتها الشعرية[....]فإنه يصبح من البين، أن التراجيديا تعد أسمى شكل فني لأنها تبلغ غايتها على نحو أفضل من الملحمة"[5]. فعناصر التراجيديا برأي أرسطو تحتوي الملحمة وتزيد عليها بالمؤثرات البصرية، على الرغم من إمكانية إحداثها الأثر نفسه قراءة فحسب دون تمثيل.

---

1 – أرسطو: فن الشعر، ص 88

2 – المرجع نفسه، ص 95

3 – حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 22

4 – المرجع نفسه ، ص 22

5 – أرسطو: فن الشعر، ص 232.

لا شك أن المفاهيم التي جاء بها أرسطو كانت أساسا مهما للنقد الغربي المعاصر، كما أنها كانت ذات تأثير حاسم حتى في الدراسات النقدية العربية مثلما سيتضح مع الفلاسفة المسلمين، وخاصة حازم القرطاجني فيما يتصل بمفهومي المحاكاة والتخييل.

3/ الشعرية في التراث النقدي العربي:

كان لانفتاح العرب على ثقافات الأمم الأخرى، وظهور التدوين أهمية كبرى في اتجاه العقل العربي نحو التفكير العلمي، والتبصر الجاد في أمور الحياة، فنأى هذا العقل عن "النظر إلى النص من خلال الإطار الخارجي له المتمثل بتفسير تلك القوى الخفية الغامضة التي تصنع النص، وتلهم المبدع عمله الإبداعي[...] وقد تجسد ذلك بظاهرة شياطين الشعر الذين يلهمون الشعراء"[1]، ففي القرن الثاني للهجرة شرع العرب في تدوين اللغة والتقعيد لها، ومن ثم الالتفات نحو الإبداع الشعري جمعا ودراسة.

ونظرة التراث للشعر تنقسم إلى جهتين: نظرة البلاغيين ونظرة الفلاسفة؛ و قد ألفت في القرن الثالث كتب تجمع كثيرا من الآراء والدراسات الموجزة حول البيان وبحوثه، على غرار: البيان والتبيين للجاحظ، البديع لابن المعتز، نقد الشعر لقدامة بن جعفر، وكتاب الصناعتين لأبي الهلال العسكري، الموازنة بين الطائيين للآمدي[2]؛ حيث درس هؤلاء النقاد قضايا بلاغية واعتمدوا عليها في المفاضلة بين الشعراء. أما الفلاسفة على غرار الفارابي، ابن سينا، ابن رشد فعدوا الشعر محاكاة وتخييلا، و"ركزوا جهودهم في تحديد مفاهيمهم وتصوراتهم النظرية للشعر وغاياته وأشكاله، بل توجهت طموحاتهم إلى محاولة استخلاص

1 – محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية دراسات في النقد العربي القديم، ، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان الأردن ،ط1، 2010، ص 17

2 – ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي، محمد السعدي فرهود، عبد العزيز شرف: الأسلوبية و البيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، لبنان، مصر، ط1 ، 1992 ، ص ص 27، 28

القوانين الكلية للشعر"مطلقا" التي تشترك فيها جميع الأمم على اختلافها"[1]، فتناولوا الشعر بالدراسة من منطلقات عقلية معتمدين على كتاب «فن الشعر» لأرسطو. ويمكن أن نأخذ ناقدين اهتم بهما النقد العربي المعاصر واعترف بامتياز طرحهما ونقصد بالقول: عبد القاهر الجرجاني، وحازم القرطاجني.

3 – 1/ النظم عند عبد القاهر الجرجاني:

تستند نظرية النظم عند الجرجاني إلى أساسين: علاقة اللفظ بالمعنى، وتوخي قوانين النحو، والجرجاني يؤكد على أن الإعجاز ليس في اللغة وتميز ألفاظها، بل الإعجاز في تركيب تلك اللغة، يقول: " فمن ذلك أنك تجد كثيرا ممن تكلم في شأن البلاغة ، إذا ذكر أن للعرب الفضل والمزية في حسن النظم والتأليف، وأن لها في ذلك شأوا لا يبلغه الدخلاء في كلامهم والمولدون، جعل يعلل ذلك بأن يقول: «لا غرو، فإن اللغة لها بالطبع ولنا بالتكلف، ولن يبلغ الدخيل في اللغات والألسنة مبلغ من نشأ عليها، وبدئ من أول خلقه بها » ، وأشباه هذا مما يوهم أن المزية أتتها من جانب العلم باللغة"[2]، ومنه اعتبار الجرجاني أن الفصاحة لا تتأتى من الطبع وإنما تتأتى من التعلم وحسن الصناعة والنظم، وهي ليست خاصية للفظة المعجمية وإنما تكتسب فصاحتها من خلال التركيب الذي ترد فيه. يقول الجرجاني: "وهل تجد أحدا يقول:« هذه اللفظة فصيحة » إلا وهو يعتبر مكانها من النظم، وحسن ملاءمة معناها لمعاني جاراتها، وفضل مؤانستها لأخواتها؟"[3].

وفي معرض بحثه عن دلائل الإعجاز في القرآن الكريم يبني الجرجاني نظرية النظم، التي أقام شواهدها منه ومن الشعر، وبهذا لا تكون نظريته في الإعجاز القرآني فحسب وإنما

---

1 – ألفت محمد كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، من الكندي حتى ابن رشد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984، ص3

2 – عبد القاهر الجرجاني،: دلائل الإعجاز، قراءة و تعليق: أبو فهد محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ص 249

3 – المرجع نفسه، ص 44

نظرية في الخطاب، يظهر ذلك خاصة في تناوله علاقة اللفظ بالمعنى، ودور النحو في النظم، وهي قضايا لغوية يمكن إسقاطها على كل أنواع الخطابات. ويعرف الجرجاني نظم الكلام على النحو الآتي: "وأما «نظم الكلم » فليس الأمر فيه كذلك، لأنك تقتفي في نظمها آثار المعاني، وترتبها على حسب ترتب المعاني في النفس. فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق. ولذلك كان عندهم نظيرا للنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشي والتحبير وما أشبه ذلك"[1] يتضح معنى النظم من خلال الفرق بين نظم الحروف ونظم الكلام؛ فإذا كانت الحروف تنتظم بكيفية اعتباطية والعلاقة بينها لا تخضع لمعنى أو قانون، فالنظم عنده صناعة، تقوم على حسن الإجادة في الربط والصياغة ؛ أولا حسن الربط بين اللفظ ومعناه، وثانيا حسن الصياغة بين معاني الألفاظ في التركيب.

لقد عمل الجرجاني على توحيد العلاقة بين اللفظ والمعنى، حيث حاولت نظرية النظم "أن تستنبط قوانين الإبداع عامة والإعجاز خاصة، كما أنها حاولت أن تضع أساسا صحيحا للبلاغة يتمثل في استثمار اللفظ والمعنى على حد سواء متجاوزة – بذلك– إشكالية البلاغيين، أصحاب اللفظ وأصحاب المعنى"[2]؛ ومن ثم فإن استقامة الكلام تأتي من استقامة اللفظ مع المعنى، فالأول يستلزم الثاني ويطلبه حثيثا، ولا غنى لأحدهما عن الآخر. على هذا فإن شعرية الجرجاني "تقوم أساسا على النظم وسر النظم هو المجاز، فمحاسن الكلام في معظمها إن لم نقل كلها تعود إلى الخروج بالتعبير المألوف إلى ما هو مختلف، وذلك الخروج يتم عبر إفساد قواعد التعبير المتعارف عليها."[3] ويعرف الجرجاني النظم اعتمادا على التناسق بين اللفظ والمعنى فـ" ليس الغرض بنظم الكلم، إن توالت ألفاظها في النطق،

---

1 – المرجع نفسه، ص 49

2 – حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 26

3 – فتيحة كحلوش: بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، ط1، 2008، ص 52

بل إن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها، على الوجه الذي اقتضاه العقل. وكيف يتصور أن يقصد به إلى توالي الألفاظ في النطق، بعد أن ثبت أنه نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وأنه نظير الصياغة والتحبير والتفويف والنقش وكل ما يقصد به إلى التصوير"[1]، فالجرجاني شديد الإلحاح على أن اللفظ لا يكتسب الامتياز إلا من خلال معناه، ولا تظهر بلاغته إلا من خلال السياق ومن خلال علاقاته وحسن انتظامه مع باقي الألفاظ في التركيب، على أنه من ناحية ثانية لا ينتصر للمعنى؛ "فقد أبان في كتابه مدى قيمة عنصر المعنى في النص الأدبي ومع ذلك فقد رد ردا شديدا على من يقدمون الشعر لمعناه، ويقللون من الاحتفال باللفظ"[2]. فالإعجاز والحسن في اتساق اللفظ مع معناه، من جهة أخرى ينظر الجرجاني للعميلة اللغوية نظرة عقلية، فلا يمكن للفظ أن يسبق معناه في الوجود؛ فالمعاني تتجسد أولا في ذهن المتكلم ثم يأتي النطق بالألفاظ فيرتب تلك المعاني على حسب قواعد النحو. يقول الجرجاني: "... من أن اللفظ تبع للمعنى في النظم، وأن الكلم تترتب في النطق بسبب ترتب معانيها في النفس."[3]

أما فيما يخص علاقة النظم بالنحو، فـ"إن نظرية النظم تتموقع – هنا – في إطار علاقة جديدة هي مبعث جدتها، وهذه العلاقة تربط بين النظم والنحو، وفي ضوء هذه العلاقة النظم–النحو، يكون الطريق إلى استنباط القوانين الإبداعية متيسرا ومثيرا في الوقت نفسه."[4] فالنظم عنده هو توخي معاني النحو، يوضح الجرجاني ذلك بقوله:" اعلم أن ليس « النظم » إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه «علم النحو»، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخل بشيء

1 – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 50

2 – محمد عبد المنعم خفاجي، محمد السعدي فرهود، عبد العزيز شرف: الأسلوبية و البيان العربي، ص 85

3 – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 56

4 – حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 27

منها"[1] واقتضاء قوانين النحو لا يعني" القوانين التي تضبط اللغة وتؤدي إلى سلامة العبارة اللغوية"[2]، و إنما ترتب معاني الألفاظ بما يخدم بعضها البعض، ومما يؤدي إلى حسنها وجمالها وشدة بلاغتها؛ "والنظم عند عبد القاهر هو إدراك المعاني النحوية والملاءمة بينها وبين المعاني النفسية في نسج الكلام وتركيبه"[3]؛ في أن تكون عناصر التركيب أشد ملاءمة فيما بينها من ناحية حسن تجاور الألفاظ وحسن تجانس معانيها.

إن بحث الجرجاني عن الفصاحة والبلاغة وما تجسد عنده في نظرية النظم، من أنها العلاقة الوثيقة ما بين اللفظ والمعنى في توخيهما معاني النحو، قد قاد الجرجاني إلى البحث في بلاغة المعنى على وجه الخصوص؛ "فقد تناول الجرجاني الدور الباهر للاستعارة والكناية في لغة الإبداع الفني وبشكل خاص في الشعر، لأن ضروب البلاغة من مجاز وتلميح وإشارة وكناية وتورية وإيحاء وتعريض تشكل منبعا رئيسا للشعرية"[4]، ويرى الجرجاني أن المعنى يكون على مستويين: مباشر وغير مباشر وهو ما أطلق عليه المعنى ومعنى المعنى، أما المعنى فهو:" المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة، و«بمعنى المعنى» أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر"[5] ويقصد بالمعنى الأول المعنى الحقيقي وبمعنى المعنى: المعنى التخييلي: "الكناية، والاستعارة والتمثيل"[6]. وإذا كانت نظرية النظم قد اعتمدت على أسس لغوية بلاغية، فإن حازم القرطاجني، قد أرسى دعائم نظريته على أسس فلسفية كما سيأتي.

---

1 – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 81

2 – حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 28

3 – أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة و النشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ص104

4 – محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية: دراسات في النقد العربي القديم، ص 20

5 – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 263

6 – المرجع نفسه، ص 262

3 – 2/ المحاكاة والتخييل عند حازم القرطاجني

كان لكتاب أرسطو «فن الشعر» الأثر القيم في تجديد الفكر الفلسفي والنقدي عند العرب ولا أحق من ذلك أن أفكار أكثر النقاد المسلمين قربا من الشعريات الحديثة ـ ونقصد حازم القرطاجني ـ اعتمدت على أعمال الفلاسفة الشارحين لكتاب أرسطو؛ " لقد كان من أهداف القرطاجني الرئيسة إقامة علم للشعر مستفيدا بذلك من ثقافته الفلسفية، حيث رأى إمكانية تمخض وجهات نظر جديدة من خلال مواشجة تراثه النقدي وثقافته الفلسفية المتمثلة بالتنظيرات الأرسطية من خلال شروح الفارابي و ابن سينا."[1] وينطلق القرطاجني في نظريته من فكرتين أساسيتين هما: التخييل والمحاكاة، فما هو التخييل وما هي المحاكاة؟ وما دورهما في العملية الشعرية؟

بداية لا بد لنا من الوقوف على مصطلح الشعرية عند القرطاجني، الذي يوظفه في كلامه بمفهوم يقترب من الاصطلاح الحديث، "فشعرية حازم القرطاجني ترفض أن يكون الشعر تنظيما عشوائيا للألفاظ والأغراض، ويفهم من ذلك أن الشعرية تتطلب قوانين تتحكم في عملية بناء النص حتى يكتسب صفة الشعرية."[2] وذلك في معرض حديثه عن الشعر؛ بأنه ليس طبعا فحسب، إنما يتأتي من الممارسة والتعلم، ومعرفة أصول البلاغة؛ حيث يقول: "وكذلك ظن هذا أن الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ اتفق كيف اتفق نظمه وتضمينه أي غرض اتفق على أي صفة اتفق، لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع. وإنما المعتبر عنده إجراء الكلام على الوزن والنفاذ به إلى قافية"[3]، والذي يهمنا من هذا التعريف ربط القرطاجني لفظة الشعرية بوجود قانون، فهو " ينكر أن تكون «الشعرية في الشعر » نظما للألفاظ والأغراض بصورة اعتباطية فهو يبحث عن «قانون أو رسم موضوع

---

1 – حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 32

2 – فتيحة كحلوش: بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، ص 46

3 – حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تقديم وتحقيق، محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ص 28

»- كما يعبر- ينمح الشعر شعريته أو بالأحرى يجعل من النص اللغوي نصا شعريا"[1]، ويذهب حسن ناظم في السياق نفسه إلى الإقرار بدنو اللفظة من المعطيات الحديثة، لكنه ينفي أن يكون القرطاجني مرجعا للشعرية المعاصرة، وانطلاقا من هذا فأعمال القرطاجني وغيره من النقاد العرب، كانت تبتعد أحيانا وتقترب أحيانا أخرى من الدرس النقدي المعاصر، لكن لا يمكن اعتبارها مرجعية لها.

في ما يخص مسألة الشعر، يتجاوز القرطاجني التعريف القائم على الوزن والقافية إلى مسائل نفسية متعلقة بالمستمع، ويجعله وثيق الصلة بالتخييل والمحاكاة وكأنه لا يقوم إلا بقيامهما، ويعرف القرطاجني الشعر بأنه: " كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، ما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن من أغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها"[2]، الوزن والقافية لوحدهما لا يمكن لهما أن يصنعا شعرا ما لم تتأثر النفس به لما يحتويه من تخييل ومحاكاة؛ على هذا فهو يضيف لهما مظاهر شعرية تتجاوز الخطاب الشعري إلى المتلقي، وقوة التأثير والانفعال اللذان يتركهما الشعر في نفسه، ويجعل التأثر لازمة من لوازم التخييل وغاية من غاياته، والتي بوجوده تكتمل العملية الشعرية.

ويعرف التخييل بـ:"أن تتمثل للسامع مع لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"[3]؛ فالتخييل صورة ذهنية تتشكل في نفس المتلقي؛ إنه ذلك الانفعال الذي يتركه تخيل الصور(من ناحية اللفظ أو المعنى، أو

1 – حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 13

2 – حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 71

3 – المرجع نفسه، ص 89

الأسلوب، أو النظم والوزن) التي جاء بها الشاعر سواء بالانبساط أو الانقباض؛ بعبارة أخرى الشاعر انطلاقا من المحاكاة يبدع صورا، تلك الصور يتمثلها المتلقي في ذهنه فيطرب لها أو ينقبض منها، والانقباض أو الانبساط يأتي لحسن تلك الصور ولما تقوم عليه من غرابة ودهشة، على هذا "فالتخييل – في نظر حازم– يحصل بفعل تفاعل مكونات نفس وذهن المتلقي، مع مكونات الخطاب وصورته، أو صوره من خلال نموذج تصوري نفسي حاصل في النفس من غير تمعن أو تمحيص، بل هي عملية تلق تلقائية"[1]، وتنشأ عملية التخييل انطلاقا من المحاكاة إلى الخطاب الشعري، وصولا إلى التأثير في المتلقي.

المحاكاة هي الطرف الثاني الذي بنى عليه القرطاجني أصول نظريته، "وتمثل دور الوسيط الرابط بين الموجودات الموصوفة، وموضوع أو نص الخطاب الشعري"[2]، وهو غالبا ما يخلط في تعاريفه بين التخييل والمحاكاة أو يجعل أحدهما مقترنا بالآخر؛ "وعليه لا يمكن الفصل بين التخييل والمحاكاة ، لوجود علاقة تلازم في حضورهما أو غيابهما على سطح الخطاب وعمقه الذي لا تضاف إليه صفة الشعري إلا بحضورهما فيه، وتوافرهما من لحظة ميلاد الخطاب إلى أن تكتمل بنيته."[3] ويذهب محمد مفتاح إلى الرأي نفسه إذ يقول: "ويظهر من وجود المفهومين أن المحاكاة شيء والتخييل شيء آخر، ولكننا عند التدبر نجد تداخلا كبيرا وترادفا"[4]، وموضوع المحاكاة عند القرطاجني قسمان:

- قياس الحاضر على الغائب لتشبيه وضع بوضع أو حالة بحالة أو موقف بموقف

---

1 – الطاهر بومزبر: أصول الشعرية العربية: نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، لبنان، ط1، 2007، ص 59.

2 – المرجع نفسه ، ص 65

3 – المرجع نفسه ، ص 58

4 – محمد مفتاح: في سيمياء الشعر القديم دراسة نظرية تطبيقية، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1989 ، ص 48

- ومحاكاة خيالية لأحداث أو أفعال لم تقع و إنما يخترعها الخيال اختراعا"[1]

إذا كان التخييل عند القرطاجني يرتبط في أغلب الأحيان بالمتلقي، فإن المحاكاة ترتبط بالصور الشعرية وهي تأتي على ثلاثة أقسام: "التحسين(افعل)،أو التقبيح(لا تفعل)، أو المطابقة للمتعة أو للاعتبار والاستغراب أو العجب"[2] فالشاعر يحاكي الأشياء فيحسنها ليحث على الفعل، أو يقبحها لينهى على الفعل، أو يحاكي الشيء على ما هو عليه.

ويرى عبد الله الغدامي أن أطروحة القرطاجني في تبيان ماهية الشعرية تقترب من نظرية الاتصال لجاكبسون، ويستشهد بقول القرطاجني: "الأقاويل الشعرية أيضا تختلف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات التي يعتني الشاعر فيها بإيقاع الحيل التي هي عمدة في إنهاض النفوس لفعل شيء أو تركه أو التي هي أعوان للعمدة. وتلك الجهات هي ما يرجع إلى القول نفسه. أو ما يرجع إلى القائل. أو ما يرجع للمقول فيه. أو ما يرجع إلى المقول له. والحيلة فيما يرجع إلى القول وإلى المقول فيه وهي محاكاته وتخييله بما يرجع إليه أو بما هو مثال لما يرجع إليه هما عمودا هذه الصنعة، ومما يرجع إلى القائل والمقول له كالأعوان والدعامات لها"[3]

و إذا كانت وظائف جاكبسون ست فالركائز التي يعتمد عليها النص عند القرطاجني أربع؛ وذلك بإسقاط القناة و الشفرة، و يقابل الغدامي بين النظريتين كما يلي:

ما يرجع إلى القول نفسه =الرسالة.

ما يرجع إلى القائل = المرسل.

ما يرجع إلى المقول فيه = السياق.

---

1 - المرجع نفسه ، ص 49

2- المرجع نفسه ، ص 49

3 - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص 346

ما يرجع إلى المقول له = المرسل إليه."[1]

الوظيفة الشعرية عند جاكبسون تتحدد بتركيز جهة الاتصال على الرسالة أما حازم القرطاجني فيشير – كما يرى الغدامي –" إلى تركز الوظيفة الأدبية على (الرسالة) وعلى توحدها مع السياق، حيث هما عمودا هذه الوظيفة، ويأتي (المرسل) و(المرسل إليه) كدعامات لتحقيق هذه المفاعلة"[2]. وجاء التركيز على السياق من قبل القرطاجني، للدور الكبير الذي كان المقام يلعبه في تلقي وفهم الشعر، فقد جرت العادة عند العرب، أن يستحضر منشد الشعر المقام الذي قيل فيه أولا. لهذا فالسياق عموما قبل المقاربات النصية كان له دور هام في فهم النص.

وقد حظيت أفكار الجرجاني والقرطاجني بمقاربات جمة من طرف النقاد المحدثين؛ الجرجاني ألهم الأسلوبيين العرب الكثير من القضايا اللغوية والبلاغية التي أسهمت في إثراء الرؤى الأسلوبية التي أخذوها من الغرب، كما كان ذكر القرطاجني للفظة «الشعرية» حافزا لتعريب المصطلح الغربي"poétique" إليها. كما استطاع أيضا – انطلاقا من ثقافته الفلسفية– أن يعطي نفسا جديدا للتفكير النقدي متجاوزا فيه المفاضلة بين الشعراء والدراسة النوعية لأشعار بعينها، إلى إقامة نظرية عقلية تخص العملية الشعرية جمعاء؛ من حيث نشأتها وماهيتها والغاية منها.

4/ الشعرية الغربية المعاصرة:

اتكأت الشعرية في النقد الغربي المعاصر على اللسانيات كما قلنا سلفا، فكان وجودها كمصطلح له ثوابتة متزامنا مع انتشار المحايثة والآنية، والشعرية الغربية اعتمدت هي الأخرى على كتاب «فن الشعر» لأرسطو، ويمكن أن نسلط الضوء في هذا المجال على

1 – عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط 4، 1998، ص 17

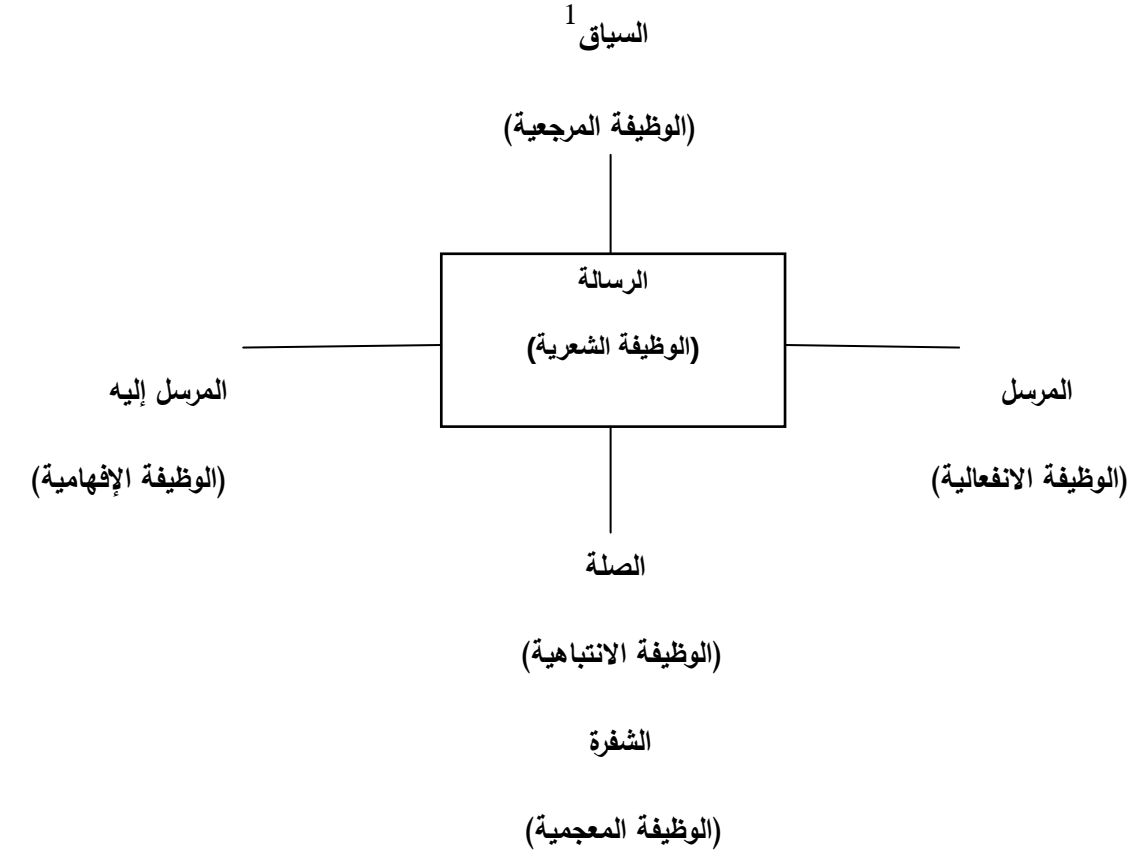
2 – المرجع نفسه ، ص 17

شعرية جاكبسون بوصفها القاعدة الصلبة التي شيدت عليها الشعرية المعاصرة فأخرجتها من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل، وشعرية جون كوهينJean Cohen الذي خصها في مجال الشعر، بالإضافة إلى شعرية كل من تودوروف وجينيت لاعتنائهما بالسرد خاصة، وهو ما يخدم موضوع بحثنا.

4 – 1 / رومان جاكبسون والوظيفة الشعرية:

لعل ما يميز أعمال جاكبسون وغيره من الشكلانيين الروس هو نهضتهم العلمية، التي جعلت من قراءة الأدب عملية تتجاوز التذوق الذاتي إلى نظرية لها أسسها وقوانينها. ويرى جاكبسون أن أي عملية اتصال تقوم على ستة عناصر هي: المرسل، المرسل إليه، الرسالة، المرجع، السنن، والقناة، ويشرح بشكل واضح كيفية قيام أي عملية اتصال على النحو الآتي:" إن **المرسل** يوجه **رسالة** إلى **المرسل إليه**، ولكي تكون الرسالة فاعلة، فإنها تقتضي، بادئ ذي بدء، سياقا تحيل عليه(وهو ما يدعى أيضا " المرجع" باصطلاح غامض نسبيا)، سياقا قابلا لأن يدركه المرسل إليه، وهو إما أن يكون لفظيا، أو قابلا لأن يكون كذلك؛ وتقتضي الرسالة، بعد ذلك، سننا مشتركا، كليا أو جزئيا، بين المرسل والمرسل إليه (أو بعبارة أخرى بين المسنن و مفكك سنن الرسالة)؛ وتقتضي الرسالة، أخيرا، اتصالا، أي قناة فيزيقية ورابطا نفسيا بين المرسل والمرسل إليه، اتصالا يسمح لهما بإقامة التواصل والحفاظ عليه"[1]، وتتحدد الوظيفة تبعا لهيمنة كل عامل من هذه العوامل في عملية الاتصال على النحو الآتي: المرسل: انفعالية، المرسل إليه: إفهامية، الرسالة: شعرية، السياق: مرجعية، السنن: معجمية، القناة: انتباهية.

1 – رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي و مبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص 27



ويؤكد جاكبسون على مبدأ الهيمنة «La dominante»لا على مبدأ الاحتكار؛ أي هيمنة وظيفة ما في رسالة لغوية لا يعني انتفاء باقي الوظائف، فكل رسالة تحتوي على عدد من الوظائف: هامة وثانوية، أما الرسالة فتتحدد اعتمادا على الوظيفة المهيمنة.

الوظيفة الشعرية تتأتى من تركيز الرسالة على نفسها ويشرحها جاكبسون بقوله: "إن استهداف الرسالة بوصفها رسالة والتركيز على الرسالة لحسابها الخاص هو ما يطبع الوظيفة الشعرية للغة"[2]، وبهذا لا يمكن عد الوظيفة الشعرية أحد وظائف الاتصال فحسب، بل إن تميزها يكمن في اختصاص النص الأدبي بها أكان شعرا أم نثرا، وهي الكفيلة بالتعبير عنه. فالشعرية هي ميزة نصية، تبدأ من النص وترتد إليه وهي بعيدة عن كل قيمة نفعية يمكن أن تقع بين المرسل والمرسل إليه فبها "يتحول القول اللغوي من (رسالة) إلى (نص) ولا يصبح

1 – يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح، ص 275

2 – رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص 31

هدفها (نقل الأفكار) أو المعاني بين طرفي الرسالة، ولكنها تتحول لتصبح غاية في نفسها، وهدفها هو غرس وجودها الذاتي في عالمها الخاص بها، وهو جنسها الأدبي الذي يحتويها"[1]، الوظيفة الشعرية تحقق للنص الأدبي كيانا مستقلا عن كل الوظائف المرجعية التي أنشأته؛ فيصبح حاملا لحقيقته الخاصة التي تتجلى من خلال اللغة.

الشعرية عند جاكبسون تظهر على مستويين: من جهة، إذا كانت وظيفة فهي خاصية في النص الأدبي، ومن جهة أخرى يمكن اعتبارها علما للأدب يدرس الوظيفة الشعرية؛ منطويا تحت اللسانيات، يقول: "ويمكن تحديد الشعرية باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطى الأولوية لهذه الوظيفة أو لتلك على حساب الوظيفة الشعرية."[2]

يقيم جاكبسون الوظيفة الشعرية من خلال مبدأي الاختيار والتأليف، فمحور الاختيار "ناتج على أساس قاعدة التماثل والمشابهة والمغايرة والترادف والطباق، بينما يعتمد التأليف وبناء المتوالية على المجاورة. وتسقط الوظيفة الشعرية مبدأ التماثل لمحور الاختيار، على محور التأليف "[3] أي أن التماثل هو نقطة اللقاء بين محوري الاختيار sélection والتأليفCombinaison، والتأليف هو عبارة عن مجموعة من التماثلات تربط بينها علاقة المجاورة. "فالوظيفة الشعرية تعبث (بانتظام) داخل الخطاب الشعري، إنها تنقل التماثل من مكانه الطبيعي وهو محور الاختيار إلى محور التأليف، حيث يمارس بناء المتوالية وهو العمل الذي لا يبدو منسجما مع مهماته، إلا أنه يخلق ما يسمى (بنية التوازي) حيث يوضع المقطع في علاقة تماثل مع المقاطع الأخرى للمتوالية نفسها"[4] وقد جعل جاكبسون محوري

1 – عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير، ص 10

2 – رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص 35

3 – المرجع نفسه، ص 33

4 – حسن ناظم: مفاهيم الشعرية ، ص 100

الاختيار والتأليف "أساسا لمعظم دراساته الأدبية(الشعرية منها والنثرية) لدرجة أنه استعمل المحور النظمي [التأليف] كمرادف للمجاز المرسل، والمحور الاستبدالي [الاختيار] كمرادف للاستعارة."[1]

ورغم اهتمامه بالشعر وتركز جهوده في البحث عن الشعرية داخله إلا أنه يدعو إلى أن "الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية ينبغي أن تتجاوز حدود الشعر، ومن جهة أخرى، لا يمكن للتحليل اللساني للشعر أن يقتصر على الوظيفة الشعرية."[2] وفضل اللسانيات على الشعرية فضل ميلاد ونشأة؛ كما أن انطلاقة جاكبسون وأغلب الشكلانيين كانت انطلاقة لسانية سوسيرية. على هذا يؤكد على" اعتبار الشعرية جزءا لا يتجزأ من اللسانيات"[3] فهي التي أخرجت الأدب من عمى الانطباعية، ومنحت له أدوات إجرائية جديدة يتوسل بها البحث عن أدبيته.

4 – 2 – علم الشعر عند جون كوهين:

إذا كانت الشعرية في نشأتها مع الشكلانيين لم تميز بين الشعر والنثر، وإنما بين الأدبي وغير الأدبي، ومن ثم اعتبار جاكبسون أن الشعرية علم للشعر والنثر على حد سواء، رغم تمحور دراساته حول الشعر، فإن كوهين كان أكثر دقة في تبيين مجال اهتمامه، بتفريقه بين الشعر والنثر؛ حيث "يميز هذا الناقد بين لغة الشعر ولغة النثر، حيث تتصف هذه الأخيرة بكونها لغة دالة، بينما تتراجع الدلالة في لغة الشعر لتتقدم بدلا منها خصائص أخرى كالوزن والإيقاع والتصوير."[4] كما أن الشعرية عنده علم موضوعه الشعر، وشعرية كوهين

1 – فاطمة الطبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ببيروت، لبنان، ط1993،1، ص 37 ،38

2 – رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص 33

3 – المرجع نفسه، ص 24

4 – فتيحة كحلوش: بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، ص 47

ذات توجه لساني تسعى إلى جعل الشعرية علما للشعر على غرار كون اللسانيات علما للغة، وذلك باعتماده على مبادئ اللسانيات كالمحايثة، فـ"اللسانيات قد صارت علما يوم تبنت مع سوسير مبدأ المحايثة، أي تفسير اللغة باللغة نفسها، ويجب على الشعرية أن تتبنى المبدأ نفسه، فالشعرية محايثة للشعر ويجب أن يكون هذا مبدؤها الأساسي."[1]

ويميز كوهين بين أربعة أنماط للتعبير انطلاقا من الخصائص الصوتية والدلالية وهي: قصيدة نثرية، نثر منظوم، شعر كامل، نثر كامل. ولقد كانت له رؤية خاصة لقصيدة النثر فهي"بإهمالها للمقومات الصوتية للغة تبدو دائما كما لو كانت شعرا أبتر، فالنظم إذن من مقومات العملية الشعرية، وبهذه الصفة يجب أن ندرسه"[2]، لقد ركز كوهين على قيمة الوزن فكان مجال اشتغاله هو الشعر الكامل، الذي تتحقق فيه الخاصيتين الصوتية والدلالية.

انطلاقا من عد الشعر انزياحا عن النثر، يؤسس كوهين لنظرية الانزياح، التي" تتجلى في خرق الشعر لقانون اللغة، بالأحرى، إن لغة الشعر تشذ في استخدامها مبدأ من المبادئ اللسانية"[3]، على هذا فالانزياح عند كوهين يتمثل في مستويين: انزياح سياقي وانزياح استبدالي، "ويحدث الانزياح السياقي إذن، في مستوى الكلام وبأنماط متعددة كالقافية والحذف أو النعت الزائد والتقديم والتأخير، أما الانزياح الاستبدالي فيحدث على مستوى اللغة كالاستعارة"[4]، غير أن حصر الشعرية كعلم للشعر يحد من الطاقات الدلالية التي كان المصطلح يحملها منذ عهد أرسطو.

4 – 3 – تيزفيطان تودوروف وعلم الأدب:

1 – جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص 40

2 – المرجع نفسه ، ص 52

3 – حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 115

4 – المرجع نفسه ، ص 119

لعل تودوروف من أكثر النقاد اهتماما بالشعرية؛ حيث خصص لها كتابين يحملان اسمها هما: الشعرية Poétique، وشعرية النثر Poétique de la Prose. وهو في كتاب الشعرية يحاول التأسيس للمصطلح وإعطاءه صفة العلمية ليقف جنبا إلى جنب مع باقي العلوم، وشعريته تختص بالشعر والنثر على حد سواء، غير أنه حاول مع كل من بارت وجينيت بناء نظرية لشعرية السرد على وجه الخصوص.

أول ما يصادفنا في تعريف تودوروف للشعرية هو أنها: «علم للأدب في حد ذاته»؛ فتودوروف يحاول التأكيد على استقلالية الدراسة الأدبية، وعلى أحقية الشعرية في قيامها كعلم للأدب على غرار علوم أخرى: كالتأويل،علم الاجتماع، وعلم النفس، كما أنه يميز بين هذه العلوم التي تناولت الأدب وبين الشعرية؛ فتلك العلوم لم تدرس الأدب لذاته، بل لغاية من غايات مجال اختصاصها، وإذا كان تودوروف قد احتفى بالتأويل والقراءة، واعتبر أن "العلاقة بين الشعرية والتأويل هي بامتياز علاقة تكامل"[1]، فإنه ينفي أي علاقة قد تنشأ بين الأدب وباقي العلوم الأخرى، ومن ثم يوضح مميزات الشعرية فـ"هي بخلاف تأويل الأعمال النوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع...الخ، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية إذن مقاربة للأدب «مجردة» و« باطنية» في الآن نفسه."[2] ويصر تودوروف– بلهجة قاطعة – على رفض مسألة اعتبار دراسات العلوم الإنسانية للأدب من ضمن الدراسة الأدبية فـ"إذا لم يعتبر التحليل النفساني أو الاجتماعي لنص ما جديرا بأن يكون جزءا من علم النفس أو علم الاجتماع، فنحن لا نرى ما يدعو إلى قبوله آليا في صلب « علم الأدب»" [3]، على هذا، الشعرية لا تدرس الأعمال النوعية، وإنما

1 – تيزفيطان تودوروف: الشعرية، ص 24

2 – المرجع نفسه ، ص 23

3 – المرجع نفسه ، ص 25

النصوص عامة باعتبارها تجليا لبنية مجردة يحاول دارس الشعرية الإلمام بقوانينها، عن طريق الدراسة العلمية المحايثة.

و"يحدد تودوروف و دوكرو Oswald Ducrot في (القاموس الموسوعي لعلوم اللغة) ثلاث مجالات للشعرية:

أولا: أي نظرية داخلية للأدب

ثانيا: اختيار إمكانية من الإمكانيات الأدبية، أي اتخاذ المؤلف طريقة كتابية ما.

ثالثا: تتصل الشعرية بالشفرات المعيارية التي تتخذها مدرسة أدبية ما مذهبا لها. أي مجموع القوانين العملية التي تستخدم إلزاميا."[1]؛ أما التعريف الذي يقصدانه فهو أنها نظرية داخلية للأدب.

هذه النظرية الداخلية للأدب موضوعها الخطاب الأدبي، ويعرفه تودوروف من خلال إيضاح الفرق بينه وبين العمل الأدبي: "فليس العمل الأدبي في حد ذاته موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة، ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة."[2]؛ ما يهم الدارس ليس العمل وإنما النص بوصفه بنية عامة مجردة؛ وذلك "استنادا إلى الفرق الدقيق الذي أقامه بارتBarthes Roland بين الأثر الأدبي والنص"[3]؛ فبارت يرى في الأول وجودا ماديا، أما الثاني فبنية مجردة؛ " الأثر تتناول اليد، أما النص فتتناوله اللغة"[4]؛ وعليه

---

1 – حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 19

2 – تيزفيطان تودوروف: الشعرية، ص 23

3 – حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 34

4 – رولان بارت: درس السيميولوجيا، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1993، ص60

يمكن القول أن العمل الأدبي هو الكيان المادي الملموس للقوانين المجردة التي تبحث عنها الشعرية؛ فهي لا تهتم بالأعمال الأدبية النوعية بوصفها أعمالا فردية لكتاب مختلفين، إنما تنظر إليها على أنها نصوص مجردة، بينها قواسم مشتركة، تحكمها قوانين عامة.

إذن الشعرية علم غايته البحث عن سمات الأدبية في الخطاب بالنظر إلى بناه المجردة "إن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية"[1]. وشعرية تودوروف تتجاوز الموجود إلى البحث في المحتمل؛ فالتجريد يسمح لها أن تصل إلى الإمكانات المختلفة لتجلي هذه البنية. على هذا فإن أهم ما يميز تنظير تودوروف للشعرية هو نظرته العلمية لها، وتركيزه على التجريد في ضبط قوانينها.

أسس جاكبسون الشعرية باعتبارها فرعا من اللسانيات، أما تودوروف فمثلما ألح على استقلال الشعرية عن العلوم الإنسانية، فهو كذلك يعلن استقلالها عن اللسانيات، فتغدو مجرد علم تستعين به لضبط قوانين النصوص. يقول:" وتستطيع الشعرية أن تجد في كل علم من هذه العلوم[الأنتروبولوجيا، التحليل النفسي، فلسفة اللغة] عونا كبيرا ما دامت اللغة جزءا من موضوعها"[2]، فكل علم يتخذ اللغة مادة له يمكنه أن يخدم الشعرية؛ وجاء التوسع إلى خارج اللسانيات للتطور الكبير الذي حظيت به مقاربات جديدة للغة على غرار فلسفة اللغة والتداولية، فلم تعد اللسانيات العلم الوحيد الذي يستأثر بالمقاربة العلمية لها.

وتخص الشعرية عند تودوروف الشعر والنثر على حد سواء، أما أعماله فتمحورت حول البحث عن الشعرية في الأعمال السردية، وهو في كتاب «الشعرية» يجلي قوانين شعرية السرد من خلال ثلاثة مظاهر هي:"المظهر الدلالي، وهو الخاص بالمحتوى،

1- تيزفيطان تودوروف: الشعرية، ص 23

2- المرجع نفسه ، ص 28

والمظهر التركيبي، وهو الخاص بكشف العلاقة بين الوحدات البنيوية داخل العمل، ثم المظهر الأسلوبي، وهو الكشف عن خصائص الأسلوب الذي تحكى به الحكاية."[1]، وبهذا يكون تودوروف من أهم النقاد الذي نظروا للشعرية، وللخطاب السردي.

4 – 5 – جيرار جينيت والتعالي النصي:

بحث جينيت في شعرية النص الروائي، على غرار دراسته للبنية الزمنية، التبئير، الراوي في كتاب خطاب الحكاية. غير أنه خرج من دائرة النص الذي احتفى به هو والبنيويون كثيرا إلى محيطه وحواشيه وتشعباته مع المجتمع والثقافة والتاريخ، ولكن بطريقة منهجية تجعل قراءة النص لا تتراجع إلى الوراء(على شاكلة المناهج السياقية) وإنما أكثر متعة، يقول في كتاب أشكال 4(من النص إلى العمل) : " إن هذه الضرورة هي التي دفعتني منذ ثلاثين عاما إلى الخروج من (سور النص) الأثير عند أنصار البنيوية الأولى."[2] الضرورة التي يتحدث عنها جينيت هي ضرورة التجاوز وسمو العمل الأدبي على نصه؛ بانفتاحه الدائم على نصوص أخرى وتفاعله مع المتلقي، وتقبل التأثير المتغير الذي يتركه في المتلقين مع سيرورة التاريخ.

وعلى خلاف الحدود التي رسمها تودوروف للشعرية من أنها لا تختص بـ"العمل الأدبي" وإنما بالنص، فشعرية جينيت تتناول العمل الأدبي، وقد استغرق هذا المشروع من جينيت ثلاثة كتب: مدخل لجامع النصIntroduction à l'archi texte، أطراسPalimpsestes، عتباتSeuils، فكان أهم ما قعد له مصطلحي: التناصية L'intertextualité (الذي كان في الأساس لميخائيل باختين كما سنرى)، الملحق

1 – نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، ص 44

2 – رولان بارت، جيرار جينيت: من البنيوية إلى الشعرية ، ترجمة: غسان السيد، دار نينوى، دمشق، سوريا، ط1، 2001، ص 89

النصيParatexte. والجدير بالذكر أن أعمال جينيت في هذا المجال لم تحظ بالسبق وإنما كانت التلخيص الشامل لأعمال سابقيه.[1]

إن نظرة جينيت للشعرية هي نظرة ديناميكية حتى لا نقول متشككة فهي عنده"«علم» عجوز وحديث السن، والقليل الذي «تعرف » ـه قد يكون في بعض الحالات جديرا بالنسيان"[2] كما أنها:" علم غير واثق من موضوعه إلى حد بعيد، ومعايير تعريفها هي إلى حد ما غير متجانسة، وأحيانا غير يقينية"[3]، فعدم الثقة بالشعرية، وعدم التجانس الذي رأى أنه يطبع جهازها المفاهيمي هو الذي جعله يعيد النظر في كون «النص» هو موضوعها الوحيد.

ينفي جينيت في كتابه «مدخل لجامع النص»، اعتبار النص هو موضوع الشعرية، وإنما ما سماه جامع النص، يقول:" ليس النص هو موضوع الشعرية، بل جامع النص، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة، و نذكر من بين هذه الأنواع: أصناف الخطابات، صيغ التعبير، والأجناس الأدبية"[4]، فكانت هذه البذرة الأولى التي أعلن فيها جينيت خروجه عن الشعرية النصية.

ويرجع في كتاب «أطراس» للتفصيل في التعالي النصي الذي تحدث عنه في كتاب «مدخل لجامع النص»، فجعله هو موضوع الشعرية، وجعل جامع النص أحد أقسامه يقول: "موضوع الشعرية هو التعددية النصيةtranstextuallte، أو التعالي النصي للنص transcendance textuelle du texte الذي كنت عرفته من قبل تعريفا كليا،

1 – ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، لبنان، الجزائر، 2008، ص 29

2 – جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، ص 80

3– المرجع نفسه ، ص 10

4– المرجع نفسه ، ص 5

فقلت« إنه كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى»"[1] وبهذا صار التعالي النصي أعم من جامع النص، وصار موضوع الشعرية عنده هو تلك العلاقة التي يقيمها النص مع غيره من النصوص.

هذه العلاقة تتضمن خمسة أقسام وضحها جينيت في كتاب «أطراس»، وهي:

1. Intertextualité التناصية: "إنها علاقة حضور مشترك بين نصين أو عدد من النصوص بطريقة استحضارية eidetiquement، وهي في غالب الأحيان الحضور الفعلي لنص في نص آخر"[2] وهو المصطلح كما جاء عند جوليا كريستيفا.
2. paratexte الملحق النصي: (المناص، الموازي النصي، مرافقات النص) "العنوان، العنوان الصغير، العناوين المشتركة، المدخل، الملحق، التنبيه، تمهيد، إلخ، الهوامش في أسفل الصفحة أو في النهاية، الخطوط التزيينات والرسوم، نرجو الإلحاق، الشريطة، القميص، وأنواع أخرى من الإشارات الكمالية الكتابية أو غيرها"[3] وقد خصص لهذه القضايا كتابه «عتبات».
3. metatextualite الماورائية نصية:(الميتناص، النصية الواصفة) "وهي العلاقة التي شاعت تسميتها بـ« الشرح» الذي يجمع نصا ما بنص آخر يتحدث عنه دون أن يذكره بالضرورة (يستدعيه) بل دون أن يسميه: وتلك هي حال "هيغل" في كتابه "ظواهرية الروح" الذي يذكر بإلماع وبما يشبه الصمت رواية "ابن أخ رامو" إنها العلاقة النقدية في أسمى صورها"[4]
4. architextualite الجامعية النصية:(جامع النص، النصية الجامعة): يقول جينيت موضحا :"التي عرفتها فيما سبق والمقصود هنا أنها علاقة خرساء تماما، ولا تظهر في

1- محمد خير بقاعي: دراسات في النص و التناصية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1998، ص 125

2 - المرجع نفسه ، ص125

3 - المرجع نفسه ، ص 127

4 - المرجع نفسه ، ص128

أحسن حالاتها إلا عبر ملحق نصي Paratextulle(مثبت: كما في، شعر، محاولات، رواية الوردة، إلخ...التي ترافق العنوان على الغلاف) وإن كل ذلك كما نرى ذو انتماء تصنيفي خالص"[1] وتخص الأجناس الأدبية في انتماء كل نص أدبي إلى الجنس الذي يحتويه، وبالتالي كتابته ضمنيا على حسب قواعد وتقاليد ذلك الجنس. أو هي "العلاقات النصية المتعددة بين النصوص والأجناس التي ندرجها تحتها بصورة مشروعة أو غير مشروعة"[2]، غير مشروعة لسمة تداخل الأجناس الذي صار يطبع النص المعاصر.

5. hypertextualite الاتساعية النصية: (النصية المتفرعة) يعرفها بقوله: " وأقصد بهذا كل علاقة توحد نصا Bأسميه النص المتسع بنص سابق Aأسميه ، طبعا، النص المنحسر)، والنص المتسع ينشب أظفاره في النص المنحسر دون أن تكون العلاقة ضربا من الشرح"[3] و يعرفها في كتاب «أشكال 4» بـ" هو لا يخص النص السابق، ولكنه ينطلق منه، وهو ينتج دائما عن تعديل مباشر أو غير مباشر لهذا النص السابق: ويكون التعديل في تغير الأسلوب، أو في التعريفات، أو في الموضوع، أو في المعارضات، أو أيضا في التحول الأدنى في المحاكاة الساخرة بالمعنى الدقيق للكلمة... هو نص ينزاح عن نص آخر من خلال سيرورة التغير الشكلي أو الموضوعاتي"[4]، ويعطي جينيت مثالا عن التحول الشكلي بالنصوص المترجمة يقول:"إن الترجمات هي نصوص جمعية [اتساعية] بطريقة ما، ومبدأ تحولها ذو طبيعة لغوية خالصة"[5]، يظهر في أدبنا العربي في الأعمال الأدبية(رواية، شعر، ومسرح) والتي كتبت حول شهرزاد وقصص ألف ليلة وليلة، حيث يعتبر كتاب ألف

---

1 – المرجع نفسه ، ص 129

2 – رولان بارت، جيرار جينيت: من البنيوية إلى الشعرية ، ترجمة: غسان السيد، ص 73

3 – محمد خير بقاعي: دراسات في النص والتناصية، ص 130

4 – رولان بارت، جيرار جينيت: من البنيوية إلى الشعرية، ص 72

5 – المرجع نفسه، ص 72

ليلة وليلة هو النص المنحسر، والنصوص الأدبية التي كتبت من منطلق إعادة قراءة له هي النصوص المتسعة.

أما كتاب «عتبات» فيخصصه جينيت للنص الموازي(المناص) الذي وعد بالحديث عنه في كتاب «أطراس»، و"بهذا يكون جينيت قد انتقل من شعريات النص إلى شعريات المناص/الكتاب"[1]، حيث تغيرت النظرة إلى النص من كونه بنية مغلقة على نفسها، في غنى عما يوجد خارجها، إلى عدّه نتاج نصوص سابقة، بل صناعة يتشابك فيها النص مع القارئ مع التاريخ.

5 – الشعرية في النقد العربي المعاصر:

إن المفهوم الذي تأخذه الشعرية في النقد الغربي المعاصر يسحبها نحو التجريد والعمومية؛ فهي تحاول الإمساك بالأطر النظرية التي تنتظم النص الأدبي، وكما رأينا سابقا فإن الشعرية تشكلت في حضن الشكلانيين الروس وتطورت مع كوهين، لتشمل السرد مع تودوروف وجينيت، وإذا كانت قد وصلت في الفكر الغربي إلى كونها علما، فإن بدايات الدراسات النقدية العربية جعلتها أكثر التصاقا بكونها ميزة وخاصية في النص الأدبي، وبالتالي كانت أكثر مرادفة لمصطلح «الأدبية».

بدأت الشعرية العربية على غرار الشعرية الغربية بداية شعرية؛ حيث ظهرت التجارب الأولى مع أدونيس وكمال أبو ديب، بالإضافة إلى الغدامي الذين ركزوا على شعرية الشعر، رغم تصريح وتأكيد أبو ديب على أن الشعرية تخص النثر أيضا[2]. هذه الانطلاقة الشعرية جعلت هؤلاء النقاد أكثر تأثرا بشعرية كوهين على اعتبارها شعرية للشعر، معتمدين على النظرية الأسلوبية وأهم مفاهيمها الانزياح.

1 - عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص 20

2 – ينظر كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص17

أما أدونيس فـ"ينفرد بين أنداده من النقاد والشعراء النقاد بجعله الشعرية هاجسا مركزيا لجهوده التنظيرية، تحدوه رغبة ظاهرة في محاولة فهمها فهما ذاتيا مستقلا، يأبى التبعية العمياء لمرجعية هذا المصطلح الغربي؛ حتى إنك لا تراه – أبدا – يقرن المصطلح العربي برديفه الأجنبي كما يفعل جمهور النقاد الجدد، بمقدار ما يهوى أن يصدر ممارساته الشعرية وتصوره لماهية الشعر"[1]، ويرى أدونيس أن" الفرق بين الشعر والنثر ليس في الوزن، بل في طريقة استعمال اللغة"[2]، على أن نفي الوزن في الشعرية ليس بجديد؛ فحتى القدماء – كالقرطاجني – كما رأينا سابقا قد ألغوا اعتبار الوزن العامل الحاسم في التفريق بين الشعر والنثر، والأمر نفسه ذهب إليه أرسطو من قبل في كتاب فن الشعر حيث أشار إلى المنظومات التعليمية التي يتوفر فيها الوزن لكن تغيب فيها السمات الأدبية[3].

ويرى أدونيس أن هناك أربع طرق للتعبير، هي:

أ. التعبير نثريا بالنثر.

ب. التعبير نثريا بالوزن.

ج. التعبير شعريا بالنثر.

د. التعبير شعريا بالوزن[4]

التعبير الأول والثاني تعبيران عاديان، الثالث والرابع شعريان. وهي الطرائق الأربع التي رصدناها من قبل عند كوهين، مثلما يوضح يوسف وغليسي:

التعبير نثريا بالنثر(عند أدونيس) =النثر الكامل عند كوهين

1 – يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح، ص 310

2 – حامد سالم درويش الرواشدة: الشعرية في النقد العربي الحديث، دراسة في النظرية والتطبيق، أطروحة دكتوراه، مخطوط، جامعة مؤته، الأردن، 2006، ص 24

3 – ينظر: أرسطو: فن الشعر ص 57

4 – يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح، ص 310

التعبير نثريا بالوزن = النثر المنظوم

التعبير شعريا بالنثر= الشعر المنثور أو قصيدة النثر

التعبير شعريا بالوزن = الشعر الكامل"[1]

غير أن الفرق الواضح بين أدونيس وكوهين هو اعتراف أدونيس بقصيدة النثر، الذي يعد هو أحد روادها، بينما يقلل كوهين من شأنها.

أما أبوديب فقد حاول بناء نظرية عامة حول الشعرية مستفيدا من آخر النتائج المتوصل إليها في النقد الغربي، حيث يعرف الشعرية بقوله " فالشعرية ، إذن، خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها."[2] الشعرية عنده هي تلك العلاقات التي تنشأ داخل النص والتي بموجبها يتحول إلى نص أدبي؛ فـ"النص الشعري ليس هو الوزن أو القافية أو الصورة أو الموقف العاطفي، أو الأيديولوجي، لكنه العلاقات بين عناصر مختلفة تتلاحم في سياق واحد بحيث لا يبدو أحدها نشازا."[3]

من جهة أخرى يؤكد أبو ديب أن الشعرية" خصيصة نصية، لا ميثافيزيقية؛ ولأنها كذلك فهي قابلة للاكتناه، والتحليل المتقصي، والوصف."[4] غير أن النقد الذي وجه لكمال أبو ديب هو أنه خرج عن إطار النصية الفيزيقية التي رسمها لنظريته، ليلج بها في عالم أرحب يخص دواخل النفس الإنسانية تارة، وعوالم خفية ميثافيزيقية تارة أخرى، يقول:

---

1 – المرجع نفسه ، ص 311

2 – كمال أبو ديب: في الشعرية، ص 14

3– فتيحة كحلوش: بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري ، ص 61

4 – كمال أبو ديب: في الشعرية، ص 18

"الشعرية هي قدرة عميقة نادرة على استبطان الإنسان والعالم، الطبيعة وآلهتها، المجتمع وصراعاته ، الحضارة وسمومها وعظمتها، الطبقات المسلوبة المستغلة وملحمة صراعها ضد طبقات لم تزل عبر التاريخ تمسح وجودها بالقسر والقهر والقمع، وكل ما في اللغة من قافات وقيافات."[1] ويكمن التناقض في تصريح أبو ديب أن شعريته نصية بنيوية تعتمد على المعطيات اللسانية المتحققة في النص، ومن ثم الارتقاء بها إلى منابر الفكر ورؤية العالم، التي هي حقيقة عوالم تتجاوز النصية التي يلح عليها، وهذا ما أوقعه في خلط بين اللغوي والرؤيوي والفيزيقي بالميثافيزيقي[2]

وقد جعل أبو ديب الشعرية وظيفة من وظائف" الفجوة أو مسافة التوتر عن طريق بناء علاقات تتميز بالتجانس واللاتجانس، فهو "يصف هذه العلاقات بأنها تمتلك بعدين، فهي أولا علاقات تتسم بخصيصة طبيعية تابعة من خصائص مكونات الوجود أو اللغة، وهي تنتظم في بنية لغوية توصف بالألفة، وهي ثانيا علاقات تتسم بخصيصة اللاتجانس أو اللاطبيعية."[3] فالشعرية هي تلك العلاقات التي تنشأ بين عناصر غير متجانسة، والتي بتفاعلها تتحول إلى عناصر متجانسة داخل النص، تجمع بينها علاقات الترابط والألفة فتتحقق بها الوظيفة الشعرية.

يترجم الغدامي poétique بالشاعرية ويعرفها بأنها: "فنيات التحول الأسلوبي، وهي (استعارة)النص؛ كتطور لاستعارة الجملة، حيث ينحرف النص عن معناه الحقيقي إلى معناه المجازي. وهذه سمة لأي تعبير بياني"[4] ؛ الغدامي هنا يعرف الشعرية في سياق حديثه عن علاقتها بالأسلوبية، فيقيم صلة وثيقة بينهما، يركز فيها على شعرية اللغة التي تتحدد انطلاقا من الانزياح أبرز أسس المقاربة الأسلوبية، وبهذا فشعريته أخلص ما تكون شعرية للشعر

1 – المرجع نفسه ، ص 143

2 – ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 123

3 – فتيحة كحلوش: بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري ، ص 61

4 – عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير، ص27

فقط، وهي تتولد من الانزياح عن المعنى الحقيقي و" انتهاك لقوانين العادة ينتج عنه تحويل اللغة من كونها انعكاسا للعالم أو تعبيرا عنه أو موقفا منه، إلى أن تكون هي نفسها عالما آخر، ربما بديلا عن ذلك العالم" [1] فتتحول اللغة من وسيلة إلى غاية. وفي موضع آخر يجعلها أقرب ما تكون مرادفة للأدبية يقول الغدامي:" يعتمد النص الأدبي – في وجوده كنص أدبي – على شاعريته. على الرغم من أن النص يتضمن عناصر أخرى، ولكن(الشاعرية) هي أبرز سماته وأخطرها"[2] وهذا التعريف الذي يجعل الشعرية مرادفة للأدبية تجاوزه النقد المعاصر، حيث تحولت الشعرية من سمة إلى علم له مفاهيمه وأدواته الإجرائية غايته الكشف عن «الأدبية».

ونجد حسن ناظم يقترب في تعريفه للشعرية من رؤية تودوروف بقوله:" هي محاولة وضع نظرية عامة مجردة ومحايثة للأدب بوصفه فنا لفظيا، إنها تستنبط القوانين التي بموجبها يتوجه الخطاب وجهة أدبية، فهي إذن تشخص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي، وبغض النظر عن اختلاف اللغات"[3]. فلكل خطاب قوانينه، والقوانين التي تبحث عنها الشعرية هي تلك التي تجعل من النص أدبيا. ولكن بأي منهج؟

يرى ناظم أن استنباط تلك القوانين لا يستند إلى منهجية واحدة فالذي يهم هو الغاية مهما اختلفت الوسيلة، فـ"ماهية القوانين متنوعة، وتتعدد كذلك الكيفيات من خلال تنوع المنهجيات."[4] على هذا فقوانين الشعرية متباينة ديناميكية تخضع لعملية تطورية، ما يؤدي إلى تنوع المنهجيات في استنباطها، رغم تأكيده على أهمية المنهجية اللسانية في الدراسات الحديثة.

---

1 – المرجع نفسه ، ص28

2 – المرجع نفسه ، ص 24

3 – حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص9

4 – المرجع نفسه ، ص 9

ختاما –ومما سبق– يمكننا القول أن تعريفات النقاد للشعرية تختلف في صياغاتها، وتتفاضل في بلاغتها، وتتباين في طرحها، لكنها جميعا تصب في مجرى واحد، يمكن أن نحدده في الشفرات الآتية: علم، اللغة، التجريد، المحايثة، النص، القوانين، الأدب، الأدبية. وعليه: الشعرية **علم** للأدب بشقيه **الشعر** و**النثر**– مع ضرورة تقبل وجود قوانين تحكم كل منهما على وجه التخصيص، بالإضافة إلى وجود تشابك بينهما – هذا العلم يبحث في كل النصوص مهما تنوعت مشاربها واختلفت غاياتها؛ يبحث فيها عن نقطة الالتقاء أو القوانين المشتركة فيما بينها، بحيث تكون قابلة للتطبيق على كل النصوص، وغايته الوصول إلى مكمن **الأدبية**، تلك السمة التي تميز النص الأدبي عن غيره. لذا تحاول الشعرية الكشف عن مظاهر تجليها، فمادة هذه النصوص هي **اللغة** وبما أنها كذلك فلابد من قوانين موحدة يجب الكشف عنها، والشعرية في سبيل تحقيقيها لهدفها لا تعتمد على **حقل** واحد فهي تأخذ من كل العلوم لكن دون الخروج عن إطار اللغة التي هي المادة الوحيدة التي تعترف بها.

المبحث الثاني: البوليفونية

1/ مفهوم البوليفونية

2/ منهج باختين

3/ عوامل ظهور البوليفونية

4/ المونولوجية

5/ الحوارية

6/ مقومات البوليفونية

6- 1/ تعدد الشخصيات

6- 2/ تعدد أنماط الوعي

6- 3/ التعدد الأيديولوجي

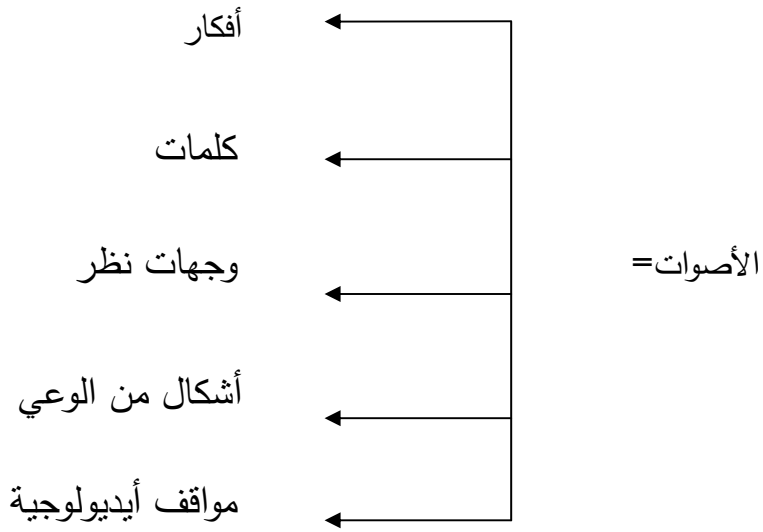
6- 4/ التعدد اللغوي

7/ ما بعد علم اللغة

1 / مفهوم البوليفونية: (Polyphonique)

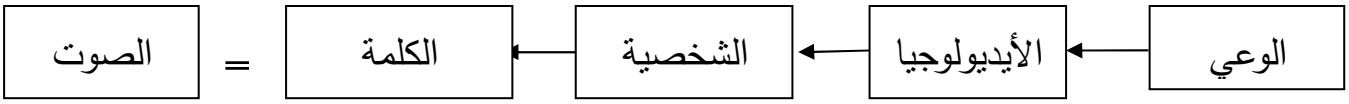
أخذ مصطلحPolyphonique تعدد الأصوات من الموسيقى، فمزج أصوات متعددة داخل النص الروائي الواحد يشبه "المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي"[1]، لكن ما المقصود بالأصوات من الناحية المصطلحية؟

الأصوات التي تحدث ميخائيل باختينMikhaïl Bakhtine عن مزجها، ليست الشخصيات بالذات، وإنما ترتبط بعدة نواحي متعلقة بها ، فباختين – مثلما سنرى في موضع لاحق– لا يركز على تنوع الشخصيات وإنما تنوع أيديولوجياتها، وامتزاجها وقيام حوارية فيما بينها، على هذا فمصطلح الأصوات يحمل هنا معاني متعددة، هي: الشخصيات، أنماط الوعي، الأيديولوجيات، الكلمات، وهكذا فالأصوات: هي الكلمات المحملة بالأيديولوجيا التي تنطق بها الشخصيات انطلاقا من أنماط الوعي المتعددة، فهي تحصيل حاصل لعدة مفاهيم كما يوضح المخططان التاليان: [2]



1 – ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص59

2 – سامية دوادي: صوت المرأة في روايات إبراهيم سعدي، أطروحة دكتوراه مخطوط، جامعة تيزي وزو، الجزائر، ص 47



وإذا كان دوستويفسكي من الناحية الفنية "هو خالق الرواية المتعددة الأصوات" [1] فإن اكتشاف هذه الخاصية من الناحية النقدية يرجع إلى ما قبل باختين – مثلما يوضح هو نفسه– وذلك عند النقاد الروس في دراستهم لأعمال دوستويفسكي، حيث قام بتمحيص الدراسات النقدية التي تناولت إبداعه، فاستقى منها محاور موضوعاته، ثم عمل على تطويرها؛ فهو على سبيل المثال يأخذ من ل جروسمان الحوارية، ومن كاوس ربطه البوليفونية بالنظام الرأسمالي، ومن فكوماروفيتش مصطلح تعدد الأصوات، ومن ب. م.إنجلجاردت خصوصية الفكرة عند دوستويفسكي[2]، ليصيغ في النهاية أطروحته القاضية بانفتاح النص وتعالقه مع بنيات أخرى لغوية وثقافية.

والرواية البوليفونية هي رواية "تعدد فيها الشخصيات المتحاورة، وتتعدد فيها وجهات النظر، وتختلف فيها الرؤى الأيديولوجية، بمعنى أنها رواية حوارية تعددية، تنحى المنحى الديمقراطي، حيث تتحرر بشكل من الأشكال من سلطة الراوي المطلق، وتتخلص أيضا من أحادية المنظور واللغة والأسلوب"[3]، فهي ذلك الصراع الأيديولوجي الذي ينحسر فيه دور الراوي فلا يعقب ولا يصدر الأحكام ولا يلقي المواعظ. في مقابل هيمنة الشخصيات التي تتقاطع فيما بينها فكريا مع تمتعها بالحرية في التعبير عن ذاتها، ومحاولتها إعطاء موقف من العالم يناقض المواقف الأخرى، "ف ليست البوليفونية مجرد تجاور للأصوات داخل الصوت الواحد، بل هي تقتضي أن يحيل كل صوت على الصوت الآخر، وأن يحصل

1 – ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص 11

2 – ينظر: المرجع نفسه، ص ص 21، 47

3– جميل حمداوي: الرواية البوليفونية أو المتعددة الأصوات، الموقع الاكتروني:
/http://www.alukah.net/publications_competitions/0/39038

الاحتكاك بين الأصوات، وأن يفرز الاحتكاك رؤى متعارضة غير متطابقة"[1]؛ بحيث يصبح النص مسرحا لصراع فكري لا ينتهي ولا يتحدد إلا في وعي القارئ، الذي يكتسب هو الآخر حرية في بناء تصوره حول الشخصيات واتخاذه موقفا خاصا منها، دون أن يكون للراوي يد في إجباره على تبني رؤية معينة. يقول باختين: "ومما يسترعي النظر أن أعمال دوستويفسكي لا تشتمل أبدا على آراء معزولة بذاتها، ولا على وضعيات وصيغ من نمط المواعظ، والحكم، والأقوال المأثورة، الخ التي بإمكانها أن تحافظ على دلالتها المعنوية المفتقرة إلى الخصوصية الفردية حتى في حالة إخراجها من سياق النص وفصلها عن الأصوات"[2]

وترى كريستيفا أن "النص متعدد الصوت polyphonique ليس له أيديولوجية خاصة، لأنه ليس له موضوع أيديولوجي، إنه بمثابة "جهاز" تعرض فيه الأيديولوجيات نفسها، وتستهلك ذاتها أثناء المواجهة"[3] الرواية البوليفونية لا تمتلك أيديولوجيا محددة يحاول النص ترسيخها، فهي صراع بين أيديولوجيات متساوية في العرض ينتهي دون تغليب إحداها على الأخرى.

إن هذه الحرية التي يعطيها الراوي للشخصيات تقترب من السرد الموضوعي الذي جاء به توماشوفسكي؛ حيث فرق بين سردين أحدهما ذاتي، والآخر موضوعي؛ أما الذاتي فهو الذي :"لا تقدم الأحداث إلا من زاوية نظر الراوي، فهو يخبر بها، ويعطيها تأويلا معينا يفرضه على القارئ، ويدعوه للاعتقاد به"[4]. وأما السرد الموضوعي هو ما يكون فيه الكاتب

---

1 – حسن المؤذن: الرواية والتحليل النصي، قراءات من منظور التحليل النفسي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، دار الأمان، لبنان، الجزائر، المغرب، ط1، 2009، ص 161

2 – ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص 137

3 – حميد لحميداني: النقد الروائي والأيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص 82

4– حميد لحميداني: بنية النص السردي: من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار لبيضاء، ط1، 1991، ص 47.

"مقابلا للراوي المحايد الذي لا يتدخل ليفسر الأحداث، وإنما ليصفها وصفا محايدا كما يراها، أو كما يستنبطها في أذهان الأبطال، لذلك يسمى هذا السرد موضوعيا لأنه يترك الحرية للقارئ ليفسر ما يحكى له ويؤوله."[1]

إذا كان المؤلف قد كتب رواية بسرد موضوعي دون أن يشرك آراءه، فهل هذا يعني أنه كتب رواية متعددة الأصوات؟ هل السرد الذاتي مرادف للمونولوجية والسرد الموضوعي مرادف للبوليفونية؟

تطرق باختين لهذه النقطة الخاصة بالسرد الموضوعي، لكن ليس عند الشكلاني توماشوفيسكي، بل عند الكاتب الروسي تشيرنيشيفسكي الذي قرر أن يكتب رواية موضوعية يخلو رأيه فيها[2]، وباختين يعترف له بالاقتراب من فكرة تعدد الأصوات دون تلمسها. فهو يعتبر غياب الموقف الأيديولوجي للمؤلف في الرواية الموضوعية أمرا سلبيا. فمؤلف الرواية البوليفونية مطالب بحضور واف لوعيه لا إلغاؤه، بالإضافة إلى إنشائه علاقات حوارية بينه وبين شخصياته الورقية، يقول:"إن وعي مبدع الرواية المتعددة الأصوات يحظ بحضور دائم يعم كل جزء من أجزاء هذه الرواية، وهو حضور فعال إلى أقصى حد في هذه الرواية."[3]، فالموضوعية من سمات البوليفونية، على أن هذه الأخيرة تتجاوزها إلى خصائص أخرى سنتعرف عليها لاحقا.

كثيرا ما يربط النقاد بين تعدد الرؤى السردية بالمفهوم البنيوي وبين البوليفونية، مثلما يوضح جميل حمداوي:" تتبني الرواية البوليفونية على تعدد المنظورات السردية ووجهات

---

1 – المرجع نفسه ، ص 47.

2 – ينظر: ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص 93

3 – المرجع نفسه، ص 96

النظر(الرؤية من الخلف– الرؤية الداخلية – الرؤية من الخارج)"[1] فهل يعتبر تعدد الرؤى السردية عاملا حاسما للحكم على الرواية بالبوليفونية؟

إن وجود زوايا رؤية متعددة في الرواية: الرؤية من الخلف، الرؤية مع، الرؤية من الخارج، لا يقضي حتما بوجود البوليفونية؛ فتعدد الأصوات يخص وعي الشخصيات وأيديولوجيتها، فالذي يهم باختين ليس وجود رؤى سردية متعددة، بل وجود منظورات أيديولوجية متعددة وقيام تأثير متبادل فيما بينها، فالمؤلف في النص المونولوجي قد يوظف رؤى سردية متعددة، لكنها تخدم منظوره الأيديولوجي هو، فـ"لا يلبث أن يعمل في الخفاء على توجيه القارئ نحو مركز واحد للرؤية عاملا بذلك على طمس معالم التوزيع المتكافئ للمواقف، ذلك الذي كان قد بدا مهيمنا خلال قسم كبير من العمل"[2]. أما المؤلف في الرواية البوليفونية فقد يوظف رؤية سردية واحدة، لكن يسحب نفسه بعيدا تاركا المجال لشخصياته لتحتل مضمار النص وتعبر عن مواقفها بما يخدمها هي؛ فالبوليفونية تخص الحرية التي يمنحها الراوي للشخصيات في التعبير عن رأيها دون التوجيه أو التعقيب أو التصحيح الأيديولوجي. وهذا ما نجده في رواية «إرهابيس» حيث تعتمد على رؤية سردية واحدة وهي «الرؤية مع»، لكنها تتميز بتباين المنظورات الأيديولوجية.

هل وجود صراع أيديولوجي في النص هو الذي يحقق البوليفونية؟

وجود الحوار والجدال أمر بديهي في أي رواية، لكن الذي يميز الرواية متعددة الأصوات هو انتهاء ذلك الحوار بطريقة ديمقراطية، أو انتهائه على مستوى شخصيات الرواية فيما بينهم، لا على مستوى المؤلف الذي يختم ذلك الحوار بفكرته، فقيامه بهذا الأمر يحول التعدد إلى الأحادية، فإذا كان الصراع و"التعارض في الرواية لا يجري بين قوى

1 – جميل حمداوي: الرواية البوليفونية أو المتعددة الأصوات.
/http://www.alukah.net/publications_competitions/0/39038

2 – حميد لحميداني: أسلوبية الرواية، منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989، ص 42

متكافئة ومتساوي الحضور فإنه لا يمكن أن يصنع حوارية Dialogisme، ولكنه سيبقى محصورا في نطاق ما يمكن أن نسميه فقط حوارا Dialogue "[1] وهو ما سماه باختين بالحوار الخالص، فمهمة المؤلف تقتصر على خلق صراع إيديولوجي، لكن ليست مهمته أن ينهيه بطريقة سلمية، أو أن يغلب رأيا على آخر، فهو مطالب "بإفساح المجال أمام كل واحدة من وجهات النظر المتصارعة لأن تبلغ أقصى قوتها وإلى أقصى مداها ولتبلغ أقصى درجات الإقناع."[2]

أما فيما يخص العرض والسرد، فإن البوليفونية يمكن أن تستفيد من كلا النمطين، حيث تظهر في العرض من خلال الحوار المباشر بين الشخصيات، وتظهر أيضا في السرد حيث يمتزج في سياق سردي واحد خطابان أحدهما للراوي والثاني للشخصية؛ وهو ما يسمى بالخطاب غير المباشر، والخطاب غير المباشر الحر. وهو يقترب من التهجين الذي تعرض له باختين في التعدد الأسلوبي.

كما أن البوليفونية لابد أن تكون في النص السردي الواحد وهذا ما يتلاءم مع مقاربة باختين النصية، وتخص النص لا المؤلف؛ فالنص هو الذي يجب أن يحمل هذا التعدد وليس أعمال المؤلف المتنوعة. ويظهر ذلك من تحليل باختين لأعمال شكسبير[3]؛ حيث يرى أن مجمل أعماله تتسم بالبوليفونية، لكنها تغيب داخل العمل المسرحي الواحد، وهو الشرط الذي يراه لازما لإقرارها.

وعليه فالبوليفونية تتطلب: تعدد الشخصيات، تعدد أنماط الوعي، تعدد الأيديولوجيات، التعدد اللغوي.

---

1 – المرجع نفسه، ص 51

2 – ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص 98

3 – ينظر: المرجع نفسه ، ص 50

2/ منهج باختين:

ليس غريبا أن يركز باختين في كتاباته على التعدد، ذلك أنه هو نفسه متنوع المشارب، متنوع الفكر، ومتنوع الطرح، إننا نراه ينتقل من التفكير الفلسفي إلى الأيديولوجي إلى اللغوي، يتحدث عن: الأسلوبية/اللسانيات/ ما بعد علم اللغة، اللغة/الكلام، الرواية/الشعر، الحوارية/البوليفونية/ المونولوجية، يبحث في التراث ثم يعود إلى الحاضر، كما نجد عنده كما مصطلحيا هاما ما بين: الحوارية، البوليفونية، التعدد اللغوي، الأسلبة، الوعي، الأيديولوجيا، الأجناس المتخللة، الباروديا، التهجين، يبحث في تاريخ الأجناس الأدبية، يربط بينها وبين الخصائص الفنية للقضايا المعاصرة التي يتقصاها بالدراسة؛ وهذا التعدد الذي يطرحه فكر باختين يتأسس على: التعدد في الأسلوب، التعدد في أنماط الوعي، التعدد في الأيديولوجيات، التعدد في الشخصيات، التعدد في الأصوات. فباختين ضد كل ما هو وحدوي، مع كل ما هو حواري.

يتميز منهج باختين في ربطه بين الرواية والواقع الاجتماعي لا على سبيل البحث عن مواطن تأثيره عليها، أو مدى تعبيرها عنه، وإنما أدبية هذا الواقع وظهوره على سطح بنيتها بأشكال فنية جمالية، ويعد "أول من حاول الاستفادة من الفلسفة المادية الجدلية، دون الإغراق في دوغمائيتها، والاستفادة من النزعة الشكلانية من غير الالتزام والخضوع لصرامتها"[1]، وذلك في جمعه بين بينيتين هما: البنية النصية والبنية الاجتماعية، بطريقة أكثر سلاسة وأكثر ميلا للتطبيق الفعلي على النصوص.

ويندرج منهج باختين ضمن سوسيولوجيا النص الروائي[2]، الذي ظهر مصطلحيا مع بيير زيما، وهو منهج يسعى "لتحليل الأعمال الروائية من الداخل، أي تحليل المستوى

1 – عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، دار الكتاب الحديث، القاهرة، مصر، ط1، 2012 ، ص 202

2 – يفرق لحميداني بين سوسيولوجيا النص الروائي، وسوسيولوجيا الأدب، حيث أن الأول ينطلق من النص، والثاني ينطلق من المجتمع، ويعرف سوسيولوجيا الأدب بـ:" تدل على منهج نقدي في الرواية يصفه البنيويون المعاصرون بأنه

التركيبي، الكشف من خلاله- فقط- عن العلاقات الاجتماعية في محاولة لإثبات التماثل الموجود بين البنية الاقتصادية، والاجتماعية، والثقافية السائدة في فترة تاريخية من جهة، وبالبنية اللسانية المتحققة في النص الروائي المدروس من جهة ثانية"[1]. من خلال الاعتماد على اللغة كأداة إجرائية في مقاربة العلاقة بين الفن والواقع، وهو المنهج الذي سنحلل به رواية إرهابيس.

ورغم مناهضة باختين للشكلانيين الروس وخروجه عن معتقداتهم، واستناد جهازه المفاهيمي إلى الفلسفة الماركسية، إلا أنه يمكن القول أن بعض أفكارهم وعلى الخصوص المحايثة بقيت تلقي بظلالها على طريقته في القراءة، إذ "لم يعالج الأدب بوصفه انعكاسا مباشرا للقوى الاجتماعية، كما قد يتوقع المرء، بل أبقى على اهتمام شكلي الطابع بالبنية الأدبية."[2] فهو يحلل القضايا الفنية للنصوص في ذاتها، وحتى تقصيه للأيديولوجيا فهو تقصي لتجلياتها الجمالية داخل النص، على هذا فهو لا يعتبر الرواية نصا أدبيا ينبغي أن يحقق غاية و"لا ينتقل أبدا إلى مستوى الحديث عن وظيفة الرواية"[3]، فالرواية ليست مهمتها عرض حاجة في نفس كاتبها، أو نقل أيديولوجيا معينة، إنما عرضها أيديولوجات متباينة هو الذي يحقق لها غايتها واكتمالها الفنيين، "فلا يفصل بين الأدب والحقول الثقافية والإيديولوجية إذ يعتبر هذه الحقول كائنة في الإبداع ذاته، وملتحمة(هكذا) بالمظهر اللساني فيه. لذلك فلا حاجة إلى إقامة مقارنة أو تناظر بين البنية الأدبية والبنية الإيديولوجية أو الثقافية، مادامت هذه كائنة في النص."[4] لهذا نراه يقدح في روايات تولستوي الهادفة إلى

يجعل اهتمامه الأول محصورا في البحث عن سببية الظاهرة الروائية، أي التركيز على الجوانب المفسرة لحدوث النص الروائي، مما يجعل الحديث عن العناصر الخارجية بالنسبة للنص يحتل مكان الصدارة في التحليل." ينظر: حميد لحميداني: النقد الروائي والأيديولوجيا، ص 72

1 – حميد لحميداني: النقد الروائي والأيديولوجيا ، ص 72

2 – رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة:جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، مصر، 1998، ص 38

3 – حميد لحميداني: النقد الروائي والأيديولوجيا، ص 52

4 – المرجع نفسه ، ص 48

ترسيخ أيديولوجيا واحدة، ويمدح روايات دوستويفسكي الحاملة للأيديولوجيات المتنوعة، والمفاضلة التي يعقدها باختين بينهما أساسها النصوص الروائية لكلا الأديبين.

" هكذا فإن الخلفية التي يصدر عنها باختين ، خلفية مزدوجة:

- ✓ عبر لسانية، تداولية(لا ترفض الألسنية) ترتكز على تصور فلسفي غيري، يتبنى معطيات التحليل التاريخي للمجتمع.
- ✓ نقدية، سيميائية تسائل النص الروائي من منظور تشريح العلائق الداخلية والخارجية، وفي أفق تحليل سوسيولوجي لأشكال التعبير الأيديولوجي."[1]

كما نلاحظ احتفاء باختين باللغة، "ولكنها ليست اللغة–النسق ذات البنية الثابتة، وإنما اللغة –الملفوظ –الكلمة –الخطاب، المحملة بالقصدية والوعي والسائرة من المطلقية إلى النسبية، والتي تبتعد عن دلالة المعجم لتحتضن معاني المتكلمين داخل الرواية"[2]؛ فاللغة التي يتحدث عنها ليست مجموعة العلاقات الواجب ضبطها داخل النص على شاكلة القراءة البنيوية، أو تلك القواعد المجردة التي ترصدها اللسانيات، بل هي اللغة الحوارية مع ذاتها على مستوى النص الواحد، أو الحوارية مع لغات أخرى في نصوص أخرى، وهي القضايا التي جعلها من صلب علم جديد أطلق عيه « ما بعد علم اللغة».

والأدوات التي يتوسل بها باختين البحث عن البوليفونية والحوارية في النصوص وسائل لغوية بالدرجة الأولى؛ فهو يبحث في التقلبات اللغوية للنص، كما أن المميز في مقاربة باختين للرواية هو جمعه بين النظري والتطبيقي، فـ"لم يقدم الخطاب أعماله كإطار للكتابة أو أنموذج للتجريد، لقد نهضت تنظيراته من داخل الخطاب الروائي نفسه وبعد استقراء لأهم خصائصه وصفا وتحليلا، هذا العمل الميداني هو ما سمح له ببلورة تصور

1 – ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، مصر، ص 15.

2 – المرجع نفسه، ص 16

شمولي عن النوع الأدبي وإقرار حقائق لم تكن معروفة من قبل."[1] حيث يستنبط قواعده الفنية من النصوص، ويستشهد بها في الاستنتاجات التي يتوصل إليها، وكلامه تطبيقي بقدر ما هو نظري. على هذا تكون مقاربة باختين السوسيونصية أكثر قابلية لقراءة النصوص.

3/ عوامل ظهور البوليفونية:

دوستويفسكي هو مبدع الرواية المتعددة الأصوات، على حسب ما يؤكده باختين في أكثر من موضع في كتاب «شعرية دوستويفسكي»، إذ لم يظهر قبله كاتب أعطى هذه الحرية للشخصيات في التعبير عن مواقفها، فهو الذي" أوجد صنفا روائيا جديدا بصورة جوهرية"[2] وبه تحولت الرواية الأوربية من المونولوجية إلى البوليفونية، وإذا كان دوستيويفسكي هو مبدع الرواية البوليفونية فما هي العوامل التي ساعدته على ابتكار هذه النمط الجديد؟

يفسر باختين ظهور الرواية متعددة الأصوات بالعودة إلى الواقع المادي، حيث يرد نشأتها زمنيا إلى بدايات ظهور الرأسمالية، ومكانيا إلى روسيا، يقول: "فإن الرواية المتعددة الأصوات كان بإمكانها أن تتحقق فقط في العصر الرأسمالي ، بالإضافة على ذلك، فإن التربة الأنسب لها كانت روسيا بالضبط"[3]، فالفترة التي عاش فيها دوستويفسكي تميزت بالنهوض ضد النظام الإقطاعي والحكم الدكتاتوري للقيصر، وبالتالي قيام ثورات وتنظيمات لإخراج روسيا من الحكم المطلق إلى الحكم الليبيرالي، والتي كان دوستويفسكي والمثقفين الروس من أنصارها.

---

1 – إدريس قصوري: أسلوبية الرواية، مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 2008، ص 291

2 – ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص 11

3 – المرجع نفسه، ص 29

من جانب آخر، يرجع باختين نشأتها إلى نزعة ذاتية خاصة بالمبدع دوستويفسكي الذي امتلك الموهبة لخلق هذا النمط الجديد، لم يستطع غيره أن يمتلكها سواء من معاصريه، أو ممن سبقه، يقول باختين:" لقد اتصف دوستويفسكي بموهبة فذة مكنته من سماع حوار عصره أو بكلمة أدق، مكنته من سماع عصره بوصفه حوارا عظيما ، كما مكنته هذه الموهبة من أن يضمن هذا العصر ليس فقط أصواتا محددة بل أن يضمنه بالدرجة الأولى، وبالضبط علاقات حوارية تقوم بين هذه الأصوات."[1]

كما يرد باختين نشأة الرواية إلى ثلاثة جذور أساسية هي : "ملحمي (نسبة إلى الملحمة)، وبياني متكلف وخطابي، وكرنفالي، وتبعا لطغيان جذر ما من هذه الجذور تمت صياغة ثلاثة خطوط في تطور الرواية الأوروبية: ملحمية (قصصية، روائية)، وبيانية متكلفة خطابية، وكرنفالية"[2] ، أما الرواية البوليفونية فترجع إلى الجذر الثالث، وقد " كرس جزءا هاما وجوهريا من دراساته لها، وهو يركز على استنباط أسلوبيات النوع بطريقة توضح بصورة متزامنة بنيات النوع الأدبية وترسم صورة لافتة لتحول النثر الروائي في أوربا، ويسود هذا التحول صراع أبدي متغير دوما بين النزوع إلى التوحيد والنزوع المضاد الذي يحافظ على التنوع والاختلاف"[3] هذا الصراع يرجع إلى العصور اليونانية، التي نقب فيها عن كل ما يدعو إلى التعدد.

ومن ثم يصل باختين بين الرواية البوليفونية الحديثة (كما جاء بها دوستويفسكي) وبين الأدب المضحك بجد وبين الكرنفال. فيما يخص الأدب المضحك بجد، باختين يخص

---

1 – المرجع نفسه، ص 128

2 – المرجع نفسه ، ص 158

3– تيزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1996، ص 17

بالذكر أدبين هما: الحوار السقراطي[1] والهجائية المينيبية[2]؛ يقول:" الحوار السقراطي والهجائية المينيبية كان لهما أهمية حاسمة في صياغة هذا الصنف الخاص بتطور الرواية والنثر الفني الذي اصطلحنا على تسميته الحواري"[3]، حيث يرى أن هذين الأدبين تميزا بوجود مظاهر بوليفونية، كما أن روايات دوستويفسكي المتعددة الأصوات كانت تتسم بوجود هذين الأدبين.

من جهة أخرى يربط باختين بين البوليفونية والكرنفال[4]، ففي الكرنفال تختلط الأصوات ويسود التعدد على التوحد، ويلغى التمايز بين الطبقات ويتساوى جميع الناس ويشيع مبدأ عدم الكلفة وتغيب هيمنة السلطة، ويتم الاستهزاء بها وبالتحضر والرسميات، وفيه يختلط الجاد بالهازل. فكل هذه الطقوس نقلت إلى الأدب وهو ما سماه بـ: «إسباغ الطابع الكرنفالي على الأدب»، وعليه فهو يؤكد على أن الرواية " هجين، لكن يتحتم أن نؤكد ذلك مرة أخرى : إنه هجين قصدي وواع، منظم أدبيا، وليس مطلقا مزيجا معتما وآليا من اللغات "[5]، لكن

---

1 – الحوار السقراطي نسبة إلى سقراط الذي كان يسعى إلى الوصول للحقيقة عن طريق الجدال، وذلك بالاعتماد على أسلوبي السينكريزا والأناكريزا. السينكريزا: يعني أن يقابل بين مختلف وجهات النظر حول مسألة بعينها. الأناكريزا: فيعني القدرة على أن تثار كلمة المناقش الآخر وأن تستفز، وأن يجبر هذا المناقش على الإفصاح عن رأيه، وأن يبوح بكل ما في نفسه. ينظر: ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص 160، 161

2 – ينسب الهجاء المينيبي إلى الفيلسوف الإغريقي الساخر مينيبوس المنسوب إلى مدينة أم قيس (Ghadar– بمعنى : جدار) فيما كان يعرف آنذاك بسوريا، وهي اليوم الأردن. وقد بلغ مينيبوس قمة مجده حوالي العام 250 قبل الميلاد. ثم جاء الروماني فارو الذي عاش من 116 إلى 27 قبل الميلاد، ونقل هذا الهجاء إلى اللاتينية. والهجاء المينيبي في أبسط صور هو خلط النثر بالشعر." ينظر: ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، بيروت لبنان، ط 3، 2002، ص 343

3 – ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص 158

4 – الكلمة في أصولها تعني موسم الاحتفال الذي يسبق فترة «الصوم الكبير» عند النصارى؛ أو أي لحظة احتفالية أو ابتهاج عام أو تظاهرة جماعية مفرطة الفوضى، وكرنفال القرون الوسطى كان تجسيدا للثقافة الجماهيرية التي تتسم بالانحلال الجماعي والانفلات الطبقي والتحرر المطلق من القيود الاجتماعية والدينية كافة، إضافة إلى السكر المطلق والعربدة والفحش الداعر، والعنف القاتل. ينظر: ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص 214، 215

5 – ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص 125

باختين يعود في الأخير ليؤكد على أن تلك الآداب التي بحث فيها وإن اتسمت بالبوليفونية واعتماد دوستويفسكي عليها إلا أنه يبقى له الفضل الأول في خلقها، فهي لم تكن إلا إرهاصات ساهمت في تطور الرواية البوليفونية خاصة والرواية الأوربية عامة، يقول: "إننا إذ نربط دوستويفسكي إلى تقاليد محددة، فإننا بذلك لا نقيد طبعا بأي شكل من الأشكال الأصالة العميقة والتميز الفردي لإبداعه. يعتبر دوستويفسكي مؤسس تعددية الأصوات الحقيقية التي لم تكن موجودة وما كان بإمكانها أن توجد لا في الحوار السقراطي ولا في الهجائية المينيبية العتيقة [...] ولكن تعددية الأصوات كان قد جرى التحضير لها بصورة جوهرية في هذا الخط من تطور الأدب الأوربي."[1] الأمر الذي جعل باختين يفضله على كل الأدباء.

4/ المونولوجية: (Monologique)

المونولوجية هي:" سرد يتميز بوحدة الصوت أو بصوت طاغ على سائر الأصوات، وفيه تكون أقوال الكاتب وآراؤه وأحكامه ومعلوماته المرجع الأخير للعالم المصور"[2]، المؤلف في الرواية المونولوجية صاحب السلطة العليا، "وكلمة المؤلف لا تشعر أبدا بمنافسة كلمة تتوقعها تصدر عن البطل"[3]، إنه لا يسمح للشخصيات أن تتحاور فيما بينها عارضة لرؤاها، محققة كيانها المستقل، إنما يهيمن على السرد، فكل ما تقوله أو تفعله الشخصيات يخضع لسلطته، فهو"لا يتجادل مع أبطاله ولا يتفق معهم إنه يتحدث لا معهم ، بل عنهم، أما الكلمة الأخيرة فهي من نصيب المؤلف"[4]. فهو الوحيد الذي يحمل أيديولوجيا، والعالم بكل شيء، والمسيطر على كل ما يقع.

---

1 – ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص 262

2 – لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص 107

3 – ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص 101

4 – المرجع نفسه ، ص 101

والأيديولوجيا في الرواية المونولوجية نوعان: صائبة وهي آراء المؤلف، تلك التي يسعى لتأكيدها على لسان الشخصيات، أو خاطئة وهي غيرها من الأفكار، والتي ينقضها أو يهملها، يقول باختين:"وكما رأينا، فإن طرح الفكرة في الأدب يكون عادة ذا طابع مونولوجي كلية، فالفكرة إما يجري إقرارها أو نفيها"[1]، وحتى تلك الأفكار التي تدحض تتجلى قيمتها فحسب في إثبات صحة الأفكار السائدة.

فهذه الأفكار التي تعرضها الشخصيات تخضع للرقابة من طرف الراوي، الذي ينفي الفكرة المعارضة ويثني على الفكرة الموافقة؛ فـ"تصبح كل القيم خاضعة لوجهة نظر واحدة، بحيث إذا ظهر منظور مخالف على لسان شخصية من الشخصيات مثلاً أُخضع هذا المنظور إلى إعادة تقييم من وجهة النظر السائدة"[2]، فهو يسيطر على مجريات الأحداث، يعقب على كلام الشخصيات، يصحح أخطاءهم، يقاضيهم على أفعالهم، على هذا "فإن أفكار المؤلف يمكن أن تنثر عرضيا، على كل مساحة العمل الأدبي، إنها تستطيع أن تظهر في تضاعيف كلام المؤلف بوصفها أمثالا وحكما قائمة بذاتها ومناقشات كاملة، إن بالإمكان وضعها على لسان هذا البطل أو ذاك، وأحيانا بكميات كبيرة متزاحمة فيما بينها، دون أن تندمج، رغم ذلك، مع فرديته"[3]، لهذا فالرواية المونولوجية غنية بالمواعظ الأيديولوجية، والحوارات التي تنتهي إلى تثمين الفكرة السائدة، وبإلحاح الراوي على الاعتقاد باتجاه معين. وهذه الأيديولوجيا مقحمة ومتصلة بالبناء السردي للرواية، وليس بوعي الشخصيات؛ بحيث يمكن اجتثاثها من صلب النص، دون أن تختل مسيرة السرد. وهذا الاعتقاد بضرورة توحد الأفكار في العمل جاء لضرورة فنية تقضي بـ"أن ظهور نبرة ثانية سينظر إليه حتما على أنه تناقض قبيح داخل عقيدة المؤلف"[4].

---

1 – المرجع نفسه، ص 116

2– محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005، ص 96

3 – ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص 119

4 – المرجع نفسه، ص117

وبهذا تصبح تلك الأيديولوجيا أكثر تعبيرا عن المؤلف منه عن الشخصيات التي تنطق بها؛ فيحدث انفصال بينها وبين الأيديولوجيا التي تحملها، لأن المؤلف ليست غايته أن يصنع شخصية ذات أيديولوجيا مستقلة بل استغلالها لتمرير أيديولوجيته، فتصبح الشخصية بوقا لعرض أفكار المؤلف، يقول باختين:"المهم من وجهة نظر المؤلف أن يجري التعبير عن هذه الفكرة الصائبة عموما، في نص هذا العمل الأدبي، أما من الذي يعبر عنها ومتى فيتحدد في ضوء التصورات التكوينية الخاصة بالوقت الملائم والمكان المناسب"[1]؛ فالشخصية ليست حاملة لقناعة أيديولوجية تسعى للدفاع عنها على مستوى النص في مقابل القناعات الأخرى على وجه من التكافؤ، بل إن الأيديولوجيا الغالبة قد حسمت من قبل من طرف المؤلف ولم يبق إلا تحديد الشخصيات الناطقة بها.

هذا فيما يخص الرواية، ويجدر بنا الإشارة إلى رأي باختين في الشعر الذي يرى أنه ذو طبيعة مونولوجية خالصة، لأنه يعبر عن ذاتية الشاعر وعن اللغة الرسمية، فـ"لغة الشاعر هي لغته هو، إنه يجد نفسه داخلها برمته، وبدون شريك يقاسمه إياها"[2]؛ فالشاعر يعبر عن الذات بألفاظ متناسقة تخدم الوحدة الكلية للقصيدة، لذا وجب عليه أن يكيف كل اللغات بما يتلاءم مع أسلوبه ومقاصده، "كما أن وعي الشاعر لا يتحقق إلا من داخل اللغة. وهو يعبر عن نفسه فيها بدون وسيط؛ فلغة الشاعر هي لغته الخاصة به، إنه منغمس فيها وغير منفصل عنها بأي شك من الأشكال. وهو غارق في كل كلمة وكل تشكيل لغوي، وكل تعبير من شأنه أن يعبر عن ذاتيته الشاعرية"[3]، فالشاعر محكوم بنظم فنية رسمية تشكل قصائده، وتأتي ضرورة الامتزاج بينه وبين اللغة، للمحافظة على النسق الموحد للنص الشعري وإلا كان أسلوبه متنافرا وهو ما يفقده الأدبية.

---

1 – المرجع نفسه، ص 112

2 - ميخائيل باختين: الخطاب الروائي ، ص 58

3 – نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق، ص 13

كما أنه ينظر للغة الشعر وكأنها لغة دكتاتورية لا تعترف إلا بسطوتها، وتلغي ما عداها من اللغات، إنها تهيمن على تنوع الأساليب لتعيد صياغتها في أسلوب واحد موحد؛ "فإن لغة الأجناس الشعرية [...] غالبا ما تصير لغة آمرة، وثوقية ومحافظة، تتمترس ضد تأثير اللهجات الاجتماعية غير الأدبية"[1]، فتغيب الحوارية عن هذه اللغة، لأنها مكتفية بذاتها منغلقة على أسلوبها، رافضة لكل أشكال التفاعل مع غيرها من اللغات، فـ"في العمل الشعري، تتحقق اللغة كأنها لغة أكيدة، حاسمة، حاضنة لكل شيء، وبواسطتها عن طريق أشكالها الداخلية يبصر الشاعر يفهم ويتأمل، وعندما يعبر عن نفسه لا شيء يستثير فيه الحاجة إلى الاستعانة بلغة «أخرى» «أجنبية»."[2]

لكن الشعر المعاصر لم يظل يحتفظ بتلك النزعة الرومانسية الذاتية، فقد راح يجاري الرواية في التعبير عن التصدع الحاصل في الذات والقيم والعالم، فغدا هو كذلك ينزع للعبثية والتحرر من وحدة الأسلوب ووحدة اللغة، وهذا ما نجده مثلا في الشعر العربي المتخلي عن وحدة القافية، بل أكثر من ذلك تخليه حتى عن الوزن وظهور قصيدة النثر، والمفارقة هي ظهور القراءات البوليفونية للقصائد الشعرية، هذه الميزة التي نفاها عنها باختين جملة وتفصيلا[3].

هل يكمن أن يكون النص السردي الواحد بوليفونيا ومونولوجيا في آن؟

يرى محمد عزام أنه يمكن الجمع بين البوليفونية والمونولوجية يقول:"وقد جمعت (ثلاثية الطريق إلى الشمس) بين (الصوت المنفرد) و(البوليفونية) ففي بعض المقاطع نسمع الصوت الواحد/صوت الراوي وهو يقيّم ويحكم ويروي. وفي بعضها الآخر نسمع متحاورين

1 – ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص 59

2 – المرجع نفسه، ص 58

3 – صار النقاد يقاربون النصوص الشعرية مقاربات بوليفونية على غرار هذه الدراسة البوليفونية مثلا بعنوان: ظاهرة تعدد الأصوات في النص الشعري العراقي: دراسة تحليلية، لـ: عباس حسن جاسم، سهام محمد حسن، الموقع الاكتروني: http://www.arts.uokufa.edu.iq/teaching/e/suham%20al-kawwaz/files/researches.doc

يتجادلان"[1] إن اختلاط البوليفونية مع المونولوجية في نص واحد قد أشار إليه باختين من خلال اعترافه بوجود مقاطع بوليفونية في أعمال شكسبير، وبلزاك[2] ، كما تحدث عن مقاطع مونولوجية في روايات دوستويفسكي ونخص بالذكر نهاية رواية «الجريمة والعقاب»[3]، فهو في الصنف الأول لا يعترف لها بالبوليفونية، وفي الصنف الثاني لا ينفيها عنها، إذ لا يمكن إهمال الغنى البوليفوني الذي كان سائدا على طوال النص. فالبوليفونية يجب أن تكون في البنية العامة للنص، على هذا فالمعيار عند باختين هو الشمولية التي تصنع حبكة النص والطابع الغالب عليه.

أما في ما يخص محمد عزام فإنه ينفي في موضع آخر البوليفونية عن النص في قوله: "فحتى في هذا الحوار يبدو الصوت الواحد هو المهيمن، الصوت الوطني، صوت عزيز الذي يقف في موقف الدفاع عن القيم العربية والوطن المحتل."[4] ؛ البوليفونية لا تكمن في الحوار والجدال بين الشخصيات، وإنما في نهاية ذلك الجدال نهاية ديمقراطية على مستوى الشخصيات دون تدخل الراوي في ترجيح كفة على حساب أخرى، كما أن الحوار، ليس إلا مظهرا شكليا للبوليفونية، التي جوهرها الحوارية الأيديولوجية ما بين أنماط الوعي المتنوعة.

كما يجب أن نفرق بين المونولوجية، والمونولوج الداخلي Monologue Intérieur ، حيث أن الأول هو الذي يعارض البوليفونية، أما المونولوج الداخلي فهو:" شكل أدبي من خلاله نسمع الشخصية الداخلية، وأفكارها الأكثر حميمية والأكثر قربا من لا وعيها، ويبدو أنه سابق على كل تنظيم منطقي، ومقدم من خلال تراكيب تعطي الانطباع بأننا أمام فكر في جريانه التلقائي، في ميلاده الأول الذي لم يخضع بعد لمراقبة الوعي وتنظيمات المنطق

1 – محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص 96

2 – ينظر: ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص ص 49، 50

3 – ينظر: المرجع نفسه ، ص 131

4 – محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص 96

وتقييدات النظام اللغوي "[1]. وهو ذاته يمكن أن يكون بوليفونيا.بـ" أن يكون وعي الشخصية مقسما ومنقسما إلى أصوات متعددة، ففي داخل الشخصية لا يتكلم صوت واحد، بل أكثر من صوت"[2] حيث تحاور الشخصية ذاتها انطلاقا من أفكار الناس حولها، فلا نسمع في ذلك المونولوج الصوت الداخلي للشخصية فحسب، بل نسمع أيضا أصواتا أخرى إلى جانب صوتها تتجادل وتتصارع، فتمتزج أيديولوجيتها بأيديولوجيات أخرى داخل وعيها الذاتي.

بعدما تعرفنا على الرواية البوليفونية والمونولوجية، نطرح السؤال الآتي: أيهما أكثر أدبية، هل الرواية البوليفونية أم المونولوجية؟

ينتصر باختين للرواية البوليفونية ويرى بأنها تسمو في قيمتها الجمالية على الرواية المونولوجية، وهذا ما وضحه بإسهاب في كتاب «شعرية دوستويفسكي»، حيث جعله يتفوق على شكسبير، دانتي، بلزاك، تولستوي، غوغول، وكل الأدب الأوربي الذي أنتج أدبا مونولوجيا، فهل هذا يعني من وجهة النظر هذه أن كل الروايات التي كتبت من قبل بنمط مونولوجي أقل أدبية من روايات دوستويفسكي؟ وإلى أي مدى يعد رأي باختين صائبا؟

يرى لحميداني أنه لا يمكن المفاضلة بين الرواية المونولوجية والبوليفونية من الناحية الأدبية فلكل منهما جمالياتها، فإذا كانت البوليفونية تعتمد على وجهات النظر المتعددة "من خلال توزيع الأدوار وتعددية الرواة والعلاقة المتداخلة ذات الطابع الحواري بين الأصوات المختلفة داخل النص، غير أن الرواية المونولوجية تبحث لنفسها عن القيمة الجمالية في الطابع الشعري."[3] فالبوليفونية تعتمد على اللعب المتكافئ بين الشخصيات والتداخل بين الأصوات المتعددة، كما أنها تصنع صراعا متكافئا بين شخصيات مفتوحة، مما يحرك القارئ ويثير لديه حس الدهشة والترقب. أما الرواية المونولوجية فتعتمد على اللغة الشعرية، كما أنه

1 – حسن المؤذن: الرواية والتحليل النصي، ص 153

2 – المرجع نفسه ، ص 160

3 – حميد لحميداني: أسلوبية الرواية، ص 46

لا يمكن التقليل من أدبية الرواية لمجرد أنها ذات طابع مونولوجي؛ فـ"النقاد الذين تعاملوا مع كافكا وجويس وجدوا لدى الرواية المونولوجية التي أبدعاها معا مقاييس جمالية تثير القارئ بنفس الحدة التي يمكن أن تثيره بها الروايات الحوارية."[1] ولهذا فإن الرواية تبرز بمدى أدبيتها وليس لكونها ذات طرح بوليفوني أو مونولوجي.

5/ الحوارية: (Dialogisme)

ما يطالعنا في هذه النقطة هو علاقة البوليفونية بالحوارية، فرغم شيوع هذه الأخيرة على حساب البوليفونية، فإننا نلاحظ تداخلا واسعا بين المصطلحين، فالبوليفونية مصطلح ذكره باختين على الخصوص في كتاب «شعرية دوستويفسكي»، أما الحوارية فقد شمل العديد من أعماله وتبرز في كل القضايا التي تناولها سواء في: اللغة، الخطاب، الأيديولوجيا. الوعي.

إذن: هل هما متساويان؟ أم أن أحدهما يشمل الآخر؟

الحوارية هو المصطلح الذي تلقفه النقاد من بعد باختين، وتعد جوليا كريستيفا أول من استعمله بصورة منهجية وقعد له بعد أن حولته إلى التناص، "ليصبح مفهوم ما بعد بنيوي يمثل انفتاح النص"[2]، وفي هذا المجال نصادف إشارة يوسف وغليسي للمصطلحين في تعريفه للتناص بقوله: " هذا المفهوم قد أنتجه السيميائي الروسي باختين الذي استخدمه في نهاية العشرينات من القرن العشرين(1929-1928)، بمصطلحات أخرى كالحوارية (Dialogisme) و التعدد الصوتي أو البوليفونية (Polyphonique)"[3]. و فيه تصريح بأن البوليفونية والحوارية لهما الدلالة نفسها، والتي انبثق عنها فيما بعد مصطلح التناص.

---

1 – المرجع نفسه، ص 46

2 – نهلة فيصل الأحمد: التفاعل النصي، التناصية النظرية والمنهج، ص66

3 – يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 391

والمعنى ذاته يذهب إليه قول جميل حمداوي: "وقد ربط باختين التناص بتداخل النصوص داخل ملفوظ حواري معين. لذا، استخدم مصطلحي " الحوارية" و" البوليفونية" للإحالة على مصطلح التناص الذي استخدمته جوليا كريستفا"[1]

يقول تودوروف في الشعرية أيضا:" يقابل باختين في هذا الكتاب وهو واحد من أهم الكتب ولا شك في ميدان الشعرية، «الجنس الأدبي» الحواري أو متعدد الأصوات «بالجنس الأدبي» الحواري –الذاتي الذي تكشف عنه الرواية التقليدية [...] إن الجنس الأدبي الحواري يتميز أساسا بغياب وعي سردي موحد يمكن أن يشمل وعي الشخصيات كلها."[2] فكلامه الأخير عن غياب وعي موحد يجمع الشخصيات يخص البوليفونية رغم أنه أطلق عليه:«الجنس الأدبي الحواري»

ونجد التطابق ذاته عند حميد لحميداني في كتاب «أسلوبية الرواية»، حيث يتحدث في مواضع كثيرة عن الرواية الحوارية، وهو يقصد البوليفونية، يقول: "يلقي النص الروائي الديالوجي (الحواري) بكل التأويلات الممكنة للقضايا المطروحة في حلبة صراع واحدة، وتختفي لذلك سلطة الكاتب أو الراوي الواحد، ويجد كل المتلقين من يمثل ميولاتهم ونزعاتهم الخاصة داخل النص الروائي، غير أن أي واحد منهم لا يشعر بأنه حصل على تأييد كامل لنزوعاته الخاصة، لأن آراءه معروضة هنا دائما في مواجهة الآراء المغايرة، وحظوظها متساوية الحضور"[3]، فهذا التعريف للرواية الحوارية يتطابق مع التعريف السائد للرواية البوليفونية، من حيث غياب سلطة الراوي، وتكافؤ الصراع بين الشخصيات. وقبل ذلك يجعل

1 – جميل حمداوي: الرواية البوليفونية أو المتعددة الأصوات، الموقع الالكتروني:
http://www.alukah.net/publications_competitions/0/39038/
2 – تيزفيطان تودوروف، الشعرية ص 80
3 – حميد لحميداني: أسلوبية الرواية، ص 45

البوليفونية ميزة في الرواية الحوارية، يقول:" تهيمن في الرواية الديالوجية تعددية الأصوات، والأساليب، وأنماط الوعي، والأيديولوجيات."[1]

كما نجد محمد بوعزة يساوي بين الرواية الحوارية والرواية البوليفونية:" في الرواية الحوارية، والتي تسمى أيضا بالرواية متعددة الأصوات (الرواية البوليفونية) تتبني علاقة الكاتب بالشخصية على قاعدة الاستقلالية، حيث تتمتع الشخصية الروائية بحضور مستقل عن هيمنة الكاتب لأنه يترك لها أن تعبر عن أفكارها بحرية وتعارض أفكارها الشخصية"[2]

نلاحظ حديث النقاد عن الحوارية دون البوليفونية، أو حديثهم عن البوليفونية بمصطلح الحوارية، مما يؤكد على التشابك بينهما، إلا أن تمييزا طفيفا يفرق بينهما، يجعل من الحوارية تشمل البوليفونية. فباختين يجعل البوليفونية تختص بالنص والنص الروائي على وجه من الدقة لأنه نفاه عن النص الشعري، أما الحوارية فتشمل الظاهرة الكلامية ككل، فـ" وحده آدم الأسطوري، وهو يقارب بكلامه الأول، عالما بكرا، لم يوضع بعد موضع تساؤل، وحده آدم ذاك – المتوحد كان يستطيع أن يتجنب تماما هذا التوجه الحواري نحو الموضوع مع كلام الآخرين"[3]، بناء عليه، البوليفونية سمة في النص الروائي، ومقوماتها سنعرض لها مواليا. أما الحوارية فسمة في الكلام البشري عامة، فهي تخص كل عمليات التواصل الذي يقيمها المتكلم مع غيره، وبالنسبة للنص فهي تشمل العلائقية اللغوية التي يبنيها مع باقي النصوص، كالأسلبة، التهجين، المعارضة الساخرة، والأجناس المتخللة. غير أن باختين في موضع آخر يوظف الحوارية بمفهوم ضيق عندما يتحدث عن النص الروائي فيجعلها من سمات البوليفونية؛ فهي تلك الحوارية بين الشخصيات وأنماط الوعي المتباينة والأيديولوجيات

1 – المرجع نفسه، ص 43

2 – محمد بوعزة: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، دار الأمان، لبنان، الجزائر، المغرب، ط 1، 2010، ص 29

3 – ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص ص 53، 54

المختلفة. يقول: "الرواية المتعددة الأصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع".[1] وفي هذا الموضع تصبح الحوارية أقرب إلى مفهوم التفاعل، لكن المفهوم الأول الواسع أكثر استعمالا عند باختين.

الحوارية عند باختين تبدأ من الكلمة، ويقصد بالكلمة في كتاباته «الخطاب» كما يوضح تودوروف[2]، فالكلمة عنده ثنائية الصوت، حيث يقر بأن" لكل كلمة وجهين، فهي بقدر ما تتحدد بكونها صادرة عن شخص ما، تتحدد أيضا بكونها موجهة إلى شخص ما. إنها تشكل بالضبط حصيلة تفاعل المتكلم والسامع."[3] فخطاب المتكلم يتحدد حسب السامع، والكلمة بمجرد نطقها تكتسب الطبيعة الحوارية لأنها تفرض كلمة أخرى ترد عليها، كما أنها تحدد طبيعة ذلك الرد؛ فوجود كلمة يقتضي وجود كلمة أخرى وبالتالي قيام علاقة حوارية بينهما. كما أنها مشبعة بكلمات الغير، فالكلمة الواحدة تقيم داخلها حوارية مع كل السياقات التي قيلت فيها من قبل.

وعليه فمصطلح الحوارية عند باختين متعدد الدلالات؛ وعلى حد تعبير تودوروف "مثقل بتعددية مربكة في المعنى"[4]؛ فهو يعني التفاعل والتأثير المتبادل، لكن تختلف أشكالهما؛ فقد تكون حوارية (تفاعلا) كلاميا بين المتكلم وغيره في المجتمع، قد تكون حوارية (تفاعلا) بين أصوات متعددة داخل النص الأدبي، قد تكون حوارية(تفاعلا) لغويا للنص مع نصوص أخرى كما سيظهر فيما بعد في التعدد اللغوي.

6/ مقومات البوليفونية:

6 – 1/ تعدد الشخصيات:

1 – ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص 59

2 – ينظر: تيزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ص 60

3– ميخائيل باختين: الماركيسية وفلسفة اللغة، ترجمة: محمد البكري، ويمنى العيد، دار توبقال، المغرب، ط1، 1986، ص 117

4 – تيزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ص 121

توصل النقد المعاصر إلى كون شخصيات الرواية مجرد شخصيات ورقية، إلا أنها في الرواية البوليفونية أصبحت شخصيات ورقية ذات فعالية حرة، وصوت مسموع، أصبحت قيمة الشخصية لا تكمن في تضخيمها والتفصيل في وصفها، وإبراز هيمنتها على باقي عناصر السرد، إنما في إعطائها كينونة مستقلة، وتحريرها تماما من سلطة المؤلف. يقول باختين:" إن خصوصية دوستويفسكي لا تكمن في كونه أعلن مونولوجيا عن قيمة الشخصية [...] بل في كونه استطاع أن يراها فنيا وموضوعيا وأن يعرضها أيضا بوصفها شخصية أخرى شخصية غيرية (تخص الغير)، دون أن يسبغ عليها جوا من الغنائية، ودون أن يمزج صوته معها"[1].

غير أن جوهر التعدد الذي يحدث في النص البوليفوني لا يكمن في الشخصيات المتنوعة، وإنما يقع على المستوى الذهني لها أي وعيها، يقول باختين:" ليس كثرة الشخصيات والمصائر داخل العالم الموضوعي الواحد، وفي ضوء وعي موحد عند المؤلف هو ما يجري تطويره في أعمال دوستويفسكي ، بل تعدد أشكال الوعي المتساوية الحقوق مع ما لها من عوالم، هو ما يجري الجمع بينه هنا بالضبط"[2].

الشخصية في الرواية البوليفونية مستقلة عن المؤلف، لكنها شديدة الالتحام بشيئين: وعيها الذاتي والأيديولوجيا التي تحملها. "إننا نرى أمامنا لا الشخص الذي هو عليه، بل الكيفية التي يعي بها ذاته"[3]؛ فلا يمكن الفصل بين الشخصية وبين وعيها، من جهة أخرى على الشخصية أن تكون حاملة لأيديولوجيا محددة ، يقول باختين: "إن صورة البطل ترتبط

1 – ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص 19

2 – المرجع نفسه ، ص 10

3 – المرجع نفسه ، ص 69

ارتباطا محكما بصورة الفكرة ولا يمكن فصلها عنها، إننا نرى البطل في الفكرة ومن خلالها، ونرى الفكرة في البطل ومن خلاله."[1]

كما أن البطل في الرواية البوليفونية ليس هو الشخصية وليس الفكرة وإنما "إنسان الفكرة"؛ وهو ذلك الامتزاج التام والتلاحم بين الشخصية والأيديولوجيا التي تحملها، فلا يمكن التعبير عن أيديولوجيا دون شخصية، كما لا يمكن بناء شخصية مفرغة من الأيديولوجيا. وإنسان الفكرة هو: "«الإنسان داخل الإنسان» غير المنجز وغير المستنفد"[2] أو هي الإنسانية في الإنسان؛ الذي يبتعد عن الشيئية، ويعيش أزمة فكرة لا أزمة مادية ويحمل أفكارا نقية، وليست تلك التي تحقق منفعة.

الشخصية التي يبحث باختين داخل وعيها مفتوحة، غير تامة ومنجزة، غير منتهية، ومحددة مسبقا؛ فهي تتطور، تبني نفسها وتنمو على طوال النص، وهذا ما يتلاءم مع الطابع البوليفوني، "وهذا الموقف يؤكد استقلالية البطل وحريته الداخلية ولا إنجازيته وعدم استقراره"[3]؛ فعدم الإنجاز يجعل الشخصية حية حيوية، وهو ما يفسح مجالا للتأويل، والقراءات المتعددة؛ حيث يسمح المؤلف للقارئ تحديد طبيعتها، فالشخصية المفتوحة غير المنجزة هي أقرب الشخصيات لروح العصر الحاضر وأكثر ملاءمة مع الانفتاح الذي طال قراءة النصوص.

من هنا يمكن القول أن الشخصية في الرواية البوليفونية، تتميز بأنها:

- ✓ مستقلة عن المؤلف ولا تعبر عن توجهه.
- ✓ مفتوحة غير منجزة ونهائية، تتطور وتبني ذاتها على طوال النص.
- ✓ تمتلك وعيا ذاتيا حرا، وأيديولوجيا محددة.

---

1 – المرجع نفسه، ص 124

2 – المرجع نفسه ، ص 122

3 – المرجع نفسه ، ص 89

6 – 2/ تعدد أنماط الوعي: (Conscience)

إن تعدد الأصوات الذي يحاول باختين تبيين معالمه يتأسس على مجموعة من المفاهيم من أهمها «الوعي»، و"يدل الوعي على منطقة الانتباه الذهني التي تبتدئ من منطقة ما قبل الوعي، وتمر بمستويات الذهن، وتصعد حتى تصل إلى أعلى مستوى في الذهن فتشمله، وهو مستوى التفكير الذهني والاتصال بالآخرين."[1] أما الوعي الذي يتحدث عنه باختين فهو نوعان: وعي الشخصية الروائية، ووعي المؤلف. ووعي الشخصية يتشكل من نظرتين: نظرتها لذاتها ونظرتها للعالم الذي تسكنه.

وباختين يرى أنه "فكرة فنية أساسية مهيمنة في بناء البطل"[2]، فلا ينظر إليه على أنه وعي فردي فـ "التعريف الموضوعي الوحيد الممكن للوعي تعريف ذو طبيعة اجتماعية."[3] ولا تكمن قيمته في "تطوره المنطقي والفطري"[4]. وإنما تكمن في تعدده، وتساوي حظوظه في العرض على مستوى النص، وباختين يشترط أولا وجود تنوع في أنماط الوعي، وثانيا قيام علاقات حوارية بينها، فـ"حيثما يبدأ الوعي ، يبدأ – بالنسبة إليه –الحوار"[5] ؛ فوجود أنماط وعي متعددة في الرواية دون نشوء علاقات حوارية فيما بينها لا يقضي بوجود البوليفونية، ويقصد باختين بالحوارية في هذا الموضع التأثير المتبادل والتفاعل والتشابك والتلاقي بين أنماط الوعي المتعددة، ويعطي مثالا برواية تولستوي«ثلاث ميتات»[6]، التي توجد فيها ثلاث منظورات مختلفة لكن يغيب التفاعل والتلاقي بينها. فـ"مثل هذه الرواية لا تعد رواية أصوات أولاً لوجود المؤلف (العارف بكل شيء) وثانياً لاختفاء الحوار والفاعلية بين أصحاب الميتات

1 – روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: محمود الربيعي، دار غريب، القاهرة، مصر، ص23

2 – ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص 70

3– ميخائيل باختين: الماركيسية وفلسفة اللغة، ص 22

4 – ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ، ص 36

5 – المرجع نفسه ، ص 59

6 – ينظر: المرجع نفسه، ص 99

المختلفة.. ومن ثم فغياب الرابطة الحوارية أبعد هذه الرواية عن الأصوات"[1] على هذا فالبوليفونية لا تظهر على المستوى السطحي للبنية، ولا تكمن في تعدد الشخصيات، بل إنها تختص بمستواها العميق؛ أي المضمون والأيديولوجيات التي تحملها.

إن الواقع في الفلسفة الماركسية أسبق من الوعي وهو الذي يشكل مادة بنائه، وباختين ينظر لوعي الشخصيات انطلاقا من هذه الفكرة، فالمظهر الخارجي للشخصيات والوصف الفيزيائي لها، وواقعها المعيشي ما هما إلا مادة لصنعه، فهو يقوم بامتصاص كل السمات الخارجية للشخصية، فيتغذى عليها لتسهم في بناء وعي الشخصية لذاتها؛ والفكرة التي تنشئها حول نفسها؛ يقول باختين" إن جميع مواصفات البطل الثابتة والموضوعية، حالته الاجتماعية، خصوصيته الفردية والاجتماعية ، طباعه ملامحه الروحية وحتى مظهره الخارجي"(...) كل ذلك يصبح مادة لوعيه الذاتي"[2]، والمكان الحقيقي للشخصية هو وعيها الذاتي، فالذي يهم ليس مكان الشخصية في العالم بقدر ما يهم مكان العالم في ذهن الشخصية. و" المهم بالنسبة لدوستويفسكي لا من يكونه بطله في العالم، بل بالدرجة الأولى ما الذي يكونه العالم بالنسبة للبطل وما الذي يكونه هو بالنسبة لنفسه ذاتها"[3]. إن هذا الوعي الذاتي يكتسب أهمية من خلال اقتصاره على الشخصية، وابتعاده تمام البعد عن المؤلف.

على هذا يمكننا أن نستنتج بعض خصائص الوعي عند الشخصية:

- ✓ تعدده واختلافه من شخصية إلى أخرى.
- ✓ قيام علاقات حوارية فيما بين أنماط الوعي المتباينة.
- ✓ انفصاله عن وعي المؤلف، وتساويه معه في القيمة.

---

1 – محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية– دراسة – ، منشورات اتحاد الكتّاب العرب 2000، موقع اتحاد الكتّاب العرب على شبكة الإنترنت http://www.awu-dam.com ، ص 58

2 – ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص 68

3 – المرجع نفسه، ص 67

✓ تشكله من العالم الفيزيقي للشخصية.

أما من يصنع وعي الشخصيات، ويمنحها حظوظا متساوية في طرح آرائها فهو وعي المؤلف، ويمكننا تشبيه موقف مؤلف الرواية البوليفونية بموقف الحاكم الديمقراطي الذي يسبغ الحرية على رعيته، هذا المؤلف يقف على الحياد تاركا الكلمة لشخصياته الورقية، إنه حكم يسير خيوط اللعبة دون أن يميل إلى جانب على حساب آخر، يحرك محاور الصراع بشكل متكافئ دون أن ينحاز إلى شخصية محددة أو فكرة بعينها، لهذا لا نراه يعقب على مواقف الشخصيات، ولا يحكم على أفعالها بالصحة أو الخطأ، إنما يترك هذه المهمة للشخصيات الأخرى، إن صوته لا يهيمن على باقي الأصوات، ولا يسعى إلى توجيه القراءة نحو أيديولوجيا خاصة، " فالمؤلف يقص كل بنية روايته لا حول البطل ، بل مع البطل"[1].

ومن هنا يصعب على القارئ تبين وجهة النظر التي يتبناها المؤلف؛ فـ" الكاتب في الواقع (أو أيديولوجيته) يكونان موجودين ضمن الأصوات المتعددة المتعارضة منذ البداية، غير أن جميع هذه الأصوات تبدو متعادلة القيمة بحيث يكون من المتعذر تماما تحديد الموقف الذي يتبناه الكاتب مادام يدير الصراع الإيديولوجي في شبه حياد تام."[2]، والبوليفونية لا تعني إلغاء وعي المؤلف في صنع الحبكة، إنما استحضاره كاملا وحرصه على إنشاء علاقات تفاعل بينه وبين الشخصيات، يقول باختين:"مؤلف الرواية المتعددة الأصوات مطالب لا في أن يتنازل عن نفسه وعن وعيه، وإنما في أن يتوسع إلى أقصى حد وأن يعمق إلى أقصى حد أيضا في إعادة تركيب هذا الوعي[...] وذلك من أجل أن يصبح قادرا على استيعاب أشكال وعي الآخرين المساوية له في الحقوق."[3] لذا فباختين قتل المؤلف قبل رولان بارت بأمد عندما ألغى صوته من النص أو على الأقل اعتبر صوته كباقي الأصوات.

---

1 – المرجع نفسه، ص 90

2 – حميد لحميداني: النقد الروائي والأيديولوجيا، ص 36

3 – ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص 97

و يمكن استنتاج مميزات المؤلف كما يلي:

- ✓ مؤلف الرواية متعددة الأصوات يجب أن يكون ذو فعالية حوارية كبيرة، بأن يمتلك القدرة على رصد أنماط وعي متباينة، وإحداث تفاعل إيجابي فيما بينها.
- ✓ مؤلف الرواية البوليفونية مطالب بأن يستحضر كل وعيه لا أن يلغيه، بحيث يعيد تكييفه بما يسمح له باستيعاب باقي أنماط الوعي.
- ✓ تساوي وعي المؤلف مع أنماط الوعي لدى الشخصيات.
- ✓ أن يفسح المجال لباقي الشخصيات في أن تعبر عن ذاتها بكل حرية.
- ✓ وعي المؤلف غير منجز وغير نهائي، كوعي الشخصيات.

6 – 3/ التعدد الأيديولوجي:(Idéologie)

إن الذي يسكن الوعي – الذي أكد باختين على تعدده وحواريته– هو الفكرة أو الأيديولوجيا، والأيديولوجيا التي يبحث عنها باختين في روايات دوستويفسكي وسيلة وليست غاية، وهي تتخذ من النص مرجعا لها. فهو ينظر لها نظرة فنية جمالية لا نظرة قيمية، ويصرح بذلك في قوله:" وفي تحليلنا سنغض النظر عن الجانب المضموني للأفكار التي يطرحها دوستويفسكي، الذي يثير اهتمامنا هنا الوظيفة الفنية لهذه الأفكار في العمل الأدبي"[1]، بعبارة أخرى فالذي يهمه هو شكل المضمون على نسق منهج الشكلانيين.

ويحدد باختين العلاقة بين الأيديولوجيا والبنية الاجتماعية والاقتصادية، فيرى بأنها ليست انعكاسا لها وليست " مجرد نتيجة، ولكنها تصبح مندمجة، في كل منفعل وفاعل مع البنية التحتية"[2]. كما يؤكد على اللحمة بين الأيديولوجيا والكلمة "فالكلمة هي الظاهرة

1 – المرجع نفسه، ص 111

2 - حميد لحميداني: النقد الروائي والأيديولوجيا، ص 75

الأيديولوجية الأمثل."[1] باختين ينأى عن اعتبار الأيدولوجيا هي غاية الرواية بل يجعلها وسيلة فنية ولغوية في يد الكاتب لبناء عالم روائي أكثر حوارية وأكثر قرائية.

ويرى باختين أن" تعدد الأصوات لا يتلاءم وأحادية الفكرة في النمط الاعتيادي"[2] على هذا يعتبر تعدد الأيديولوجيات وتباينها وتساوي قيمتها في العرض من صلب البوليفونية. وعلى غرار حوارية أنماط الوعي يصر باختين على الطبيعة الحوارية للأفكار؛ ف" الفكرة الإنسانية تصبح فكرة حقيقية، وذلك فقط عندما تقيم اتصالا حيا مع فكرة أخرى غيرية تتجسد في صوت غيري"[3]، فلا قيمة للفكرة إذا ظلت منعزلة داخل الوعي الذاتي للشخصية، فهي تكتسب حياتها وفعاليتها فقط من خلال التأثير المتبادل الذي تقيمه خارجا مع باقي الأفكار المتواجدة في أنماط الوعي المختلفة.

وكما قلنا من قبل، الأيديولوجيا لابد أن تكون ملتحمة بالشخصية الروائية لأنها أولا وأخيرا هي التي تحقق لها وجودها المستقل. فكل شخصية لديها وجهة نظر خاصة وتعبر عن أيديولوجيا معينة في مقابل أيديولوجيات تحملها شخصيات أخرى؛ كما يشترط باختين أن تحمل كل شخصية أيديولوجيا محددة، "ففي كل رأي تقدم تقريبا شخصية بكاملها"[4].

يمكن أن نلخص خصائص الأيديولوجيا في الرواية البوليفونية على النحو الآتي:

- ✓ الأيديولوجيا هي شكل فني يظهر على مستوى الخطاب.
- ✓ ضرورة تعدد الأيديولوجيات في النص وتباينها.
- ✓ وقوع صراع وتفاعل وتأثير متبادل (حوارية) بين هذه الأيديولوجيات المختلفة.

1 - ميخائيل باختين: الماركيسية وفلسفة اللغة، ص 23

2 – ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص 111

3 – المرجع نفسه ، ص 124

4 – المرجع نفسه ، ص 133

- ✓ ارتباط الأيديولوجيا بالشخصية الروائية والتحامها بها؛ كل فكرة يعبر عنها بشخصية كاملة.
- ✓ عدم طغيان أيديولوجيا المؤلف، وتماهيها مع أيديولوجيات الشخصيات.

6 – 4/ التعدد اللغوي: (Plurilinguisme)

البوليفونية تحتاج إلى تعدد لغوي لكي تؤكد على حواريتها، وتستكمل حريتها في طرح مختلف المنظورات الأيديولوجية للشخصيات، "فالتعدد اللساني والتعدد الصوتي يدخلان إلى الرواية وينتظمان فيها ضمن نسق أدبي منسجم"[1] فالروائي حتى يبتعد عن المونولوجية في خطابه يوظف ذلك التنوع اللغوي فـ"هو يفيد في تكسير التعبير عن نوايا الكاتب"[2]، ومن هنا يختلف الروائي عن الشاعر، في أنه "يبحث عن أساليب جاهزة في الواقع الاجتماعي والثقافي المحيط به، ومصدره في هذه الحالة ليس هو القاموس – كما هو معتاد بالنسبة لتأليف النغمة التواصلية أو الشعرية – بل هو مدونة الأساليب الاجتماعية."[3]

إن هذا التعدد اللغوي الذي يطبع النص الروائي لا يخص الرواية البوليفونية فحسب، بل هو على صلة وثيقة بفكرة باختين حول نشأة الرواية القاضية بردها إلى أصول شعبية كرنفالية؛ في أنها هجين من الأصوات واللغات المتباينة المنظمة تنظيما أدبيا فنيا.

إذن ما هي أنواع التعدد اللغوي؟ و كيف يظهر في الرواية؟

---

1 – ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص 68

2 – المرجع نفسه ، ص 91

3 – حميد لحميداني: أسلوبية الرواية، ص 25

يعتبر باختين التعدد اللغوي خاصية لا يمكن للسانيات دراستها فهي تنطوي تحت «ما بعد علم اللغة»، يقول: "... تعتبر من اختصاص ما بعد علم اللغة. وهذه الظواهر هي تقليد الأساليب، والمحاكاة الساخرة، والحكاية، والحوار."[1]

على هذا فالتنوع اللغوي جوهري في الحياة لأن الخطاب الذي ينتجه المتكلم ليس واحدا فلكل نبرته، ولهجته، وطريقته في الكلام، والتي تتباين من طبقة لطبقة ومن بيئة لبيئة ومن عصر لآخر، يقول:" في كل فترة تاريخية من الحياة الإيديولوجية واللفظية، يمتلك كل جيل، داخل كل واحدة من فئات المجتمع ، لغته فضلا عن ذلك، باختصار، فإن كل عهد له "لهجته" ومعجم مفرداته ونسقه من التعبير الخاص، وهي بدورها تتباين حسب الطبقة الاجتماعية، والمؤسسة المدرسية، وحسب عوامل أخرى في التنضيد.(لغات التلميذ– الضابط، وتلميذ المدرسة الثانوية، و لغة الواقعي، هي لغات متباينة)؛ إنها جميعها نموذجية اجتماعيا مهما يبلغ وسطها الاجتماعي من الضيق والمحدودية"[2] إن الاستقلالية التي يعطيها المؤلف للشخصيات ليست استقلالية أيديولوجية فحسب، بل استقلالية لغوية كذلك، عن طريق استخدام أساليب لغوية أخرى لا تخصه بل تخص الشخصيات والفئات الاجتماعية التي يعبر عنها، على اعتبار أن الرواية هي الجنس الأدبي الأكثر قربا إلى روح الحياة الاجتماعية، فعليها أن تحتوي على تعدد أسلوبي يسمح لها بالتعبير عن التعدد الذي يطبع الحياة.

وأنواع التعدد الأسلوبي التي ذكرها باختين متنوعة، وهي مشتتة بين كتابيه «شعرية دوستويفسكي»، و«الخطاب الروائي»، ويمكن إجمال هذه الأنواع في ما يلي:

6 – 4 – أ/ الحوار الخالص: (Dialogue Pur)

وهو خطاب مباشر" منقول حرفيا بصيغة المتكلم، يأتي غالبا بعد فعل القول أو ما فيما معناه، ويكون مسبوقا بنقطتين وموضوعا بين قوسين مزدوجين، مثاله: قال له:«أغرب

1 – ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص 270

2 – ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص 61

عن وجهي»"[1] أو:"هو بمثابة حوار مباشر خارجي، يستلزم تعدد الشخصيات، واختلاف المواقف والأفكار، وتصارع الإيديولوجيات."[2] والحوار الخارجي نجده بكثرة في رواية إرهابيس

6 – 4 – ب/ التهجين: (Hybridation)

يعرفه باختين بقوله : "ونحن نصف بالبناء الهجين ملفوظا ينتمي حسب مؤشراته النحوية(التركيبية) والتوليفية، إلى متكلم واحد، لكن يمتزج فيه عمليا، ملفوظان، وطريقتان في الكلام ، وأسلوبان، و«لغتان» ومنظوران دلاليان واجتماعيان"[3]، كما يعرفه بقوله: "ماهو التهجين؟ إنه مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد وهو أيضا التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية، وبفارق اجتماعي، أو بهما معا، داخل ساحة الملفوظ"[4].

فهو جملة سردية جدلية بين لغتين داخل الخطاب المفرد للمتكلم، بحيث يتحدث المتكلم إلى نفسه مستحضرا كلام الآخر الذي يجادله، فهذان الأسلوبان ملتحمان ببعضهما داخل تركيب واحد ولا نستطيع التمييز بينهما إلا لاختلاف المنظورات التي يحملانها، "ويعني هذا أن كلام الغير حاضر، ولكن صاحبه غائب."[5] وهو يتقرب مما سماه في «شعرية دوستويفسكي» بـ: «الجدل الخفي» أو «الحوار الداخلي». ويظهر في إلغاء الحدود بين خطاب الراوي وخطاب شخصياته، مع تضمنه معنى الحوار، لكن "ليس حوارا دراميا متمفصلا إلى ردود، بل إنه حوار خاص بالرواية، منجز داخل بنيات لها مظهر مونولوجي"[6]. بهذا يقترب من الخطاب غير المباشر الحر الذي "هو خطاب منقول لا يسبقه

---

1 – لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 91

2 – جميل حمداوي: الرواية البوليفونية أو المتعددة الأصوات،
http://www.alukah.net/publications_competitions/0/39038/

3 – ميخائيل باختين: الخطاب الروائي ، ص 76

4 – المرجع نفسه ، ص 120

5 – جميل حمداوي: الرواية البوليفونية أو المتعددة الأصوات:
http://www.alukah.net/publications_competitions/0/39038/

6 – ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص 88

فعل القول ولا قوسان ولا نقطتان، وهو يستخدم ضمير السرد. مثل: وابتسم حسن ابتسامة عريضة، ظلت مرتسمة على شفتيه طويلا، هذه هي الحياة حقا، حياة تذب تحت مهاوي النبابيت ومساقط الكراسي"[1]. ونلاحظ تباين مفاهيم التهجين إلا أنه يتفق في كونه وجود وعيين لغوين مختلفين ممتزجين في خطاب واحد.

6 – 4 – د/ الأسلبة: (Stylisation)

وهي:" وجود أسلوبين لغويين مختلفين أحدهما معاصر والآخر تراثي."[2] وذلك بقيام لغة معاصرة بصياغة بناء لغوي على نسق لغة سابقة بالمحافظة على طابعها الشكلي دون تحوير لها، وعدم إدخال لغتها الآنية عليها، "ففي الأسلبة يعمل الوعي اللساني للمؤسلب فقط بالمادة الأولية للغة موضوع الأسلبة، فيضيئها، ويدخل إليها اهتماماته الأجنبية، لكن لا يدخل إليها مادته الأجنبية المعاصرة".[3]

6 – 4 – ب/ المحاكاة الساخرة (الباروديا) : (Parodie)

هي السخرية من الكلام والحقائق الجادة، بأن تأتي بكلام رسمي للغير ثم تنقده بكلماته وألفاظه بطريقة هازئة. وهو يشبه التهجين في وجود منظورين لحاضر وغائب داخل خطاب مسرود واحد، لكن الامتزاج بينهما ساخر، كما أنها" نوع أساسي من الأسلبة يقوم على عدم توافق نوايا اللغة المشخصة مع مقاصد اللغة المشخصة، فتقاوم اللغة الأولى الثانية وتلجأ إلى فضحها وتحطيمها. لكن يشترط في الأسلبة البارودية ألا يكون تحطيم لغة الآخرين بسيطا وسطحيا، بل عليها«أن تعيد خلق لغة بارودية وكأنها كل جوهري مالك لمنطقه

1 – لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية ، ص 90

2 – جميل حمداوي: الرواية البوليفونية أو المتعددة الأصوات:
http://www.alukah.net/publications_competitions/0/39038/

3 – ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص 123

الداخلي وكاشف لعالم فريد مرتبط ارتباطا وثيقا باللغة التي بوشرت عليها»"[1]. ويمكن في الأسلبة أن يمتزج صوت المتكلم وصوت الغائب، أما في الباروديا فالامتزاج بينهما لا يحصل حيث يمكن تبين الفرق بين الأسلوبين. وتتنوع المحاكاة الساخرة بحيث يمكن "أن نحاكي محاكاة ساخرة أسلوب الغير بوصفه أسلوبا. يمكن أن نحاكي محاكاة ساخرة طريقة نموذجية على المستوى الاجتماعي أو شخصية على المستوى الفردي، طريقة في الرؤية، طريقة في التفكير، في الكلام."[2]، وهنا نلاحظ التشابك بين المصطلحات: التهجين، الأسلبة، الباروديا.

6 – 4 – جـ/ الأجناس التعبيرية المتخللة: (Genres Intercalaire)

وهي أجناس أدبية تتخلل الرواية على نحو: قصص، شعر، كوميديا، نصوص (بلاغية، علمية، دينية)، الرسائل، المذكرات الخاصة، الخطبة، قصاصات الجرائد، الحكم، الأقوال المأثورة ، فهذه الأجناس المتخللة تدخل إلى بنية الرواية، فتندمج فيها إلا أنها تبقى محافظة على أسلوبها وجنسها، فتثري التنوع اللغوي لها، كما أن الرواية من أكثر الأجناس الأدبية تقبلا لمثل هذا التداخل ما بين الأجناس المختلفة، يقول باختين: "إن الرواية تسمح بأن ندخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية، سواء كانت أدبية (قصص، أشعار، قصائد، مقاطع كوميدية) أو خارج–أدبية (دراسات عن السلوك، نصوص بلاغية وعلمية، ودينية، الخ) [...] وتحتفظ تلك الأجناس، عادة، بمرونتها، واستقلالها، وأصالتها اللسانية والأسلوبية"[3]، ولا يمكن التقليل من أهمية هذه الأجناس في بناء النص السردي؛ حيث يمكنها

1 – المرجع نفسه ، ص 18

2– ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص 282

3 – ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص 88

أن "تحدد شكل الرواية برمتها(رواية – اعتراف، رواية – مذكرات، رواية – رسائل)"[1]، وهذه الأجناس المتخللة هي التي انبثق عنها مصطلح التناص.

6 – 4 – هـ/ التنويع: (Variation)

هو أسلبة لكن الفرق بينهما هو أنه في الأسلبة تحافظ اللغة المعاصرة على طابع اللغة المؤسلبة، أما في التنويع فيحدث تفاعل وامتزاج بينهما، بأن "يدخل على المادة الأولية للغة موضوع الأسلبة، مادته "الأجنبية" المعاصرة (كلمة، صيغة جملة،..)..متوخيا من وراء ذلك أن يختبر اللغة المؤسلبة بإدراجها ضمن مواقف جديدة مستحيلة بالنسبة لها."[2]

والملاحظ أن باختين على خلاف البوليفونية التي استشهد عليها بنصوص روائية، فإن حديثه عن التعدد اللغوي كان نظريا أكثر منه تطبيقيا، كما نلاحظ تداخلا بين هذه المصطلحات وإحالة بعضها على الآخر مما يصعب إعطاء تعريف قطعي لها.

7/ ما بعد علم اللغة: (Métalinguistique)

يؤسس باختين أسلوبية للرواية يتجاوز فيها النظرة اللسانية والأسلوبية وفلسفة اللغة، فهذه المناهج لم تعط الدراسة الروائية حقها، فهو يعيب على اللسانيات اهتمامها باللغة دون الكلام؛ وعدها اللغة جوهرية والكلام ثانوي. يقول: "اللسان يتعارض مع الكلام كما يتعارض المجتمعي مع الفردي. والكلام، على هذا الأساس، فردي بمجمله. وهنا تكمن النواة الوهم (Proton Pseudos) لسوسير."[3] كما ينكر عليها قولها بالنظام التزامني ويرى بأنه لا وجود له بل هو محض خرافة: "على هذا الأساس لا يوافق النظام التزامني من وجهة نظر موضوعية، أي لحظة فعلية في سيرورة تطور اللسان."[4] ومن هذا النقد الموجه للسانيات في

---

1 – المرجع نفسه ، ص 88

2 – المرجع نفسه ، ص 18

3 – ميخائيل باختين: الماركيسية وفلسفة اللغة، ص 81

4 – المرجع نفسه ، ص 88

إهمالها الكلام "لأنه فردي متغير، وركزت على اللغة لأنها ذات طابع اجتماعي وذات قوانين موحدة [...] اهتم باختين بالكلمات على أساس أنها "الكلمات علامات حية، وهي تشارك المجتمع ديناميته، وهي قادرة على أن تعبر عن أكثر من معنى وأكثر من دلالة تمس الطبقات الاجتماعية المختلفة في ظروف اجتماعية وتاريخية مختلفة."[1]

والاعتراض الذي يوجهه باختين على الأسلوبية انطلاقا من أنها راحت تدرس الرواية بقوانين الشعر متناسية الاختلافات بينهما، أهمها أن لغة الشعر موحدة أما لغة الرواية فمتنوعة، "فالعمل الأدبي في مجموعه، ومهما كان، هو، من وجهة نظر الأسلوبية ، مونولوج مغلق للكاتب، يكتفي بذاته، ولا يتطلع خارج حدوده سوى إلى مستمع سلبي"[2] فهي تقصي الحوارية التي هي من صلب الرواية، عكس ذلك فعلى أسلوبية الرواية أن تهتم بـ "حياة الخطاب وسلوكه داخل عالم مصنوع من تعددية الصوت وتعددية اللغات"[3]، فالرواية هجين من اللغات والأصوات المتباينة، وذات طبيعة حوارية، وهذه الحوارية لا يمكن لعلم اللغة ولا للأسلوبية ولا لفلسفة اللغة دراستها.

أما العلم الذي رأى باختين بأنه يناسب دراسة الرواية فهو « ما بعد علم اللغة»، ويعرفه بقوله: " ونعني بـ «ما بعد علم اللغة» تلك الدراسة التي لم تتشكل بعد من خلال علوم محددة ومتميزة، وهي خاصة بتلك الجوانب من حياة الكلمة، التي تتجاوز –وهذا شرعي وقانوني تماما – حدود اللغة"[4]. فعلم اللغة وما بعد علم اللغة يدرسان الكلمة لكن من جوانب مختلفة؛ فاللسانيات تهتم بدراسة الجوانب الصوتية والتركيبية والدلالية للكلمة كما تهتم بالقواعد المجردة للغة، أما ما بعد علم اللغة فيهتم بالعلاقات التي تقيمها الكلمة مع غيرها من الكلمات، وبالطبيعة الحوارية لها، وعليهما الاستفادة من بعضهما، يقول: "...ما بعد علم

1 – نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق، ص 11

2 – ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص 46

3 – المرجع نفسه ، ص 46

4 – ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص 265

اللغة métalinguistique الذي يدرس الكلمة لا من خلال المنظومة اللغوية ولا معزولة عن التعامل الحواري لـ النص بل في المجال نفسه الخاص بالتعامل الحواري بالضبط، أي في مجال الحياة الحقيقية للكلمة، الكلمة ليست شيئا بل واسطة متحركة أبدا، ومتغيرة أبدا، خاصة بالتعامل الحواري، إنها لن ترضى أبدا وحدها شكلا معينا من الوعي، ولا صوتا معينا، إن حياة الكلمة هي في انتقالها من فم لآخر من قرينة كلام لقرينة كلام أخرى، من جماعة ذات صيغة اجتماعية معينة إلى جماعة أخرى"[1]، كما أن علم اللغة يدرس اللغة المجردة وما بعد علم اللغة يدرس الكلام، علم اللغة يرى في الكلام طبيعة فردية وما بعد علم اللغة يرى فيه طبيعة مجتمعية.

والكلام التي يلح باختين على دراسته ذو طبيعة حوارية، فـ"في الكلام العادي لكل إنسان يعيش داخل مجتمع، يكون نصف ما يتلفظ به على الأقل هو من كلام الآخرين"[2]، فكل كلمة ينطق بها الفرد معبأة برواسب لكلمات غيرية. "إن اللغة ليس بيئة محايدة، إنها لا تصبح بسهولة وبحرية، ملكية للمتكلم، إنها مسكونة ومكتظة بالنوايا الأجنبية"[3].

إن مادة «ما بعد علم اللغة» الكلمة وبالضبط الكلمة مزدوجة الصوت، يقول: "الكلمة المزدوجة الصوت [...] هي التي يتعين عليها أن تصبح واحدة من المواد الرئيسة في دراسات ما بعد علم اللغة"[4] ، هذا بالإضافة إلى مجموعة من الظواهر الأخرى الخاصة بالتعدد اللغوي، وهي : "تقليد الأساليب، المحاكاة الساخرة، الحكاية، والحوار"[5].

والكلمة حتى تدخل في علاقات حوارية لابد لها أن تتجسد في صوت يعبر عنها، يقول: "فإن العلاقات المنطقية ذات المعنى الملموس يتعين عليها، من أجل أن تصبح

---

1 – المرجع نفسه، ص295

2 – ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص 106

3 – المرجع نفسه ، ص64

4 – ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص270

5 – المرجع نفسه ، ص 270

حوارية أن تتجسد أي يتعين عليها أن تدخل في جو جديد من الوجود، أن تصبح كلمة أي تعبيرا وأن يكون لها مؤلف، أي خالق لهذا التعبير، تعبر هذه الكلمة عن موقفه"[1] ، يعطي باختين مثالا بـ: «الحياة طيبة» و«الحياة ليست طيبة» فلو قيلت هتان الجملتان على لسان شخص واحد لما قامت علاقات حوارية، لكن لو تجسدتا في رأيين لشخصين مختلفين عندها يمكن أن نبحث عن علاقات حوارية.

و«ما بعد علم اللغة» هو ما يعرف اليوم بالتداولية على حسب ما يقول تودوروف، الذي أطلق عليه:عبر اللسانيات.[2]

يمكن القول في ختام هذا الفصل أن أفكار باختين لاقت رواجا كبيرا، حيث كانت منهلا للعديد من التنظيرات؛ فـ"نحن نعثر في كتابات باختين الأساسية على العديد من الأفكار والمفاهيم التي تأسست عليها المدارس ما بعد البنيوية المعاصرة"[3]. خاصة فيما يتعلق بالحوارية في عدها النص فضاء مفتوحا وحوارا مع باقي النصوص، هذا المفهوم الذي تحول فيما بعد إلى التناص مع كريستيفا، وما يجاوره من متعاليات نصية مع جينيت، بالإضافة إلى « ما بعد علم اللغة» وتشديده فيه على الاهتمام بالظاهرة الكلامية ومن ثم اقترابه من التداولية المعاصرة. وقد أعيدت قراءة باختين، ونال من الشهرة الشيء الكثير، ما جعل تودوروف يصفه بـ"أهم مفكر سوفييتي في مجال العلوم الإنسانية، وأكبر منظر للأدب في القرن العشرين"[4]، أما كريستيفا التي كانت السباقة لاكتشافه" فإنها تمنحه ريادة حقل التناصية، بينما يرى عبد العزيز حمودة أنه تفكيكي متقدم"[5].

---

1 – المرجع نفسه ، ص ص 268، 269

2 – ينظر: تيزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ص 58

3 – المرجع نفسه ، ص 9

4 – المرجع نفسه ، ص 15

5 – نهلة فيصل الأحمد: التفاعل النصي، التناصية النظرية والمنهج، ص 98

والإشكالية التي يمكن أن نطرحها هو مدى ملاءة القضايا الفنية للرواية البوليفونية التي بحث عنها باختين في أعمال دوستويفسكي لأن تطبق على باقي الروايات، معنى هذا هل تعتبر القضايا التي جلاها باختين في أعماله قواعد ثابتة يمكن القياس عليها والبحث عنها جميعها في نصوص سردية أخرى؟

لا شك أن لكل نص أدبي خصوصيته، التي حاولت الشعرية البحث عن قوانينه المجردة، وبالفعل فقد توصلت إلى بعضها. لكن هذا لا يعني أنها قوانين لازمة يجب أن تطبق على كل النصوص، لأن تطبيق بعضها أو كلها يتأتى من مدى ملاءمتها للنص الأدبي موضوع القراءة، فنقطة الانطلاق تكون من النص وليس من القانون، كما أن النص النوعي هو ذاته يمكن له أن يعدل فيها أو حتى يخلق قوانينا جديدة ، لكن لا يمكن تفصيل النص على قياس القانون، وإنما تكييف القانون على قياس النص، لذا في رواية «إرهابيس» لا يمكننا بطبيعة الحال أن نجد كل قوانين الرواية البوليفونية، إنما سنبحث عن القوانين الأساسية التي تثبت أن النص بوليفوني، ومن ثم محاولة قراءته على حسب أصوله البوليفونية.

الفصل الثاني: بوليفونية المنظورات الفكرية

1/ الراوي

2/ تعدد الشخصيات

2- 1/ الشخصيات المتخيلة

2- 2/ الشخصيات التاريخية

2- 3/ وعي الشخصيات التاريخية

2- 4/ تقديم الشخصيات

3/ التعدد الأيديولوجي

3- 1/ فكرة الإرهاب

3- 2/ مفهوم الإرهاب

3- 3/ أيديولوجيات النص

4/ الصراع

4- 1/ الصراع على مستوى النص

4- 1- أ/ الصراع بين الصحفيين وإرهابيس

4- 1- ب/ الصراع بين عائلة إرهابيس

4- 2/ الصراع على مستوى المرجعية السوسيوتاريخية

1/ الــراوي:

لا تخلو رواية من راوٍ، فهو الصوت الذي نتتبع معه تفاصيل السرد، وقد ساد الاعتقاد لمدة طويلة أن الراوي هو الكاتب. الأمر الذي جعل الرواية ترتبط بمرجع خارجي يستند أساسا إلى الظروف المحيطة به، لكن مع صعود البنيوية والمقاربات النصية استطاعت النصوص أن تبني لذاتها عالما مستقلا، تستغني فيه عن المؤلف، ليحقق النص بذلك وجوده الخاص بمجرد كتابته. فيضحى حاملا كينونته التي يحدد معالمها هو والقارئ، فأصبح وجود الكاتب لا يتعدى الاسم الذي يحمله الغلاف، أما داخل النص فالسلطة تتحول للكلمة.

ومن هذا المنطلق أمسى الراوي شخصية مستقلة يختلقها المؤلف مثلما يختلق شخصيات الرواية، سواء كان شخصية فاعلة لها أحداثها، أم مجرد راوي محايد شاهد على الأحداث دون أن يشارك فيها. هذا في الرواية عامة، أما في الرواية البوليفونية فإن "الروائي تنازل بطواعية عن دور العارف بكل شيء، وقدر لشخوصه حجم الحرية المتنامية داخل الرواية والتي تسمح عندئذ بالرأي والرأي الآخر، ومن ثم لم يعد يسعى الروائي إلى نظرة أحادية أو إلى موقف بعينه تجاه قضية تحلقت حولها شخصيات وساهمت في صنعها أصوات."[1] وهذا ما نجده في رواية إرهابيس؛ حيث ساهم الطرح البوليفوني في تضخيم حرية الشخصيات، وصارت ذات وعي أيديولوجي مستقل يماثل ذلك الموجود لدى الراوي.

ويرتبط الراوي بزاوية الرؤية أو وجهة النظر، والتي قسمت من طرف بويون إلى ثلاث أقسام هي[2]:

الراوي< الشخصية الروائية: (الرؤية من الخلف vision par derrière) في هذه الحالة تكون معرفة الراوي أكثر من معرفة الشخصيات، فهي لا تملك أسرارا بالنسبة له، إنه

1 – محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، ص 29

2 – عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص 70

يعرف ما قامت به، وما ستقوم به، أو ما تفكر فيه؛ فالشخصيات لا تملك أسرارا بالنسبة للراوي، الذي يقرأ أفكارها ويرى من وراء الجدران.

الراوي = الشخصية الروائية: (الرؤية مع vision avec) في هذا النوع من الرؤية تتساوى معرفة الراوي والشخصية، حيث لا نطلع على الأحداث إلا وقت وقوعها، كما أنه لا يمكننا معرفة مواقف وتعليقات الشخصيات إلا لحظة قيامها بذلك، وسواء تمت عملية السرد بضمير المتكلم، أو ضمير الغائب، فإن بنية الرؤية مع، والموقع الذي يتخذه الراوي لا يتغير.

الراوي > الشخصية: (الرؤية من الخارج vision par dehors) في هذا النوع من الرؤية تكون معرفة الراوي بالشخصيات محدودة جدا، وحقيقتها غائبة عن إدراكه الكلي، وهو لا يقدم لنا إلا ما هو ظاهر للعيان، وهذه الرؤية نادرة جدا في السرد القديم والحديث، ولا نكاد نعثر على نماذج تامة إلا قليلا."

بالنسبة لرواية إرهابيس فإننا لا نجد رؤى متعددة؛ فالرواية تتعلق بـ «زاوية الرؤية مع»، حيث نتتبع مسار السرد مع الراوي *أمين*. وكما قلنا في القسم النظري، فالبوليفونية لا ترتبط بتعدد زاوية الرؤية التي هي محض بناء شكلي قد يؤدي إلى غاية بوليفونية أو لا.

كما يميز جينيت بين وضعيتين للراوي داخل السرد، هما:

- السارد غير المشارك في القصة التي تحكى، وهو ما يسميه جينيت بالسارد خارج الحكي.
- السارد مشارك في القصة التي تحكى، وهو ما يسميه جينيت بالسارد داخل الحكي."[1]

1 – محمد بوعزة: تحليل النص السردي، ص 85.

وعليه، فالراوي أمين هو شخصية مشاركة في صناعة الأحداث، وذلك انطلاقا من الصفحة الثانية، إذ ينبهنا إلى ذاته في قوله: "*يصمت قليلا ثم ينظر إلي*"[1]. غير أنه يستمر في إضمار هويته إلى غاية الصفحة الرابعة عشر ،حيث يقول:

"*وحملت اللافتة الثانية اسم الضاحية الخضراء تعلوها صورة صومعة وسيف، فضحكت وقلت بلا شك، هذه اللافتة تشير إلى الحركات الإسلامية المسلحة؟*

- *وخشيت أن تقول أسامة بن لادن؟ قال مانكو.*
- *لا ..لم أقصد.. فإذا لم يوجد في إرهابيستان كل هؤلاء.. هل أكون أنا ومن معي؟*
- *أهذه سبة يا سيد أمين؟*"[2]

إن تتبع الحكي انطلاقا من عيني الراوي يعني أن القارئ لا يستطيع أن يتوصل إلى معلومة دون أن ينقلها له، فهو الوسيط بين الشخصيات والقارئ. وعليه فإنه " يقص ما يعرفه عن نفسه، وما يعرفه عنها فقط، أما في الحوار الداخلي فذلك يتقلص بازدياد إذ لا يمكنه أن يروي إلا ما يعرفه عن نفسه في هذه اللحظة بالذات. فنحن إذن أمام ضمير مغلق."[3] هذا الانغلاق للراوي على عالمه الداخلي الخاص، ينفتح أمام رصده العلني لباقي الشخصيات، التي تظل تخفي كينونة غامضة ووعي لا يتجلى إلا في الأفعال التي تنجزها، أو الكلام الذي تتلفظ به. فهي معروفة بقدر الملاحظة العيانية لأمين لها ومستوى ذكائه في سبر أغوار نفسياتها.

إذن، بما أن الراوي أمين هو أحد شخصيات الرواية، فإلى أي مدى كان أمينا في نقل مجريات الأحداث دون تحريف أو تزييف لأيديولوجيا الشخصيات الأخرى؟ هل غلب أيديولوجيته على باقي الأيديولوجيات؟ هل طمس باقي الأصوات ليعلي صوته؟

---

1 – عز الدين ميهوبي: إرهابيس، أرض الإثم والغفران، دار المعرفة، الجزائر، 2013، ص 6

2 – المصدر نفسه، ص 14

3 – ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، لبنان، ط2، 1982، ص 68

أولا، لابد من التوقف عند الاسم «أمين» الذي يحمل بعدا دلاليا وثيق الصلة بالطرح البوليفوني الكائن في الرواية؛ فالراوي لم يختر هذا الاسم جزافا وإنما كان على وعي به؛ فأسماء الشخصيات" تكمن أهميتها فيما تفسره وتؤوله من دلالات متنوعة الحقول، من شأنها أن تعمق وعي المتلقي بالمعاني الإستراتيجية التي يولدها الخطاب الروائي ككل، فالاسم يفسر طبيعة الشخصية الروائية ويفسر دلالتها على الحدث الروائي الذي جاءت في سياقه بالنفي أو الإثبات ويفسر منزعها واتجاهها الأيديولوجي."[1] وبالرجوع لمعاجم اللغة نجد أن الاسم أمين صفة مشبهة مشتق من المصدر الأمن. " والأمن: ضد الخوف، والأمانة: ضد الخيانة. والإيمان: ضد الكفر، والإيمان: بمعنى التصديق، ضده التكذيب."[2] والمعلوم أن الصفة المشبهة تدل على الملازمة والثبوت. وعليه، فإن الأمانة التي يتصف به الراوي لا تبرحه، وتنم عن حجم الثقة التي يريد الكاتب من القارئ أن يضعها فيه. فهذه المعاني اللغوية: ضد الخوف، ضد الخيانة، ضد الكفر، التصديق، تتماشى مع الصفات التي نبلورها حول شخصية أمين داخل الخطاب فهو: الذي كان موضع ثقة جون؛ إذ أنه أول من باح له بسر مهمة إنقاذ الفتاة أماريس:

" مشينا دون أن يكلم أي واحد منا الآخر، وكأننا خرجنا من مأتم، فاقترب مني جون بعد أن شعر بألمي، وقال لي هامسا، إذا رأى أن المسافة بيننا ومانكو والآخرين أكثر من ثلاثين مترا:

- *أمين لقد ارتحت إليك لأنني شعرت بصدقك، وأريد أن أأتمنك على سر بيننا؟*

- *أي سر؟*

1 – عثمان بدري: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، موفم للنشر، الجزائر، 2000، ص 51

2 – ابن منظور: لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، 1981، ص 140

- *أن تعاهدني وتساعدني..*"[1]

وهو ذلك الصحفي المحترم مع زملائه أو أهل إرهابيس:

"*وقفتُ باحترام، وقلتُ لعيدي أمين الذي استقام في مكانه بعصاه المعدنية*"[2]

"*وجلسَ في مكانه، واكتفيتُ بقول شكرا.*"[3]

وهو الذي نتلمس فيه رقة عند حديثه مع ماريا: " عدت إلى فراشي، دون أن أنام. أحسست بخطى ماريا على السلم الخشبي. أطلتْ برأسها، فكان الجميع غارقا في نومه إلا أنا.

- *مرحبا سيدتي..*
- *معذرة.. من عادتي أن أستيقظ في مثل هذا الوقت لأتناول دوائي، فأنا أعاني من الربو، منذ سنوات..*[4]

وهو المسالم في مناهضته للقتل باسم الدين:" لم أتمالك نفسي فبكيتُ، لأنني استعدت تلك السنوات السوداء التي عاشها شعبي. وكان كثير من شباب المدن والقرى المغرر بهم يأخذون تلك الفتاوى وكأنها وحي جديد، فيتقربون لله برؤوس جزت وبطون بقرت وبيوت أحرقت."[5]

---

1 – إرهابيس، ص 77

2 – المصدر نفسه ، ص 171

3 – المصدر نفسه ، ص 177

4 – المصدر نفسه ، ص 25

5 – المصدر نفسه ، ص 77

يضطلع الراوي أمين في إرهابيس بالوظيفة السردية[1] كباقي النصوص الروائية، لكن الملاحظ أن وظيفته الأيديولوجية تتكمش لتشاركه إياها باقي الشخصيات؛ فأمين لا يصدر الأحكام، ولا يلقي المواعظ، ولا يعقب على رؤى الشخصيات. وإذا ما كشف لنا رأيه فإن ذلك الرأي يبدو كغيره من الآراء، وصوته لا يطغى على الأصوات الأخرى بل يلتحم بها؛ فلا نراه يبخل في نقل وجهات النظر المختلفة:

"لم تمض عشرون دقيقة، حتى سمعنا طرقا على الباب، فتح كوستا فإذا به غارسيا، ذلك الشاب الذي زعم أنه صحفي، وأنه جاء بحثا عن أبيه الغائب منذ عامين.

دخل ضاحكا، وهو يعتذر عن خداعنا.

- *أمن إرهابيس يفرض هذا..*

رد عليه كوستا بغضب:

- *لو علمت أنك تخدعنا لكنت الآن في بطن الحوت*
- *أعرف.. فأنتم البرازيليون تكسبون الناس في كرة القدم وترمونهم في البحر. لكنني أنصحك سيد كوستا أن تلجم لسانك قليلا.. فأنت لست في مكان ملعون..*

تدخلت حتى لا يأخذ الحوار منحى آخر:

- *أحيانا يكون الإرهاق مدعاة لانفلات اللسان..*

قال غارسيا بخبث:

- *تعلمت هذا من عرب إرهابيس.. يشترونك بكلمة ويبيعونك باثنتين.*
- *وماذا تعلمت من البشتون؟ قال جواد وهو يشد حزامه.*

---

1 – ذكر جينيت خمس وظائف للراوي هي: الوظيفة السردية، الوظيفة التنظيمية، وظيفة الاتصال، وظيفة الشهادة، الوظيفة الأيديولوجية، ينظر: لطيف زيتوني: مصطلحات نقد الرواية، ص ص 96، 97

- *احذرهم إذا أقسموا، وصدقهم إذا مسحوا لحاهم.*
- *ليت لي لحية فتصدقني.. لكنني لن أقسم أبدا ."*[1]

ينقل أمين في هذا المشهد الحواري أقوال الشخصيات التي أبدت رأيها، كما أن صوته كان صوت شخصية حضرت وقائع الحوار، وليس صوت راو مهيمن مفسر واعظ. وإذا كان زجره لكوتسا فذلك ليس من موقف سلطته العليا كراوي، وإنما جاء في إطار الحبكة السردية؛ فهو دخل حتى ينهي النقاش بينه وبين غارسيا. ففي كل مقطع نجده يسمح للشخصيات بالتعبير عن رأيها، سواء الصحفيون أو عائلة إرهابيس، وبالتالي فالوظيفة الأيديولوجية للراوي تنحسر لصالح الأيديولوجيات الأخرى.

وعليه، وعي الراوي يستوعب أنماط الوعي المتباينة، ويحدث تفاعلا إيجابيا بينها دون أن يطمس أصواتها أو يعلي صوتا على آخر. إنه تزاوج بين الذات والموضوع دون طغيان إحداهما على الأخرى. كما أن أمين يمثل الوظيفة التي يشتغل بها، إنه كآلة تصوير ينقل كل ما يحدث أمامه، حيث تتساوى ثلاث عناصر يخبر عنها: الوصف، أقواله، أقوال الشخصيات.

- الوصف:

"توقف مانكو في مدخل ساحة أخرى واسعة، صحنها صخري متناسق، وخلفها حديقة كبيرة، تزينها ورود متنوعة، وتتوسطها نافورة، ينبجس من جنباتها ماء بألوان شتى، وتخرج منها مسلة برونزية على شكل رصاصة، علقت في قمتها ساعة تم تثبيت عقربيها، الأصغر يتوسط 8،9 والأكبر على 9، أي 8،46 بتوقيت نيويورك."[2]

1 – إرهابيس، ص ص 27،26

2 – المصدر نفسه ، ص 39

ومثل هذه الأوصاف كثيرا ما تتكرر في الرواية، لأن الكاتب قام ببناء عالم جديد، يحتوي على: بيوت، شوارع، نادي، مكتبة، حانة، برلمان، سينما، معالم أثرية، وغيرها.. وفي كل مرة يعلق الراوي على وصف المكان مندهشا مستغربا.

- أقواله وأقوال الشخصيات الأخرى:

"كنا نستمع إلى جواد، إلى أن انتهى، وقد اغرورقت عيناه بالدموع، أعطته ماريا منديلا، بينما ربت كوستا على كتفه.

سأل جون جواد عما كان يغنيه بصوت رخيم، فأجابه:

- *هذه إحدى روائع فنان الباكستان الكبير جنيد خمشيد، الذي بدأ مطربا للبوب وذات يوم أطل على الناس وقد أطلق لحيته معلنا نهاية عصر البوب وبداية المديح الديني، وهو أفضل من غنى عن التوبة والندم.*
- *من حسن حظك أن مانكو غائب، وإلا فلا حديث عن الندم.*

قال كوستا، وهو يقف وسط الإقامة في هيئة أحد راقصي السامبا:

- *أنا أيضا سأسمعكم رائعة جيلبيرتو جيل «تودا مينينا باينا Toda meneina baina» التي يعشقها البرازيليون... ليس لكون صاحبها كان وزيرا للثقافة، ولكنه أشهر عازف غيثارة في البرازيل.. لا تستغربوا ما يجري في حكوماتنا، فلاعب الكرة مثل بيلي أو زيكو كانا وزيرين للرياضة، وجيلبيرتو وزيرا للثقافة..*
- *وأنت يمكنك أن تصبح وزيرا للدعاية على غرار غوبلز.*
- *عقبت ماريا على كلامه، وهي تطل من نافذة الطابق الأعلى، ودعته إلى أن يغني، ولا يكثر الكلام، فقال لها:*

- *وأين القيثارة...يا شارابوفا؟*

- *أنت من قال سأغني... إذن غن وأرحنا.*

- *قلت له وأنا أغالب النعاس، إذ أنني لم أنم ليلية البارحة*"[1]

معنى هذا أن أمين لا يستأثر بالظهور، إذ نلاحظ في هذا المقطع الحواري الطويل الذي يتخلله وصف من الراوي للمشهد أصوات شخصيات عديدة: جون، جواد، كوستا، ماريا، والراوي ذاته. والرواية غنية بمثل هذه المشاهد الحوارية، والتي ينقلها الراوي بكل تفاصيلها، حتى حركة الشخصيات أثناء الحوار. كما أن أقواله وأقوال الشخصيات لا تأتي في خطاب مباشر منفرد، بل في إطار تفاعل كلامي.

والراوي أمين الدراجي مثلما يعرف نفسه هو: "صحفي وكاتب سير ذاتية لشخصيات سياسية، الجزائر"[2]. وانتماء الراوي إلى منطقة بعينها: الجزائر، يعرفنا على هويته الأيديولوجية فهو: عربي، مسلم، لغته العربية، ينتمي إلى العالم الثالث... كما أنه مشحون بثقافة وطبائع يستمدها من البيئة الجزائرية.

فهذه الخلفية الأيديولوجية للراوي أمر قد يحيل على السرد الذاتي، والأحكام الانطباعية التي لربما يطلقها على الوقائع. كما يوهم بأن السرد موجه من منظور إيديولوجي محدد، وبأن أمين سيهيمن على الأحداث ويفرض صوته الأحادي عليها. لكن مع تتبع مسار الحكي، نرى أن البوليفونية تظهر في كون أمين غالبا ما يختفي وراء الأصوات المتعددة ليظهر صوته صوتا محايدا لا يوجه الخطاب في أي اتجاه. ودوره هنا ليس سلبيا بل إيجابي إلى أقصى درجة، فصوت الراوي بشكل من الأشكال هو صوت الكاتب. ومثلما يوضح

1 – إرهابيس، ص ص 95، 96

2 – المصدر نفسه، ص 11

باختين فإن مؤلف الرواية متعددة الأصوات يجب أن يكون ذو فعالية حوارية كبيرة، بأن يمتلك القدرة على رصد أنماط وعي متباينة، وإحداث تفاعل إيجابي فيما بينها.

ورغم أن التوجه الأيديولوجي للراوي واضح؛ فهو مع تتبع الآراء التي يطرحها في النص نجده ضد الإرهاب على غرار الصحفيين الذين رافقوه في الرحلة. إلا أن ذلك لم يدفعه إلى إغلاق دلالة النص من بدايته وحسم نهايته الأيديولوجية، إنما ترك المجال مفتوحا للنقاش؛ فلم يحكم على هذا العالم الجديد محل الاستكشاف بالصحة أو الخطأ وهو ما يحدث في المونولوجية عادة. بل ترك السؤال مطروحا لتتكفل تفاصيل الرحلة العجائبية بالإجابة عنه، يقول: "*خرج غارسيا ونحن لا نصدق ما سمعناه. مفارقات غريبة، يراها أمرا طبيعيا. قد يكون الأمر كذلك. ربما لم نستوعب العالم جيدا، فاعتبرنا العنف إثما والإرهاب جريمة وإبادة البشر إيذانا بالقيامة*" [1]

فالصحفيون جاؤوا إلى إرهابيس وهم يجهلون أي تفاصيل تحكم نمط معيشة العالم الجديد، إن الفكرة الوحيدة التي يعرفونها عن سكان إرهابيس هي أنهم «إرهابيون»، لكن هذه الفكرة ذاتها تحتمل جانبين؛ جانب الصحة وجانب الخطأ. وذلك في التفريق بين ما هو مقاومة وما هو إرهاب، كما يقول أمين:" *يبدو أن مانكو جاء بنا هنا ليدفعنا إلى طرح سؤال أين موقع المقاومة من أجل الحق المستلب من الظلم والإرهاب الذي تمارسه قوى غاصبة. وهل مانكو يضعنا أمام حالة تمجيد القتل والإرهاب، أم أن إرهابيستان كيان هجين يتقاطع فيه الدم.*

كنت أسأل نفسي إن كان حقا الإنسان قادرا على إقامة معادلة يلتقي فيها الخطان المتوازيان.. ربما يلتقيان في إرهابيس" [2]

---

1 – المصدر نفسه، ص 32

2 – المصدر نفسه، ص 46.

واستعمال الراوي لضمير المتكلم يجعل الرواية تقترب من السيرة الذاتية، وهي المهنة التي يشتغل بها أمين، لكن هذه المرة ليس كتابة سير ذاتية لشخصيات سياسية – كما يعرف نفسه– وإنما كتابة سيرته الخاصة. كما أن استعمال ضمير المتكلم يأتي " في كل مرة نحاول فيها أن نجعل من الوهم حقيقة وإثباتا."[1] بالإضافة إلى أن البوليفونية تظهر في هذا الضمير، وفي كون رواية إرهابيس رغم سردها من طرف الراوي المشارك، وبالتالي طغيان ضمير المتكلم، لكنه ليس ضمير المتكلم المفرد المعبر عن أمين لوحده، وإنما طغيان ضمير المتكلم الجمع المعبر عن الصحفيين كافة. وعليه فإن "استخدامه لـ (الأنا) السردية لا يعني الانغلاق على الذات وإنما يعنى الانعتاق ليكتشف الصوت وعيه بذاته ووعيه بالآخرين"[2] في إطار خطابه المفرد المعبر عن الخطاب الجماعي.

وهكذا، ينسحب أمين من قلب الحدث، فهو لا ينقل لنا تجربة شخصية بل تجربة جماعية إذ يختفي في الرواية فـ"لم يعد هناك البطل الأوحد المسيطر على الأحداث، لأن مفهوم البطولة الفردية قد ذاب تحت وطأة الجمعية ومع اختفاء الراوي العارف بكل شيء."[3] فهذا الاستعمال لضمير الجمع يتصل بالفكرة التي تسعى الرواية إلى نقلها؛ إنها لا تحلل قضية الإرهاب باعتبارها قضية محلية أو إقليمية تختص بها بعض البلدان دون أخرى (خاصة بالجزائر لوحدها)؛ إنما هي قضية عالمية تمس الجميع حتى أولئك الذين يدعون أنهم يحاربونها.

ويظهر ضمير الجمع في السرد على الشكل الآتي:

"مشينا دون أن يكلم أي واحد منا الآخر، وكأننا خرجنا من مأتم."[4]

---

1 – ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ص 65

2 - محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، ص 56

3 - المرجع نفسه، ص 29

4 – إرهابيس، ص 77

"خرجنا نتبع مانكو كالعادة باتجاه المجمع الروحي"[1]

"وما إن هممنا بمغادرة النادي، حتى عم الصمت، ولم نعد نسمع تلك الجلبة والضجيج."[2]

والراوي لا يستأثر بالظهور لوحده في الرواية إلا في مقاطع بعينها: عند قراءته لبيان تأسيس إرهابيس ودستورها ونشيدها، الذين وجدهم في إقامتهم الليلة الأولى لوصولهم، أو حديثه عن نفسه في أسطر عندما ينام رفاقه.

"قلت في نفسي هذان الحشاشان يمضيان الليل خارج الوعي، لكنهما يخططان للتخريب، ولو بتدمير ذاكرة الكرة التي صنعت بهجة العالم."[3]

" ما أشبه الليلة بالبارحة. لم يغمض لي جفن، فرحت أدون ما رأيته غريبا في رحلة اليوم الأول، وخاصة اللقاء مع تشي غيفارا."[4]

كما نلاحظ إحالة الراوي على نفسه من خلال استرجاع أقوال والده بين الحين والآخر والذي يبدو أنه كان متأثرا به؛ فهو الوحيد الذي نسمع صوته في إطار حياة الراوي داخل إرهابيس– بالإضافة إلى ابنه في آخر النص – في ذكره لقول كان والده يردده، وهو: «اكتشاف الماء الساخن».

"قالتها بياتي، وهي تسرع نحو المكتبة، وكأنها اكتشفت الماء الساخن كما يقول أبي."[5]

---

1 – المصدر نفسه ، ص 183

2 – المصدر نفسه ، ص 83

3 – المصدر نفسه، ص 19

4 – المصدر نفسه ، ص 129

5 – المصدر نفسه ، ص 50

"فلحق بنا كوامي وكأنه اكتشف الماء الساخن"[1]

كما أنه عرض لأيديولوجيته أيضا:

" أذكر أن أبي كان في السبعينات يبصق على صورة بول بوت كلما عرضها التلفزيون، ويقول لي « لا أفهم كيف يمارس هذا الشيوعي المتطرف إبادة في حق شعبه نكاية في لون نول الموالي لأمريكا (..) وأن الحل في القضاء على الشعب قبل أن تنفتح الأبواب للعم سام». ولا يفهم أبي كيف أن هذا الدموي الذي قتل أكثر من مليون وسبعمائة ألف من مواطنيه تربطه صداقة بالمحامي جاك فرجيس الذي دافع عن المناضلة الجزائرية جميلة بوحيرد."[2]

وهذا ما يبين لنا أن الاهتمام السياسي لأمين متوارث من والده، والمميز في هذا المقطع أن ميهوبي لم يبين استغرابه من وحشية بول بوت وارتباطه بالدفاع عن حقوق الإنسان في الوقت ذاته من خلال علاقة الصداقة التي كان يقيمها مع محامي المجاهدة الجزائرية جميلة بوحيرد على لسان الراوي الذي قد يوهم بأنها أيديولوجيته هو، وإنما نسب ذلك العجب والاستنكار إلى والد الراوي حتى يكون أبعد ما يكون عن الصورة.

وهذا الظهور الخافت للراوي منفردا لا يقاس بحجم ظهوره الجماعي مع الصحفيين، بل ظهوره هو والصحفيون في تفاعلهم الدائم مع عائلة إرهابيس.

2/ تعدد الشخصيات:

اختلفت النظرة إلى الشخصية في النقد المعاصر؛ إذ كانت "تعامل الشخصية في الرواية التقليدية على أساس أنها كائن حي له وجود فيزيقي، فتوصف ملامحها وقامتها

1 – المصدر نفسه ، ص 85

2 – المصدر نفسه، ص 102

وصوتها .."[1] فينكب الدارسون على إسقاطها على الوجود البشري تحليلا ومقارنة، وإذا كانت هذه النظرة إليها مرتبطة أساسا بالنقد السائد آنذاك الذي كان ينظر للعمل الفني كمرآة عاكسة للحياة، ومنه طغيان التحليلي النفسي الذي يتناولها بالدراسة[2]. فإن النقد المعاصر تجاوز تلك الفكرة ليبني للشخصيات عالما آخر يجعلها منفصلة عن العالم الواقعي. إذ أضحت الشخصيات في العمل الأدبي مجرد "كائنات ورقية" كما يقول رولان بارت[3] تحقق وجودها في إطار النص. فدراسة الشخصية من منطلق كونها شخصية ورقية لا يتعارض مع منهج باختين السوسيونصي؛ فباختين ذاته درس أيديولوجيات الشخصية في إطار النص وبحث عن الصدامات بين أنماط وعيها المتباينة على مستواه.

على أنه – أي باختين– لا يرى أن تعدد الشخصيات في الرواية هو الذي يحقق البوليفونية، وإنما تعدد أنماط وعيها وقيام تفاعل إيجابي فيما بينها؛ فتعدد الشخصيات يرتبط بتعدد أنماط الوعي وتعدد الأيديولوجيات. رغم هذا فإرهابيس تضم كوكبة كبيرة من الشخصيات، هذه الشخصيات من أزمنة وثقافات متعددة، لكنها تتفاعل داخل حد زمني ومكاني واحد، ويجمعها مصير مشترك، تتشابك فيما بينها، تحاور بعضها، محاولة فهم الآخر المختلف عنها.

العدد الكبير من الشخصيات في الرواية يعزز الغنى الأيديولوجي والثقافي للنص، والمميز في إرهابيس أن هذا التعدد في الشخصيات هو الذي سيؤدي إلى التعدد في أنماط الوعي والتعدد في الأيديولوجيات والتعدد اللغوي وبالتالي تعدد الأصوات، ويمنح النص طابعا بوليفونيا عميقا. والكاتب حصد هذا الكم الهائل من الشخصيات لا لسبب إلا ليبين مصداقية

---

1 – عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، 1990، ص 76.

2 – ينظر فيليب هامون: سيميولوجية الشخصية الروائية، ترجمة: سعيد بن كراد، دار كرم الله للنشر والتوزيع، الجزائر، 2012، ص ص 15، 16، 17

3 – ينظر: رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1993، ص 72

قضية الإرهاب التي تناولها بالطرح، بعرض نظرة كل الثقافات إليها، وبالتالي محاولة تلمسها من كل الجوانب، مع التأكيد على قدمها واتصالها بعقائد أخرى وليس العقيدة الإسلامية فقط كما يروج له حاليا.

وتتنوع الشخصيات في إرهابيس بين شخصيات فاعلة في النص السردي ومحركة له، وبين شخصيات عابرة، تذكر أو يشار إليها. أما الشخصيات الفاعلة في النص فهي: الصحفيون، مانكو، غارسيا. بالإضافة إلى الشخصيات التاريخية التي خصص لها الكاتب مساحة من السرد، وهي: أبو حمزة المصري، أبو قتادة، تشي غيفارا، كارلوس، بوب دينار، ستالين، كوريللو فرانسيسكو، هتلر، بينوشيه، موسوليني، كيم جونغ إيل، صدام حسين، عيدي أمين، معمر القذافي، بوكاسا ، أسامة بن لادن، نيكولاي تشاوسيسكو.

الشخصيات العابرة: الحشاشان لويس وهكتور، بياتي، الأم ماتيلدا، أماريس، ماركوس قائد السفينة، بومعرافي، الإسلامبولي، ، ماريو تيران...

وأهم دراسة في مجال الشخصية كانت لفيليب هامون الذي جمع وطور ما جاء به سابقوه، وانطلق من فكرة أن الشخصية الروائية هي دليل كالدليل اللساني لها وجهان دال ومدلول، و"تكون الشخصية بمثابة دال من حيث أنها تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها. أما الشخصية كمدلول، فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها، وأقوالها، وسلوكها. وهكذا فإن صورتها لا تكتمل إلا عندما يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته، ولم يعد هناك شيء يقال في الموضوع."[1] وقد قسم هامون الشخصية إلى:

- ✓ شخصيات مرجعية: تاريخية، أسطورية، مجازية، اجتماعية.
- ✓ الشخصيات الإشارية

1 – حميد لحميداني: بنية النص السردي ، ص 51

✓ الشخصيات الاستذكارية[1]

واعتمادا على نظرة فيليب هامون فإن رواية إرهابيس تحتوي على شخصيات مرجعية تاريخية، وهي تلك التي استدعاها الكاتب من الذاكرة التاريخية السياسية. ففيها تظهر الحوارية، حيث بحث داخل وعيها مستعملا إياها لنقد الأيديولوجيا المضمرة، تلك التي تخص السياسة المعاصرة. كما أنه استعان بشخصيات متخيلة تتمثل في الصحفيين؛ وهي شخصيات"لا تحدها مرجعية ولا تقيدها نصوص التاريخ القديمة فهي ليست وليدتهم، إنها وليدة نماذج الأفكار وتبلورها على نحو خاص"[2]، ولعبت الشخصيات المتخيلة دور المنشط للحدث فهي التي تنتقل بين الشخصيات التاريخية تحاورها وتستجلي وعيها، كما أنها تعبر عن الأيديولوجيا السائدة أو المقبولة اجتماعيا.

هذا دون أن نهمل الجانب العجائبي في هذه الشخصيات، فالشخصيات المتخيلة تمثل الشخصيات الواقعية؛ والشخصيات التاريخية تمثل الشخصيات العجائبية[3]، لأنها تحولت من حالة الموت إلى حالة الحياة، وانتقلت من العالم الواقعي إلى عالم إرهابيس. فالرواية تستقي شخصياتها من التاريخ وتعيد بلورتها في إطار عجائبي بالاعتماد على خاصية التحول، فهذه الشخصيات غيبها الموت، فسحبها من عالم الواقع إلى عالم إرهابيس، لكنها تعود للحياة

1 – ينظر: فيليب هامون: سيميولوجية الشخصية الروائية، ص ص 29، 30، 31

2 – نضال الشمالي: الرواية والتاريخ: بحث في مساويات الخطاب في الرواية التاريخية العربي، عالم الكتاب الحديث، جدار للكتاب العالمي، الأردن، ط1، 2006، ص 233

3 – ويعرف تودوروف العجائبي بأنه:" تردد القارئ الذي لا يعرف سوى القوانين الطبيعية أمام ظاهرة تبدو غير طبيعية" ينظر: لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 87. وعند انتهاء هذا التردد تدخل الرواية في جنسين مجاورين هما الغريب والعجيب، فيما يخص روايتنا فإن التردد يمتد من بداية الرواية لينتفي مع آخر عبارة في النص، بتفسير الأحداث فوق الطبيعية التي وقعت تفسيرا طبيعيا، ومنه تدخل الرواية في الغريب، وهو جنس:" يتميز بأحداثه التي تظهر في البداية خارقة أو غير قابلة للتفسير ثم تتحول في النهاية إلى أحداث عادية أو مفهومة: فإما أن هذه الأفعال لم تقع فعلا (كأن تكون ثمرة تخيلات غير منضبطة: أحلام، عرض نفسي، هلوسة، إلخ..)، وإما أن وقوعها تم نتيجة صدفة أو خدعة أو سر مكتوم أو ظاهرة قابلة للتفسير العلمي." لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص87، 88. وهذا عندما يفسر الراوي أمين الأحداث اللامعقولة التي بنى عالمها على مستوى نص كامل بأنها حلم اعتراه، فيستفيق على صوت ابنه أحمد الذي ينبهه باقتراب موعد المدرسة.

على ظهر جزيرة واقعية، منشئة عالما يوتوبيا، تحاول من خلاله العودة إلى العالم الواقعي للانتقام منه. والجدير بالذكر أن الحيرة والدهشة لا تتبدى للشخصيات المتخيلة (الصحفيون)، التي ترى في وجودها أمرا مألوفا، إنما هو استغراب من قبل القارئ، الذي يسمع لأصوات شخصيات يدرك أنها متوفية، لكنها تعيش الزمن الحاضر بكل أحداثه وقضاياه، تتفاعل فيما بينها، وتتفاعل مع الآخر: زمنا وحدثا. وعليه فإن الموت هو فيزا الانتماء إلى عالم إرهابيس، نقول الانتماء وليس السفر، فالصحفيون استطاعوا الارتحال إلى عالم إرهابيس دون أن يغيبهم الموت، لأن سفرهم لم يكن لأجل الانتماء بل للاستكشاف، أما أهل إرهابيس الأموات فانتماءهم إليه لا رجوع فيه.

كما أن قراءتنا للنص الروائي ستبني تصورها حول الشخصيات انطلاقا من ثلاثة مصادر هي:

- ما يخبر به الراوي
- ما تخبر به الشخصيات ذاتها
- ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات" [1]

على هذا، فالذي يجمع الشخصيات التاريخية والمتخيلة هو أن الكاتب اعتنى بالجانب الأيديولوجي لها، بالبحث داخل وعيها ليرى نظرتها لقضية الإرهاب؛ فهذه الشخصيات تمثل الطبقة السياسية والثقافية في المجتمع. تلك الطبقة التي تصنع الأيديولوجيا، وتتصارع من أجل الأيديولوجيا، وتسعى لفرض أيديولوجيتها.

2 – 1/ الشخصيات المتخيلة:

وهي الشخصيات التي استعان بها ميهوبي لمساندة البناء الحكائي، ونقصد بها الصحفيين الذين جاؤوا من القارات الخمس، حاملين لهويات مختلفة لكن هدفهم واحد هو

1 – حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 51

استكشاف عالم إرهابيس الغريب، حيث يمثل: أوربا: جون وماريا، آسيا: جواد، إفريقيا: أمين وكوامي، أمريكا: كوستا. بالإضافة إلى شخصيتي مانكو وغارسيا من إرهابيس.

✓ماريا كاستينوفا: صحفية بوكالة أنترفاكس، روسيا، الوجه الأنثوي في النص، وتمثل المفاجأة؛ إذ تتنكر في دور صحفية ولم يستطع أمن إرهابيس التعرف على هويتها الحقيقية، وتأتي إلى عالم إرهابيس لتتعرف على الهمجية التي قتلت زوجها، لتظهر نفسها في الأخير، وتلقي بكل اللعنات على ذلك العالم. تقول في آخر النص: *لست ماريا التي اعتقدتم أنها صحفية من وكالة أنترفاكس قدمت من موسكو لتغطي أشغال مؤتمركم هذا.. اسمي تانيا خاسبيفا فقدت زوجي عازف الموسيقى في مسرح دوبروفكا في أكتوبر 2002 بعد هجوم للإرهابيين الشيشان.*"[1]

✓جون كيمبس: صحفي في دايلي تليغراف، إنجلترا، فهو الذي يخبئ مهمة كلف بها هي إنقاذ امرأة اسمها أماريس، أرسلت نداء استغاثة تلقته البحرية الإنجليزية، لينقل الخبر إلى أمينا أولا ومن ثم إلى الجميع، ليتبين في الأخير أنها خطة من مانكو. يمثل النظرة الغربية المتعالية على كل شيء. " *كان واضحا أن جون، كأي إنجليزي مشحون بمشاعر العظمة، يستفز تشي غيفارا الذي لم يبد أي انزعاج من ذلك.*"[2] وغالبا ما يوصف بالجفاء، يقول الراوي: "*ضحك الجميع، بمن فيهم جون الذي لا توحي ملامحه بخفة دمه*"[3] . أو في وصف الحشاش له عندما أطلق حكمة لم يفهمها الجميع بـ : "– *فهمت قصدك، لكنك عندما أتيت وجدتنا.. وعندما تذهب وتعود ستجدنا في المكان نفسه... حكمة باردة مثل كل الإنجليز* "[4]

✓كوستا مارتينيز: معد برامج في قناة غلوبو، البرازيل، هو العقل اللاتيني المندفع ويرتبط بكل الأعمال الطائشة في النص. فهو الذي وصف إرهابيس بالمكان الملعون

1 – إرهابيس، ص 269

2 - المصدر نفسه ، ص 115

3 - المصدر نفسه ، ص 27

4 – المصدر نفسه ، ص 99

ومجتمع ما قبل الحداثة، وكان عرضة للترحيل، وهو الذي استهزأ من النصب التذكاري لإرهابيس. يصفه الراوي بقوله: "كثير اللغط"[1]

✓كوامي سوماري: صحفي دايلي غرافيك، غانا، لطالما ارتبطت شخصية كوامي في الرواية بالسخرية، "*قال كوامي بصوت خافت كمذياع ببطارية منتهية الصلاحية*."[2] بالإضافة إلى صفة التائه؛ يعرفه الراوي في بدايات النص: " *وحتى كوامي التائه، صامت دائما، إما خجلا، أو خوفا، أو أنه يخفي سرا ما* "[3] ، هذا هو الانطباع الأولي الذي قدمه لنا الراوي عن شخصية كوامي. هذه الأوصاف أو التوقعات تنفى مع تقدم السرد، أما الخوف فرغم ظهوره عليه إلا أنه يبدو أكثر جرأة من بقية الصحفيين، وذلك في موقفين: الموقف الأول عندما رفض مقابلة بوب دينار والموقف الثاني عندما شتم بوكاسا. أما إخفاؤه لسر ما فقد خاب توقع الراوي لأنه لم يكن هو من يخفي سرا بل شخصيتان أخريتان هما جون وماريا.

✓جواد أمان الله: صحفي بقناة جيو، باكستان، ارتبط بصفة شد سرواله وبالإسهال. وعلى غرار كوامي كان محط السخرية، يقول الراوي:

- "همس في أذني جواد وهو يمسك سرواله بيده، وكأنه شيخ أدركه إسهال"[4]
- "حاول جواد أن يجر ماتيلدا في مسار آخر، وهو يشد على سرواله وكأن به إسهالا"[5]
- " كان جواد يمسك مرة سرواله كطفل صغير خارج من الحمام، ومرة يمسح أنفه بطرف سترته، فقد شعر بزكام."[6]

✓أمين الدراجي: وهو الراوي، صحفي وكاتب سير ذاتية لشخصيات سياسية، الجزائر.

---

1 – المصدر نفسه، ص 135

2 – المصدر نفسه ، ص 53

3 – المصدر نفسه ، ص 27

4 – المصدر نفسه ، ص 47

5 – المصدر نفسه ، ص 53

6 – المصدر نفسه ، ص ص 69، 70

✓مانكو: تظهر شخصية مانكو في النص كشخصية جادة لها وزنها في عالم إرهابيس، هو العين الساهرة عليه والمدافع عن قيمه، دليل الصحفيين في عالم إرهابيس. أيديولوجيا ينتمي إلى منظمة الفارك الكولومبية، يقول عن نفسه: "*تريد أن تعرف اسمي. مانكو، وهو مؤسس مملكة الإنكا. أبي يعتقد أنه من سلالة مقدسة، جذورها في البيرو. يطلقون علي اسم « مانكوشتاين» مثل أنشتاين لأن لي ذاكرة فيل. كنت أقود كتيبة ثورية مسلحة ضمن الفارك تحت إشراف مانوال مارولندا لم أستسلم كما فعل الخونة*"[1]. إنه الصوت الثاني الذي يشارك أمين سرد تفصيل عالم إرهابيس فصوته الخاص محمل بكل أيديولوجيا الجزيرة، وكأنه الناطق الرسمي لها، فهو من يشرح لهم ما يرونه ويعرفهم على ما يجهلونه في ذلك العالم الغريب. "*كان مانكو يشرح لنا كل جزء، ولا يخطئ أبدا، بل أحيانا يحرص على أن يقدم شرحا أوفى، ويطلب منا توثيق ذلك.*"[2]

✓غارسيا: الدليل الثاني للصحفيين يأتي بعد مانكو في التعبير عن التوجه الأيديولوجي لعائلة إرهابيس، أم أيديولوجيته فهي: "*إنه غارسيا، وهو واحد منا، كان يحرسكم، ويحترس منكم.. قال لكم إنه صحفي، وهو أتباع إيسكوبار.. يطلقون عليه في ميدلين الثعبان. بالمناسبة إيسكوبار إنسان طيب، وغارسيا أيضا.*"[3]

شخصية الصحفيين هي شخصية مسطحة فهي " تلك الشخصية البسيطة التي تمضي على حال لا تكاد تتغير ولا تتبدل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها بعامة"[4] إننا نستنتج أفعالها من بداية السرد؛ فالرحلة هي عبارة عن مهمة صحفية، وليست مهمة بطولية قد يقوم فيها الصحفيون بعمل خارق. فالشخصيات تحمل إما كاميرا أو ورقة وقلما لتسجل كل ما يدور حولها، فليس من حقهم إبداء الرأي أو الاعتراض أو المساومة إنما مهمتهم نقل

1 – المصدر نفسه، ص ص 12، 13

2 – المصدر نفسه ، ص 89

3– المصدر نفسه ، ص 12

4 – عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 89

المعلومات بكل أمانة وصدق، إلا أن ذلك السلام سيصطدم بعالم إرهابيس في مواقف إنسانية مولدا صراعا بينهما.

2 – 2/ الشخصيات التاريخية:

هي تلك الشخصيات التي استدعاها الكاتب من الذاكرة التاريخية، فهي المهيمنة على النص، أو الأحرى المقصودة منه. واستطاع ميهوبي الجمع في توليفة عجيبة بين شخصيات تاريخية كان لها دورها في صنع تاريخ القرنين الأخيرين، شخصيات لم تكن لتلتقي وتتآلف فكريا إلا على سطح هذه الجزيرة/العائلة.

لقد استلهم الكاتب من التاريخ شخصيات معروفة تاريخيا، متباينة، مشبعة بقناعات أيديولوجية، محملة بأفعالها التي قامت بها على أرض الواقع. وجعلها تتفاعل فيما بينها بطريقة ديمقراطية؛ وهو لا يحاول تغيير هذه الشخصيات وأيديولوجياتها– ففي كل مرة يصف فيها عالم إرهابيس ينفي عنه الندم – إنما يعرضها كما هو معروف عنها في كتب التاريخ. و"الشخصية التاريخية شخصية مرهقة لكاتب الرواية بشكل عام، وكاتب الرواية التاريخية بشكل خاص، لأنها تدخل إلى العمل بحقيبة ملابس جاهزة لا يمكن إبعادها عنها أو اقتراح ملابس جديدة لا علاقة لها بالصورة المرسومة عنها، إن الشخصية التاريخية تفرض بحضورها في العمل طوقا يحد من حرية الكاتب لا تخففه إلا الشخصيات المتخيلة، فالشخصية التاريخية من المتانة والثقة بالنفس بحيث تقود الكاتب إلى مصيرها هي كما حسم قبل مئات أو عشرات السنين."[1] لكن لا على سبيل جعله مجرد كتاب للتاريخ، فلو فعل الكاتب ذلك لكانت شخصيات منجزة منتهية ومحددة سلفا، وكان الأحرى بنا التوجه إلى كتب التاريخ لتحليلها.

1 - نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، ص 226

وعليه، فإن عملية النقل للحقائق التاريخية إلى النص السردي لا يعني بالضرورة الالتزام بها كوقائع لا تقبل التغيير، وسرد المعلومات بنسق موضوعي؛ وإنما بتحويل هذه الشخصيات التاريخية الفعلية إلى شخصيات ورقية قد لا تحمل أيديولوجيا جديدة غريبة عنها، لكنها تعطي موقفا من العالم أو الزمن المعاصر الذي لم تعشه على اعتبارها شخصيات متوفاة. حيث"يذهب الروائي إلى وثائق المؤرخ المتعددة ويخلقها شخصيات متحاورة، تنقض أحادية القول التاريخي بأقوال متعددة مراجعها التأمل والاحتمال. و«علم التاريخ» يحدث، غالبا، على طريقته، عما كان، والرواية تحدث عما كان وعما كان يجب أن يكون، محررة الماضي من قيود قراءة وحيدة."[1] فنحن نتعرف على جوانب جديدة من هذه الشخصيات؛ جوانب متعلقة بالمتخيل السردي ولا علاقة لها بالمرجع التاريخي.

هكذا، فالمرجعية التاريخية لا تهمل داخل النص، لكنها ليست الأساس الذي ينبغي علينا الارتكاز عليه في فهم طبيعة هذه الشخصيات. فالجديد الذي جاء به ميهوبي هو تلك الحوارية بين شخصيات لم تكن لتقوم بينها علاقات حوارية على أرض الواقع لسببين هما: الزمن، الأيديولوجيا.

✓بالنسبة للزمن، فالمميز في تصوير ميهوبي هو أنه جمع شخصيات تاريخية لم تعش في زمن واحد، وعليه فهو لم يسرد مواقفها في زمنها، وإنما نقلها إلى زمن آخر لم تعشه، وتوضيح وجهة نظرها منه وهو الزمن المعاصر. وذلك بعودته إلى مطلع القرن العشرين ودمجه بالوقت الحالي؛ وهو ما أسس للطابع العجائبي وجعل الأحداث تخرق المألوف "ومثل هذا الجمع بين زمن كتابة الرواية، والأزمنة القديمة – على اختلاف ما بينها من تتابع، وافتراق – يمنع القارئ – فيما يذهب إليه تودوروف – من قبول ما يروى عليه، أو التردد –

1 – فيصل الدراج: الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت لبنان، ط1، 2004، ص 267

على الأقل – في تصديقه ترددا كبيرا."[1] حيث أن الشخصيات مستمدة من عقود متشعبة، لكنها تلتقي في الزمن الحاضر. ففي هذه النقطة يتدخل عامل المتخيل ليلعب دورا هاما في بناء شخصية سردية تختلف عن تلك الشخصية المرجعية. وتظهر الحوارية في انتقال بعض الشخصيات التي توفيت في القرن العشرين لتعاصر أحداثا وشخصيات عاشت في القرن الواحد والعشرين؛ كالحوارية بين هتلر، موسوليني، ستالين، من جهة مع معمر القدافي، صدام حسين ... من جهة أخرى.

✓ كما كان للأيديولوجيا نصيب في تشييد بناء سردي حواري، فهذه الشخصيات تحمل أيديولوجيات مختلفة، تلك الأيديولوجيات المختلفة أشعلت حروبا في التاريخ، فكيف بها أن تلتقي وتتفاعل إلا على سطح هذا المتخيل السردي.

هذه الشخصيات بمجرد كتابتها في المتخيل السردي تحولت إلى كائنات من ورق يحق للكاتب التصرف فيها كيف يشاء، وعز الدين ميهوبي لم يغفل عن هذه الحقيقة؛ فالشخصيات الورقية التي وظفها ظلت محتفظة بحقائق ومكتسبة لحقائق أخرى، وذلك "لأن علاقة الكاتب بالتاريخ، تختلف – تماما – عن علاقة المؤرخ، فالمؤرخ (يسجل) الأحداث التاريخية بتفاصيلها ووقائعها الجزئية وأحداثها اليومية – أحيانا. أما الروائي، فإنه مشغول – بالدرجة الأولى – بفلسفة التاريخ، وجوهر الموقف الإنساني الذي يصوره، وهذا ما يجعل الأدب (يتجاوز) إطاره المحلي إلى آفاق عالمية، لأنه يصور أزمة إنسانية تحرك وجدان البشر في أي مكان"[2]، وعليه فإن مهمة ميهوبي هنا كانت الإمساك بالأيديولوجيا السياسية للشخصيات التاريخية وإعادة صياغتها فنيا، بما يتلاءم مع بناء خطاب سردي بوليفوني.

أما أهم الشخصيات التي يعرض لها ميهوبي فهي:

---

1 – إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، لبنان، ط1، 2010، ص 125

2 – طه الوادي: الرواية السياسية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط1، 2003، ص 60

✓تشي غيفارا: ارتبطت هذه الشخصية بالجانب الثوري في إرهابيس وليس الجانب الإجرامي، الذي يقف مع الحق ضد الظلم. فهذه الشخصية تعرف ذاتها: "أنا ثوري وليست إرهابيا"[1]. كما أنه لا يعرضها منفردة وإنما مع صوت آخر على النقيض منها في صورة مع قاتلها ماريو تيران، في جو يستعيد فيه الاثنان واقعة القتل، تشي غيفارا بكثير من الفخر، وتيران بكثير من الندم. إنها طريقة الكاتب الفنية في تصوير الشخصيات وذلك ليس بعرضها مونولوجيا في صورة سردية بل بالجمع بينها وبين شخصيات أخرى، وجعل أنماط وعيها المتباينة تتحاور.

✓ستالين، كوريللو فرانسيسكو، هتلر، بينوشيه، موسوليني، كيم جونغ إيل، صدام حسين، عيدي أمين، معمر القذافي، بوكاسا: ترتبط هذه الشخصيات بالجانب الأسود من التاريخ ذلك الذي أشعل فتنا وحروبا وأدى بالبشرية إلى حافة الفناء، هذه الشخصيات التاريخية تلتقي في مجلس واحد هو ذلك اللقاء الذي جمعهم بالصحفيين، حيث طرحوا عليهم سؤالا هو: ما الشيء الذي أردت فعله ولم تتمكن؟ فهذا السؤال كان المحور الذي نتعرف به من خلاله هذه الشخصيات وذلك بإجابتها عنه، وبالتالي قيامها بعمليات استرجاع لماضيها، وفي الوقت ذاته تقديم رؤيتها لحاضرها، دون أن تهمل موقفا من باقي الشخصيات التي تتشارك معها في المجلس. فهذه الشخصيات لا تبرر جرائمها ولا تبدي الندم، بل أكثر من ذلك إنها تخطط للقيام بأعمال أكثر شناعة وهو ما يظهر في آخر النص في المؤتمر العام لإرهابيس.

✓بوب دينار: يعرضه الكاتب بعد أن لحقت به الشيخوخة وأصابه الزهايمر، فهو الذي كان وراء انقلابات عدة في إفريقيا، وحصد الآلاف من الأرواح، رغم ذلك فهو كباقي الشخصيات لا يجد ما يندم عليه في حياته ما قبل إرهابيس.

1 – إرهابيس، ص 106

✓أسامة بن لادن: يصوره الكاتب كثوري مناهض لأمريكا، فهو يعترف بضرب مصالحها، متخذا من الجهاد المسلح وسيلة وإن سميت إرهابا، كما يتحدث عن علاقاته بالنساء؛ فهو يصوره كشخصية طبيعية بعيدة عن التهويل الإعلامي، لها ما لها وعليها ما عليها.

✓نيكولاي تشاوسيسكو: وهو الرئيس الروماني الذي تعرض وزوجته للقتل، يعرض الكاتب لهذه الشخصية في إطار حوار صحفي أجري معه وهو في المستشفى، وقد وصف من طرف شعبه بأنه مصاص دماء وقرنوا ذلك بإصابته بمرض سرطان الدم لشدة قمعه لمعارضيه، كما منحه حق الرد عن التهم التي وجهت إليه، بتعداد الإنجازات التي تركها لبلده، والتي أهمها إعادة تهيئة العاصمة بوخاريست.

2- 3/ وعي الشخصيات التاريخية:

وعي الشخصية الروائية على حسب الطرح البوليفوني منفصل عن وعي الكاتب، كما يشترط باخيتن أن تمتلك كل شخصية وعيا مستقلا، وأن يحدث الكاتب حوارية بين أنماط وعيها المتباينة. وميهوبي في بنائه للشخصيات التاريخية يوضح شيئين:

- ✓ وعيها بذاتها
- ✓ ووعيها بالآخر

2- 3 – أ/ وعيها بالذات:

الذات في إرهابيس تعني كل من ينتمي إلى هذه العائلة – كما يحبذون تسميتها – أما الآخر فهو العالم خارج إرهابيس. والشخصيات التاريخية تعيش سلما مع وعيها الذاتي، ونظرتها لذاتها نظرة إيجابية. إنها واعية لأفعالها متقبلة لذاتها، فهذا التقبل الذاتي هو الذي سمح لها بالتعايش مع باقي أنماط الوعي المختلفة عنها، وجعلها لا تعيش سلاما داخليا فحسب، وإنما سلاما مع باقي الشخصيات الأخرى. فهي تعي كينونتها بعيدا عن الندم، ففي

كل مرة نجد وصفا لعائلة إرهابيس نجد نفيا للندم عن أهلها، إنها تصرح في «بيان الإثم والغفران» بذلك: " *لا معنى للندم، فلو بكينا على الماضي ولم نفكر في المستقبل لما تبقى لدينا وقت لنعيش الآن. وكلما تقدمت بنا السنون أدركنا أن ما نندم عليه هو ما لم نفعله.*

لن نندم أبدا، فلو كان ما قمنا به في الماضي جيدا فذاك أمر رائع، أما إذا كان سيئا فهو خبرة. وكل ما قمنا به، كان للإنسان."[1]

كل شخصية على وعي تام بكينونتها الماضية والحاضرة وعلى قناعة تامة بأيديولوجيتها؛ ونلاحظ ذلك في حوار الصحفيون مع الشخصيات التاريخية، إنها تسرد أفعالها في الحياة السابقة بكل حزم، ولا تعطي تبريرا للأفعال الإرهابية التي قامت بها بل إنها تسردها وكأنها أفعال كان لابد من القيام بها. يقول بيونشيه: "*أحيانا أستغرب مفارقة عجيبة، فيوم وفاتي كان مصادفا ليوم الإعلان العالمي لحقوق الإنسان، فمن قال إنني أدوس على حقوق الإنسان؟ كنت عادلا في ظلمي، إن كنت ظالما. صحيح كان يكرهني المثقفون وأهل الأدب لأنهم ينحازون دائما للشعب وكأن الحكام بعران جرباء. من قال إنني أكره الفن، صحيح أنا من أمر بقتل فيكتور خارا الذي لم يعجبه انقلابي على أليندي، لكنني أحفظ أغنتيه الشهيرة «ماريا».*"[2] فالشخصية التاريخية بيونشيه هنا على وعي بموقفين اتهام العالم له بالظلم والديكتاتورية، وتعاليه عليه بل أكثر من ذلك التأكيد على مدى حفاظه على حقوق الإنسان بقرن يوم وفاته بيوم الإعلان عن حقوق الإنسان، والتي تعد بالنسبة له مفارقة عجيبة تدعم حجته.

2 – 3 – ب/ وعيها بالآخر:

موقف الشخصيات التاريخية من العالم على النقيض تماما، إنهم يخطئون العالم، وأول انقلاب لهم عليه هو تأسيسهم لهذه العائلة، فهم يرفضون حتى تلك التشبيهات التي يطلقها

1 – إرهابيس، ص ص 67، 68

2 – المصدر نفسه، ص 163

الصحفيون على عالم إرهابيس وربطها بعالمهم. فهذا الرفض جعلهم ينكرون حتى التشابه في العمران؛ فكلما أطلق الصحفيون عبارات تدل على أوجه التشابه مع عالمهم نجد مانكو أو غارسيا ينفيان ذلك، مؤكدين على أن لا شيء يجمع بينهما.

"ومشينا مسافة مائتي متر، حيث لاحت صومعة بواصفات غريبة، فقال كوامي:

- *كأنها كنيسة يسوع للقديسين في الأيام الأخيرة.*

وأضاف جواد:

- *كأننا في دبي أو سيدني..*
- *انس عالمك.. أنت في إرهابيس، ليس هناك ما يشبه صروحها. هذا المجمع الروحي الذي يحمل اسم 11 سبتمبر، لن تجدوا فيه إماما ولا راهبا ولا حاخاما..ومن حق الجميع أن يؤدوا شعائرهم وعباداتهم في الوقت الذي يريدون.. ويمكن أن يلتقوا جميعا في الجمعة كما السبت والأحد وبقية الأيام..لكل حقه في دينه."*[1]

فالنص لا يفتأ يقيم مقارنة بين عالم إرهابيس والعالم الواقعي سواء تشبيها أو اختلافا، أما التشبيه فيأتي على لسان الراوي في غالب الأحيان الذي يسعى لنقل الصورة التي يشاهدها في أوضح وصف ممكن؛ وذلك بالاستعانة بالتشبيهات التي يقيمها مع عالمه. أما أوجه الاختلاف فتأتي على لسان أهل إرهابيس الذين يرفضون كل ما يصل عالمهم بالعالم الواقعي، فهذا الاختلاف الذي يؤمن به أهل إرهابيس يرتبط بالأيديولوجيا التي يتغذون عليها، فلو أن عالمهم يشبه العالم الواقعي لما تكبدوا عناء خلق عالم جديد.

1 – المصدر نفسه، ص 71

"أهلا بكم في إرهابيستان أو إن شئتم إرهابيس..لن تجدوا هنا أضواء لاس فيغاس ولا أبراج دبي، ولن تجدوا مطار فرانكفورت ولا ميترو موسكو، ولن تجدوا شواطئ كوباكابانا ولا مقاهي الشانزيليزيه.. لكنكم تجدون رجالا يريدون تغيير العالم."[1]

كما يظهر موقفهم الرافض في اتهامهم للغرب بتزييف الديمقراطية، إنهم يعترفون بالجرائم التي قاموا بها ولا يبحثون لها عن تبرير أو عذر، إنهم يصفون العلام الواقعي بالعالم الموبوء، الموبوء بماذا؟ بالكذب والنفاق، يتغنى بالدفاع عن حقوق الإنسان هنا ليقتل الآلاف هناك، يتغنى بالديمقراطية بينما يحكم بالإعدام على كل من يختلف في العرق أو العقيدة. فموقفهم الرافض للعالم هو ما يجعلهم يقررون مهاجمته في آخر الرواية.

2 – 4/ تقديم الشخصيات:

طريقة تقديم الكاتب لشخصياته لها دور في دعم تقنية السرد المونولوجي أو البوليفوني، وقد"رسم الروائيون الشخصية الروائية بثلاثة أساليب هي:

1 . أسلوب تصويري: يرسم الروائي فيه الشخصية من خلال حركتها وفعلها وصراعها مع ذاتها أو مع غيرها، راصداً نموها من خلال الوقائع والأحداث، حيث يعطي الاهتمام الأكبر للعالم الخارجي.

2 . أسلوب استبطاني: يلجُ فيه الروائي العالم الداخلي للشخصية الروائية كما في روايات (تيار الوعي) التي تعود جذورها إلى كشوفات علم النفس الحديث، حيث تعتمد هذه الروايات على تقنية الاستبطان، والمناجاة، والمونولوج الداخلي للشخصية.

3 . أسلوب تقريري: يقوم فيه الروائي بتقديم الشخصية الروائية من خلال وصف أحوالها وعواطفها وأفكارها، بحيث يحدد ملامحها العامة، ويقدم أفعالها بأسلوب الحكاية،

1 – المصدر نفسه، ص 10

ويعلق على الأحداث، ويحللها."[1]

ينأى ميهوبي في تقديمه للشخصيات عن الوصف المباشر لها أو السرد التقريري لحياتها، إنه يترك لها المجال لتقدم هي ذاتها، وتعبر عن نفسها. فالأسلوب الذي اعتمده الكاتب فهو الأسلوب التصويري في المواجهة بين الشخصيات، والابتعاد عن الأسلوب التقريري أو الاستبطاني؛ فالمعلومات التي نتلقاها عن هذه الشخصيات لا نقرؤها في الخطاب المسرود للراوي، وإنما في الخطاب المباشر للشخصيات، وفي الحوار الخارجي بينها وبين الشخصيات الأخرى. فالقارئ في إرهابيس يتعرف عليها من خلال أيديولوجيتها التي توضع في مقابل أيديولوجيات أخرى وكما سنعرف فيما بعد، فإرهابيس غنية بالحوار الخارجي. وهو تقنية فنية تجعل من الرواية تقترب من الأدب المسرحي.

والطريقة الفنية التي يتبعها ميهوبي في العرض هي المزج في موقف سردي واحد بين أكبر عدد ممكن من الشخصيات، على أنه يمكن القول أن الجمع بين شخصيات عديدة في مقطع واحد لم يكن القصد منه التعريف بهذه الشخصيات بقدر ما كان إحداث حوارية بين أنماط وعيها المتعددة في نظرتها للأحداث السياسية المعاصرة. ففي صوت كل شخصية نسمع صوتا آخر يعقب أو يعلق عليها، وبطبيعة الحال فذلك الصوت هو صوت شخصية أخرى وليس صوت الراوي الذي بقي على الحياد. وهو ما يتلاءم مع الطابع البوليفوني الذي ينحسر فيه دور الراوي أمام الشخصيات.

ففي الإجابة عن السؤال الذي طرحه الصحفيون على كبار إرهابيس: ما الشيء الذي أردت أن تفعله ولم تتمكن؟ نتعرف على العالم الداخلي لكل شخصية، ليس عالمها الداخلي فحسب بل ماضيها وحاضرها وأيديولوجيتها. فالكاتب هنا كان بإمكانه سرد معلومات عن هذه الشخصيات في شكل خطاب مسرود، وخاصة أنها شخصيات تاريخية واقعية معروفة، لكنه فضل ترك مهمة تعريفها لذاتها فهي التي تكفلت بالتعريف لنفسها.

1 – محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص 19

ففي المقطع الآتي تعرف شخصية موسوليني ذاتها فتقول:

- *كنت ضد الحرب في ليبيا.. لكنني مع الحرب في أوربا، لأن إيطاليا لا يمكن لها أن تكون قوية إلا بامتحان تدخله. ودخلت الجرب جنديا، لأبدأ رحلتي مع القمصان السود التي أبعدت النوم عن أصحاب المال وتجار المبادئ الرخيصة. رميت الاشتراكية في سلة المهملات لتكون الفاشية بديلا لدولة ركيزتها العاطلون والجنود المسرحون وفلول المافيا والكامورا وكل من بقيت في نفسه غصة بسبب الهزيمة في الحرب، ولم يعد للإيطاليين أمل سوى بينيتو. أنا الأعظم، كلهم تحت حذائي، كانوا يشعلون الشموع في عيد ميلادي، ويضعون صورتي في غرف النوم. هذا ما أردته.. فكان لي شيء من كاليغولا. وما أراده غيري فهو التاريخ.* "[1]

فلو سمعنا صوت موسوليني داخل الخطاب المسرود للراوي لكان هذا النص أقرب ما يكون للمونولوجية، ولقلنا أن الراوي هنا يمجد فيه الشخصية، أما وقد وكلت مهمة تعريف هذه الشخصية لذاتها دون تعقيب من الراوي سواء بالصحة أو الخطأ فهذا ما يعني تعدد الأصوات بالضبط.

الأمر ذاته في الحديث عن شخصية تشي غيفارا، الذي يصفه الراوي بقوله: "*كان الكوماندانتي وسيما أنيقا، بلحية ناعمة، يرتدي قميصا أرجوانيا وسروالا أسودا وصندلا من جلد ناعم. يضع نظارات شفافة وملامحه هي هي.. لم تتغير مثلما ظهرت قبل خمسين عاما من الصورة التي أخذتها عدسة روني بوري Rene BURRI الذي يقول عن تشي غيفارا بأنه مواطن شرف في العالم كله.*"[2]

1 – إرهابيس، ص 165

2 – المصدر نفسه ، ص 107

خطاب الراوي يعرض الوصف المادي له، أما أيديولوجيته فيتركها لصوته، فهو خير كفيل بالتعريف عنها، حيث نصادف في كل عرض أيديولوجي لوعي الشخصية صوتها لا صوت الراوي، مثلما تقول الشخصية ذاتها (تشي غيفارا) عن نفسها في حوار مع الصحفيين:

"– *لماذا وضعت لافتة يمين الباب، كتب عليها «أنا ثوري ولست إرهابيا»؟*

أرسل غيفارا سحابة دخان أخرى في فضاء الصالون الواسع:

- *لا أعتقد أنني إرهابي مثل هؤلاء الذين أقاسمهم الحياة في إهابيس، ولست مع التكفير والقتل.. أنا ثائر ضد الظلم والحرمان، ولست من طينة الكثيرين منهم، لكننا جميعا نختلف مع العالم، وبعضنا ضحية عدم فهم العالم له ولمطالبه، وبعض من هم في هذه الأرض كانوا نتاج الإلغاء فتمردوا، وبعضهم، وبعضهم خطر على البشرية..إنما التقينا جميعا على هذه الجزيرة، ليقرأ كل واحد منا تاريخه بينه وبين نفسه، وليس عليه أن يندم، فالتاريخ ليس عربة ندفعها إلى الخلف. اقترحت أول الأمر على كبار العائلة في إرهابيس أن نطلق عليها اسم ريفولاند Revoland أي أرض الثورة، لكنهم أجمعوا على أن تكون إرهابيس تيمنا بأتلانتس ذات الحضور الأسطوري في التاريخ، نكاية في الذين كانوا يصرخون منذ سبتمبر برعونة لا توصف «من ليس معنا فهو ضدنا» وافقت مكرها."[1]

فشخصية تشي غيفارا معروفة عالميا، وكان بإمكان الكاتب سرد حياتها وأيديولوجيتها في بضع سطور لكنه ترك الكلمة للشخصية حتى تعبر هي نفسها؛ فهو الذي يصرح بأنه ثائر وليس إرهابيا، ضد التكفير والقتل والظلم والحرمان. فتحرير صوت الشخصية من صوت الراوي يمنح الملفوظ مصداقية أكبر.

1 – المصدر نفسه ، ص 120

والكاتب لا يعطينا وصفا ماديا للشخصيات إلا بالقدر الذي يخدم السرد، وحتى مظهرها الفيزيقي فهو جزء من التعبير عن أيديولوجيتها، ولربما الكاتب أحيانا يعبر عن الأيديولوجيا عن طريق اللباس، وهو ما أشار إليه باختين في تقريره أن المظهر الخارجي جزء من الأيديولوجيا التي تصنعها الشخصية، ففي قول أمين:

"والغريب أن سكان إرهابيستان الذين كنا نقابلهم، لا يهتمون لأمرنا، بالرغم من أننا غرباء، وملامحنا توحي بذلك، فليس معنا أسلحة، أو نرتدي ألبسة أفغانية أو عربية أو بزات عسكرية ثورية، وقليل من كانوا ببدلات أقل ما يقال إنها من أفخر دور الموضة الغربية"[1] فتصوير اللباس في هذا المقطع يعبر عن التوجه السياسي لأهل إرهابيس. فالألبسة الأفغانية تدل على المتطرفين الإسلاميين، والبزات العسكرية الثورية تدل على الثوريين، أما قوله: بدلات أقل ما يقال إنها من أفخر دور الموضة الغربية، وهي ما تدل على الأيديولوجيا الأخرى في النص التي هي المافيا. والكلام ذاته في قوله: " *إذ لاحظت أن أغلب قاصديه ممن يرتدون زيا أفغانيا، وكأنهم في قندهار أو كابول.*"[2] إذ جاء هذا الوصف للدلالة على الأيديولوجيا الإسلامية.

3/ التعدد الأيديولوجي:

اهتم باختين بالفكرة في النص السردي، وشدد على ضرورة تنوعها، كما أنه لم يبحث عن مضمونها ولم يعدها غاية في ذاتها إنما نظر إليها نظرة نصية جمالية. هذا ولا نجد تعريفا للأيديولوجيا عنده فهو يلح على أهمية الأفكار داخل النص مهما كانت هذه الأفكار؛ "فعندما يتحدث عن الإيديولوجيات في النص الروائي لا يحدد بدقة هل يقصد المدلول

1 – المصدر نفسه ، ص 70

2 – المصدر نفسه ، ص 184

السياسي الضيق أم المدلول الثاني الذي له صلة برؤية العالم[1]. غير أننا نلاحظ أن السياق الأول هو المقصود دائما باستعماله لكلمة أيديولوجيا، ثم إن الأيديولوجيا عنده تصبح أحيانا مجرد صوت فردي يشكل موقفا مخالفا لموقف الخصم"[2]، والفكرة عنده تلتحم بالشخصية الروائية، مما جعله يمنح البطولة في النص لا للفكرة ولا للشخصية وإنما لـ«إنسان الفكرة».

والأيديولوجيا التي تعبر عنها شخصيات إرهابيس هي الأيديولوجيا السياسية، لسببين هما أن شخصيات الرواية شخصيات سياسية، سواء الصحفيون أو الشخصيات التاريخية، بالإضافة إلى أن القضايا المطروحة في النص هي قضايا سياسية بامتياز. وعليه يمكن اعتبار الرواية بأنها رواية ذات طرح سياسي؛ والرواية السياسية هي "التي تلعب فيها الأفكار السياسية الدور الغالب أو التحكمي، وهي ذلك النوع من الرواية الذي تنفصل فيه الأفكار عن مجرد أعمال المجتمع التي لا يسأل عنها، والتي وصلت إلى لا شعور الشخصيات بكل مظاهرها العميقة المثيرة للمشاكل، لدرجة أنها تلاحظ في تصرفاتهم. وهذه الشخصيات نفسها دائما واعية بانتماء أو تماثل أيديولوجي سياسي متناغم، وهي تفكر على أساس تأييد أو مجابهة المجتمع، وتفعل ذلك باسم – وتحت إلحاح الأيديولوجية."[3] ؛ حيث تسعى إلى تعرية الفكر السياسي الذي عاشه ويعشيه العديد من صناع القرار في العالم. وإذا كانت الرواية السياسية قد نشأت تحت لواء المذهب الواقعي، فإن روايتنا جاءت في إطار العجائبي.

والأيديولوجيا السياسية المعبر عنها في النص تتصل بالصراع بين نظرتين؛ نظرة ذاتية ونظرة موضوعية، الأولى ترى في الذات حقيقة، والثانية ترى في الآخر زيفا، بحيث تعبر"عن الوفاء والتضحية والتسامي عند المتكلم به، بينما تتخذ إيديولوجية الخصم عند هذا المتكلم

---

1 – يقصد لحميداني الأنماط الثلاثة من الأيديولوجيا، وهي: الأيديولوجي كقناع، الأيديولوجيا كرؤية كونية، الأيديولوجيا كعلم للظواهر أو كمعرفة انطلاقا من تقسيم عبد الله العروي. ينظر: – حميد لحميداني: النقد الروائي والأيديولوجيا، ص 14

2 – حميد لحميداني: النقد الروائي والأيديولوجيا، ص 32

3 – طه الوادي: الرواية السياسية، ، ص 49

نفسه معاني نقيضة إذ تحول الأيديولوجيا في هذه الحالة إلى قناع وراءه نوايا خفية حقيرة."[1] يظهر ذلك في روايتنا من خلال الصراع بين أيديولوجيا إرهابيس وأيديولوجيا العالم الواقعي فكل منها تحاول إثبات وجودها والتأكيد على أصالتها، مع تخطيء الآخر والنظر إليه بريبة، فإرهابيس تشدد على التسامح الذي يطبع أيديولوجيتها، وعلى النفاق الذي يطبع أيديولوجية الآخر. الأمر ذاته بالنسبة لأيديولوجيا العالم الواقعي؛ حيث ترى أن أيديولوجيتها ديمقراطية، وأيديولوجية إرهابيس إرهابا.

ويطرح نص إرهابيس التعددية المتكافئة في الأيديولوجيات، على عكس ما نجده في المونولوجية التي تهيمن فيها شخصية من الشخصيات أو أيديولوجيا من الأيديولوجيات؛ فالأفكار في إرهابيس تحتمل الصواب والخطأ في الآن ذاته. ومن يصوب هذه الأيديولوجيات ويخطئها هي الشخصيات فيما بينها. مثلما يظهر في المقطع التالي من إشادة الرئيس العراقي صدام حسين بنفسه ودفاعه عن سياسته وتعريض بعض الشخصيات به.

صدام:"

- *..... لا تعتقدوا أن خسارة مليون عراقي في حرب إيران تجعلني أبكي، ولا مثلها في حرب أمريكا وحلفائها التي لم تكسر ظهر العراق، عصية عليهم أرض أنجبتني.*
- *لكنهم أخرجوك من حفرة. قال هتلر وكأنه يعرض بصدام.*
- *حفرة عراقية يا فوهرر*
- *وفتحوا فمك لينظروا إن كانت أسنانك مسوسة. أضاف بيونشيه.*
- *من يأكل تمر العراق لا يعرف التسوس.*
- *لكنك انتهيت مشنوقا. أضاف موسوليني.*
- *من رأسي وليس من قدمي يا دوتشي.*

1 – حميد لحميداني: النقد الروائي والأيديولوجيا، ص 14

انزعج موسوليني من تلميح صدام، لكنه كتم غيظه حتى سمع القذافي يقول:

– يا أبا قصي.. حين نحكم نبدأ ملائكة وننتهي شياطين.. نعد الناس بالجنة، فينتهون في الجحيم.. شنقوك وقلت لهم ليست مرجلة (...) و أعدموني فقلت لهم الماء والملح الذي بيننا. كلانا انتهى معدوما، بكيتك لأنني أعرف أن هناك من سيبكيني، وهناك من سيبصق على جثتي.. من يأخذه الكرسي تأخذه اللعنة"[1]

ففي هذا المقطع نلمح أيديولوجيا صدام تتعالى، لتحاول شخصيات أخرى الإيقاع بها. فلو أردنا أن نعرف هل ميهوبي مع تمجيد هذه الشخصية أم الحط من قيمتها؟ فإننا لن نتوصل إلى إجابة قاطعة، لأن كلا الرأيين على قدم من المساواة. وإذا كان المقطع السابق يميل إلى بيان مساوئها وبالتالي تمرير الكاتب أيديولوجيا معاكسة لها –أي لصدام– على لسان الشخصيات عن طريق بيان نهايته المأساوية التي كانت تحصيل حاصل لجرائمه في حق شعبه؛ وهو ما يتجلى في سخرية هتلر، بيونشيه، موسوليني، وآخرها القول الصريح للقذافي: "يا أبا قصي.. حين نحكم نبدأ ملائكة وننتهي شياطين.. نعد الناس بالجنة، فينتهون في الجحيم."[2] غير أن مقطعا مواليا يوضح إيجابيات هذه الشخصية والأعمال الخيرة التي قامت بها لبلدها؛ بتوفير ضروريات الحياة لشعبه، وحفاظه على سيادتهم الوطنية، يقول صدام:

" صدام حسين موجود في أي كمية حليب تعطى للطفل، موجود في أي جاكيت نظيف وجديد يرتديه العراقي الآن وكان محروما منه قبل الثورة، وموجود في أي وجبة غداء أفضل مما كان يتناولها العراقي قبل الثورة وموجود في القرار الذي حول نفط العراق للعراقيين بعد

1 – إرهابيس، ص 169

2 – المصدر نفسه، ص 169

أن كان يذهب إلى الأجانب، وموجود في كل التسهيلات التي تقدم للمرأة العراقية التي تضع طفلها في مستشفى بينما كانت ترمي طفلها على الأرض في مزرعة."[1]

على هذا، الفكرة في إرهابيس يتم إثباتها من جهة ونفيها من جهة أخرى، ليبقى القارئ حكم الفصل في الميل إلى هذه الأيديولوجيا أو تلك انطلاقا من الخلفية السياسية والثقافية له.

3 – 1/ فكرة الإرهاب:

يقول باختين أن الفكرة ليست بطلة أعمال دوستويفسكي وإنما إنسان الفكرة، أما في رواية إرهابيس فالفكرة هي البطلة بامتياز، وذلك لغياب البطولة الفردية على عكس الروايات الكلاسيكية؛ ففي رواية إرهابيس لا نجد البطل الأوحد، وإنما البطولة الجماعية بين شخصيات تتبادل الكلمة والفكرة، وكما قلنا فحتى أمين الراوي يحمل صوتا جمعيا لا يسمح له أن يكون البطل الفردي.

على هذا، ما هي الفكرة التي يطمح الكاتب لأن يفككها على مستوى روايته؟

الفكرة البطلة في رواية إرهابيس هي «الإرهاب» كيف لا وعنوان الرواية يصرح بذلك: «إرهابيس»، وهي اختصار للاسم الذي أطلقه الإرهابيون على الجزيرة: «إرهابيستان»، وتتكون من مقطعين الأول هو (إرهاب)، والثاني هو (ستان)، وهذه اللاحقة تجمع أسماء عدة بلدان أهمها أحد مواطن الإرهاب: أفغانستان. بحيث صار هذا الاسم "الوزن الساخر" الذي ينسج عليه النسق الثقافي العربي كل ما يعبر عن التطرف. على نحو تحوير الكاتب للجزائر إلى جزائرستان، للدلالة على اتصالها بالتنظيمات الإسلامية المتطرفة.

"قال لي جواد، وهو يتحدث اللغة العربية، فقد اشتغل لفترة في دبي، في صحيفة تصدر بالأوردية:

---

1 – المصدر نفسه ، ص 170

- هل يقصدون إرهابيستان؟ هززت رأسي:
- يقصدون.. جزائرستان يا صديقي."[1]

وفي حديث أمين إلى أسامة بن لادن:

" – ماذا تريدني أن أقول. لا أنكر أنني أيدتهم، فقد كانوا سندا لي في أفغانستان، وسمعت كثيرا منهم يبشرني بجزائرستان.."[2]

فاختياره لهذا العنوان يعطينا لمحة أولية عن الدلالة التي يؤطرها النص. حيث يعد العنوان عتبة أولى تتدرج "ضمن المتعاليات النصية، إذ هو يؤشر على بنية معادلية كبرى تختزل النص عبر علاقة توليدية générative تنهض بالتحفيز الدلالي، وتشهد على انسجام عناصر الخطاب، محققة عبر اشتغالها النصي لوظائف عدة، تشمل الوظيفة المرجعية، المبئرة للموضوع، والوظيفة الإفهامية المستهدفة للمتلقي، وكذا الوظيفة الشعرية المحيلة على الرسالة ذاتها"[3]. هذا العنوان الرئيس على صلة بالعنوان الفرعي؛ فالتعدد الأيديولوجي بارز في الرواية فكل ما فيها يحمل صوتين أو أكثر، والكاتب عمد إلى بناء روايته على المتناقضات أو الثنائيات ابتداء من العنوان الفرعي «أرض الإثم والغفران»،– وهو الاسم الذي أطلق على مخطوط وضعه كبار العائلة ويختزل فلسفة إرهابيس– فهو يحيل على الازدواجية الأيديولوجية الكائنة في النص، من قيام نظرتين متباينتين حول هذه الظاهرة؛ فكل فكرة في إرهابيس إلا ولها وجهان أحدهما مع والآخر ضد، والكاتب يحلو له الجمع بين هذه المتناقضات في المقطع الواحد، بأن يعطي لكل صورة رؤيتين متصارعتين، فالمقطع الموالي مثال واحد من أمثلة عدة:

---

1 – المصدر نفسه، ص 230

2 – المصدر نفسه، ص 200

3 – أحمد فرشوخ: جمالية النص الروائي، مقاربة تحليلية لرواية لعبة النسيان، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 1996، ص 22

"وصلنا المكتبة، ذات الباب الخشبي الكبير. كان يقف على المصراعين مسلحان، أحدهما يدخن، والثاني يحمل مصحفا صغيرا، ويتلو سورة الكهف بصوت مسموع."[1]

وبالعودة إلى فكرة الإرهاب نقول أنه ظاهرة شغلت الفكر خلال العقود الأخيرة، وصارت من العالمية بمكان يجعلها لا تختص بأفراد أو ديانات أو أعراق؛ إذ أن إرهابيس تتناول الإرهاب كظاهرة عالمية، فالكاتب يرمي بفكرة الإرهاب على طاولة النقاش لتكون هي بؤرة الصراع، كما يسعى إلى بيان حقيقته بالبحث داخل وعي الشخصيات التاريخية التي اتهمت به. والكاتب يحاول إلقاء نظرة على هذه الظاهرة من زاوية أخرى غير تلك التي نعرفها؛ ففكرة الإرهاب تتجاذبها قوتان، تظهران بقلب الواقع وعكس الاتهام؛ بحيث يصبح المتهمون هم الإرهابيون، والإرهابيون هم الديمقراطيون، ومن ثم المواجهة بين عالمين كلاهما يتهم الآخر ويدافع عن نفسه.

3 – 2/ مفهوم الإرهاب

إذن ما هو مفهوم الإرهاب في الرواية وما هي أشكاله؟

الإرهاب في اللغة هو الخوف ومنه قول ابن منظور: "رهب، بالكسر، يرهب رهبة ورهبا وبالضم، ورهبا بالتحريك، أي خاف. ورهب الشيء رهبا ورهبا ورهبة: خافه... وأرهبه ورهبه واسترهبه: أخافه وفزعه."[2]

أما في النص، فمفهوم الإرهاب مفهوم زئبقي يتمطط ليأخذ أنماطا متنوعة، إنه لا ينحصر بعقيدة أو عرق أو أيديولوجيا، كما أن مفهومه هنا يحمل صوتين: صوت عالم الواقع، وصوت عالم إرهابيس.

---

1 – إرهابيس، ص 51

2 – ابن منظور: لسان العرب، ص 1748

عالم الواقع: مفهوم الإرهاب في عالم الواقع (العالم غير البديل كما يسميه أهل إرهابيس) يتصل بالمعنى اللغوي، فهو يتصل بالإجرام وكل ما هو ضد التحضر. وما يؤدي إلى نشر الخوف وزعزعة الاستقرار وفناء الإنسانية، فالإرهاب مجسد في كل الأفعال التي قام بها عالم إرهابيس، من نازية هتلر إلى شيوعية ستالين، فاشية موسوليني، ثورية تشي غيفارا، وقرصنة بوب دينار، تطرف أسامة بل لادن. إلى كل السياسيين الذين صنفهم الغرب في الديكتاتورية ك: كيم يونغ إيل، صدام حسين ومعمر القدافي.

عالم إهابيس: مفهوم الإرهاب في عالم إرهابيس هو النفاق والزيف، وهما الصفتان اللتان غالبا ما يلصقانهما بالعالم الواقعي؛ وهو ادعاء شيء وإبطان شيء آخر، هو استعباد القوي للضعيف باسم الديمقراطية، والكيل بمكيالين في ميزان التحرر. هو عندهم إدراك الاختلاف عن الآخر وفي الوقت ذاته محاولة تغييره ليطابق الذات، فالاختلاف عندهم عقيدة وتقبل الاختلاف عقيدة العقائد.

اقترب مانكو، قال لجواد:

-المرجعيات لا نعثر عليها ملقاة على الرصيف...إنما نصنعها..ولنا في العالم كثير من الضحايا يطلقون علينا إرهابيين أو دمويين أو أي نعت يعجبهم..نحن لا نحب العالم الذي يفترش الكذب ويتغطى بالنفاق"[1]

أهل إرهابيس يصورون أنفسهم في هذا الرواية بأنهم أكثر الناس ديمقراطية، فالديمقراطية عندهم ليست حبرا على الورق مثلما هي في العالم الغربي، إنما هي ديمقراطية يجسدها كل ما في إرهابيس معالمها، دستورها، وعدالتها. إن إرهابيس تجسد كل ما نظر حول الحرية، ففيها يعيش المرء كما يشاء، لكن مع قانون الالتزام الذي يجعله مسؤولا عن كل أفعاله.

1 – إرهابيس، ص47

3 – 3/ أيديولوجيات النص:

التعدد الأيديولوجي الذي نروم كشفه في هذا المبحث سيكون على مستويين: الأول تكفل النص هو ذاته بتقسيمه، والذي كان متصلا أساسا بالشخصيات التاريخية، والثاني ستتكفل به قراءتنا.

عمد ميهوبي إلى تصنيف الأيديولوجيات المتصارعة في روايته، حيث خصها بالشخصيات التاريخية، فجعلها تنطوي تحت مجموعة من الضواحي، كل ضاحية لديها اسمها الخاص، شعارها، ومعتقداتها. هذه الضواحي تمثل التباين الأيديولوجي، أما بقية الجزيرة فتمثل الأماكن المتشركة بين الأيديولوجيات/الشخصيات، ونتعرف على هذه الأيديولوجيات التي ستؤسس دلائلية النص في الصفحات الأولى وقد جاءت كالآتي[1]:

✓**الدكتاتوريون:** تسكن هذه الفئة الضاحية المنسية، والتي كان اسمها الضاحية الصفراء، على أساس أن أسماء الضواحي ترتبط بالألوان، أعضاؤها هم أهم الشخصيات التي صنعت تاريخ العالم في القرنين الأخيرين، فالدكتاتوريون يمثلون الحكام أو الساسة الذين حكموا شعوبهم بيد من حديد، والذين كانت نهايتهم على يد شعوبهم. فرغم أن أيديولوجياتها السياسية متباينة لكن الذي يجمعها هو أنها تحمل بالأساس أيديولوجيا سياسية معادية لأمريكا والغرب، وأنها حاولت التصدي للأمبريالة الأمريكية، شخصياتها: هتلر، ستالين، بول بوت، صدام، فرانكو...

✓**الثوريون:** وتسكن هذه الفئة الضاحية الحمراء، شعارها قبعة وسيجار نسبة إلى الثوري الأرجنتيني تشي غيفارا، ولعل اتصال هذه الضاحية به على وجه الخصوص لارتباطه بالنضال الثوري في العالم؛ بحيث كان وساما على صدور الثوار ورمزا لنضالهم، الثوريون هم من ينشدون الحرية، مدافعين عن قيم الإنسانية وحق الإنسان في العيش حرا

1 – ينظر: إرهابيس، ص 13– 15

وتضم هذه الفئة: الجيش الأحمر الياباني، بادر ماينهوف الألمانية، العمل المباشر، القوى الثورية الكولومبية.

✓**الحركات الإسلامية المتطرفة:** وتسكن الضاحية الخضراء شعارها صومعة وسيف. هم أولئك الذين يتخذون من الدين الإسلامي مرجعية لهم ومن السلاح أداة لفرض أيديولوجيتهم. وينادون بالجهاد ضد كل من هو مختلف عنهم، بل أكثر من ذلك محاربتهم لبعض المسلمين واتهامهم بالردة وخاصة الحكام.

✓**المافيا وتجار المخدرات:** يسكنون الضاحية السوداء رمزها جمجمة ورصاصتان، وتمثل المجرمين، أولئك الذين لا علاقة لهم لا بالسياسة أو بالدين، إنما تحركهم مصالح مادية تتمثل في جمع الأموال بطرق غير شرعية.

أما الذي يضم هذه الأيديولوجيات المتباينة فهو الرغبة المشتركة في هجرة العالم الواقعي وتأسيس عالم بديل من منظور مخالف لما هو في العالم الواقعي، منظور يتأسس على الحرية والعدالة واحترام الآخر مهما كان انتماؤه.

وتتلخص أيديولوجيا إرهابيس في بيان التأسيس:

" شعورا منا بالحاجة إلى عالم بديل، ليس فيه مرتزقة باسم القيم، ولا سماسرة باسم الثورة، ولا أنبياء يدعون العصمة في عصر النفاق، ولا زعماء يصنعون المجد من جماجم شعوبهم، فإننا نحن الذين أعلنا الحرب على عالم مزيف، وشعوب خنوعة، وساسة يمتهنون الكذب والنفاق، وعلى أفكار تقتل حق الإنسان في أن يرفض ويقول لا، وعلى أيديولوجيات خبيثة وماكرة، قررنا هجرة هذا العالم الموبوء وبناء عالم مختلف أسميناه على بركة الله إرهابيس، يلتقي فيه القاتل من أجل لقمة العيش، والمؤمن من أجل فرض شرع الله، والثوري من أجل اقتلاع أنظمة فاسدة، والديكتاتور الذي يرى القوة سبيلا للاستقرار، والمتاجر في

السلاح والمخدرات لتحقيق أمنية الحق في الموت الرحيم. إنها ليست فلسفة طوباوية، لكنها حقيقة العالم الذي لا يعترف به الآخرون. ليبارك الله إرهابيس."[1]

وهذا التقسيم ذاته ثري بالتعدد الأيديولوجي والذي لا يمكن حصره في مجرد الانتماء إلى ضاحية معينة؛ حيث نجد أيديولوجيات داخل الضاحية الواحدة. فعلى سبيل المثال الضاحية المنسية تضم أيديولوجيات متباينة منها: النازية، الشيوعية، الفاشية، المسلمة، كهتلر ستالين، موسوليني، صدام، القذافي... ولا يمكن الإقرار بأن هذه الأيديولوجيات تصنف في خانة واحدة فهي أقرب إلى التناقض منها إلى التقارب. الأمر ذاته في الضاحية الخضراء (الحركات الإسلامية) التي تتميز هي الأخرى باختلافات فيما بينها، كالاختلافات بين الشخصيات الثلاثة التي ركز عليها الكاتب وهي أسامة بن لادن، وأبو قتادة، أبو حمزة المصري.

والتقسيم السابق الذي عرضه ميهوبي خاص بعالم إرهابيس أما الصحفيون فتركهم على الحياد فهو لم يصنفهم أيديولوجيا، وإذا أردنا أن نضعهم في بوتقة أيديولوجية فإننا سنسميها الأيديولوجيا الإنسانية؛ فالذي يجمعهم هو النظرة الإنسانية إلى الأمور. فعلى اختلاف مشاربهم الثقافية والجغرافية إلا أنهم يبدون اعتراضهم على عالم إرهابيس ليس من مبدأ أيديولوجيا سياسية أو عقدية؛ وإنما من منظور إنساني يحتم عليهم رفض كل ما هو ضد حق الإنسان في الحياة.

هل يمكننا اعتماد تصنيف أيديولوجي آخر غير الذي أسس له النص؟

البنية السطحية تكشف لنا عن التقسيم الأيديولوجي السابق، لكن الغوص في البنية العميقة يبدي لنا قولا آخر. فالطرح السابق لا يفي بالغرض المنشود من القراءة التي تسعى

1 – إرهابيس، ص 20

في البحث في البنية المستترة من وراء العرض البنيوي بالكشف عن خباياه الأيديولوجية، وعليه سنعتمد تقسيما أيديولوجيا آخرا نراه أصوب.

وعليه، يمكننا الكشف عن أيديولوجيتان تتصارعان هما أيديولوجيا الإرهاب المعلن، وأيديولوجيا الإرهاب المضمر؛ الأولى اتهمت بالإرهاب صراحة كما أنها تعترف بجرائمها، والثانية تمارسه خفية مقنعة بالديمقراطية وحقوق الإنسان.

✓ **أيديولوجيا الإرهاب المعلن:**

أصحاب هذه الأيديولوجيا هم أهل إرهابيس، وقد ارتبطت ببعض الشخصيات التاريخية؛ حيث اعترفوا بارتكاب مجازر في حق الإنسانية ولا يبدون ندما عليها، والكاتب عرضها بما يتلاءم مع الحقيقة التاريخية، لهذا صنفوا من طرف النسق الاجتماعي في خانة الإرهاب بغض النظر عن مرجعياتهم، إنه إرهاب معلوم للجميع، هذا الإرهاب هو الذي يعرضه الكاتب في النص صراحة من خلال اعتراف رموزه. فلا جدال في أنهم إرهابيون لأن الإقرار كان على لسانهم:

بول بوت:

" زوروا إيك شونغ القريبة من بنوم بينه، وسيهولكم ما ترون من جماجم مكدسة في الكاتدرائية والبنك، لتكون شاهدا على تاريخ بول بوت المرعب الذي فر وأتباعه إلى الأدغال ليظهر بعد عشرين عاما وقد أنهكته المالاريا، ويموت في السجن، حيث أحرقت جثته وألقي بها في القمامة."[1]

وهاهو بينوشيه يعترف بقتل سلفادور أليندي وبقتل فكتور خارا:

1 – إرهابيس، ص 103

حين ألقيت بحثالة الشيوعيين سلفادور أليندي خارج التاريخ[1]

صحيح أنا من أمر بقتل فيكتور خارا الذي لم يعجبه انقلابي على أليندي."[2]

أو اعتراف أسامة بن لادن بعدة تفجيرات :

-لو كنت صنيعة السي آي إي ما أقدمت على غزوة نيويورك، ولما ضربت مصالح أمريكية في دار السلام ونيروبي، وجهات أخرى.."[3]

فهذه الاعترافات لا تقبل الشك والتاريخ يؤكدها، والكاتب لا يبحث لهم عن تبرير بحيث لم يجعل الشخصيات التاريخية تبرر أفعالها بل تركها كما هي، إنما حاول التخفيف من سطوة تلك الأيديولوجيا الإرهابية المعلنة بتلميحه إلى أيديولوجيا أخرى مضمرة.

✓ **أيديولوجيا الإرهاب المضمر:**

فحسب النص هناك إرهاب آخر غير ذلك الذي اتفق الجميع بأنه إرهاب. أصحاب الإرهاب المضمر هم أولئك الذين ابتعدوا عن الواجهة وراحوا يمارسون إرهابهم في الخفاء تحت غطاء الديمقراطية وحقوق الإنسان، الإرهاب المضمر مجسد على حسب النص في أمريكا التي يحشد لها أهل إرهابيس عداء بينا، جعلهم يقيمون لـ 11 سبتمبر 2001 نصبا تذكاريا ويجعلونه عيدا وطنيا لهم:

يقول مانكو:

- نحن أردناها هكذا.. مثبتة على الساعة 8,46 بتوقيت نيويورك.. لنتذكر باستمرار 11 سبتمبر 2001 كأعظم إنجاز قام به إخواننا الرافضون لهذا العالم المزيف.. لقد

1 - المصدر نفسه ، ص 162
2 - المصدر نفسه ، ص 163
3 - المصدر نفسه ، ص 199

تحطم أنف الغرور الأمريكي.."[1]

كما يظهر ذلك في حوار جون ومانكو حول تفجيرات 11 سبتمبر:

قال جون وهو يدون معلومات في دفتر صغير. فأجابه مانكو غاضبا:

- إذا كنت تقصد ضحايا الهجوم على برجي التجارة بنيويورك الـ 3034.. فلك أن تنظر إلى ضحايا أمريكا في العالم هل هم ذباب تقتله مبيدات الذباب أم طائرات البي 52؟."[2]

قوبل في هذا المقطع بين الإرهاب المعلن والإرهاب المضمر، الإرهاب المعلن في ضحايا تفجيرات برجي التجارة، والإرهاب المضمر في ضحايا أمريكا في العالم؛ حيث أن الأول استنكر من طرف كل شعوب العالم، والثاني نظر إليه على أنه حرب على الإرهاب، لكن تلك النظرة الزائفة يدحضها الكاتب بواسطة أيديولوجيا إرهابيس المعادية لكل ما هو أمريكي.

توجه التهمة ذاتها لأمريكا على لسان تشي غيفارا في سؤال حول هجمات 11 سبتمبر 2001:

- طبعا، لا يمكنني أن أقبل بموت الأبرياء، لكنني لن أعترض على عمل يصيب أمريكا في مقتل.. عليها أن تشعر بالألم.. عليها أن تعرف أن البعوضة قادرة على إيلام الفيل، وعليها أن تعد الآلاف الذين قتلتهم في فيتنام والعراق.."[3]

أو في إشارة كارلوس إلى الإرهاب المضمر بقوله «الإرهابيون الحقيقيون» ونزع التهمة عن نفسه:

---

1 - المصدر نفسه، ص 40

2 - المصدر نفسه، ص 40

3 - المصدر نفسه، ص 113

- ... أنا ولدت لأكون ثوريا محترفا، وكانت لي القدرة في أن أكون ذلك الرجل الذي يبعد النوم عن الإرهابيين الحقيقيين.. كنت فلسطينيا أكثر من أولئك الذين باعوها في أوسلو، وخانوا قضيتهم.."[1]

ونلحظ أيديولوجيا الإرهاب المضمر في الردود التي يرد بها أهل إرهابيس على الصحفيين، فوصفهم للعالم بأبغض الأوصاف لم يأت جزافا، إنما من نظرة عميقة لهذا العالم الذي يرون فيه تعبيرا عن الزيف والنفاق.

فلنر الأوصاف التي يطلقها إرهابيس على العالم غير البديل(الواقعي):

السياسيون: تجار الوهم، تجار التاريخ، الخونة، باعة الضمائر، سماسرة السياسة والدين والمعرفة، الفاسدون والفاشلون.

العالم الواقعي: عالمكم المتخلف، العالم المزيف، عالم يفترش الكذب ويتغطى بالنفاق، عالم موبوء، عالم وسخ، عالم الفساد والنفاق، عالم سخيف، عالم مليء بالنفاق والخوف من الظل، عالم سيء الذكر، عالم الخنوع والذلة.

فكل هذه الصفات الدنيئة تشكل نظرة عالم إرهابيس للأيديولوجيا المعادية، فهذه الأوصاف هي أولا وأخيرا أوصاف لأيديولوجيا العالم الواقعي، فهتان الأيديولوجيتان المعلنة والمضمرة تتبادلان الاتهام، وإذا كان الإرهاب هو القتل وسلب الإنسان حقه في حياة كريمة فإن ذلك يجعل أي عملية قتل إرهابا، وهذا ما يريد الكاتب إيصاله إلى القارئ، فحتى أولئك الذين يدعون البعد عن تهمة الإرهاب، ويمارسون القتل بأسماء عدة إحداها محاربته هم أيضا إرهابيون.

غاية التعدد الأيديولوجي من الناحية الدلالية هو إعطاء مصداقية أكبر للطرح، والولوج إلى تفاصيل ظاهرة الإرهاب بالابتعاد عن الوحدوية وتأكيد أن الإرهاب لا يحمل أيديولوجيا

1 – المصدر نفسه، ص 123

محددة فهو يأخذ من كل العقائد، كما أن له تشعبات قديمة وليس وليدا حديثا. وهو ليس القتل من أجل المعتقد الديني فحسب، بل القتل من أجل السلطة، القتل من أجل المال، القتل من أجل القتل. وليس كل ما يوصف أنه إرهاب فهو إرهاب؛ فالدفاع عن النفس والوطن والمال والعرض ولو صنفت من طرف البعض إرهابا فإنه تصنيف قد يحتمل الخطأ.

4/ الصراع:

إن الصراع الأيديولوجي موجود في كل رواية، فحتى لو أراد الكاتب دعم أيديولوجيا معينة كما هو الحال في الرواية المونولوجية، فإنه بحاجة إلى الاستعانة بأيديولوجيا أخرى تعارضها" فالأيديولوجيا السائدة ذاتها لا يمكن أن تعبر عن نفسها داخل الرواية إلا من خلال الإيديولوجيات المعارضة لها، وكذلك الشأن بالنسبة لهذه الأخيرة."[1] ومن هنا ينشأ الصراع الذي يعد محركا في الرواية البوليفونية، خالقا ديناميكية للنص، لكن الصراع البوليفوني لابد أن يكون حواريا، متكافئا، مفتوحا، متعدد الأصوات.

الصراع يتصل بالأيديولوجيا التي قلنا أن الرواية تحاول تعرية حقيقتها وهي الإرهاب، إذ يمكن تقسيمه في النص إلى ثنائيات عدة: الإرهاب /لا إرهاب، الديمقراطية /الدكتاتورية، الحق /النفاق. الحرية/ التشدد. والتعدد الأيديولوجي هو الذي حتم وجود الصراع في إرهابيس فـ"اللاتجانس من أساسيات إنجاح رواية الأصوات، وكلما كانت الأصوات مختلفة في توجهاتها الفكرية وانتماءاتها الطبقية كلما ساعد على إظهار مساحة الحرية التي يتحرك فيها الصوت بوجهة نظره"[2].

فمن الناحية البنيوية نجد أن الصراع في إرهابيس يتحلى بالطابع البوليفوني، كيف؟

1 – حميد لحميداني: النقد الروائي والأيديولوجيا، ص 40

2 – محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، ص 54

يسمح الكاتب للشخصيات بالتحاور بحرية، "فكل بطل في الرواية أو كل مجموعة من الأبطال تشكل زاوية نظر خاصة ومخالفة لآراء الأبطال الآخرين، وعن هذا الاختلاف الأيديولوجي ينشأ الصراع في الرواية."[1] حيث نجد في المقطع الواحد أصواتا لشخصيات متعددة على شكل حوار خارجي، بالإضافة إلى حوارية أنماط وعيها وتفاعلها فيما بينها حول قضية من القضايا المطروحة في النص. مع اختفاء الراوي أمين أو بروز رأيه كأي رأي آخر ليترك الجدال حرا، وعدم إنهاء الصراع إلى تثمين فكرة معينة، وهذا هو جوهر البوليفونية. ويظهر ذلك في حوارهم مع تشي غيفارا، ومع الديكتاتوريين، ومع أسامة بن لادن ففي كل هذه الفصول تتجاذب الشخصيات أطراف الحديث حول قضية سياسية، عارضة لرؤاها سواء الصحفيون أم الشخصية التاريخية بطريقة ديمقراطية.

فإذا تحدثنا عن بوليفونية الصراع في النص من مرجعية الكاتب عز الدين ميهوبي سنقول إنه يأبى أن يظهر رأيه، أو يتدخل في سير الأحداث. أما إذا نظرنا إليه من جهة الخطاب السردي فإن نهاية الجدال نهاية متكافئة يعود لشيئين هما: مهمة الصحفي (أمين) التي تقضي عليه بالتزام الموضوعية، والخوف من عالم إرهابيس الذي لا يؤمن شره.

على هذا رأينا أن نقسم الصراع إلى شقين: الأول يختص بالنص السردي، والثاني بالمرجعية السوسيوتاريخية.

4 – 1/ الصراع على مستوى النص:

الصراع من ناحية البناء الشكلي بوليفوني ديمقراطي كما قلنا، أما من ناحية المضمون فينقسم إلى جهتين هما: صراع الصحفيين مع عالم إرهابيس، وصراع عالم إرهابيس فيما بينه.

4 – 1 – أ/ الصراع بين الصحفيين وبين إرهابيس:

1 – حميد لحميداني: النقد الروائي والأيديولوجيا، ص 32

إن موقف الراوي أمين والصحفيين من إرهابيس موقف واضح، فرغم تعدد انتماءاتهم ومشاربهم الأيديولوجية واللغوية، إلا أنهم يرون فيه عالما فاسدا تحوم حوله الكثير من الشبهات؛ الصحفيون جاؤوا حاملين لأيديولوجيا واحدة وهي أن عالم إرهابيس «إرهابي»، لكن هذه الأيديولوجيا ذاتها ليست يقينية؛ فالذي دفعهم للقيام بهذه الرحلة هو ذلك الشك: هل أهل إرهابيس هم حقا «إرهابيون»؟. إنهم يتعرفون على عالم جديد يؤكد بعض ما اعتقدوا به وينفي البعض الآخر، فهدف رحلة الصحفيين هو التحقق من صحة تلك الأيديولوجيا، أما غاية عائلة إرهابيس من استقبالهم فهو محاولة تغيير نظرتهم إليهم، وتعرية النفاق الذي يتباهون به، ومن هنا ينشأ الصراع.

يظهر الموقف التخاذلي للصحفيين في وصف عائلة إرهابيس للعالم الواقعي بأبغض الأوصاف: عالم النفاق، العالم الموبوء، عالم الخنوع والذلة... من جهة أخرى عدم جرأة الصحفيين على الرد عليه بالمثل. مثلما يتضح في سخرية كوستا من إرهابيس وزجر زملائه له، ومن ثم تهديد مانكو له بالترحيل من الجزيرة إن هو أعاد الكرة.

"استدار مانكو نحو كوستا:

- *سيد كوستا.. في كرة القدم، وأنت من أمة لا يجاريها أحد في ذلك، إذا سحب الحكم بطاقتين صفراوين للاعب معنى هذا أنه سحب بطاقة..*

قال كوستا بسرعة:

- *حمراء طبعا..*
- *وأنت تسببت لنفسك في ذلك.. فمرة قلت عن إرهابيستان «مكان ملعون» وقبل وصولنا وصفتنا بمجتمع «ما قبل الحداثة». لن نسمح لك بإطلاق أصناف مشينة بمجتمع محترم.*
- *أتأسف سيد مانكو..*

- *لم تر شيئا يا صديقي..*
- *أعرف*
- *ما قلته تعرفه العائلة كلها.. نحن لا نخفي شيئا.. اعتذر الآن، وإلا دفعتنا لترحيلك غير مأسوف عليك.*
- *أعترف أنني أخطأت، وأنا أعتذر للعائلة كلها.*
- *قبلنا اعتذارك..والآن لنبدأ الرحلة في إرهابيس.* "[1]

جاء الموقف التخاذلي للصحفيين لخوفهم على أنفسهم واحتراما منهم لأهداف هذه الزيارة الاستكشافية، هذا الموقف التخاذلي التصويري المنوط عادة بدور الصحفي الذي عليه أن يلتزم بالموضوعية لا يلبث أن يختفي عندما يصطدمون بشخصيات حاملة لأيديولوجيا تعارض أيديولوجيتهم، أو تمس مواقف إنسانية لا يمكن لهم تحملها.

فصراع الشخصيات مع سكان الجزيرة يجسد صراعا أكبر بين عالمين يتهم أحدهما الآخر؛ كل عالم يرى في الآخر تزييفا وفي ذاته حقيقة، كما أنه له صلة بالطابع العجائبي في طرح المفارقة بين عالمين مختلفين.

ويظهر أول صراع بينهم في المجمع الروحي ذلك المكان الذي يؤدي فيه أهل إرهابيس شعائرهم الدينية. الصراع يحتدم بين أمين وأبو قتادة؛ حيث يتهم الأول الثاني بأن فتاواه كانت تحرض الإرهابيين في الجزائر على قتل الأبرياء من أطفال ونساء.

" *توقف عن الدرس، وسألنا من نكون، فقدم كل واحد منا نفسه، لكنني شعرت بتقزز وأنا أعرفه باسمي واسم بلدي. فصمت قليلا، ثم نظر إلي، وكأنه يريد أن يقول شيئا، غير أنني قلت له بانفعال:*

- *أعرفك لا حاجة لي بأن تقول لي من أنت. أنت إرهابي..*

1 – إرهابيس، ص ص 34، 35

فلم تؤثر فيه هذه كلمة إرهابي، بل قال لي:

- *لو لم أكن إرهابيا ما كنت هنا..*
- *ألا تخجل من الفتاوى التي تصدرها في لندن، وترسلها كطرود مفخخة إلى الجزائريين، تبيح فيها قتل الأطفال، أليس لديك أطفال؟..*

فابتسم، وكأن الأمر لا يعنيه، ووقف بقامته الفارغة، واقترب مني، ثم وضع يده اليمنى على كتفي، فدفعته، ولم ينزعج، وكرر الأمر مرة أخرى، فتدخل مانكو، وجذبني إليه، فقال أبو قتادة:

- *تقصد فتوى جواز قتل الذراري والنسوان..*
- *من حقك أن تذكرها لأنك صاحبها، وأنت تفاخر بها..*
- *أنا لا أفاخر، بل الشرع هو من أفتى بجواز رمي المرتدين والكفار بآلات فيها مواد متفجرة تقتلهم هم وأبناءهم ونساءهم، وذلك إذا جعلوهم أحزمة وقاية، وتترسوا في الحرب بالنساء والصبيان ومن لا يجوز قتله."*[1]

إن الكاتب ينقل قضية قتل الأطفال والنساء في الحروب على شكل مواجهة بين أصوات متعددة، إحداها تبيح ذلك وهو صاحب الفتوى أبو قتادة، والأخرى تستنكره مجسدة في صوت أمين الذي تسانده أصوات أخرى هي: أبو حمزة المصري، ماريا، كوامي، كوستا، جون، جواد، وحتى مانكو. فهنا تتصادم أنماط الوعي المتباينة، ويقدم كل من الطرفين حجته فأبو قتادة يتذرع بالدين الإسلامي، بينما يرد على حجته الزائفة متطرف ديني آخر هو أبو حمزة المصري في قوله:

" – أبو قتادة، أخي.. أعتب عليه أحيانا، لأنه لا يؤمن بغير اثنين الجهاد.. أو الجهاد. وأنا

1 – المصدر نفسه، ص 72

دعوته إلى التوبة بعد فتوى قتل الذراري والنسوان.. هل تذكر يا أخي؟" [1]

وترد عليه باقي الشخصيات الأخرى في دحض هذه الفتوى مدعمة حجتها بالإنسانية.

" *هنا تدخل مانكو:*

- *يا شيخ.. نحن لن نقم بهذا في كولومبيا..*"[2]

والكاتب ينقل هذا الصراع إلى فصل آخر؛ في استنكار أسامة بل لادن لتلك الفتوى أثناء حواره مع أمين حول الإرهاب في الجزائر:

- *لكنك أيدت ما يقومون به من جرائم في حق الشعب.*
- *ماذا تريدني أن أقول. لا أنكر أنني أيدتهم، فقد كانوا سندا لي في أفغانستان، وسمعت كثيرا منهم يبشرني بجزائرستان.. لكن لم يعجبني اعتمادهم على فتاوى ضعيفة تبيح قتل الأطفال والنساء..*
- *لكن من أفتى لهم ينعم بالراحة والأمان في إرهابيس..*
- *تقصد أبو قتادة..سامحه الله. لا يسمع إلا لنفسه، ويفتي على هواه.* "[3]

ويشتعل صراع آخر بين جون الانجليزي ممثلا للعقلية الغربية، ومانكو ممثلا لعالم إرهابيس، حول تفجيرات نيويورك 11 سبتمبر 2001.

" *– إنها ساعة، عقاربها لا تتحرك..*

رد مانكو بثقة عالية:

- *لم تري شيئا يا سيدتي..*

---

1 – المصدر نفسه ، ص 76

2 – المصدر نفسه ، ص 73

3 – المصدر نفسه ، ص200

- *إنني أكتشف..*

- *نحن أردناها هكذا..مثبتة على الساعة 8،46 بتوقيت نيويورك.. لنتذكر باستمرار 11 سبتمبر 2001 كأعظم إنجاز قام به إخواننا الرافضون لهذا العالم المزيف..لقد تحطم أنف الغرور الأمريكي..*

- *هذا من عمل «القاعدة»..*

- *وهل تعتقده من عمل القمة؟ نحن لا نسأل عن اسم الفاعل وإنما نسأل عن اسم المفعول به..*

- *ألا تعتقدون أنكم تبالغون قليلا بجعل هذا التاريخ رمزا لأهم ما قمتم به.*

قال جون وهو يدون المعلومات في دفتر صغير، فأجابه مانكو غاضبا:

- *إذا كنت تقصد ضحايا الهجوم على برجي التجارة بنيويورك الـ 3034 ..فلك أن تنظر إلى عدد ضحايا أمريكا في العالم، هل هم ذباب تقتله مبيدات الذباب أم طائرات البي 52؟.*

- *أنا لا أقصد أمريكا .. بل ضحاياها ومنهم الـ 3034 الذين لا ذنب لهم.*

- *عدت إلى الجلاد والضحية..البيضة والدجاجة.*

قطع جواد حوار مانكو وجون بالتماس أخذ صورة جماعية قريبا من الساعة"[1]

يشتد الجدل بين جون ومانكو حول حادث تفجيرات نيويورك 11سبتمبر 2001. وكعادته الراوي لا يعلق على ذلك، إنها خطة المؤلف حتى لا يغلب رأيا على آخر. إذ يسمح للشخصيات أن تعطي أقصى ما لديها وأن تبين وجهة نظرها التي هي في الأصل رؤى

1 – المصدر نفسه، ص40

المجتمع، ففي هذا المقطع بالذات تبدو أحداث 11 سبتمبر للبعض كمأساة، بينما تبدو للبعض الآخر كانتقام من جبروت أمريكا. والكاتب نقل هذين الرأيين على قدم من المساواة إلى النص، لينهي ذلك الجدال بتدخل أحد الصحفيين دون أن يميل إلى تبني أحد الموقفين.

كما نجد النقد الساخر في حديث ماريا مع بوب دينار:

" – في روسيا لا يعرفونك كثيرا..

– *طبعا، جيلكم أنتم لا يعرفني أبدا..*

– *لا نعرفك، لأن القرصنة والارتزاق من المؤامرات وقتل الأبرياء كنا نسمع عنها قبل ثلاثة قرون..وليس اليوم.*

– *مخطئة في كلامك..فأنا كنت أعرف أن في إفريقيا أنظمة هشة، يمكن الانقلاب عليها بعشرة جنود مدربين ومسلحين جيدا. أنا لم ألعب مع الكريملين أو البيت الأبيض أو حتى الإليزيه."* [1]

شخصية كوامي هي الأخرى لا تلبث أن تصطدم بشخصية بوب دينار المرتزق الإفريقي الذي كان وراء انقلابات عدة في إفريقيا، بالإضافة إلى شخصية بوكاسا، ففي كلا الموقفين ينتفض ليعلن معارضته لهما دون خوف:

"–إن كان المقصود بالزيارة المدعو بوب دينار..فلن أسمح لنفسي كإفريقي حر بالجلوس معه.

– *لكنه..*

1 – إرهابيس، ص146

- *أرجو أن تتفهم مشاعري.. كيف لي أن أجلس مع شخص مرتزق كهذا..سأنتظركم هنا. لن أغادر المكان حتى تعودوا..المكان يصلح لليوغا. سأجلس تحت هذه الشجرة."* [1]

وفي مقطع آخر، وفي فصل مهم من الرواية في حوار الصحفيين مع كبار إرهابيس، نجد كوامي يعبر عن مقته للشخصية التاريخية بوكاسا:

" ودون أن يطلب إذنا من أحد، وقف كوامي

- *أن أسأل هذا الكائن المتحرك. وأشار إلى بوكاسا.*

فانفعل هتلر، وصرخ في وجه كوامي:

- *تأدب في حضرة الكبار أيها النتن.*

ولكن كوامي لم يهتم بكلام هتلر كثيرا:

- *من يقرأ التاريخ يعرف أينا النتن..وأنا لست أكثر من فاصلة في التاريخ. سؤالي لهذا الشخص (...) هل تمنيت فعل شيء و لم تتمكن؟ "* [2]

طبع الخوف شخصية الصحفيين، الأمر الذي جعلهم يحذرون من أي ملاحظة قد تسيء إلى أهل إرهابيس، كما جعلهم يتحفظون في إبداء الرأي اللهم إلا في مواقف معينة، رصدناها سابقا. هذا الخوف ينتفي في آخر الرواية؛ حيث تنهض ماريا بمهمة لعن إرهابيس، فإذا كان أهل إرهابيس يصفون العالم غير البديل بالزيف والنفاق، فهذه الأوصاف تتحول على لسانها إليهم، بما يدعونه من ديمقراطية وهمية وما ينشرونه من رعب. إذ اجتمع أهل إرهابيس في المؤتمر العادي للعائلة من أجل دراسة قرار العودة إلى العالم غير البديل

1 – المصدر نفسه، ص144

2 – المصدر نفسه، ص 177

وتدميره، إلا أنهم وقعوا في اختلاف حول الأهداف المعنية، هذا القرار المفجع جعل الصحفيين يلتزمون الصمت – كعادتهم– إلا أن ماريا تتجرأ على الرد بكل ما أوتيت من قوة:

" ... *اعتقدت أول الأمر أنكم تبتم من إثمكم، وجئتم هذه الأرض لتجربوا معنى أن تكون إنسانا، لكن الذئب الذي بداخل كل واحد منكم لم يتخل عن طباعه، اعتقدت أنكم ستندمون على جرائمكم، وتطلبون الصفح من ملايين الضحايا الذين ذهبوا نتيجة نزوات حكام قتلة مجرمين*[...] *وتتحدثون عن عالم فاسد ومنبوذ تعودون إليه لتدمروا معالمه، وكأن الشيطان يحكمكم للأبد*[...] *ما أقبحكم أيها القتلة الدمويون. أقول لكم هذا في وجوهكم، وإذا أردتم أن تنصبوا لي مشنقة في ساحة أتلانتس، فلا تنتظروا الأب أطلس ليأتي ويقرر..*"[1]

والصراع على مستوى النص لم ينته بانتهاء الرواية بل بشر بتحول الصراع الفكري إلى حرب حقيقية، تلك القضية التي اجتمع برلمان إرهابيس من أجلها، وحضر أشغالها الصحفيون. والكاتب ترك نهاية الصراع مفتوحة لارتباطه بالمرجع الاجتماعي فالصراع في الواقع السياسي لم ينته، فمازال الإرهاب قضية عالمية تطرح حولها إشكالات أكثر مما وجد لها من حلول.

4 – 1 – ب/ الصراع بين عائلة إرهابيس:

تجمع الرواية بين مختلف الأعراق والاتجاهات والأيديولوجيات، إنها تضم مجموعة من الشخصيات التاريخية لم تكن لتجتمع إلا على ظهر هذه الجزيرة المتخيلة. إنهم مختلفون لدرجة التناقض، لكن الذي يجمعهم تصنيفهم من طرف العالم المتحضر في خانة الإرهاب.

1 – المصدر نفسه، ص 270

يقول مانكو: *" أنت في إرهابيستان...الثوار والقتلة والديكتاتوريون وزعماء المافيا وتجار السلاح والكوكايين، كلهم هنا، يعيشون في وئام ويتعاملون باحترام، وهم أكثر ديمقراطية، وأنا لا أحب هذه الكلمة من تجار الوهم الذين يحكمونكم. هل من رأي آخر."*[1]

الصراع بين الشخصيات التاريخية والصحفيين يشتد ويؤدي إلى الانفعال من طرف الصحفيين مع تمسكهم برأيهم، في حين نلاحظ هدوء الشخصيات التاريخية وعدم اكتراثهم بهم. غير أن الصراع بين الشخصيات التاريخية من نوع آخر، فهو ذو طابع سلمي، فالاحتكاك الذي يقع بينهم سرعان ما يتحول إلى سلام، حيث تخبو الرغبة في فرض الأيديولوجيا الذاتية لتعلو المصلحة الجماعية، التي تقضي بأنهم لكي يعيشوا في سلام لابد لهم من إعطاء الحرية للجميع.

يقول مانكو: إذا كنا في موطن إرهابيس نتعايش، فلأن عالمكم ينظر إلينا وكأننا أبناء الخطيئة والدم الفاسد، وهذا لا يعني أننا نمجد تاريخ بعض أبناء الجزيرة، لكن الأقدار قادتنا إلى أن نكون على أرض واحدة"[2]

فهذا الصراع السلمي يرتبط بالطابع العجائبي للرواية، وفي هذا المقام تتبدى العجائبية عند الشخصيات المتخيلة، في استغراب الصحفيين من ذلك التسامح بين أهل إرهابيس؛ فكل مشاحنة بين الشخصيات التاريخية تتحول إلى موقف مسالم، فهم أي (الصحفيون) لا يبدون استغرابهم من وجود إرهابيس، إنما يكمن العجب عندهم في نمط حياة الشخصيات التاريخية التي تعيش فيه، أو الأحرى الأحداث التي تقع لهم. فالتسامح بين الأيديولوجيات المتباينة هو الخارق للعادة: فكيف بشخصيات تحمل وعيا أيديولوجيا متناقضا بناء عالم متسامح والعيش في سلام ! فيلتقي الدكتاتور مع الشيوعي مع المسلم، والقاتل مع المقتول، في جو من الرحمة. كيف يتحول الحقد والكره إلى محبة، والاختلاف إلى ائتلاف ! كيف يحترم الرأي

1 – إرهابيس، ص29

2 – المصدر نفسه، ص103

الآخر ممن عرف عنهم أنهم أكثر الناس قمعا له ! هذه الأحداث هي التي تثير الغموض والحيرة عند الصحفيين، مثلما يوضح الكاتب في المشهد الخاص بذلك النقاش التاريخي الحاد الذي وقع بين هتلر، صدام، فرانكو، والقذافي والذي تحول إلى فعل ضحك جماعي:

" وأدرك عيدي أمين أن النقاش قد يتحول إلى مشاحنة بفعل محاكمة التاريخ فقال« أنا ليس عندي لا عرب ولا يهود ومع ذلك بلغ عدد قتلاي، إنقاذا لأوغندا، ثلاثمئة ألف.. دعنا من هذا النقاش» فطأطأوا رؤوسهم، ثم انفجروا ضاحكين."[1]

وهكذا، فعالمهم يجسد التسامح، والديمقراطية، فلكل الحق في تأدية حقوقه دون المساس بالآخر:

"مفتاح التعايش في إرهابيس هو التسامح، فلا يحق لأي كان أن يفرض على الآخر شيئا بالإكراه..نحن فهمنا أخطاءنا في عالكم سيء الذكر، لهذا عندما جاءت فكرة التأسيس كانت كلمة التسامح هي الأساس، وإلا فلن يبقى في هذه الجزيرة سوى الغربان. أمامك المجمع الروحي افعل فيه ما شئت من طقوس، وهذه حانة يأتيها من يسعون لملء رؤوسهم حتى الصباح."[2]

إن الخلافات في إرهابيس تسوى علانية فلا مكان عندهم للأحقاد، أو ضرورة تقبل الآخر، إنما العيش في عالم صاف لا تعكره الخلافات والدسائس وإدعاء المحبة والغفران، فالكره والتمسك بالرأي في مقابل الرأي الآخر عندهم أحسن من إدعاء الديمقراطية وإبطان الحقد والكراهية، الصراع والعنف عندهم لا يتحول إلى دم بل أداة لتحقيق السلم.

يقول غارسيا *" نحن نريد للإنسان أن يتخلص من عالم يعتقد أن خلاصه في السلم، لكنه بحاجة إلى أن يكون قويا ليصل إلى السلم.. نحن هنا كلنا أقوياء، مسلحون، بل لن*

1 – المصدر نفسه، ص ص 153، 154

2 – المصدر نفسه، ص137

تتفاجأوا إذا سمعتم صوت الرصاص في قاعة البرلمان يوم السبت. لا تخافوا.. انظروا إلى القبة من الداخل، ستجدون كثيرا من الثقوب والندوب في بعض الجدران، ليس تعبيرا عن حقد، ولكن متى أعجبتهم فكرة أو استحسنوا رأيا، أطلقوا الرصاص.. هي هكذا إرهابيستان، عالمنا البديل، تسمع الرصاص ولا ترى القتلى."[1]

كما يظهر الصراع السلمي بوضوح في حديث الراوي عن شخصية تشي غيفارا، من خلال ذلك اللقاء الغريب بينه وبين قاتله ماريو تيران وهما يلعبان الشطرنج ويتبادلان الحديث وذكريات الواقعة التي قتله فيها. فالراوي يصور لنا الوئام والمصافاة التي كانت بينهما إذ زالت الأحقاد، وعادت صداقتهما إلى ما كانت عليه، بل إنهما يستذكران معا لحظة القتل؛ وإن كان القاتل حسب الراوي يبدي بعضا من الندم أو الخجل، فإن غيفارا يستذكر الأمر بكثير من الفخر.

يقول أمين: "*صافحنا وتعرف علينا باهتمام كبير، ثم استأذننا في أن يكمل آخر نقلتين في رقعة الشطرنج مع ماريو تيران الذي امتد البياض إلى شعره. لم نصدق أن القاتل والقتيل يتنازلان مرة أخرى على رقعة شطرنج*"[2]

إن هذا اللقاء الحميمي بينهما لا يخلو من صراع دفين لا زال؛ وهو ما يظهر في لعبهما الشطرنج على اعتبارها لعبة فكرية، لا يطلق فيها الرصاص ولا تتصارع فيها الأيدي بل الأفكار والأيديولوجيات. وما فوز غيفارا في هذه اللعبة إلا دليل على انتصاره الآخر التاريخي، فرغم موته إلا أنه انتصر على قاتله بتخليد ذكراه كبطل وتخليد قاتله كخائن.

إذا كانت الرواية تؤسس لما يجب أن يكون على خلاف التاريخ، فإن ما يجب أن يكون وما تدعو إليه رواية إرهابيس من خلال هذا التسامح بين الشخصيات التاريخية هو: ضرورة السلام بين الأيديولوجيات المتناقضة. وعليه، فإن من أسباب العيش بسلام ليس التشابه، وأن

1 – المصدر نفسه، ص32

2 – المصدر نفسه، ص107

من أسباب الحرب ليس الاختلاف، إنما العيش بسلام يأتي من تقبل الذات وتقبل اختلاف الآخر.

4 – 2/ الصراع على مستوى المرجعية السوسيوتاريخية:

إن رواية إرهابيس لا يمكن دراستها بعيدا عن النسق التاريخي. فبالإضافة إلى العلاقات النصية الداخلية ما بين الشخصيات الورقية، لا يمكن إهمال العلاقات الخارجية مع الإطار التاريخي. فالصراع الأيديولوجي في إرهابيس هو رمز لصراع أكبر بين قوى اقتصادية وسياسية تسعى لفرض سيطرتها على العالم.

فلو أردنا أن نفهم الواقع انطلاقا من النص، لقلنا أنه يفكك الكثير من القضايا التي يعيشها الإنسان في عالم متعدد الثقافات والأيديولوجيات، فمع ظهور العولمة وغاية الدول الكبرى جعل العالم قرية واحدة، وهيمنتها على دول العالم الثالث واستعبادها اقتصاديا وحضاريا، وكذا التدخل في شؤونها الداخلية، وادعائها الدفاع عن حقوق الإنسان، ومن ثم انتهاك حقوقه بأبشع الطرق، بإشعال الحروب وقتل الآلاف باسم الديمقراطية. الكاتب نقل هذا الوضع المتأزم من الواقع الاجتماعي إلى المتخيل السردي بطريقة بوليفونية عن طريق توظيف تقنية العجائبي بخلقه لعالم موازي للعالم الواقعي، تعيش فيه شخصيات اتهمت بالإرهاب أغلبها شخصيات سياسية متوفاة، تتباين أيديولوجياتها لكنها تلتقي في عدائها لأمريكا والغرب. وذلك بمحاولة تصور تفسيرها للجرائم التي قامت بها، ومن ثم ردها على الغرب واتهامه بأنه أشد الإرهابيين. الأمر الذي جعل الصراع في النص يعكس الصراع على مستوى النسق الاجتماعي الذي ينقسم إلى ضدين: مع أمريكا/ضد أمريكا.

والفكرة التي انطلق منها ميهوبي هي تساؤله التالي:"ماذا لو أن الإرهابيين والقتلة باسم الدين والسياسة والمال والعرق والديكتاتوريين الذين غيروا مجرى التاريخ بالقوة اجتمعوا واتفقوا على بناء دولة في مكان ما من العالم؟"[1]

والكاتب في النص لا يسعى لشرح أيديولوجيات الواقع الاجتماعي، والتي هي معروفة للجميع، بل يسعى لفهم الآخر؛ ذلك الذي اتهم بالإرهاب ومنحه الفرصة لتوضيح وجهة نظره. وعليه فالحضور التاريخي كان حاسما في صنع معنى الرواية؛ فالكاتب صور أهم الأحداث التاريخية التي عاشها العالم في القرنين العشرين والواحد والعشرين: الحرب العالمي الأولى مع رموزها: هتلر موسوليني ستالين. الثورات التحريرية في العالم مع تشي غيفارا، الانقلابات في إفريقيا وحروبها الأهلية عيدي أمين، بوكاسا، بوب دينار، تفجيرات 11 سبتمبر وما تلاها من حرب على الإسلام باسم الحرب على الإرهاب ضد تنظيم القاعدة، ومن ثم الاحتلال الأمريكي للعراق، إلى غاية ثورات الربيع العربي مع سقوط الرئيس الليبي معمر القذافي. كل هذه الأحداث التاريخية استطاع ميهوبي التطرق إليها في أربعة أيام هي فترة مكوث الصحفيين في الجزيرة. ولو أردنا أن نحصي الدول التي جاء منها إرهابيو إرهابيس لوجدنا أنه العالم أجمع: ألمانيا، اسبانيا، إيطاليا، كوريا الجنوبية، الأرجنتين، ليبيا، كولومبيا، أمريكا.

فعودة الكاتب إلى الحرب العالمية الثانية يدل على أنها أول إرهاب، كما يؤكد على أن للإرهاب جذورا قديمة تتصل بالحضارة الغربية، وليس وليدا عربيا إسلاميا حديثا، واستحضار الكاتب لشخصية تشي غيفارا يوضح أنه ليس كل ما يقال عنه إرهاب فهو إرهاب، فحق الإنسان في الدفاع عن نفسه ووطنه ضد المحتل ليس إرهابا؛ بل هي الحرية ذاتها تلك التي يدعي المحتل أنه يدافع عنها.

---

1 – عز الدين ميهوبي ضمن ندوة الخبر، "إرهابيس تفكك كونية الإرهاب"، الموقع الالكتروني: http://www.elkhabar.com/press/article/25609/#sthash.hBvqOPcV.dpbs

وفي حديث ميهوبي عن شخصية أسامة بن لادن نلاحظ أنه أعطى له حقيقة سردية تختلف نوعا ما مع الحقيقة التاريخية أو الأحرى أكثر رحمة منها؛ إذ سمح لهذه الشخصية بالرد على الكثير من الاتهامات التي ألصقت بها، وصور جانبا غامضا منه؛ ذلك الذي يتعلق بحياته الخاصة، وأسبغ عليها نوعا من العدل في الطرح، فلم يقم بتخطيء هذه الشخصية وإنما منحها وجها جديدا غير تلك الصورة التي ينشرها الإعلام.

فيما يخص الأحداث السياسية العربية المعاصرة أو ما يسمى ثورات الربيع العربي فإن الكاتب لم يوضح موقفه منها، بل أشار إليها وأغلق النقاش حولها، وإذا كان الكاتب على مدار الرواية يعرض القضايا السياسية برؤيتين: رؤية تكفير ورؤية تبرير، فإنه في فيما يخص ثورات الربيع العربي ترك الجواب حولها مبهما، مثلما يوضح الكاتب في سؤال أمين لتشي غيفارا:

"سألته عما أطلق عليه الثورات العربية أو الربيع العربي فابتسم ثم أجابني بخبث:

- *تعجبني لعبة الشطرنج.. من منكم ينازلني؟*

فهمت أنه لا يريد أن يعلق على ذلك."[1]

أو في حديثه إلى كارلوس:

"- وماذا عن ثورات الربيع العربي؟

تعمد كارلوس إغفال الرد على سؤالي، وراح يغني:

- *لا أعرف إن كان العرب يحبون الفراشات والياسمين."*[2]

---

1 - إرهابيس، ص 113

2 - المصدر نفسه ، ص 126

لكن يطالعنا هنا سؤال، إذا كان الكاتب لا يريد إثارة قضية ثورات الربيع العربي، فلماذا أشار إليها أساسا؟

إن تساؤل الكاتب حول هذه القضية، ومن ثم سكوته عن عرض موقفه منها يعد في حد ذاته موقفا؛ فلو لم يرد الكاتب الحديث عنها لما ذكرها. فذلك السكوت يعبر عن الموقف غير المتيقن للكاتب من جدتها وأصالتها العربية، وبأن لها أيادي خارجية وأنها هدمت في الواقع العربي أكثر مما بنت، مثلما يظهر في قول صدام وتعقيب القذافي:

- *إن كنت تقصد لعنة الربيع العربي المسلح، فأنا عرفت ذلك في حلبجة والبصرة وأماكن أخرى.*
- *الربيع الذي جاء بعدك كوكتيل عربي إفرنجي..*"[1]

الفكرة ذاتها يشير إليها الخطاب الآتي:

"*ولم يكن صدام حسين ومعمر القذافي مرتاحين لذكر شارون وجماعته. وأضاف الدوتشي:*

- *لو يخرج من غيبوبته سيعود بعد ساعة عندما يقولون له إن مبارك في السجن، والقذافي مات قتيلا، ورئيس تونس هرب إلى السعودية، ورئيس اليمن ترك الكرسي، والأسد يخوض حربا مع معارضة يسمونها الجيش الحر ويسميها جبهة النصرة وبينهما يلعب بوتين وأوباما الشطرنج على رقعة من غاز السارين..*"[2]

عدد الكاتب في هذا المقطع التغيرات السياسية التي وقعت في العالم العربي ابتداء من تنحي رئيس تونس عن الحكم إلى غاية الحرب في سوريا، ليختم القول بالحديث عن بوتين وأوباما في إشارة إلى وجود يد لهما في هذه الأحداث.

---

1 - المصدر نفسه، ص ص 169، 170

2- المصدر نفسه، ص155

وكان للتاريخ الجزائري نصيب من الرواية وإن لم يطغ عليها، ويظهر في دفاع الراوي عن حق الشعب الجزائري في الحياة، ذلك الحق الذي سلب منه أثناء العشرية السوداء ومعاناته من التخويف، بهتك أعراض نسائه، وقتل أطفاله، من طرف حركة إرهابية استندت عقديا على الدين الإسلامي زورا وبهتانا.

ميهوبي يتحدث في موضع آخر من الرواية عن الرئيس الجزائري محمد بوضياف، وجريمة قتله، من خلال حوار أمين مع قاتله المزعوم المبارك بومعرافي، أثناء التقائه به في نادي الرحمة نادي مشاهير القتلة السياسيين. وسؤاله عن حقيقة قتله للرئيس بوضياف، وعدم جواب بومعرافي.

قاطعني قبل أن أسأله لماذا قتلت بوضياف، بقوله:

- *يمكنك أن تشرب قهوة يمنية.*
- *لكن المذنبين يعترفون ولو بعد مائة عام..*
- *مذاقها مختلف عما كنت أشربه في سركاجي."*[1]

والملاحظ أن الكاتب لا يتهمه بقتل بوضياف صراحة، وإنما ترك الأمر غامضا، حيث أسكت بومعرافي ولم يسمعنا صوته نفيا أو إثباتا. "كان بومعرافي صامتا لا يتحدث، ولا يرفع عينيه، ثم شرب فنجان قهوته المرة وغادر المكان."[2] ليؤكد الكاتب على أن قضية اتهام بومعرافي في قتل محمد بوضياف مشكوك فيها، وحقيقتها ليست يقينية، حيث قال: "*يرحل الطيب الوطني والرصاصات وحدها تحتفظ بالسر.*"[3]

وعليه فالنسق التاريخي أسهم في إثراء الرواية لغة وفكرا، من خلال تصوير الصراع الحاصل في الواقع الاجتماعي، كما بين زيف بعض الأفكار التي راجت في العالم، وإن كنا

1 – المصدر نفسه، ص 81

2 – المصدر نفسه، ص 82

3 – المصدر نفسه، ص83

نستطيع أن نؤكد بأن عز الدين ميهوبي لا ينحاز لفئة الإرهابيين، فإننا أيضا لا نستطيع أن نجزم أنه كان مع الأيديولوجية الغربية، إذ وقف في منطقة وسطى وأخذ من هذا وذاك.

الفصل الثالث: بوليفونية الأساليب

1/ اللغة

1 – 1/اللغة التقريرية

1– 1– أ/ اللغة الأيديولوجية

1 – 1– ب/ اللغة الساخرة

1– 2/ اللغة الشعرية

1– 3/ اللغات الأجنبية

1 – 4/ اللهجة العامية

1 – 5/ لغة الشخصيات

2/ الحوار

3/ المونولوج

4/ الأجناس المتخللة

4– 1/ الخطاب الديني

4– 2/ الخطاب السياسي

4– 3/ الأغاني والقصائد

4 – 4/ الأمثال والحكم

5/ التهجين

6/ التوثيق

7/ التعالق بين إرهابيس ورسالة الغفران

1/ اللغة:

للتمايز اللغوي نصيب في صنع البوليفونية في الرواية، فالروائي مطالب بالتكلم بألسن شخصياته، واحترام الفروقات اللغوية فيما بينهم، "لأن دور[ه] ليس العمل على صهر الفروق اللغوية للأصوات الروائية، وإنما العمل على عدم انتهاك إرادتها الواقعية والفنية، لأن تجسيد الفروق اللغوية والصياغية للأصوات هي رغبة في إبراز خصوصية الفروق الاجتماعية والثقافية، ومن ثم فالتعدد اللغوي مساعد على الإقناع بأحداث رواية الأصوات بخاصة لأنها قائمة على قاعدة (اللاتجانس)."[1] وقد مزج ميهوبي في إرهابيس بين عدد من التنويعات اللغوية، ورغم طغيان الخطابية فإنه استطاع إضفاء بعض المكونات الشعرية. بالإضافة إلى تجاوزه للغة العربية الفصحى إلى لغات أجنبية.

1 – 1/ اللغة التقريرية: لغة السرد هي الفصحى؛ لغة تقريرية معاصرة تقارب الكلام النخبوي، كما أنها لغة خطابية تبليغية تبتعد عن المجاز لتلامس الحقيقية بأقصر السبل، وأشبه ما تكون بلغة المقال الصحفي الذي يبنى على الموضوعية، وهو ما يتلاءم مع مهنة الراوي، الذي حكى الرواية بلغته الخاصة. الأمر ذاته نصادفه في لغة الحوار، فهي تلك اللغة التقريرية، التي لا تنزاح عن اللغة الصريحة، فالشخصيات تخبر عن أيديولوجيتها بأسلوب مباشر لا مجاز فيه.

وفي إطار هذه التقريرية، يمكننا القول بأن الكاتب مزج في روايته بين أسلوبين: أحدهما جاد والأخر هازئ؛ الأول مقنع بالأيديولوجيا، والثاني مغلف بالسخرية. فلغة الرواية جمعت بين هذه الثنائية، وهذه المزاوجة بينهما على صلة وثيقة بطابع الرواية ذات الأصوات المتعددة، فـ"باختين الذي لم يغادر الحقل السياسي، قد فتش عن موضوع الأدب في الضحك والتهجم والسخرية والترصن. أي في الفضاء الذي يفصل بين تكلس الحركة السلطوية ومرونة

1 – محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، ص 62

الحركات الشعبية."[1] حيث لم يسرد الراوي أمين الأحداث بطابع درامي، وإنما بأسلوب هازل مسل، فالفكرة الواحدة أعطى لها صوتين صوت جاد وصوت ساخر، مما جعل الرواية تبتعد عن التهويلات الدرامية، وتقترب من العرض المسرحي الساخر. وقد قارب باختين الضحك وبحث عنه في الكرنفال والأوساط الشعبية جاعلا منه أداة لكسر المركزية والوحدوية، وهذه المزاوجة بين الجاد والهازل "لا من أجل أن يظفر الضاحك برصانة لا يحتاجها، ولكن ليصبح المترصن أكثر إنسانية، حين يترك وجهه المتجمد الوحيد ويفسح المجال لوجه جديد، يعطيه الضحك أشكالا أكثر ألفة وحميمية."[2] وما خلخلة اللغة الساخرة للغة الجادة إلا خلخلة للغة السلطوية، وتفعيلا لدور الهامش في بناء المركز. وعليه، فالأيديولوجيا في إرهابيس قدمت في قالب جاد سرعان ما يتحول إلى مقلب للسخرية.

1 – 1– أ/ اللغة الأيديولوجية:

البنية اللغوية ذات المضمون الأيديولوجي هي التي أوقعت الرواية في التقريرية، واللغة الأيديولوجية هي لغة محايدة، تعتمد على الجدال بين أنماط متباينة من الوعي تعاني من صراع أيديولوجي يحدد سلوكاتها وأسلوب لغتها.

وقد اكتست اللغة الأيديولوجية النمط الحجاجي المشحون بالأدلة والبراهين، معتمدة على التوثيق، مثلما فعل الكاتب في توثيقه لأهم الأحداث الإجرامية التي غيرت مسار السياسة الدولية، بالإضافة إلى الكتب، الأفلام، الأغاني، التي لها علاقة بالإرهاب.

لا عجب أن يعتمد ميهوبي لغة التقرير الصحفي في نسج خيوط حبكته، بما أن أبطال الرواية هم صحفيون، بحيث جعل صوت الراوي ككاميرا صورت عالم إرهابيس. واعتماد الكاتب على موضوعية الصحافة هو ما أسهم – في جانب من الجوانب – في تدعيم الطرح

1– فيصل الدراج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط 2، 2001، ص 78

2 – المرجع نفسه، ص 80

البوليفوني. فراوي الحكي هو صحفي، يفتش عن الحقيقة في عالم غريب، مستندا على حدسه الاستكشافي، والملاحظة الدقيقة، والوصف التفصيلي، باحثا داخل وعي الآخر بمبدأ سؤال جواب؛ فكثيرا ما يعتمد الصحفيون على أسلوب الاستفهام، مثلما يظهر في حوارهم مع شخصية غوبلز:

قلت له بعد أن شعرت باستعداده للحديث معنا بأريحية:

- *لماذا قتلت أبناءك بالسم ثم انتحرت وزوجتك؟*

فسأله جواد بعد أن شد حزامه كما هي عادته:

- *درست الفلسفة، وصرت أقوى خطيب دعائي في ألمانيا، فلماذا لا تحب المثقفين؟*

سألته ماريا:

- *أنت في إرهابيستان تدير الإعلام.. فكيف توفق بين الثوري والإسلامي والنازي والفاشي والعنصري وبارونات المخدرات وغسيل الأموال والقتلة السياسيين؟*"[1]

حاول الصحفيون استنطاق وعي غوبلز عن طريق السؤال؛ السؤال من طرف الصحفيين والجواب من عالم إرهابيس، ففي هذا المثال وفي أمثلة أخرى عديدة اعتمد وسيلة للتواصل، هذا ويأتي السؤال مكثفا دقيقا مباشرا ودون تعقيب.

وأهم سؤال طرحه الصحفيون في الرواية هو: ما الذي أردت أن تفعله ولم تتمكن؟ وهو ما حرك الوعي التاريخي، جعل الشخصيات التاريخية (الدكتاتورية) ترجع بالذاكرة إلى الوراء، مستعملة لغة أيديولوجية سياسية مقتضبة، تنبش في الماضي، تطلعنا على تلميحات منه، لتختزن تاريخا بأكمله:

" سألت ماريا جوزيف ستالين الذي أخرج ما بداخله من كاريزما:

1 – إرهابيس، ص ص 180، 181

- *لا أصدق أنني أمام جوزيف ستالين. أرجو أن تتفهم مشاعري. سؤالي هو ما الذي كنت تتمنى فعله ولم تتمكن؟*

فأجاب بتعال كبير بعد أن مسح شاربيه مرات عديدة:

- *بعض الناس في روسيا يصفونني بالجزار ويطلقون اسمي على الكلاب الشرسة لمجرد أنني قلت«موت شخص واحد مأساة، وموت الملايين مجرد إحصائية». أنا لم أخطئ.. فهذا هتلر قتل خمسين مليون شخص في حرب دمرت العالم، لا يذكر منها العالم سوى عدد الضحايا، وبجانبه بينوشيه قتل سلفادور أليندي يعتبرها العالم جريمة وترجيديا. فنحن ارتبطنا بالموت، سواء كان واحدا أو مليونا."*[1]

أنطق الكاتب ستالين بلغة سياسية، حيث أحال على أحداث تاريخية كإشارات فقط، لكنها مشحونة بوقائع لا يتحمل السرد ذكرها. بالإضافة إلى أسلوب التمويه، حيث تعدى الحديث عن ذاته ليلقي بالضوء على شخصيات أخرى، فغطى على جرائمه بذكر جرائم الآخرين.

كما تعتمد اللغة الأيديولوجية في الرواية على النغمة السياسية المزيفة المبنية على المغالطة، وقلب الحقائق وكسر أفق التوقع، كما جاء في سؤال ماريا، وجواب إيميلدا ماركوس:

- *سيدتي قرأت أنك كنت تملكين ثلاثة آلاف حذاء.. فلماذا هذا العدد؟*

جاء جواب إميلدا ذكيا، كما هو معروف عنها:

1 – المصدر نفسه، ص 156

- *إذا كانت الفليبين تتكون من سبعة آلاف ومائة جزيرة، فهل كثير علي إن امتلكت ثلاثة آلاف حذاء.. أنا امرأة جميلة ويليق بها أن تكون دائما، ولا أعتقد أن هناك من لا يسعى لرؤية امرأة في مثل بهائي."*[1]

فربط زوجة رئيس الفيليبين بين عدد أحذيتها الضخم وبين عدد جزر دولتها جاء تهربا من اتهام مضمر بالتبذير والإسراف في سؤال ماريا، فجوابها لم يأت توضيحا للاستفهام، بقدر ما سعى إلى لف الغموض به.

كما نجد اللغة الأيديولوجية في قول غارسيا بقلب الحقيقة وتزيينه للجريمة، استنادا إلى مقارنة لا أساس لها بين الديمقراطي والإرهابي:

"المعارضة بهتان الديمقراطية التي تضحكون بها على أنفسكم. نحن هنا لا نعارض بعضنا، إنما يحتكم كل واحد منا لتاريخه، فلا يقصي غيره، نحن واحد لا يتجزأ، ليس فينا أقلية مسحوقة ولا أغلبية مهيمنة، عيشوا وهمكم الجميل."[2]

وكثيرا ما نصادف اللغة الأيديولوجية المرتكزة على المبالغة، وتضخيم الذات، وتقزيم الآخر المخطئ لها، والتي يطغى عليها ضمير المتكلم المفرد، مثل قول كارلوس:

"أنا ولدت لأكون ثوريا محترفا، وكانت لي القدرة أن أكون ذلك الرجل الذي يبعد النوم عن الإرهابيين الحقيقيين. كنت فلسطينيا أكثر من أولئك الذين باعوها في أوسلو، وخانوا قضيتهم.. تاريخي وحده يشهد بما قمت به. لو كنت إرهابيا ما كلمتك عن الثورة، وأنا فخور بكل ما أنجزته."[3]

أو قول نيكولاي:

---

1 – المصدر نفسه، ص 157

2 – المصدر نفسه، ص31

3 – المصدر نفسه ، ص123

"وهل أخطأت في إدارة بلدي؟.. لن يجرأ التاريخ على اتهامي بالفساد. قد تكون لي بعض العيوب، ولكنني لم أترك ورائي بلدا مكبلا بديون من أحد.."[1]

إلا أن هذه اللغة الأيديولوجية الجامدة سرعان ما تخفف من غلوها لغة أخرى ساخرة.

1 – 1 – ب/ **اللغة الساخرة:**

يلحظ القارئ لإرهابيس تلك الروح الهازلة، التي لولاها لأنهك جسد الرواية، فقد لعبت في النص دور الانزياح عن اللغة الجادة المحملة بالقيم الأيديولوجية. والضحك حسب مقاربة باختين الحوارية هو النصف الثاني من جسد الأدب، يقول: "إن وعي الرومان الأدبي الغني لم يكن يتصور شكلا رصينا دون معادلة الضاحك، الشكل الرصين المباشر كان يبدو لهم جزء من الكل فقط، مجرد نصفه، أما الكل فلم يكن يكتمل إلا بإضافة المقابل (الضد)الضاحك لهذا الشكل. فكل ما هو رصين كان يجب أن يكون له بديله الضاحك."[2] وغالبا ما بحث باختين عن السخرية في الكرنفال وداخل الأوساط الشعبية، ليكون الضحك بالنسبة لهم أفقا للتحرر وتوطيد الذات في قلب السلطة، وعليه " يأخذ الضحك معنى الحوار، فهو فعل جماعي بين بشر يتبادلون الاعتراف ببعضهم، ويفتشون عن أفق جديد قوامه الحرية والمساواة. ولعل جماعية الفعل هي التي تعين الضحك فعلا دفاعيا يفتح العيون على المستقبل بل فعلا هجوميا يواجه الخوف المتوارث. ويعلن أنه لا شيء مخيف في هذا العالم."[3] وما نصادفه في إرهابيس هو أن اللغة الساخرة كانت تخفي من ورائها تهكما من الخطاب السياسي وتحطيما لأيديولوجيا تدعي صلابتها وتنشر خوفها، متمثلة في شخصيات تاريخية تمارس العنف بالكلمة الأيديولوجية. فجاءت سخرية الكاتب للاستهانة بها من جهة، وللاستهانة بفكرة الإرهاب وما شحنت به من ادعاءات وما تغذت عليه من زيف.

---

1 – المصدر نفسه، ص215

2 – فيصل الدراج: نظرية الرواية والرواية العربية، ص ص 78، 79

3 – المرجع نفسه، ص78

وقد قدمت السخرية في إطار الخطاب المسرود للراوي، وفي إطار الخطاب المباشر للشخصيات.

الراوي كان ينظر إلى الشخصيات بالعين الناقدة يلاحظ أفعالهم، يسردها تارة، ويسخر منها تارة أخرى. وتبدأ السخرية من الصفحات الأولى للنص، في تعليق الراوي على ماركوس قائد السفينة التي أوصلتهم إلى إرهابيس، "لم يعلق أي من على كلام الربان، فالرجل من ملامحه، يبدو من النوع الذي لا يسمع إلا لنفسه. منذ بدء الرحلة، وهو يدخن غليونه بشراهة كبيرة، وبصوت يصلح لكل شيء إلا للغناء، يطلق لحنجرته العنان في ليل لا تسمع فيه سوى الأمواج المتلاطمة"[1]

كما ارتبطت السخرية بوصفه للشخصيات، فمن الشخصيات المتخيلة كوامي وجواد:

- ✓ *قال كوامي بصوت خافت كمذياع ببطارية منتهية الصلاحية*"[2]
- ✓ " *ولم يفعل كوامي شيئا بل كان ينظر إلى ماتيلدا وكأنها تذكره بأمه*" [3]
- ✓ *تخرج من محل الفلوجة للمجوهرات، وليس معها أي شيء، كانت تبتسم، بينما غارسيا تقطعت أنفاسه:*

كيف تتصرفين دون علمي..

نحن في شارع تجاري.. ثم إن أسعاركم مرتفعة.

ردت ماريا، وكأنها لا تأبه لما يكيله غارسيا لها من لوم.

حتى الأسعار في أكرا مرتفعة. قال كوامي وكأن النقاش يدور حول الأسعار "[4]

---

1 – إرهابيس، ص 7

2 – المصدر نفسه، ص 53

3 – المصدر نفسه، ص 60

4 – المصدر نفسه، ص 105

- ✓ "وراح كوامي يتحسس بيديه الأرائك والطاولات، كأنه تاجر روبابيكا "[1]
- ✓ "همس في أذني جواد وهو يمسك سرواله بيده، وكأنه شيخ أدركه إسهال "[2]
- ✓ "حاول جواد أن يجر ماتيلدا في مسار آخر، وهو يشد على سرواله وكأن به إسهالا "[3]
- ✓ " كان جواد يمسك مرة سرواله كطفل صغير خارج من الحمام، ومرة يمسح أنفه بطرف سترته، فقد شعر بزكام."[4]
- ✓ "تدخل جواد وهو لا يفتأ يشد حزامه كامرأة حبلى"[5]

فالسخرية جاءت في صيغة الوصف، والذي غالبا ما يأتي في صورة تشبيه، حيث يشبه الشخصية المقصودة حسب السلوكات التي كانت تلازمها.

هذا بالإضافة إلى شخصيتي هكتور ولويس الحشاشان اللذان كانا يجلسان قرب إقامة الصحفيين:

- ✓ "– لم تعد أمريكا تعنينا في شيء، ولا حتى روسيا. البرازيل هي القوة الضاربة. لاحظ كلما انخفض مستواهم في كرة القدم ارتفعت نسبة النمو فيها."[6]
- ✓ "..... بينما دلف هكتور رأسه من الشباك:
- أنا لا أفقه شيئا في الشعر.. لكن صوت المرأة أعجبني."[7]
- ✓ " – أشكرك لأنك قلت الأبيض.. وأنا لا أعرف من الألوان سوى الغبرة البيضاء.

نادى هكتور على لويس ثم اقترب من ماريا يمازحها:

---

1 – إرهابيس، ص 152

2 – المصدر نفسه ، ص 47

3 – المصدر نفسه ، ص 53

4 – المصدر نفسه ، ص، ص 69، 70

5 – المصدر نفسه ، ص103

6– المصدر نفسه ، ص 19

7 – المصدر نفسه ، ص 100

- *رغم أنني ولويس لا نحب الشعر، إلا أننا نكون سعداء لو أسمعتنا قصيدة بيضاء مثلك*"[1]

كما نالت الشخصيات التاريخية نصيبها من تهكم الكاتب، فقد خصها هي أيضا بأوصاف وتعليقات هازئة سواء على لسان أمين أو على لسان بعضها البعض.

تظهر السخرية من الرئيس الليبي معمر القذافي في ذكر عبارة كان يرددها، وصارت قالبا للسخرية في النسق الثقافي، والكاتب نقلها إلى الرواية وهذبها بألفاظ اللغة العربية الفصحى.

"*شعر القذافي أنه لم ينل شيئا من كلام الفوهرر، لكن الذئب الألماني استشعر ذلك:*

- *حتى دمك أيها العقيد سيظل يلاحق قاتليك حاكما حاكما، جيشا جيشا، عاصمة عاصمة.*"[2]

بالإضافة إلى السخرية من نهاية الرئيس العراقي صدام حسين والفاشي موسوليني شنقا، الأول إهانته قبل الإعدام، والثاني شنقه من القدمين:"

- *..... لا تعتقدوا أن خسارة مليون عراقي في حرب إيران تجعلني أبكي، ولا مثلها في حرب أمريكا وحلفائها التي لم تكسر ظهر العراق، عصية عليهم أرض أنجبتني.*
- *لكنهم أخرجوك من حفرة. قال هتلر وكأنه يعرض بصدام.*
- *حفرة عراقية يا فوهرر*
- *وفتحوا فمك لينظروا إن كانت أسنانك مسوسة. أضاف بيونشيه.*
- *من يأكل تمر العراق لا يعرف التسوس.*
- *لكنك انتهيت مشنوقا. أضاف موسوليني.*

---

1 – المصدر نفسه، ص 133

2 – المصدر نفسه ، ص 161

- *من رأسي وليس من قدمي يا دوتشي."*[1]

السخرية من بوب دينار، جاءت عقب عرض فكره الأيديولوجي، ليختم أمين ذلك اللقاء بوصف الهلوسة التي أصابته، والتي عدها نتيجة لأعماله الإجرامية.

"بدأت ملامح بوب دينار تتغير، وصار يقول كلاما لا نفهمه، كأن يتحدث عن أشخاص لا نعرفهم، أو يذكر أسماء أماكن لا ندري سبب إشارته لها، بل إنه قال لنا « أريد أن أتبول في هوليوود.. والرئيس ميتران كان خادما في بيتي، ويحب اللعب مع القطط.. وبريجيت باردو لا تحسن العزف على البيانو لأنها تشبه راهبات الكنيسة.. وكان علي أن أدرب منتخب جنوب إفريقيا ليفوز ببطولة فرنسا (..) ثم يصرخ أنا الرب، أنا يسوع، أنا يوحنا المعمدان، أن لومبابا.. أنا صومعة القيامة..»"[2]

هذا بالإضافة إلى الدعابة بين قادة إرهابيس، أثناء لقائهم بالصحفيين، فالكاتب صور دخولهم عليهم، وهم يتحدثون عن الجرائم التي ارتكبوها وكيف تحولت عندهم إلى مثار للضحك.

"اقترب كيم يونغ إيل من ستالين وقال له بصوت عال « هل تعلم أني ولدت في سيبيريا؟». فرد عليه الزعيم الروسي «أعرف، لكن ما أعرفه كيف بقيت حيا وأنا هناك»"[3]

"انتهز هتلر لحظة الصمت فقال بصوته الجارح « ليتكم ولدتم في معتقل أوشويتز.. حينها يكون الهولوكوست متعدد الجنسيات»"[4]

هذا بالإضافة إلى تساؤل الكاتب حول مصير العالم لو كان السلاح النووي في يد أحد الإرهابيين.

---

1 - إرهابيس، ص169

2 - المصدر نفسه، ص 147

3 - المصدر نفسه، ص153

4 - المصدر نفسه، ص153

قال هتلر:

- *تصوروا معي، ماذا يحدث لو أن الزر النووي في جيبي أو جيب معمر أو صدام أو يحمله الدوتشي في حقيبته، أو ينام عليه كيم.. أو حتى الحاج أمين. . من دون شك حين يستيقظ العالم، إن استيقظ، لا يعرف شكله."*[1]

بالإضافة إلى الدعابة في آخر النص حول تزويج أماريس من جواد أو كوامي:

" لكن جواد كعادته، لا يتوقف عن مفاجآته المثيرة أحيانا، قال لمانكو بعد أن استجمع أنفاسه:

- *عندي طلب لكنه صعب..*
- *تفضل .. إلا إذا طلبت يد أماريس. وسحب أماريس إليه.*
- *هذا ما فكرت فيه.. هل تقرأ أفكار الناس أم حلت بك بركة المايا. ونظر إلى أصحابه، فقال مانكو جملته الثابتة:*
- *ألم أقل لكم إنكم لم تروا شيئا ..*

ويأتي صوت كوامي هادئا من الخلف:

- *أنا من قبيلة يطلع فيها كل موسم نبي.. فهل تقبل أماريس الزواج من صحفي فقير؟*

نظر مانكو إلى ساعته وهو يقول بسخرية:

- *بعد منتصف الليل.. لا نتحدث في أمور الزواج والطلاق.."*[2]

فموقف الضحك كان بارزا في الرواية، وهو يتخلل التحليل الأيديولوجي، وغالبا ما ينتهي الموقف السردي بضحك جماعي تشارك فيه أكثر من شخصية، وتأكيدا على هذا

---

1 – المصدر نفسه، ص174

2 – المصدر نفسه، ص247

القول حاولنا إحصاء الجمل التي ورد فيها فعل الضحك، والتي كان عددها ثمانية وأربعين فعلا:

يضحك ماركوس وهو يدير مقود السفينة. فرد القائد ضاحكا. وهما يتبادلان حديثا ضاحكا، انفجرت ماريا ضاحكة، دخل ضاحكا، ضحك الجميع، ودلف إلى الإقامة ضاحكا، ليجد مانكو يقهقه، كنا نضحك لموقف كوستا، يضيف مانكو ضاحكا، وراح يبادله حديثا ضاحكا، ضحك الجميع، يرقصان بطريق مضحكة، دخل غارسيا ضاحكا، أجاب ضاحكا وهو يحرك القلعة في اتجاه الملكة، ضحك غيفارا، ثم ينفجر ضاحكا، قال كارلوس ضاحكا، قال مانكو ضاحكا، فرحنا نضحك، وفجأة انفجرنا ضاحكين، وأغرق الجميع في الضحك، وراحوا يقهقهون، ثم انفجروا ضاحكين، ثم انفجروا ضاحكين، فانفجر صدام ضاحكا، وكاد كبار العائلة يضحكون، فضحك من كان حوله، فضحك الجميع، مازحها الفوهرر ضاحكا، وراح يضحك، وأكمل جملته الأخير وهو يضحك، فانفجر كبار العالم ضاحكين، أطلق عيدي أمين ضحكة هستيرية، فقال له ضاحكا، حتى ضحك بن لادن، فانفجر الجميع ضاحكين، فأجابني ضاحكا، فانفجرت ماريا ضحكا، قال لي ضاحكا، بينما كانت تضحك، تضحك كعادتها، كان جواد يقهقه، فضحك مانكو، فضحكنا، حتى انفجر ضاحكا، يغالبنا الضحك، كنا نضحك من جواد.

1 – 2/ اللغة الشعرية:

تنحسر اللغة الشعرية في الرواية لصالح اللغة التقريرية، وذلك بفعل التصاعد الأيديولوجي الغالب عليها، والذي آثر الكاتب الوصول إليه بلغة خطابية واضحة، فقد ابتعد عن الذات الشاعرة التي تعودها، ودخل عالم الرواية المليء بالأصوات الغيرية والتي غلبها على صوته، ليبني عالما روائيا هجينا؛ فـ"إذا كانت اللغة الشعرية مشدودة نحو مركزية مبدعها فتظهر بمستوى أحادي، فإن اللغة الروائية بصفة عامة والأصوات بصفة خاصة تتحرك تحركاً عكسياً، فلا تتجه نحو المركزية، وإنما ترغب في التحرك على محيط الدائرة

الإبداعية للأحداث الروائية بكل تنويعاتها، وتعبر عن مستويات الأصوات (بكل فئاتها) ومن ثم فقوة اللغة الروائية تكمن في تجاوزها للقيد المعجمي المحدود وفي ارتباطها بالواقع التاريخي والأيديولوجي."[1] فاللغة التي تحدث بها ميهوبي في الرواية هي لغة النسق الاجتماعي، وليست تلك اللغة المأخوذة من الذات، التي تلعب بها المخيلة الإبداعية الشعرية؛ ويتبدى ذلك في نهله من الخطاب التاريخي والأيديولوجي من خلال الأجناس المتخللة التي وظفها، سواء خطابا دينيا أو سياسيا، فالكاتب تكلم بلسان شخصياته، التي كانت تحمل هما أيديولوجيا لم يسمح لها بالنظر إلى الجانب الجمالي للحياة.

لقد كان الشاعر ميهوبي غائبا في النص، إلا أن ذلك لم يمنعه من الاستعانة بنصوص شعرية غيرية، هي القصائد والأغاني، التي أقحمها في صلب الرواية لتمنحها الصيغة الشعرية التي افتقدتها في السرد، والتي سنتطرق إليها في مقامها.

1 – 3/ اللغات الأجنبية:

طغيان اللغة العربية الفصحى على السرد، لم يمنع ميهوبي من توظيف لغات أخرى، حيث تم المزج بين تشكيلة لغوية أحالت على التعدد الثقافي للرواية، وعلى التناصات التي تقيمها مع غيرها من اللغات. ولا عجب في لجوء الكاتب إلى لغات أخرى لخدمة الفكرة التي طرحها؛ ففضاء الرواية "فضاء سوسيو – لغوي، تتعالق ضمنه مجموعة من اللغات واللهجات والأساليب، لكون الإنسان المبدع يجد نفسه، كل مرة، أمام فضاء جديد يفرض عليه تمثل خطابات متعددة واستعمال لغات متباينة."[2] وتمت الاستعانة باللغات الأجنبية كمقابل لأسماء الأعلام، بالإضافة إلى المقطوعات الغنائية، وبعض العبارات؛ والتي تكفل الكاتب هو ذاته بترجمتها إلى اللغة العربية.

---

1 – محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، ص 61

2 – إدريس قصوري: أسلوبية الرواية، ص291

توظيف الكاتب المقابل الأجنبي لبعض الأعلام يتماشى مع تقنية التوثيق التي كان لها حظ وافر في النص، مثلما يوضح الجدول التالي:

اسم العلم	المقابل باللغة الأجنبية	الصفحة
كارديناس	Cardenas	06
إينفانتي	Infante	06
خوليو خراميو	Julio Juramillo	07
أنجل موريرا:	Angel Moreira	11
أوليمبو موريرر	Olimpo Moreira	11
روني بوري	René BURRI	107
فينا ملك	Veena Malik	166
نام	Nam	168
سامانثا ليوثويت	Samanta Lewthwaite	193
مانو ميليتاري	Manu Militari	224
مارتينو	Martenot	228
بوب ديلان	bob Dylan	233

هذا وفي استعماله للأغاني الأجنبية عمد الكاتب إلى كتابة نصها كاملا بلغتها الأصلية ومن ثم باللغة العربية، وهذه الأغاني هي:

الأغنيـــــة	اللـــــــغة الأصلية	الصفحة
المتمرد	فرنسية	226
ديناميت	فرنسية	228
تشي غيفارا	إسبانية	229
آل باترون El patron	إسبانية	234
ملائكة Malaika	الإفريقية السواحلية	240

غواخيرا غوانتانااميرا Guajira Guatanamera	إسبانية	240،241
سأكون في انتظارك بعد القيامة	انجليزية	242
حتى الأبد	إسبانية	244

يظهر إبداع الكاتب في ترجمة الأغاني والقصائد من تلك اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية، ومن ثم المحافظة على إيقاعها ودلالتها. هذا بالنسبة للنصوص الغيرية التي هي نصوص مترجمة لها مرجعية ثقافية واقعية، أما إبداع الكاتب فيظهر في نشيد إرهابيس[1]، والكاتب عرضه باللغة العربية واللغة الإنجليزية.

غير أنه اكتفى في أحايين كثيرة بوضع المقابل الأجنبي لعناوين بعض الأغاني:

العنوان بالعربية	العنوان باللغة الأجنبية	الصفحة
وعدنا	Nuestro Juramento	07
تودا مينينا باينا	Toda meneina baina	96
/	Hasta Siempre Guevara	121
/	I will Alaways love you	138
/	Gangnam Style	168،239
كاتيوشا	Katusha	231
الإعصار	Hurrican	233
كارينكا	Karinka	248

هذا بالإضافة إلى بعض العبارات المتفرقة:

العبارة باللغة العربية	مقابلها باللغة الأجنبية	الصفحة

1 – إرهابيس، ص 223

12	Opcion	أوبسيون
16	IRBANK	بنك إرهابيس إربنك
84	Apokalipipsisa kod	شفرة القيامة
88	Hooligans	هوليغانز
106	I am a revolutionary , not a terroris	أنا ثوري ولست إرهابي
120	Revoland	أرض الثورة
152	Mein Kampf	كفاحي
194	Samanta Lewthwaite	نص لـ: سامانثا ليوثويت حول أسامة بن لادن بالعربية والانجليزية
210	Banku	البونكو
211	TéléSUR	القناة اللاتينية تيلي سور
211	irhabis tv	إرهابيس تي في
223	sœurs de sang, sister blood ,Hermanas de sagre , Sisters Blut , irmas de sague,	أخوات الدم
266	game is over	انتهت اللعبة

1- 4/ اللهجة العامية:

كان للغات الأجنبية حضور واف في النص، أما اللهجات العامية فلم تنل نصيبها؛ حيث وظفها الكاتب في أربعة مواضع هي:

كلمة عامية من اللهجة العراقية في جواب صدام على سؤال جواد:

- *سيدي أنت خرجت من حروب عديدة، فهل يوجد في حياتك أردت فعله فلم تتمكن؟*
- *ماكوشي.. لا تس أنك تكلم صدام يا ولد. أنت باكستاني؟*"[1]

اللهجة المصرية في إطار أغنية حول تشي غيفارا:

غيفارا مات.. غيفارا مات/ آخر خبر على الراديوهات/ وفي الكنايس والجوامع/ وفي الحواري والشوارع/ وع القهاوي وع البارات/ غيفارا مات.. غيفارا مات.."[2]

اللهجة الجزائرية في موضعين هما:

"*ودنوت من بومعرافي، الذي ابتلعت السنوات كثيرا من ملامحه، وما إن قلت له «نقدر نشرب قهوة..» حتى نظر إلي بطريقة أحسست معها أنه لا يريد القهوة والكلام.*"[3]

كانت اللهجة الجزائرية أداة تعريف، فالراوي تعمد الحديث بها مع بومعرافي حتى يبين له بأنه جزائري، كما أنها تدل على الخصوصية الثقافية التي تجمع بينهما.

ونسمع اللهجة الجزائرية أيضا في ذلك الهتاف الذي علا في حفل أخوات الدم:

"*وتتفاعل الساحة بصورة غير مسبوقة، وكأن الجمهور في ساحة عربية، وفي آخر الساعة ترتفع هتافات، ما كنت أعرف أنني سأسمعها مرة أخرى:*

---

1 - إرهابيس، ص 168

2 - المصدر نفسه ، ص235

3 - المصدر نفسه ، ص 81

- *عليها نحيا.. وعليها نموت..*"[1]

وقد أعقب الكاتب هذا القول باستغراب وتعليق ساخر كونه يدل على أن للجزائريين نصيب من عالم إرهابيس. وأنهم يطمحون إلى تأسيس عالم يماثله في الجزائر، وهو ما لمح له بقوله جزائرستان.

1 – 5/ لغة الشخصيات:

إن التعدد الثقافي لشخصيات إرهابيس بين، حيث "يفترض في الشخصيات المقدمة في أي عمل سردي أن يكون بينها تفاوت اجتماعي، وثقافي، وفكري، مما ينشأ عن ذلك بالضرورة تفاوت في مستويات اللغة المتحدث بها"[2]، وعليه: هل أدى هذا التعدد الثقافي إلى تباين لغوي بينهم؟ أم أن الكاتب وحد لغتهم في إطار لغته؟

لغة الرواية هي العربية، لكن شخصياتها من جنسيات متباينة، وعليه لابد وأنها تكلمت لغات مختلفة؛ فماريا تتكلم الروسية، جون الانجليزية، كوستا البرتغالية، جواد الأوردية، كوامي الإنجليزية، هذا دون التطرق إلى الشخصيات التاريخية. والكاتب نقل لنا الحوار الذي كان يقع بينهم باللغة العربية الفصحى، وهو ما يدل على أنه قام بعملية ترجمة لأقوالهم، وأنه وحد تعددهم اللساني في إطاره لغته. هنا يتبادر إلى الذهن سؤال: ما هي اللغة التي كانوا يتواصلون بها والتي نقلها الراوي أمين ضمنيا إلى اللغة العربية؟

قد لا نستطيع الإجابة عن ماهية اللغة التي تواصلت بها شخصيات الرواية، لكننا نستطيع أن نجزم بأنها لم تكن اللغة العربية؛ مثلما يؤكد الكاتب في حوار أمين مع جواد في إشارته إلى أن جواد تحدث معه باللغة العربية ثم فسر معرفته بها إلى عمله في دبي.

1- المصدر نفسه، ص 230

2 – عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995 ، ص 224

قال لي جواد، وهو يتحدث اللغة العربية، فقد اشتغل لفترة في دبي، في صحيفة تصدر بالأوردية:

- *هل يقصدون إرهابيستان؟ هززت رأسي:*
- *يقصدون.. جزائرستان يا صديقي."*[1]

فلو كانت اللغة العربية هي السائدة لما كلف الراوي نفسه تنبيهنا إلى تكلم جواد بها، هذا بالإضافة إلى ذكر الراوي قراءته نصا باللغة العربية لماريا، وهو ما يدل على عدم إتقانها اللغة العربية.

اقتربت مني ماريا وأشارت بيدها إلى صورة فتاة قمحية البشرة بقبعة حمراء، أسفل اللوحة الرخامية، قرأت لها ما كتب بالعربية:

«هذه سناء محيدلي، مناضلة آمنت بقضية شعبها، فخرجت صباح يوم الثلاثاء 9 أبريل 1985، اقتحمت بسيارة معبأة بأكثر من 200 كيلوغرام من المتفجرات، تجمعا لآليات الجيش الإسرائيلي على معبر باتر جزين، مفجرة نفسها لتعجل بانسحابه من الجنوب.. ولم يتجاوز عمرها الثامنة عشرة»."[2]

وقد ألح باختين على احترام التعدد اللغوي بين الشخصيات، "ذلك أن الروائي في نظره لا يتكلم لغة واحدة، كما أن أسلوبه ليس هو لغة الرواية ذاتها، لأن الرواية في الواقع متعددة الأساليب، فكل شخصية وكل هيئة تمثل في الرواية إلا ولها صوتها الخاص وموقفها الخاص ولغتها الخاصة، وأخيرا أيديولوجيتها الخاصة"[3]. على أننا لا نلحظ تباينا في اللغة المتحدث بها من طرف الشخصيات، وبينهم وبين لغة السرد؛ فقد جاء أسلوب كلامهم

---

1 - إرهابيس، ص 230

2 - المصدر نفسه ، ص48

3- حميد لحميداني: النقد الروائي والأيديولوجيا، ص 33

متقاربا، فعدم التفاوت في مستويات اللغة عند شخصيات إرهابيس، لا يعني أن الكاتب أزاح لغة الشخصية ليحل لغته مكانها، فانعدام التفاوت اللغوي بينهم جاء لانعدام التفاوت الطبقي المفترض، لأن الشخصيات تنتمي إلى طبقة واحدة وهي الطبقة السياسية المثقفة، وتحمل وعيا أيديولوجيا انعكس على لغتها، فقد تكلمت الشخصيات جميعها باللغة الأيديولوجية الفصيحة المنمقة. بالإضافة إلى أن الراوي قام ضمنيا بنقل أقوالهم إلى اللغة العربية، وبالتالي وحد لغاتهم الأجنبية في إطار لغته العربية.

2/ الحـــــوار:

يحتل الحوار جزءا هاما من إرهابيس، فهو موجود في كل صفحة وأحيانا يمتد لصفحات متتالية. "والحوار في رواية الأصوات ليس مقدمة للحدث وإنما هو الحدث ذاته، ولذلك فالحوار ليس وسيلة لمسرحة الأحداث ولإخفاء الروائي، وإنما أصبح الحوار غاية نستطيع به اكتشاف حجم التباين واللاتجانس بين الأصوات الروائية لأنه يكشف عن مستويات التفكير المختلفة، ويكشف عن جوانب التمايز بين الأصوات الروائية."[1] وحجم الحوار الكبير في إرهابيس جعلها تماثل النص المسرحي، و"يسمي إيخنباوم [هذا السرد] بالسرد المشهدي، حيث يتمسرح السرد، أو يقترب من الشكل المسرحي عبر مسلك تكتيكي يرومه السارد واهبا سلطة الحكي للشخصيات، في سياق تحقيق أثر الواقعي"[2]وتكثيف تعدد الأصوات، كما أنه أحسن صورة لمنح الاستقلالية للشخصيات بإعطائها الكلمة في التعبير عن أيديولوجيتها دون تدخل من الراوي الذي ينهض فحسب بالوظيفة التنظيمية.

كما تكفل الحوار بمهمة كشف وعي الشخصيات، فـ"الخاصية الحوارية في رواية الأصوات وسيلة أساسية لتقديم الحقيقة، والحقيقة الواقعية بخاصة التي تحتفظ للواقع بقوامه المليء بالتناقضات والتفاوتات الفكرية والطبقية والاقتصادية..، ولم يكن غريباً أن يسمى

1 – محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، ص 57

2– أحمد فرشوخ: جمالية النص الروائي، ص 63.

(سقراط) نفسه بـ (القابلة) لأنه كان يستدرج الناس إلى الحوار والجدل فيولد منهم الحقيقة."[1] فبالحوار ينكشف الوعي وتتجلى الأيديولوجيات المضمرة، وميهوبي اعتمده وسيلة لتعرية الأيديولوجيا بدلا من المونولوج؛ وذلك لأن الرواية تسرد من طرف ضمير المتكلم والذي لا يسمح له باستكشاف وعي الشخصيات إلا في إطار الحوار الخارجي.

فالكاتب غالبا ما ينقل خطاب الشخصيات مازجا بين السرد والحوار، وهو ما يسمى"حوار «مراقب» يتخذ شكلا مقنعا للحكي، حيث يحيطه الراوي بالشرح والتعليق"[2] ويطغى هذا النوع من الحوار على الرواية. فوصف الراوي ينوب عن الصورة في العرض المسرحي، كما أنه العين التي يبصر بها القارئ المشهد. والكاتب استعان بهذه التقنية لأن الحوار بين الشخصيات لم يكن ساكنا، بل تخللته أحداث لا يمكنه إغفالها، فلا يمكن للراوي أن ينقل الحوار دون أن ينبه القارئ إلى حركة الشخصية المتحدثة، أو نبرة كلامها وانفعالاتها.

"*جلس فرانكو، عم الصمت دقائق ، فوقف هتلر في يده كتابه الشهير «كفاحي»، بينما كان الجميع جالسا:*

- سألتني أيها الانجليزي عن الشيء الذي أردت فعله ولم أتمكن. فعلت أشياء لا يقوى عليها كثيرون. أقرأ اليوم عن أشياء الاستراتيجيين الذين ينسبون إلي ارتكابي أخطاء عجلت بالهزيمة، وكأنهم لا يعرفون أن الخطأ الأكبر هو الحرب.. أي حرب. لكن ما قمت به ليس حربا إنما تأديبا لبعض الذين اعتقدوا أنهم سيذلون ألمانيا مرة أخرى. يقولون إنني عجلت بالحرب على روسيا..

1 – محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، ص 55

2– أحمد فرشوخ: جمالية النص الروائي، ص 64

بدت على وجه ستالين ابتسامة صفراء مغلفة بخبث. لكن هتلر لم يترك الأمر يفوت، حيث التفت إليه:

- أعرف جوزيف أنك كسبت معركة فولغوغراد..

يقاطعه ستالين:

- تقصد ستالينغراد

لم يهتم هتلر بإشارة ستالين، وأكمل كلامه بكثير من الاعتداد بالنفس:

- لكن بعد أن أدركت أن الحصول على نفط غرزوني ومايكوب صعب المنال، أنهيت الحرب..

مرة أخرى يقاطعه ستالين:

- بعد هزيمة جيشك السادس..

كعادته لم يعر هتلر كلام ستالين أي أهمية، وأكمل قائلا:

- لم أر فائدة في بلاد تنام على الجليد، ولكن دخول أمريكا الحرب أفسد معنى أن تكون الحاكم الأوحد..

تململ موسوليني في مكانه، وكأنه يتحفظ على الفوهرر، فالتفت إليه الزعيم النازي:

- للحاكم الأوحد أصدقاء.. شكرا دوتشي.

وواصل كلامه بثقة عالية، وكأنه في تجمع شعبي:

- *الأمريكان أنهوا الحرب في اليابان بقنابل شيطانية، وتجرعت ألمانيا السم حين وقعت وثيقة الهزيمة، لكنهم لم يهزموا الفوهرر..ولم يعرفوا أين اختفى مع المرأة التي أحبته إيفا براون. ولم يشنقوني كما كانوا يأملون.."*[1]

نقل الراوي في هذا المشهد الحواري كلام هتلر إلا أنه لم يغفل عن تقديم وصف لطريقة تلقي الشخصيات لكلامه. الخطاب المباشر لهتلر في هذا المقطع كان السبيل لبيان أيديولوجيته وتلخيص دور ألمانيا في الحرب العالمية الثانية، وبالطبع هتلر لا يبدي ندما على ما فعله، فهو يعدد أسباب خسارة ألمانيا الحرب في انهزامها أمام روسيا، بالإضافة إلى دخول أمريكا الحرب، فكان لابد "لاكتشاف وعي الصوت بذاته وبالآخر [...] من التغلغل الحواري، لأن ممارسة الصوت للوعي الحواري هو الذي سيكشف عن نفسه وعن رد فعله تجاه الآخر."[2] هذه المعلومات التاريخية نستشفها من خطابه المباشر، أما التعقيب والوصف من طرف الراوي فإنه ينبهنا إلى معلومات تكمل ذلك الخطاب. فإذا دل مضمون خطاب هتلر بأنه معتد بنفسه واثق من نجاعة سياسته، فإن وصف الراوي شديد الصلة بكلام الشخصية، حيث يبن لنا الراوي نبرتها الحادة المتعالية:

1. لم يهتم هتلر بإشارة ستالين.
2. وأكمل كلامه بكثير من الاعتداد بالنفس.
3. كعادته لم يعر هتلر كلام ستالين أي أهمية، وواصل كلامه بثقة عالية، وكأنه في تجمع شعبي.

وعليه فإن تدخل الراوي هنا لم يكن تقييدا لحرية الشخصيات، وإنما إعطاء مصداقية أكبر لكلامها، فلا يمكن إغفال دور هذه التعقيبات في توضيح المرمى السردي.

---

1 – إرهابيس، ص ص 159، 160

2 – محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، ص 56

كما أن الكاتب استخدم الحوار المراقب لتحطيم استمرارية الحوار لأنه طاغ على الرواية ويمتد لصفحات متوالية، والكاتب يكسره بالوصف حتى يعيد سحب النص إلى الجنس الروائي.

وظف الكاتب نوعا آخر من الحوار على قلته هو الحوار الحر الذي" يعتمد خاصية المشهدية توهم بتخلق الأحداث أمام المتلقي في «غفلة» عن الراوي الذي يتنازل –ولو مظهريا – عن سلطة الحكي والتعليق"[1]؛ فهو ذلك الانسياب التلقائي لكلام الشخصيات دون فواصل من الراوي، فلا يقاطعه بتعليقاته وتنظيمه إنما يدعه يتحرك بينهم بحرية.

قبل غوبلز يد إيلينا، وأعطاها باقة الورد، ثم صافح نيكولاي، وبادله تحية مفعمة بالاحترام، وبصوت متهدج، فيه بحة.وشرع في محاورته بطريقة عفوية:

- *كيف حالك اليوم؟*
- *مثلما كان قبل نصف قرن أو يزيد..*
- *كيف؟*
- *أقصد منذ أعياد الميلاد المشؤومة.*
- *تقصد انتفاضة الشعب..*
- *أنت غوبلز، تقول هذا؟*
- *المهنية تقتضي قدرا من الحياد..*
- *أنتم الألمان السبب.*
- *نحن؟*
- *ومن غيركم؟ أعلنتم الحرب على العالم، وحين انهزمتم، تركتم وراءكم تركة مرة وجدارا ملعونا، في الشرق يخشون سقوطه وفي الغرب يتكئون عليه..فلا ينام حاكم اشتراكي*

1 – أحمد فرشوخ: جمالية النص الروائي ، ص64

إلا ويسأل في صباح الغد كيف حال الجدار؟ إلى أن انهار ذات خريف بفعل فئران الغرب التي لم تتوقف عن الحفر في بنيانه.."[1]

ويقع هذا الحوار الحر أثناء اللقاء الصحفي بين غوبلز وبين نيكولاي، ويستمر بانسيابية دون تدخل الراوي بالتعقيب أو الإيضاح أو الوصف، إنما سمح للشخصيتين بالانسياق وراء حوار جدالي في أخذ ورد، غوبلز بأسئلة الصحفي الذكية ونيكولاي برد السياسي المحنك الذي لم تتعبه آهات المرض.

وعليه، يختلف دور الحوار في الرواية البوليفونية عنه في الرواية المونولوجية؛ إذ أنه "ليس تراشقا بالألفاظ أو تلاعبا بالكلمات ولا ترفا تعبيريا، ولكن لأنه، بالأساس، حوار اجتماعي. حوار وجهات نظر تتصارع فيما بينها عبر شتى الوسائط والوسائل والطرق والحقول الفكرية والثقافية في جدل حر طليق. بحيث تختلف حدة النبرات ودرجة التشديدات وتتعدد الألسن وتتشعب اللهجات."[2]

كما يضطلع الحوار في الرواية بوظيفة أيديولوجية "تتمثل في كون المتكلم يدافع في جميع الحالات عن موقف معين، مفندا ومؤكدا ومستبقا للأجوبة والاعترافات المحتملة"[3] وتتبدى هذه الوظيفة الأيديولوجية في روايتنا على الخصوص بحيث أنه وجد أساسا ليقوم بهذه المهمة، فالحوار على مستوى النص يقع بين عدد من أنماط الوعي المتباينة، تتجادل فيما بينها عارضة لذاتها موضحة رأيها من الآخر، تتفق معه أحيانا وتختلف أحيانا أخرى. فالحوارية – بمفهوم باختين – تظهر في الحوار الذي لا يعد قالبا شكليا فحسب، وإنما الجوهر الذي تظهر فيه الحوارية الأيديولوجية في إرهابيس.

---

1 – إرهابيس، ص 214

2 – إدريس قصوري: أسلوبية الرواية ، ص 435

3 – أحمد فرشوخ: جمالية النص الروائي، ص ص 94، 95

ويؤدي الحوار في الرواية الدور نفسه في النص المسرحي، فكما أنه في المسرحية "يعد أداة لتحليل الشخوص، وإبراز الملامح، والطباع الفردية، كذلك يعد اعتماده في الرواية، وفي أي فن سردي آخر، طريقة يستطيع بها المؤلف التأثير على الشخصية، وإظهار بعض ملامحها التي لا تتضح من خلال الأفعال، أو المونولوج الداخلي."[1] وهذا ما نجده في إرهابيس. حيث أن المشهد الحواري الواحد تتجاذبه أطراف عدة؛ الصحفيون الخمسة مع مانكو أو غارسيا. والكاتب حريص على تداول الكلمة بين الجميع، حيث لا نتلقى حركاتهم "كأفعال محكية وإنما كما لو كانت تتخلق أمامنا على الخشبة. إن الرواية في هذه الحالة تقطع صلتها بالشكل الحكائي وتغدو مزيجا من الحوارات المشهدية والإشارات التفصيلية التي تقوم بالتعليق"[2]، مع ملاحظة استئثار بعض الشخصيات بالحضور الدائم في حين تعليق بعضها تعليقا عابرا. أما أهم الشخصيات التي لا تنفك نسمع صوتها هي: أمين، مانكو، غارسيا، ماريا، كوستا، وجون. وبدرجة أقل: كوامي وجواد.

وعليه، كان الحوار في إرهابيس تقنية لتقديم الشخصيات، حيث تكفلت هي ذاتها بالتعريف بنفسها وببعضها البعض، فكان له أهمية في"رسم الشخوص، وتحديد الملامح المميزة لكل شخصية في الرواية، وهو إلى ذلك، ذو فائدة في تحليل الشخصية الواحدة، وإلقاء الضوء على عالمها الداخلي، والكشف عن طباعها النفسية، بالقدر الذي يسهم فيه المونولوغ الداخلي في هذه المسألة"[3]، مثلما نرى في هذا المقطع:

" كادت أعصاب بوكاسا تنفلت لولا أن القذافي كان يمسك بتلابيب فستانه الإمبراطوري. ابتلع ريقه ثم قال:

---

1 – إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، لبنان، ط1، 2010، ص 190

2 – صالح فخري: في الرواية العربية الجديدة، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر لبنان، ط1، 2009، ص، 121

3 – إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، ص 192

- لم أكن شيئا يذكر، فصرت اليوم على كل لسان. نشأت يتيما، فأبي أعدمه الفرنسيون في ساحة عامة، وأمي ماتت من حسرتها عليه، ولم أشعر إلا وأنا جندي في كتيبة فرنسية، ليكون عمري كله بتلك البزة المخيفة. وشاركت في حروب فرنسا من الهند الصينية وفي الجزائر، وعملت تحت إشراف مارسيل بيجار، ونلت وسام الشرف من اليد التي قتلت أبي.. تلك مفارقة التاريخ الذي تتحدث عنه أنت أيها الصغير باستهجان."[1]

لقد جعل الكاتب شخصية بوكاسا تتكفل بتعريف ذاتها بذاتها، حيث يعود بالذاكرة إلى الطفولة إلى غاية أن أصبح رئيسا، فكان للحوار دور في بيان ملامحها وطباعها؛ كما يوضح كلامه كيف أسهمت طفولته القاسية في تكوين شخصيته الديكتاتورية.

3/ المونولوج:

إن ارتباط زاوية الرؤية بـ «الرؤية مع» جعل المونولوج الداخلي يتقلص في الرواية، إذ يرتبط بالراوي أمين فقط؛ حيث كان بإمكانه الاطلاع على عالمه الداخلي دون الشخصيات الأخرى، وحتى هو فقليلا ما نسمع صوت حواراته الذاتية. فأكثر ما يركز عليه الراوي هو صوت الذات الجمعية أو صوت الآخر.

ويظهر المونولوج الحواري في الصفحات الأخيرة من الرواية في قول الكاتب:

- *معنى هذا أنكم ستعودون؟*

- *المؤتمر هو من يقرر*

كانت الجملة الأخيرة من كلام بن لادن صادمة لنا، كمن يبتلع جبلا من الجليد، إذن أي تأويل لها يعني أن إرهابيستان ليست أكثر من استراحة محارب، أو أنها قاعدة للتدريب

1 – إرهابيس، ص178

العسكري، وتنمية الفكر المتطرف مهما كانت منطلقاته أو مشاربه الفكرية، فالنازيون والفاشيون والثوريون من اليابان وحتى أمريكا اللاتينية وتجار السلاح والمخدرات والقاعدة وأخواتها يلتقون في نقطة واحدة إن لم تكن إثارة الكراهية فالتغيير بالقوة، وإحلال قيم الكره على قيم القبول الطوعي وفق مبادئ الديمقراطية والشورى."[1]

فهنا نستمع لوعي أمين في جريانه التلقائي، دون فاصل لغوي ما بينه وبين السرد، فقد وصف استقبالهم لخبر عودة الإرهابيين للعالم المنبوذ، ومن ثم راحت الأفكار تتزاحم في وعيه، والعديد من التساؤلات تنفلت دون أن تجد إجابة قاطعة.

" كلما يتكلم مانكو، أشعر بعرق بارد ينساب على ظهري، وأنظر إلى جون وأقول «لماذا ورطتنا أيها الانجليزي المغرور». لكن مانكو لم يذكر شيئا عن أماريس ونداء النجدة. هل يعرف ولا يود إحراجنا، أم أنها تخفي عليه رغبتها في العودة إلى العالم الفاسد والمنبوذ كما يقولون في إرهابيتسان. أم أن ذلك مجرد امتحان لصدق نوايانا، لكن جون أوقعنا في مأزق. وها هي أماريس أمامنا تصول وتجول، دون أن تبدو عليها علامات القلق."[2]

" انتهى الأمر. ماذا سيفعل الميت في يد غساله، كما يقول جدي عندما يدرك أن لا حيلة له إلا بتقبل الأمر الواقع."[3]

والغاية من الحوار الداخلي أنه "يسمح بكشف الصراعات والتناقضات والتحولات التي يعرفها فكر الشخصية الداخلي. واللافت للنظر أن الأنا التي تفكر ليست واحدة موحدة، بل هي تنقسم وتتفكك أحيانا إلى أصوات متعارضة متناقضة، كما أنه فكر يسمح بسماع أصداء أفكار الآخرين وأصواتهم. وهذه الخاصية هي التي تسمح بالقول إن المونولوج الداخلي يطبع

1 – المصدر نفسه، ص 202

2 – المصدر نفسه، ص238

3 – المصدر نفسه، ص 238

المحكي بطابع بوليفوني لم يكن مألوفا في الرواية التقليدية."[1] وقد جاء هذا المونولوج الداخلي في وقت حساس، حيث لجأ إليه الراوي ليعبر عن مخاوفه. أين التقى الصحفيون بأماريس التي كلف جون بتحريرها وكانت هي منشطة حفل أخوات الدم. فالكاتب يحاور ذاته لتدخل شخصيات أخرى في تشظي وعيه، هي: جون، مانكو، أماريس؛ حيث استغرب إشارة مانكو إلى أماريس بأنها أخته دون كشفه حول ما إذا كان يعرف بسر تهريبها أم لا، وهو ما أوقع الراوي وزملاءه في خوف من إرهابيس. فهو يجمع في هذا المونولوج بين وصف حالته النفسية وبين الأسئلة التي كانت تصطف في وعيه.

4/ الأجناس المتخللة:

تدفعك رواية إرهابيس إلى استقراء الثقافة العالمية، ومعرفة منابتها وأهم التركة التي خلفتها الأجيال السابقة، فقد عرضت باقة من الأجناس التي ولجت تعاريج السرد واندمجت به فعملت على تمطيط البعد الثقافي للرواية "بشكل يجعل انفتاح[ها] على الممكنات الأدبية خصيصة نصية تستدعيها مواصفات السرد وأبعاده التخييلية، بحيث تتجاوز الوظيفة الترصيعية نحو بنيته إيقاع دال، يرن بتوتر القيام والأنساق"[2]. وقد تعرض باختين لمجموعة من الأساليب التي تعنى بها الرواية وتسهم في تشييد بنائها البوليفوني، مما دفعه إلى الإقرار بالهجنة اللغوية للرواية، وقد منحها من السلطة ما قد يجعلها تنسب إلى ذلك الجنس المتخلل. ويمكن لرحم الرواية استيعاب أجناس متباينة أدبية وغير أدبية، تنصهر داخلها، لتعزز تعدد أصواتها كـ"الأشعار، الأزجال، الأغاني، الأمداح، الابتهالات، الخطب، الرسائل، المذكرات، الصور الفوتوغرافية والطبيعية، العلامات الأيقونية، الخطابات الواعية، التذكارات، الاستذكارات، النقد التقريري أو الساخر، المفند أو الهازئ، المتعاليات، المتناصات"[3]. أما روايتنا فقد التحمت فيها مجموعة من الخطابات هي: الخطاب الديني، الخطاب السياسي،

1- حسن المؤذن: الرواية والتحليل النصي ، ص 154

2 - أحمد فرشوخ: جمالية النص الروائي ، ص 113

3- إدريس قصوري: أسلوبية الرواية، ص 293

الأمثال والحكم والتي جاءت معظمها ضمن البيان الروحي لإرهابيس «بيان الإثم والغفران»، بالإضافة إلى الأغاني، والقصائد التي توزعت على الرواية.

4 – 1/ الخطاب الديني:

جاءت النصوص الدينية التي وظفها النص على لسان عالم إرهابيس محملة بمفاهيم تدعم توجهاتهم الأيديولوجية. فالكاتب أخذ من الكتب السماوية والوضعية تلك النصوص التي فهمت على أنها تحرض على الإرهاب/السلم. وهذه النصوص – على حد تعبير باختين – عندما " تدخل إلى الرواية تحمل إليها معها لغتها الخاصة، منضدة، إذن، وحدتها اللسانية تنضيدا تراتبيا، ومعمقة بطريقة جديدة تنوع لغاتها."[1] وهي تحيل على الإرهاب الديني التي يتكئ فيه أصحابه على المعتقد، لتجتث من سياقها الأصلي فتفهم من طرف الإرهابيين في سياقات تخدم أيديولوجيتهم.

الديانات السماوية

الكتاب السماوية	النص المقتبس
القرآن الكريم	{مَن قَتَلَ نَفْساً بِغَيْرِ نَفْسٍ أَوْ فَسَادٍ فِي الأَرْضِ فَكَأَنَّمَا قَتَلَ النَّاسَ جَمِيعاً وَمَنْ أَحْيَاهَا فَكَأَنَّمَا أَحْيَا النَّاسَ جَمِيعاً } المائدة32
	{ وَلَوْلَا دَفْعُ اللَّهِ النَّاسَ بَعْضَهُم بِبَعْضٍ لَّهُدِّمَتْ صَوَامِعُ وَبِيَعٌ وَصَلَوَاتٌ وَمَسَاجِدُ يُذْكَرُ فِيهَا اسْمُ اللَّهِ كَثِيراً} الحج– 40–
	{قَاتِلُوهُمْ يُعَذِّبْهُمُ اللّهُ بِأَيْدِيكُمْ وَيُخْزِهِمْ وَيَنصُرْكُمْ عَلَيْهِمْ وَيَشْفِ صُدُورَ قَوْمٍ مُّؤْمِنِينَ }التوبة14
	{ إِن تَنصُرُوا اللَّهَ يَنصُرْكُمْ وَيُثَبِّتْ أَقْدَامَكُمْ }محمد7

1 – ميخائيل باختين: الخطاب الروائي ، ص 89

	قال الرسول صلى الله عليه وسلم: « بعثت بين يدي الساعة بالسيف، حتى يعبد الله وحده لا شريك له، وجعل رزقي تحت ظل رمحي، وجعل الذلة والصغار على من خالف أمري، ومن تشبه بقوم فهو منهم»
الانجيل	"ملعون من يعمل عمل الرب برخاء وملعون من يمنع سيفه عن الدم"
	" لا تظنوا أني جئت لألقي سلاما على الأرض. ما جئت لألقي سلاما بل سيفا. فإني جئت لأفرق الإنسان ضد أبيه والابنة ضد أمها والكنة ضد حماتها"
	" لا يحمل السيف عبثا إذ هو خادم الله منتقم للغضب من الذي يفعل الشر"
	" سافك دم الإنسان بالإنسان يسفك دمه"
التوراة	" وأصير مدنكم خربة ومقادسكم موحشة ولا أشتم رائحة سروركم"
	" هو ذا الشر يخرج من أمة إلى أمة وينهض ثوء عظيم من أطراف الأرض، وتكون قتلى الرب في ذلك اليوم من أقصى الأرض إلى أقصى الأرض لا يندبون ولا يضمون ولا يدفنون، يكونون دمنة على وجه الأرض"

الديانات الوضعية

الدين	**النص المقتبس**
بوذا	لا تقتل كائنا حيا. لا تسرق أو تأخذ ما لم يعط لك.لا تقل كذبا قط. لا تقم على دنس. لا تسكر أو تخدر نفسك في أي وقت"
	على الإنسان أن يتغلب على غضبه بالشفقة، وأن يزيل الشر بالخير. إن النصر يولد المقت لأن المهزوم في شقاء، وإن الكراهية يستحيل عليها في هذه الدنيا أن تزول بكراهية مثلها، إنما

	تزول الكراهية بالحب"
كونفوشيوس العظيم	أنا لا أستبيح لنفسي أن أقتل دودة القز لأستولي على نسيجها و أصنع منه ردائي"
	"أحبوا بعضكم بعضا بالتساوي. أحبوا أعداءكم فإن السماء تمطر على العادل والظالم"
	إذا عرفت شيئا فتمسك بأنك تعرفه، وإذا لم تعرفه فأقر بأنك لا تعرفه. إن ذلك في حد ذاته معرفة"
زرادشت	" لن أقدم على سلب أو نهب أو تدمير أو تخريب، أقر أني أعبد أهورا مازدا، وأعتنق دين زرادشت، وألزم التفكير في الخير والكلام الطيب والعمل الصالح"

جاءت هذه النصوص الدينية صريحة على صيغتها الأصلية، فالكاتب استقاها كما هي بتقنية الاقتباس، مع الوضع بين المزدوجتين. فيما يخص الكتب المقدسة ورغم احتفاظها بمفرداتها، فإن دلالتها تغيرت حيث أصبحت في المقام الذي وظفت فيه تحرض على الإرهاب والقتل. وهذه النصوص الدينية يتم استغلالها من طرف الإرهابيين لتبرير الجرائم التي يرتكبونها، بل أكثر من ذلك إنهم يعتبرونها قربة إلى الإله. فالآيتان الكريمتان: {قَاتِلُوهُمْ يُعَذِّبْهُمُ اللّهُ بِأَيْدِيكُمْ وَيُخْزِهِمْ وَيَنصُرْكُمْ عَلَيْهِمْ وَيَشْفِ صُدُورَ قَوْمٍ مُّؤْمِنِينَ} التوبة14، {إِن تَنصُرُوا اللَّهَ يَنصُرْكُمْ وَيُثَبِّتْ أَقْدَامَكُمْ} محمد7. جاءتا في إطار خطبة الجمعة التي ألقاها أسامة بن لادن، فهذه الآيات التي تدعو إلى الجهاد كانت الزاد الذي تغذت عليه الجماعات الإسلامية في التحريض على الإرهاب. وعليه يمكن القول أنه قد لا يكون الدين إرهابا، لكن الإرهابيين قد تكون لهم خلفية دينية.

وقد عرضت هذه النصوص الدينية ضمن بيان «الإثم والغفران» الذي يجمع بين متلازمتي الخير/الشر. الأمر ذاته نصادفه في نصوص الإنجيل والتوراة، اللذان وظفا لخدمة سياسة إرهابيس الداعية إلى أن السلام لا يتحقق إلا بسفك الدماء، وعليه فإن القتل ضرورة لابد منها للقضاء على الشر.

هذه النصوص الحاضرة والتي تتحدث عن الدماء تطمس وراءها نصوصا غائبة تتحدث عن السلم موجودة في تلك الكتب السماوية، والتي غيبها الكاتب مثلما غيبها (الإرهابيون) باستثناء ما يذكره الكاتب في الآيتين الكريمتين: {مَن قَتَلَ نَفْساً بِغَيْرِ نَفْسٍ أَوْ فَسَادٍ فِي الأَرْضِ فَكَأَنَّمَا قَتَلَ النَّاسَ جَمِيعاً وَمَنْ أَحْيَاهَا فَكَأَنَّمَا أَحْيَا النَّاسَ جَمِيعاً } المائدة32 {وَلَوْلَا دَفْعُ اللَّهِ النَّاسَ بَعْضَهُم بِبَعْضٍ لَّهُدِّمَتْ صَوَامِعُ وَبِيَعٌ وَصَلَوَاتٌ وَمَسَاجِدُ يُذْكَرُ فِيهَا اسْمُ اللَّهِ كَثِيراً} الحج- 40-، واللتان وضعتا هما الأخريتان في غير سياقهما، ضمن البيان الروحي لإرهابيس. الأمر ذاته نجده في نصوص الديانات الوضعية، فقد جيء بها للدعوة إلى الصفح والعفو ونبذ العنف، ففي هذه النصوص موازنة بين الدعوة إلى الحرب والدعوة إلى السلم، بالطبع السلم كما تفهمه عائلة إرهابيس الذي يستند إلى القوة.

4 – 2/ الخطاب السياسي:

استعان الكاتب بخطابات سياسية لأهم الشخصيات التاريخية التي وظفها في السرد، بعضها جاء كأقوال صريحة بتنصيص، ضمن بيان الإثم والغفران، وعلى واجهة إقامة رموز الديكتاتورية في العالم، كما جاء بعضها الآخر ملتحما بخطاب الشخصية التخييلي. وذلك لإعطاء مقدار كاف من الصحة والواقعية.

وأهم الخطابات السياسية التي وردت في النص هي:

الشخصية التاريخية	أقوالها	الصفحة
هتلر	تصادق مع الذئاب ... على أن يكون فأسك مستعداً.	150
	لقد قتلت نصف اليهود وتركت لكم النصف الآخر لتعرفوا لماذا قتلت النصف الآخر.	153
ستالين	الموت هو الحل لجميع المشاكل. لا يوجد إنسان، لا توجد مشكلة.	150
	وفاة شخص واحد مأساة، وموت الملايين مجرد إحصائية.	156
موسوليني	كل شيء في الدولة، لا شيء ضد الدولة، لا شيء خارج الدولة. الفرد يظل موجودا متى كان منتميا للدولة وتابعا لاحتياجات الدولة.	150
تشي غيفارا	إنني أحس على وجهي بألم كل صفعة توجه إلى مظلوم في هذه الدنيا، فأينما وجد الظلم فذاك هو موطني.	63
	لا يهمني متى وأين سأموت، بقدر ما يهمني أن يبقى الثوار يملؤون العالم ضجيجيا كي لا ينام العالم بثقله على أجساد الفقراء والبائسين والمظلومين.	63
	إن من يعتقد أن نجم الثورة قد أفل، فهو إما متساقط أو خائن أو جبان، فالثورة قوية كالفولاذ، مشتعلة كالجمر، حامية كالسنديان.. والطريق مظلم وحالك إن لم تحترق أنت وأنا فمن سيضيء الطريق؟	63
	لقد أطلقنا النار، وسنطلق، وسنستمر كلما كان هذا ضروريا، إن نضالنا متواصل حتى الموت.	112
	لن يكون لدينا ما نحيا من أجله، إلا إذا كنا على استعداد للموت من أجله.. يجب أن نبدأ العيش بطريقة لها معنى الآن.	150
صدام حسين	لا تستفز الأفعى قبل أن تبيت النية و القدرة على قطع رأسها .. ولن يفيدك القول أنك لم تبتدئ إن هي فاجأتك بالهجوم عليك، وأعد لكل حال ما يستوجب، وتوكل على الله.	150

معمر القذافي	إن الجماهيرية هي خلاصة وثمرة الجهود التاريخية الإنسانية لتطلعات الفوضويين والشيوعيين، إنها النعيم المفقود والفردوس الأرضي.	150
بن لادن	إذا رأيت بأم عينيك أشلاء الكفار تتطاير مثل جزئيات الغبار، ازددت سرورا وامتلأ قلبك فرحا.	151
	خطبته الأخيرة ملخصة: إننا أمة ولود. خرج منها فتية آمنوا بربهم فأغاروا بطائرات العدو في عملية جريئة جميلة ما عرفت البشرية لها مثيلا، فحطموا أسنام أمريكا، إذ أصابوا وزارة الدفاع في صميم فؤادها وأصابوا الاقتصاد الأمريكي في سويداء قلبه، فمرغوا أنف أمريكا بالتراب، وكبريائها بالطين، فانهار برجا نيويورك، وبذلك الانهيار انهار ما هو أعظم وأضخم، فانهارت أسطورة أمريكا العظمى وانهارت أسطورة الديمقراطية وظهر للناس أن قيم أمريكا في السافلين وتحطمت أسطورة أرض الحرية وتحطمت أسطورة الأمن القومي وانهارت أسطورة السي آي آيه فلله الحمد والمنة. لكل زمن دولة ورجال.	187
غوبلز	كان عليهم أن يموتوا حتى لا يهينهم الروس بعدي.	180
	كلما سمعت كلمة مثقف تحسست مسدسي.	181
عيدي أمين	لا يوجد شخص أسرع من الرصاصة.	150
	إذا أردت إنقاذ أوغندا، فاطرد كل الأجانب من البلاد.	172
بوكاسا	أنا في كل مكان، وغير موجود في أي مكان. لا أرى أي شيء، لكنني أرى كل شيء. لا أسمع أي شيء، إنما أسمع كل شيء.. هذا هو دور رئيس الدولة.	150
كيم جونغ إيل	القوة المحركة للعالم هي الأفكار العظيمة وليس المال أو القنابل الذرية.	150
بينوشيه	على الديمقراطية أحيانا أن تستحم في الدم.	150
	لا تتحرك ورقة شجرة في هذه البلد، إذا لم أحركها بنفسي، فليكن هذا واضحا.	162

لقد بنى الكاتب شخصيات تاريخية لها جانب تخييلي وجانب مرجعي، فالجانب التخييلي يظهر في الحياة الجديدة التي تحياها في إرهابيس، والجانب الواقعي يكمن في

حقيقتها التاريخية، وفي الأقوال التي لا زال التاريخ يحفظها لها، والتي أسس عليها الكاتب خطابها التخييلي. فالخطاب الواقعي جاء مدعما للخطاب التخييلي، محيلا على المرجعية التاريخية.

4 – 3/ الأغاني والقصائد:

لعل ما دعم الغنى البوليفوني للرواية توظيف الكاتب نصوصا غنائية مستمدة من النسق الثقافي؛ حيث امتزجت هذه النصوص الغيرية في قلب الحدث الروائي لتساهم في صناعة خطاب سردي أشبه ما يكون بـ «اللوحة الاستعراضية». والجدير بالذكر أن بعض الأغاني جاءت ملتحمة بالسرد وهي تلك التي غنت على لسان الشخصيات، والباقي جاءت في إطار متتابع ضمن حفل الفرقة الغنائية لإرهابيس : أخوات الدم.

والجدول الآتي يوضح ذلك:

رقم الأغنية	عنوان الأغنية	صاحب الأغنية	موضوعها	الشخصية التي غنتها	الصفحة
.1	وعدنا	خوليو خراميو	عاطفية	ماركوس قائد السفينة	07، 08
.2	/	جنيد خمشيد	دينية	جواد	94، 95
.3	ماريا	فيكتور خارا	عاطفية	بينوتشي	163
.4	تودا مينينا باينا	جيلبيرتو جيل	عاطفية	كوستا	96، 97
.5	الانتظار	مانو ميليتاري	ثورية	فرقة أخوات الدم	224

.6	المتمرد	/	ثورية	فرقة أخوات الدم	226
.7	ديناميت	كتبها مارتينو	ثورية	فرقة أخوات الدم	227، 228
.8	تشي غيفارا	فيكتور خارا	تشي غيفارا	فرقة أخوات الدم	228، 229
.9	منضلون بلا عنوان	مارسيل خليفة	ثورية	فرقة أخوات الدم	230، 231
.10	كاتيوشا	ليديا روسلانوفا	عاطفية ثورية	فرقة أخوات الدم	231،
.11	الإعصار	بوب ديلان	ثورية	فرقة أخوات الدم	233
.12	آل باترون	بروخيريا	بابلو اسكوبار	فرقة أخوات الدم	234
.13	غيفارا مات	غناها الشيخ إمام أما القصيدة لأحمد فؤاد نجم	مقتل تشي غيفارا	فرقة أخوات الدم	235، 236
.14	غواخيرا غوانتانااميرا	سيليا كروز	جزيرة غوانتانامو	فرقة أخوات الدم	240، 241
.15	سأكون في انتظارك بعد القيامة	ويتني هاوستون	عاطفية	فرقة أخوات الدم	242، 243
.16	حتى الأبد	كارلوس بوبلا	تشي غيفارا	فرقة أخوات الدم	244
.17	كارينكا	أغنية شعبية	/	ماريا	248،

					249

ومن النصوص الغيرية التي استعان بها ميهوبي القصائد، حيث وظف قصيدتين إحداهما روسية والأخرى غانية:

الروسية للشاعرة آنا أخماتوفا أنشدتها ماريا:

تحت الوشاح حيث تتصافح الأيدي/ – أنت شاحب، ماذا يحدث؟/ – إنها معاناة مريرة أحيانا../ حتى كأنني بلغت أقصى العطش../ عندما رأيته يغادر الغرفة/ تسمرت وأصابني الذهول/ركضت دون أن ألمس المنحدر. / وعند البوابة أمسكت../ صرخت «كانت مجرد مزحة !/ إذا ذهبت – سأموت. أتسمعني » !/ ابتسم وبهدوء مشوق../ قال: لا تذهبي في مهب الريح.."[1]

أما الغانية فهي للشاعر كووكا مانفول:

تهب الريح من خلال شعري، على وجهي، على شفتي،

أنا على مرتفعات مذهلة، حيث تنبعث السعادة النقية.

الخوف؟ لا ! ربما قليلا.. وإنما هو شعور جيد

أنظر هناك، أرى قليلا في نقاط الحظ المتحرك عشوائيا.

أنا هناك في الأعلى، لا أقهر، بعيدا لا يمسني شيء..

الشمس هي أختي، والسماء هي سقف بلدي.

لن تجدني هنا، أيها الرمادي.

1 – إرهابيس، ص 99

أحب الأحمر، مع تفجر عاطفي من الحب والغضب.

أحب الأبيض، النهاية الباردة، النقاوة الطاهرة، الفراغ الجائع."[1]

وبناء على هذه الباقة الغنائية، يمكننا التساؤل: ما هي غاية الكاتب من توظيف هذا الكم الكبير من الأغاني؟ وما الذي أضافته للنص من الناحية الفنية والأيديولوجية؟

قياسا مع توظيف الأغنية، فإن حضور القصيدة في النص كان مقلصا، فقد أضحت الأغاني واقعة فنية لها من الشعبية في النسق الثقافي المعاصر ما يتجاوز الشعر، رغم توظيفها المحتشم في النصوص الأدبية. ويكمن الفرق بين الأغنية والشعر في أن الأغنية أتت من رحم الثقافة الشعبية أما الشعر فمن المخيلة النخبوية، الأمر الذي جعل الكتاب يعزفون عن توظيف الأغاني في النصوص السردية، ويفضلون إقامة تناصات مع الشعر، غير أن ميهوبي وجد في الأغنية الخيار الأنسب ليمنح لروايته ديناميكية، ويجعلها أكثر التصاقا بالواقع وأكثر تعبيرا عنه.

من الناحية الأدبية فإن الأغنية مع القصائد أعطتا اللمسة الشعرية للرواية، فكانت هذه الأغاني – على اعتبارها أكثر توظيفا في النص – بالنسبة للخط السردي وقفة جمالية بإعطائها التوازن بين الشعري والتقريري، وكسر الخطابية التي كتبت بها لغة الرواية؛ حيث يتوقف السرد ليستمع القارئ لأغاني قد يعرف لحنها فيطرب لها أو يمنحها لحنا خاصا يتلاءم مع وصف الراوي لأدائها. هذه الوقفة الجمالية لم تكن للقارئ فقط بل لشخصيات الرواية التي أظهرت بهجتها بها.

من ناحية المضمون، تجمع هذه الأغاني بين موضوعي الثورة والحب، وجاءت لتعبر عن التعدد الثقافي للعالم؛ فبها تجاوزت الرواية الحوارية الأيديولوجية إلى الحوارية الثقافية. كما أسست هذه الأغاني لأيديولوجيا مكملة لدلالة الرواية، وخاصة تلك التي غنيت في حفل

1 – المصدر نفسه، ص 132

أخوات الدم، حيث كان الانتقاء من الذاكرة الفنية الثورية، ملامسة حياة بعض الشخصيات التاريخية، مثل توظيف ثلاث أغاني خاصة بتشي غيفارا، واحدة لأسامة بن لادن، وأخرى لتمجيد بابلو إسكوبار.

وعمد الكاتب إلى الإحالة على صاحب الأغنية، كما أنه كتب بعض الأغاني الأجنبية باللغة الأصلية ثم ترجمها إلى اللغة العربية. هذا دون أن نغفل الوصف الذي رافق هذه الأغاني من طرف الراوي، الذي قرب هذه الأغاني المكتوبة من الأذن السامعة.

4 – 4/ الأمثال والحكم:

صنع المثل والحكمة هما أيضا تعددا لغويا في رواية إرهابيس مثلما يوضح الجدول أدناه:

المثل أو الحكمة	صاحبه	الصفحة
يشتروك بكلمة ويبيعونك باثنتين.	مثل شعبي	27
كن أقل فضولا بالناس، وأكثر فضولا بالأفكار.	فيثاغورس	29
المبدع هو رجل أكثر بدائية، أكثر تحضرا، أكثر تدميرا، أكثر جنونا، أكثر عقلانية من أي رجل عادي.	فرانك براون	65
لو أردت أن تتحول أحلامك إلى حقيقة فإن أول ما عليك فعله هو أن تستيقظ.	مجهول	65
إذا ما تحولت أحلامك إلى تراب فقد حان الوقت الكنس.	مجهول	65
علموا أولادكم أن يحلموا وأعينهم مفتوحة.	هاري إدوارد	65
أحلام الحكمة تلد وحوشا.	جويا	65
حتى تتحقق أحلام نصف العالم على النصف الأخر أن يغرق.	هنري وادسوورث لونجفيلو	65
الذئب ما كان ليكون ذئبا لو لم تكن الخراف خرافا.	شكسبير	65

في سن الثامنة عشرة يفكر المرء في إصلاح وطنه، وفي الأربعين يفكر في إصلاح حارته، وفي الخمسين يفكر في بيته، أما في الستين فيفكر في إصلاح نفسه فقط.	جالز فريتش	65، 66
الإنسان اخترع الساعة، لكن الله اخترع الزمن.	حكمة إفريقية	100
سقف الصبر هي السماء.	حكمة إفريقية	100
عندما لا تعرف إلى أين تذهب، تذكر من حيث أتيت.	حكمة إفريقية	100
النار التي تحرقك، هي التي تجد فيها الدفء.	حكمة إفريقية	100
حتى الأسماك تعطش أحيانا.	حكمة إفريقية	100
خلق الله السود، وخلق الله البيض، لكن الشيطان هو من ابتدع الملونين.	حكمة إفريقية	100
ماء النهر لا يعود إلى منبعه.	حكمة إفريقية	100
القافلة واحدة وكل واحد عينه على بعيره.	حكمة مغربية	103
الأيام المؤلمة هي التي لا نضحك فيها.	حكمة برازيلية	103

إن الحكم التي استعان بها الكاتب لدعم الطرح البوليفوني في روايته من ثقافات متباينة، على نحو باقي الخطابات الأخرى، فهي لعبته التي أراد بها جعل الرواية ذات طرح متعدد لا يعبر عن توجه معين ولا عن ثقافة بذاتها، إنما جعل روايته مسرحا تتصارعه فيه الخطابات كما تتصارع الأيديولوجيات، فمنها ما كان معروف المصدر ومنها ما كان مجهوله. ويرى باختين أن الأمثال والحكم كباقي الأجناس التي تتخلل الرواية يمكنها "أيضا أن تتأرجح بين الأشكال الغيرية الخالصة (الكلمة المظهرة) وبين الأشكال القصدية مباشرة، أي تلك التي تتقدم وكأنها الحكم الفلسفية الدالة دلالة شاملة عن الكاتب ذاته."[1] وذلك بتعبيرها عن احتمالين، إما تثبيت ذاتها داخل النص ككلمة مستقلة لها دلالتها الخاصة، أو

1 – ميخائيل باختين: الخطاب الروائي ، ص 89

أن تكون تعبيرا عن مرمى الكاتب. أمثال وحكم إرهابيس تنحى المنحى الأول، فهي لم تأت ضمن خطاب الراوي أو خطاب الشخصيات وإنما بصورة مستقلة ضمن بيان الإثم والغفران، وبالتالي كانت أكثر التصاقا بفكر عالم إرهابيس. كما أنها تناولت مواضيع شتى ولم تنحصر في دلالة معينة.

ومن الناحية الأدبية كان لها نصيب في إضاءة الجانب الفني من الرواية "ويظهر أن المثل [أو الحكمة] يتقاطع مع القصيدة من حيث الإيقاع والصورة السريعة الخاطفة (العنيفة في حالات عديدة)، والتشخيص البلاغي، إلا أنه يختلف عنها (أي القصيدة) في كونه ملفوظة متتالية جد مقتصدة ومغلقة تقريبا."[1]

وقد عرض الكاتب للحكم المتعلقة بـ«الحلم» في إطار متوالي، دون أن يفرق بينها بالإحالة على مصدرها، بحيث جمع حكما مختلفة في تعبير واحد متناسق كما لو كانت قصيدة شعرية واحدة:

"هل تعلمون أن المبدع هو رجل أكثر بدائية. أكثر تحضرا. أكثر تدميرا. أكثر جنونا. وأكثر عقلانية من أي رجل عادي. فلو أردت أن تتحول أحلامك إلى حقيقة فإن أول ما عليك فعله هو أن تستيقظ.. وإذا ما تحولت أحلامك إلى تراب فقد حان وقت الكنس، لهذا علموا أولادكم كيف يحلمون وأعينهم مفتوحة، وإنما اعلموا أن أحلام الحكمة تلد وحوشا، وحتى تتحقق أحلام نصف العالم على النصف الآخر أن يغرق."[2]

يظهر إبداعه هنا في أنه رتب مجموعة من الحكم الخاصة بالحلم والتي استقاها من ثقافات متباينة، ونظمها في شكل عبارة واحدة ذات موضوع واحد، وربط بينها بأدوات الربط: فلو، وإذا، لهذا، وإنما، وحتى. ما جعلها تتجاوز كونها حكما مقتضبة، إلى كونها عبارة أدبية، كما تحولت من الدلالة على معاني متفرقة إلى كونها دالة على معنى موحد يجمعها.

1 – أحمد فرشوخ: جمالية النص الروائي، ص 122

2 – إرهابيس، ص 65

5/ التهجيـــــن:

يظهر التهجين في إرهابيس في خطاب الشخصيات التاريخية، حين تناولت الكلمة لتدافع عن نفسها أمام الاتهامات التي كيلت إليها من قبل الآخر على لسان الصحفيين، حيث نسمع داخل صوتها صوتا غيريا تستحضر كلامه عنها، ومن ثم ترد عليه. وقد تحدث باختين عن التهجين في الجدل الخفي في كتاب «شعرية دوستويفسكي» حيث جعله من مقومات المونولوج، كما جعله ضمن الخطاب المسرود في كتاب «الخطاب الروائي». وهو عبارة "عن تعالق لغتين غير متكافئتين إحداهما مشخَصة (بفتح الخاء)، والأخرى مشخِصة (بكسرها)، تقدمان عبر وعي فردي منسكن بحمولة رؤيوية للعالم. ومعناه أن البناء الهجين يتأسس على ثنائية الفردي/ الجماعي."[1]، ولابد أن يخضع التهجين لـ"قصدية واعية، تحيل على صراع القيم والإيديولوجيات، واختلاف الأفكار، وتباين وجهات النظر"[2]، وشكل التهجين في إرهابيس حوارية بين نمطين متباينين من الوعي؛ وعي مشخِص هو وعي المدافع، ووعي مشخَص هو وعي المتهِم.

ويمكن أن نسوق أمثلة عن التهجين من الرواية:

"فوقف هتلر في يده كتابه الشهير كفاحي، بينما كان الجميع جالسا:

- سألتني أيها الإنجليزي عن الشيء الذي أردت فعله ولم أتمكن، فعلت أشياء لا يقوى عليها كثيرون. أقرأ اليوم عن أشياء الاستراتيجيين الذين ينسبون إلي ارتكابي أخطاء عجلت بالهزيمة، وكأنهم لا يعرفون أن الخطأ الأكبر هو الحرب.. أي حرب. لكن ما قمت به ليس

1 – أحمد فرشوخ: جمالية النص الروائي،، ص103

2 – جميل حمداوي: الرواية البوليفونية أو المتعددة الأصوات:
http://www.alukah.net/publications_competitions/0/39038/

حربا إنما تأديبا لبعض الذين اعتقدوا أنهم سيذلون ألمانيا مرة أخرى. يقولون إنني عجلت بالحرب على روسيا.. "[1]

في هذا القول هناك لغة مشخِصة وهي لغة هتلر، ولغة مشخَصة وهي لغة الآخر؛ فهتلر يقحم خطابات غيرية داخل خطابه، ويواجه أفكارا وآراء قيلت بشأن استراتيجيته في الحرب، متكأ على الحقائق التاريخية، فهو يواجه الرأي العام المتمثل في أقوال الاستراتيجيين، ويدحض اتهاماتهم. وقد ألغى الحدود بين لغته ولغة الآخر بدمج كلامهم ضمن الرد، إلا أننا نستطيع التمييز بينهما عن طريق تلمس وعيين متصارعين، هما الوعي الذاتي، والوعي التاريخي.

" أحيانا أستغرب مفارقة عجيبة، فيوم وفاتي كان مصادفا ليوم الإعلان العالمي لحقوق الإنسان، فمن قال إنني أدوس على حقوق الإنسان؟ كنت عادلا في ظلمي، إن كنت ظالما. صحيح كان يكرهني المثقفون وأهل الأدب لأنهم ينحازون دائما للشعب وكأن الحكام بعران جرباء. من قال إنني أكره الفن، صحيح أنا من أمر بقتل فيكتور خارا الذي لم يعجبه انقلابي على أليندي، لكنني أحفظ أغنتيه الشهيرة «ماريا» "[2]

في هذا المقطع أيضا نلاحظ حوارية داخل خطاب شخصية بينوشيه، حيث نسمع صوته وصوت الغير في مجادلة على لسانه بتقنية التهجين، "ففي هذا الكلام يبدو وكأن ردودا غيرية تندس، هذه الردود التي تعتبر من الناحية العملية غائبة في الحقيقة، إلا أن أثرها تترتب عليه بنية نحوية ونبرية حادة للكلام. لا وجود للردود الغيرية، إلا أن ظلها يخيم بكثافة على الكلام."[3] فهو يستحضر الكلام الذي قيل عنه ويرد عليه، غير أن خطاب الآخر يترك أثره في الكلام، على نحو استعماله لمفردات: من قال إنني أدوس على حقوق الإنسان،

---

1 – إرهابيس، ص 159

2– المصدر نفسه، ص163

3 – ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص 304

صحيح كان يكرهني المثقفون، صحيح أنا من أمر بقتل فيكتور خارا. فهذه الجمل ليست لبينوشيه لكنها الترسبات التي تركها كلام الآخرين في وعيه، وهو يجيب عنها ضمنيا في كلامه. وسنحاول إعادة صياغة الخطاب المفرد لبونيشيه إلى حوار بين شخصيتين، على نحو ما فعل باختين في خطاب «ديفوشكين» في رواية «الناس الفقراء»:

الآخر: إن يوم وفاتك يصادف يوم الإعلان عن حقوق الإنسان، مفارقة عجيبة؟

بيونشيه: نعم رغم ذلك يتهمونني بأنني كنت ظالما.

الآخر : المثقفون وأهل الأدب يقولون ذلك

بيونشيه: لطالما كرهت أهل الفن.

الآخر : لهذا أمرت بقتل فيكتور خارا؟

بيونشيه: لكنني أحفظ أغنتيه الشهيرة «ماريا»

" وقف موسوليني وقفة من يحن إلى أيام الفاشية:

- أرى أن سؤالك فيه ما يغري بقول شيء يليق برحلة رجل أحب إيطاليا حتى شنقته، وأبقت على جثته أياما يتشفى فيها أعداء الأمة الإيطالية العظيمة. حين حكمت إيطاليا استحضرت روح روما التي علمت العالم معنى الحياة والحضارة. ربما كانت طفولتي قاسية، وكنت يوم الأحد أرمي مرتادي الكنيسة بالحجارة.. وأذكر أني كتبت رواية مبتذلة بعنوان « عشيقة الكردينال».. لا أفهم لماذا لا أحب رجال الدين.. ربما لأنهم منافقون وغير صادقين.. مرة طعنت طفلا بسكين حادة في مؤخرته (..) كنت مشاغبا.."[1]

لقد استخدم موسوليني أيضا تقنية التداعي، فالسؤال الذي طرحه الصحفي أيقظ فيه وعي الآخر الخفي، فهو من جهة يعدد أفضاله على إيطاليا، ومن جهة أخرى يذكر نقمتها

1 – إرهابيس، ص 164

عليه في خطاب واحد متلحم "الشيء الذي يجعل الوعي المشخص وعيا مختلفا له بنيته اللسانية المغايرة، علما بأن لغته تلقي أضواءها الكاشفة على اللغة الأولى دون أن تخرج عن نفس التركيب اللغوي ونفس الملفوظ ولتحرز، في نفس الوقت، على نوع من الضابط الأدبي، أي على تلك المسافة بين الذات الكاتبة وبين لغة الشخصية تحت الكشف، الشيء الذي يحتفظ، وفق ذلك، في النهاية، لكل شخصية ولكل وعي باستقلاليته النسبية وفي بنية النص حيث تتوفر لها جميعا نفس الحظوظ الأسلوبية والأدبية لتبادل الانجذاب والانتداب دون تأييد مسبق لإرادة على أخرى."[1]، ويمكن أن نميز بين الوعيين المتباينين في هذا الخطاب، والذي أنشأ خطاب موسيليني المفرد حوارية بينهما بـ:

موسوليني: أحببت إيطاليا.

الآخر: لكنها شنقت، وأبقت على جثتك أياما يتشفى فيها الأعداء.

موسوليني: حين حكمت إيطاليا استحضرت روح روما التي علمت العالم معنى الحياة والحضارة

الآخر: يقولون أنك طفولتك كانت قاسية.

موسوليني: نعم.. كنت يوم الأحد أرمي مرتادي الكنيسة بالحجارة.. وأذكر أني كتبت رواية مبتذلة بعنوان « عشيقة الكردينال مرة طعنت طفلا بسكين حادة في مؤخرته (..) كنت مشاغبا..

الآخر: لماذا لا تحب رجال الدين..

موسوليني: ربما لأنهم منافقون وغير صادقين..

1- إدريس قصوري: أسلوبية الرواية ، ص 410

جاء التهجين في إرهابيس ضمن الخطاب المباشر للشخصيات التاريخية، على اعتبار أن كلامها ذو حمولة أيديولوجية تاريخية، فكلامها جاء ليختزل التاريخ، ويعطي رأيها فيه، وبالتالي فالوعيان المتصارعان كانا وعي الشخصية والوعي التاريخي.

6/ التوثيـــــق:

تحتوي إرهابيس على تراث ثقافي ضخم، فبالإضافة إلى نهلها من الثقافة العالمية من أغاني، قصائد، حكم وأمثال. فإنها راهنت على تقنية التوثيق ما جعل الرواية تتحلى بالطابع الموسوعاتي. والمعلومات الموثقة من قبل الكاتب هي معلومات حقيقية استنبطها من الذاكرة التاريخية والثقافية. وتوظف الرواية المادة التوثيقية بطريقتين:

6– 1/ منفصلة عن السرد: بوصفها معلومات منفصلة تقوم الشخصيات بالإطلاع عليها في زوايا عالم إرهابيس، وهي:

6– 1 – أ/ الأحداث السياسية: وثق الكاتب بكثير من الدقة لعديد الأحداث التاريخية التي ساهمت في تغيير خريطة العالم وجعلها ضمن أيديولوجيا إرهابيس. واصطفت هذه الأحداث الموثقة على رخامية في إرهابيس وقد توغل الكاتب بوثائقيته إلى الحرب العالمية الأولى[1]، من اغتيال ولي عهد النمسا:

" وتبين أن اللوحة تتضمن خريطة للعالم، تنطلق منها أسهم في اتجاهات مختلفة، تشير إلى أكثر من مائتي عملية إرهابية وانتحارية، بدءا من اغتيال ولي عهد النمسا وزوجته يوم 28 يونيو بسراييفو، مرورا بعشرات العمليات التي تخللت الحرب العالمية الثانية. وبدا واضحا أن قلب العالم هم العرب والمسلمون الذين نالوا حصة الأسد، وفي منحى تصاعدي منذ السبعينات إلى غاية تأسيس إرهابيس"[2]

1 – ينظر: إرهابيس، ص ص 42 – 46

2 – إرهابيس، ص42

بعدها يعدد الكاتب هذه الأحداث على مدار أربع صفحات:

مسميا بعض الوقائع: *"تفجير انتحاري داخل ضريح لينين بموسكو"*.

ومعينا التاريخ الدقيق لبعضها الآخر:"*11 مارس 2004: سلسلة تفجيرات تهز محطات القطار بإسبانيا أدت إلى 91 قتيلا و 1858 جريحا* "

وشارحا لأخرى: *"التركي محمد علي آغا يحاول اغتيال البابا يوحنا بولس الثاني في سيارته بروما، ويقضي ثلاثين عاما في السجن"*.

كما خصص الكاتب عرضا منفصلا لجرائم إسرائيل في فلسطين، منها:

"مذبحة خان يونس على مراحل (725) شهيد قام بها الجيش الإسرائيلي

مذبحة صبرا وشتيلا (3500) شهيد قام بها الجيش الإسرائيلي والكتائب اللبنانية تحت شعار «بدون عواطف، الله يرحمه»

مذبحة المسجد الأقصى (21) شهيد قام بها الجيش الإسرائيلي.

مذبحة الحرم الإبراهيمي (50) شهيد بسبب غولدشتاين."[1]

6 – 1 – ب/ الكتب: حظيت الكتب هي الأخرى بمساحة هامة من الرواية، وجاءت في إطار مكتبة إرهابيس. وامتدت على طول خمس صفحات[2]، حيث صنف الكاتب مجموعة من الكتب المتنوعة التي تفكك موضوع الإرهاب، وهي كتب عربية وأجنبية. كما عرض لكتاب "الموت لأجل النصر: المنطق الاستراتيجي للإرهاب الانتحاري" لـ: روبيرت باب، تقول الأم ماتيلدا:

1 – المصدر نفسه، ص 45

2 – ينظر: إرهابيس، ص ص 54 – 59

" فالكاتب يحلل ظاهرة الانتحار من وجهة نظر إستراتيجية واجتماعية ونفسية. من يقرأها يضحك، لأنه لم يجرب، وبالتالي فهو يستند إلى قاعدة بيانات تم جمعها في جامعة شيكاغو، حيث يدير مشروعا حول الإرهاب الانتحاري، ويخلص في المقام الأول إلى أن التفجيرات الانتحارية في الغالب لا ترتبط بالأصول الإسلامية، أو الدين بشكل عام، وإنما هي ترمي إلى تحقيق هدف استراتيجي لإجبار قوى معينة على سحب قواتها من أراضيها المحتلة، أو هكذا تفسرها المجموعات المسلحة، كمبرر قومي أو دعوة إلى الاستقلال، وهذه رؤية قاصرة، لأن صاحب الكتاب يعتقد أن السياسة وحدها تدفع إلى العمل الانتحاري. ليته كان بيننا فيعيد صياغة أفكاره، ليعرف أن السياسة ليس كل شيء."[1]

ويرجع هذا الكتاب ظاهرة العمليات الانتحارية إلى الأهداف السياسية من أجل الضغط على القوة المستهدفة بالعمليات بهدف تحرير المناطق المحتلة. فهذا الكتاب عينة عما كتب حول الإرهاب، وميهوبي نقضه لارتكازه على الإرهاب السياسي، وهي الفكرة التي يطمح إلى تجاوزها بإقراره أن الإرهاب ليس سياسيا فحسب بل يتخذ أشكالا شتى وأسبابا متنوعة قد تتصل حتى بالعاطفة، مثلما وضح حول شخصية الأم ماتيلدا التي التحقت بالعمل الإرهابي انتقاما لمقتل ابنها الذي كان ناشطا في عصابة للمخدرات، فجعل نفي الغرض السياسي على لسانها هي.

6- 1- جـ/ الأفلام: يعرض الكاتب للأفلام على مدار صفحة، وهي أفلام عالمية تخص الإرهاب وغيره، وهناك فلمان تحدث عنهما بالتفصيل هما:

«شفرة القيامة»:

" وهو فلم روسي أخرجه فاديم شميلاف، يروي قصة الإرهابي جواد زايدي، الذي نجح في إخفاء عدد من القنابل النووية الأمريكية في أربع من كبريات المدن في العالم، يمكن تفجيرها

1- المصدر نفسه ، ص 53

من خلال شفرة من 11 رقما، وأبلغ جزءا منها لأحد أصدقائه المؤتمنين. بعد قتل جواد، سعى شريكه لتفجير القنابل، بينما كان أحد عملاء المخابرات الروسية يتعقبه لتعطيلها."[1]

و«فلم برازيل»:

" الذي يروي قصة مات باكنر الذي يطرد من جامعة هارفارد، بعد اكتشاف الكوكايين في خزانة ملابسه، فيقرر هبور المحيط الأطلسي لزيارة شقيقته في لندن، ويلتقي بيب شقيق زوجها، الذي يتزعم مجموعة من المشاغبين المناصرين لنادي ويست هام يونايتد. ودون أن يشعر مات يجد نفسه في قلب الهوليغانز."[2]

الفلمان اللذان عرضا لهما الكاتب أحدهما يتعلق بالإرهاب والثاني بكرة القدم، فتقنية التوثيق للأفلام على علاقة بباقي الفنون التي وثق لها الكاتب كالأغاني والقصائد، والكاتب لم يحلل فحسب فكرة الرواية – الإرهاب– بل سعى إلى تجاوزها إلى قضايا ثقافية، وبطبيعة الحال فالكاتب قام ببناء مدينة متخيلة تحتوي على كل ما يوجد بباقي المدن، واعتمد الكاتب في تشييدها بالإضافة إلى المتخيل على المرجعية الاجتماعية، مما جعلها وثيقة الصلة بالعالم الواقعي. كما حاول تهيئتها من كل النواحي، سواء من ناحية الأيديولوجيا أو من ناحية نمط معيشة أهلها، كما أحكم العلاقة بين هذين الخطابين؛ الخطاب الأيديولوجي والخطاب الثقافي، وجعل كل منهما يحيل على الآخر.

6 – 2/ متصلة بالسرد: عن طريق تماهيها مع السرد وهي تلك التي تتعلق بالشخصيات والأحداث:

وقد نال تاريخ 11 سبتمبر 2001 حصة الأسد إذ تمت الإشارة إليه في أكثر من موضع وتم تناوله من أكثر من جهة. إنه من الأهمية ما جعله عيدا وطنيا في إرهابيس

1 – المصدر نفسه، ص 85

2 – المصدر نفسه، ص 88

وشيد له نصب تذكاري. الكاتب ركز على هذا الحدث لكونه نقطة انعطاف في السياسة المعاصرة؛ فهو الذي أسس عديد الأحداث من بعده مثل: حرب أمريكا على أفغانستان وحربها على العراق. ومن هذا الحدث بالضبط انتشرت في العالم فكرة الإرهاب واتصلت بالعقيدة الإسلامية على الخصوص، فهذا الحدث هو ما جعل أمريكا تلقي بإرهابها المقنع بالديمقراطية وتتخذه ذريعة للتدخل في شؤون الدول مثلما يوضح أهل إرهابيس.

كما وثق الكاتب للحرب العالمة الثانية مع رموزها هتلر، موسوليني، ستالين، وركز على هذه الشخصيات الثلاث لأنها هي التي أشعلت الحرب وكانت السبب وراء هلاك الملايين؛ فيذكر العديد من أحداثها كعدد القتلى، أسباب هزيمة ألمانيا، النهاية المأساوية لرموزها.

هذا بالإضافة إلى حادثتي مقتل تشي غيفارا ومقتل أسامة بن لادن، فهو يسرد الحادثتين بالتفصيل، فواقعة قتل تشي غيفارا يسردها قاتله ماريو تيران، وواقعة قتل أسامة بن لادن يسرها الصحفي جون، وفي كلتا الحالتين يمنحها صوتا ليردا تعقيبا وتصحيحا.

لماذا كل هذا التوثيق؟

لقد اعتمد الكاتب أساسا على المادة التاريخية في بناء الرواية؛ فالأحداث واقعية لكن البناء السردي متخيل. وتكمن براعة الكاتب في أنه استطاع إعادة بناء هذا الواقعي في صيغة المتخيل، دون أن يهمل الحقيقة التاريخية. حيث أسهمت في منح الأيديولوجيا مصداقية أكبر. لهذا لا عجب أن نستشف من النص العديد من المعلومات الواقعية، كما أنه سعى للإحاطة بقضية الإرهاب تاريخيا علميا وثقافيا، بعد أن صارت مادة دسمة للفنون رواية، شعرا، وأغنية، أو مادة للعلوم الإنسانية كما وضحه في الكتب التي عددها.

7/ التعالق بين إرهابيس ورسالة الغفران:

اعتماد الرواية على تقنية الرحلة العجائبية، والتواصل مع شخصيات غيبها التاريخ، لمساءلة قضية معاصرة، معروفة منذ القدم، ولعل أهم كتاب يتناول هذه الظاهرة الفنية هو رسالة الغفران لأبي العلاء المعري، دون أن ننسى التوابع والزوابع لابن شهيد، الكوميديا الإلهية لدانتي.

ترتبط الرواية بكتاب أبي العلاء المعري "رسالة الغفران" من ناحيتين أولهما يتبينها القارئ من خلال البناء العجائبي في النص والذي يتصل بذلك الموجود في رسالة الغفران، حيث أن الأولى هي رحلة ابن القارح إلى الجنة والنار، أما إرهابيس فهي كذلك رحلة قام بها الكاتب متمثلا في شخصية أمين الدراجي إلى عالم طوباوي يسائل فيه شخصيات تاريخية حول مفاهيمها وأيديولوجيتها بالإضافة إلى رؤيتها للأحداث المعاصرة. أما الارتباط الثاني بين النصين فيستنبط من العنوان الفرعي للرواية «أرض الإثم والغفران»، والذي ينفتح على دلالات عدة، إحداها نكتشفها بالولوج إلى صلب النص، من أنها إحالة على الكتاب الروحي لإرهابيس «بيان الإثم والغفران »، من ثم ربط الراوي أمين هو ذاته بين رسالة الغفران وبين ذلك البيان، وهو اعتراف صريح من الكاتب بخطه تعاريج روايته على نسق رسالة المعري.

"رد مانكو، وهو يحتضن السيدة ماتيلدا، وأضاف:

- *يوجد مخطوط واحد في المكتبة، ستطلعون عليه. اسمه «بيان الإثم والغفران»، وضعه كبار العائلة، وحرره فريق من الكتاب المشهود لهم بالقدرة على الفهم وسلامة الفكر.*

قلت له مستفسرا عن علاقة ذلك بكتاب رسالة الغفران لأبي العلاء المعري، فقال «لم أسمع به، هل هو حي..». فسكتُ."[1]

وقد آثرنا البحث عن تقاطعات الرواية مع رسالة الغفران دون النصوص الأخرى الشبيهة لسبقها في هذا المجال، ولذكر الراوي لها في النص. ويمكن تلخيص رسالة الغفران في أنها:"عبارة عن نص نثري تتخلله أشعار كثيرة، وهي رد على رسالة تلقاها من أديب حلبي من معاصريه، هو «ابن القارح، علي ابن منصور» تأخذ صورة رسالة إخوانية، وتنقسم الرسالة إلى قسمين أساسين، القسم الأول وهو الرحلة إلى جنة الغفران، والقسم الثاني هو عبارة عن رد على رسالة ابن القارح. وما يهمنا هاهنا هو القسم الأول من الرسالة الذي يصور لنا نزهة ابن القارح بين الجنة والنار كما تخيلهما أبو العلاء؛ حيث يطوف في الجنة ويلتقي بشعراء جاهليين وإسلاميين، حيث يطارحهم الشعر، ثم يعود أبو العلاء بصاحبه فجأة لنراه يحضر وقائع الحشر حتى يفوز بالشفاعة، ثم يعيده مرة أخرى إلى الجنة ليقيم فيها المأدبة ويعقد مجالس الشرب والغناء والرقص، ثم يتجول بعدها في أرجاء الجنة؛ حيث يدخل جنة العفاريت، ويلتقي هناك بشخصية الجني الخثيغور/أبو الهدرش، ثم يطل ابن القارح على الجحيم ليرى مجموعة من الشعراء كالخنساء وامرؤ القيس والشنفرى وغيرهم، ويحاورهم، ويعود مرة أخرى إلى الجنة ليلتقي بآدم ويحاوره ويلتقي بعدها بحيات الفردوس(الحية ذات الصفا والحية القارئة)، ثم يعرج إلى جنة الرجز وأخيرا ينعم بالراحة الكبرى وهي الخلود في نعيم الجنة العلانية"[2]

ورسالة الغفران من النصوص المؤسسة في النثر العربي القديم، والكاتب كان على وعي به، فكتب هذه الرواية محاكاة له، فإذا كان أبو العلاء المعري قد سافر بابن القارح إلى الجنة والنار فإن ميهوبي سافر بأمين إلى جزيرة على الأرض لها وجودها الواقعي.

---

1 – إرهابيس، ص 51

2 – هجيرة لعور: الغفران في ضوء النقد الأسطوري، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة مصر، ط1، 2009، ص ص 86، 87

ويمكننا أن نعقد مقارنة بين النصين، نستشف من خلالها التقاطعات بينهما:

إرهابيس	رسالة الغفران
رحلة إلى جزيرة "داروين"	رحلة إلى الجنة والنار
أمين والصحفيون	ابن القارح
فكرة أيديولوجية	فكرة فلسفية
محاورات سياسية	محاورات شعرية
تخللت الرواية خطاب سياسي	تخللت الرسالة أشعار
الأيديولوجيا المغلفة بالسخرية	النهج الساخر

إن هذا التناص الذي تقيمه الرواية مع رسالة الغفران يرتبط بالجانب العجائبي فيها، وهو تقنية يلجأ إليها الكتاب، مثلما فعل أبو العلاء المعري، في نقده المضمر لاتهام ابن القارح له، وكذلك ميهوبي الذي وجد في تقنية العجائبي الغرض المنشود. ذلك أنه وظف مجموعة كبيرة من الشخصيات التاريخية التي هي في الحقيقة شخصيات متوفاة، إنها تعود للحياة في عالم واقعي الوجود، لا منطقي الكينونة. بحيث تقف الشخصيات المتخيلة ومن ورائهم القارئ في حالة دهشة، من وقوع أحداث لا مألوفة تتجاوز الفهم العقلي، لتبحث لها عن فهم آخر يتجاوز الطبيعة، فالرحلة التي قام بها الصحفيون تتجاوز الزمن من عالم الأحياء إلى عالم الأموات، إن إرهابيس تشبه العالم الآخر الذي يتوجه له الإنسان بعد الموت، وكأنها جحيم لكنه جحيم بطعم الجنة، فهناك يقبع هؤلاء من ارتكبوا مجازر في حق الإنسانية، لكنه ليس جحيما أبديا بل جحيما يستطيعون من خلاله العودة إلى عالم الأحياء.

فكلا النصان اعتمدا على العجائبية، كما أنهما لم يرتكزا فحسب على الدلالة في نقض فكرة معينة – التعريض بابن القارح بالنسبة لرسالة الغفران وقضية الإرهاب بالنسبة لميهوبي– بل أيضا اشتغلا على اللغة، وإذا كانت رسالة الغفران غنية بالتراث الشعري، فإن إرهابيس غنية بالتراث الثقافي، حيث خرج النصان عن الفكرة الأساسية إلى جعله وثيقة دالة لما تشتمل عليه من مخزون ثقافي.

خاتمـــــــــــــة:

في نهاية هذا البحث يمكننا أن نوجز بعض النتائج التي توصلت إليها الدراسة:

✓الرواية البوليفونية هي رواية ديمقراطية تعتمد على الصراع المتكافئ بين أنماط وعي متباينة، وشخصيات حاملة لأيديولوجيا تسعى للدفاع عنها وفرضها في مقابل الأيديولوجيات الأخرى.

✓سطر باختين لقراءة الرواية البوليفونية مجموعة من الإجراءات البنيوية، وهي: التعدد في الشخصيات، التعدد في أنماط الوعي، التعدد في الأيديولوجيا، التعدد اللغوي.

✓نال باختين السبق في عدة مفاهيم توصل إليها أهمها التناص ومنهج سوسيولوجيا النص الروائي، وأسلوبية الرواية.

✓البوليفونية قد توجد في النص بدرجات متفاوتة، لكن أقصاها هو الذي يجعل الرواية تصنف رواية بوليفونية.

✓الرواية البوليفونية تطرح التعدد على مستويين: على مستوى المضمون ببحثها عن الصراع الأيديولوجي بين أنماط من الوعي المتباينة. وعلى مستوى الشكل، بحشدها عدة لغوية متنوعة تعبر عن التنوع الذي يطبع أنماط الوعي.

✓تمثل الرواية المونولوجية نقيض الرواية البوليفونية، في ارتكازها على صوت واحد هو صوت الكاتب؛ الذي يسير النص وفق أيديولوجيا مسبقة يسطرها بغية الوصول لهدف معين، وقد عاب باختين هذا النمط من التأليف وانتصر للرواية البوليفونية.

✓يشتبك مصطلح البوليفونية مع الحوارية عند باختين، على الرغم من اشتمال الحوارية للبوليفونية واحتوائها لها. ما يجعل الحوارية ظاهرة إنسانية أما البوليفونية فهي خاصية في النص الروائي.

✓ظهرت الرواية ذات الطرح البوليفوني مع دوستويفسكي كما يقر باختين إلا أنها أضحت ملجأ للعديد من الكتاب؛ وذلك رغبة منهم في منح مصداقية في التعبير عن قضية من القضايا، منسحبين من قلب الحدث واهبين سلطة الحكي للشخصيات. وخاصة في الزمن المعاصر، حيث أضحت الفكرة الواحد تقبل أكثر من وجهة نظر بفعل الانفتاح الثقافي بين أمم العالم، حيث لم يعد بإمكان الكاتب تبني فكرة محددة وفرضها على القارئ، فهذا الأخير لم يظل محدود المعرفة كما كان سابقا، بل أضحى هو ذاته خالقا للأفكار. ففكرة الإرهاب مثلا- الخاصة برواية إرهابيس- تقبل أكثر من طرح وأكثر من زاوية رؤية؛ ففي الواقع الاجتماعي توجد أكثر من صورة وأكثر من أيديولوجيا له، وهذه الصور المتباينة نقلها عز الدين ميهوبي إلى النص عن طريق عرض متعدد الأصوات.

✓القراء البوليفونية لم تعد تقتصر على النص الروائي كما ألح باختين بل تجاوزته للشعري، وذلك بفعل تداخل الأجناس الذي يطرحه النص الأدبي المعاصر، حيث أضحى الشعر يكتب بأسلوب نثري، وبنمط حكائي، كما غدت الرواية تكتب باللغة الشعرية، الأمر الذي أدى إلى اقتراض كل منهما لقوانين الآخر في دراسته لمكوناته.

✓فيما يخص رواية إرهابيس التي حاولنا تجريب مقولات باختين عليها، فإنها من ناحية المضمون تستجيب للمقومات التي قعد لها باختين، من تعدد للشخصيات، ومن احتدام الصراع بين أنماط وعي متباينة على قدم من المساواة، مع غياب توجيه المؤلف ميهوبي وعرضه لمختلف الآراء بطريقة متساوية.

✓تعتبر إرهابيس قراءة بوليفونية للواقع ببحثها عن الحوارية بين ثقافاته والاشتباكات والتصادمات داخله من خلال فكرة الإرهاب والتي عرضت له، بطريقة تفكيكية ديمقراطية.

✓أما من ناحية البناء الشكلي فإنها تعرض للكثير من المكونات اللغوية التي تحدث عنها باختين في التعدد اللغوي؛ كتوظيف تقنية الحوار الخارجي، السخرية، الأجناس المتخللة، التهجين، التوثيق. فكان سعيا منا للإحاطة بكل العناصر المتفاعلة داخل الخطاب والتي أدت إلى تعميق أفقه البوليفوني.

✓أنشأت رواية إرهابيس حوارية مع رسالة الغفران بالإضافة إلى الخطاب الديني، الخطاب السياسي، القصائد الأمثال والحكم، الأغاني، هذه الأخيرة التي كان لها حضور بارز فكانت إشارة جديدة إلى أهمية هذا النوع من الخطاب في النسق الثقافي ومن ثم في النص الأدبي، وهذا يرجع إلى الخلفية الثقافية للكاتب المشبعة بكل أصناف الفن، والتي سعى جاهدا إلى استغلالها في الرواية.

قائمة المصادر والمراجع

القـــرآن الكريـــــم

المصادر:

1. عز الدين ميهوبي: إرهابيس، أرض الإثم والغفران، دار المعرفة، الجزائر، 2013.

المراجع:

2. إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان، الجزائر، ط1، 2010.
3. أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر.
4. أحمد فرشوخ: جمالية النص الروائي، مقاربة تحليلية لرواية لعبة النسيان، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 1996.
5. أحمد يوسف، القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة، ج 1، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1.
6. إدريس قصوري: أسلوبية الرواية، مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 2008.
7. أرسطو: فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلوالمصرية.
8. ألفت محمد كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، من الكندي حتى ابن رشد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984.
9. تيزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1996.

10. تيزفيتان تودوروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،ط2، 1990.
11. جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 1986.
12. جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمان أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب.
13. حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق، محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان.
14. حسن المؤذن: الرواية والتحليل النصي، قراءات من منظور التحليل النفسي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، دار الأمان، لبنان، الجزائر، المغرب، ط1، 2009.
15. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية دراسة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994.
16. حميد لحميداني: أسلوبية الرواية، منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989.
17. حميد لحميداني: النقد الروائي والأيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990.
18. حميد لحميداني: بنية النص السردي: من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار لبيضاء، ط1، 1991.
19. رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة:جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، مصر، 1998.

20. روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: محمود الربيعي، دار غريب، القاهرة، مصر.

21. رولان بارت: درس السيميولوجيا، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1993.

22. رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد، ترجمة: مندر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1993.

23. رولان بارت، جيرار جينيت: من البنيوية إلى الشعرية ، ترجمة: غسان السيد، دار نينوى، دمشق، سوريا، ط1، 2001.

24. رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي و مبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.

25. صالح فخري: في الرواية العربية الجديدة، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر لبنان، ط1، 2009.

26. الطاهر بومزبر: أصول الشعرية العربية: نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، لبنان، ط1، 2007.

27. طه الوادي: الرواية السياسية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط1، 2003.

28. عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، لبنان، الجزائر، 2008.

29. عبد القاهر الجرجاني،: دلائل الإعجاز، قراءة و تعليق: أبو فهد محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر.

30. عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط 4، 1998.

31. عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.
32. عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، 1990.
33. عثمان بدري: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، موفم للنشر، الجزائر، 2000.
34. عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، دار الكتاب الحديث، القاهرة، مصر، ط1، 2012.
35. فاطمة الطبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ببيروت، لبنان، ط1، 1993.
36. فتيحة كحلوش: بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، ط1، 2008.
37. فيصل الدراج: الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت لبنان، ط1، 2004.
38. فيصل الدراج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط 2، 2001.
39. فيليب هامون: سيميولوجية الشخصية الروائية، ترجمة: سعيد بن كراد، دار كرم الله للنشر والتوزيع، الجزائر، 2012.
40. كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987.
41. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

42. محمد بوعزة: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، دار الأمان، لبنان، الجزائر، المغرب، ط 1، 2010.
43. محمد خير بقاعي: دراسات في النص و التناصية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1998.
44. محمد عبد المنعم خفاجي، محمد السعدي فرهود، عبد العزيز شرف: الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، لبنان، مصر، ط1 ، 1992.
45. محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005.
46. محمد مفتاح: في سيمياء الشعر القديم دراسة نظرية تطبيقية، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1989.
47. محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية– دراسة –، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، سوريا، 2000.
48. محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية دراسات في النقد العربي القديم ، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان الأردن ،ط1، 2010.
49. ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت لبنان، ط 3، 2002.
50. ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، مصر.
51. ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.
52. ميخائيل باختين: الماركيسية وفلسفة اللغة، ترجمة: محمد البكري، ويمنى العيد، دار توبقال، المغرب، ط1، 1986.

53. ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، لبنان، ط2، 1982.
54. نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة، مصر.
55. نضال الشمالي: الرواية والتاريخ: بحث في مساويات الخطاب في الرواية التاريخية العربي، عالم الكتاب الحديث، جدار للكتاب العالمي، الأردن، ط1، 2006.
56. نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي: التناصية، النظرية و المنهج، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2010.
57. هجيرة لعور: الغفران في ضوء النقد الأسطوري، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة مصر، ط1، 2009.
58. يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

المعاجم

59. ابن منظور: لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، 1981.

الرسائل الجامعية

60. حامد سالم درويش الرواشدة: الشعرية في النقد العربي الحديث، دراسة في النظرية والتطبيق، أطروحة دكتوراه، مخطوط، جامعة مؤته، الأردن، 2006.
61. سامية دوادي: صوت المرأة في روايات إبراهيم سعدي، أطروحة دكتوراه مخطوط، جامعة تيزي وزو، الجزائر.

المقالات

62. جميل حمداوي: الرواية البوليفونية أو المتعددة الأصوات، الموقع الالكتروني: http://www.alukah.net/publications_competitions/0/39038/

63. ندوة جريدة الخبر: إرهابيس تفكك كونية الإرهاب، http://www.elkhabar.com/press/article/25609/#sthash.hBvqOPcV.dpbs

فهرس الموضوعات.....

مقدمة.....أ- و

الفصل الأول: عن الشعرية والبوليفونية.....01

المبحث الأول: الشعرية: المصطلح والمفهوم.....02

1/ مفهوم الشعرية 03

2/ الشعرية الأرسطية.....05

3/ الشعرية في التراث النقدي العربي.....09

3- 1/ النظم عند عبد القاهر الجرجاني.....10

3 – 2/ المحاكاة والتخييل عند حازم القرطاجني.....14

4/ الشعرية الغربية المعاصرة.....18

4- 1/ رومان جاكبسون والوظيفة الشعرية..... 19

4- 2/ علم الشعر عند جون كوهين.....22

4- 3/ تيزفيطان تودوروف وعلم الأدب.....23

4- 4/ جيرار جينيت والتعالي النصي.....27

5/ الشعرية في النقد العربي المعاصر.....31

المبحث الثاني: البوليفونية.....37

1/ مفهوم البوليفونية.....38

2/ منهج باختين.....44

3/ عوامل ظهور البوليفونية.....47

4/ المونولوجية.....50

5/ الحوارية.....56

6/ مقومات البوليفونية.....59

6- 1/ تعدد الشخصيات.....59

6- 2/ تعدد أنماط الوعي.....62

6- 3/ التعدد الأيديولوجي.....65

6- 4/ التعدد اللغوي.....67

7/ ما بعد علم اللغة.....72

الفصل الثاني: بوليفونية المنظورات الفكرية.....77

1/ الراوي.....78

2/ تعدد الشخصيات.....90

2- 1/ الشخصيات المتخيلة.....94

2- 2/ الشخصيات التاريخية.....98

2- 3/ وعي الشخصيات التاريخية.....102

2- 4/ تقديم الشخصيات.....105

3/ التعدد الأيديولوجي.....109

3- 1/ فكرة الإرهاب.....113

3- 2/ مفهوم الإرهاب.....115

3- 3/ أيديولوجيات النص.....117

4/ الصراع.....124

4- 1/ الصراع على مستوى النص.....125

4- 1- أ/ الصراع بين الصحفيين وإرهابيس.....125

4- 1- ب/ الصراع بين عائلة إرهابيس.....133

4- 2/ الصراع على مستوى المرجعية السوسيوتاريخية.....137

الفصل الثالث: بوليفونية الأساليب.....143

1/ اللغة.....144

1 - 1/اللغة التقريرية.....144

1- 1- أ/ اللغة الأيديولوجية.....145

1 - 1- ب/ اللغة الساخرة.....149

1- 2/ اللغة الشعرية 155

1- 3/ اللغات الأجنبية.....156

1 - 4/ اللهجة العامية.....160

1 - 5/ لغة الشخصيات.....161

2/ الحوار.....163

3/ المونولوج..... 170

4/ الأجناس المتخللة.....172

4– 1/ الخطاب الديني.....173

4– 2/ الخطاب السياسي.....176

4– 3/ الأغاني والقصائد..... 179

4 – 4/ الأمثال والحكم.....183

5/ التهجين.....186

6/ التوثيق.....190

7/ التعالق بين إرهابيس ورسالة الغفران.....195

خاتمة.....199

قائمة المصادر والمراجع.....202

في هذا البحث حاولنا الإحاطة بالرواية البوليفونية التي أسس لها باختين، وذلك بمنح الراوي الحرية للشخصيات في التعبير عن ذاتها والدفاع عن أفكارها، وعدم فرض سلطته عليها، الأمر الذي ينعكس على القارئ الذي يصادف وجهات نظر متعددة في النص لتبقى له حرية اختيار النظرة التي يراها صائبة. والرواية البوليفونية تستلزم التعدد في أنماط الوعي وحصول صراع بين شخصيات تحمل أيديولوجيات مختلفة. وقد أرجع باختين نشأة الرواية المتعددة الأصوات لدوستويفسكي، كما شدد على أن الرواية يجب أن تدرس ضمن علم جديد أسماه ما بعد علم اللغة. هذا من الناحية النظرية، من الناحية التطبيقية، جربنا رؤية باختين على رواية إرهابيس لعز الدين ميهوبي، ووجدنا بأنها تستجيب لشروط الرواية البوليفونية، حيث كانت غنية من الناحيتين الأيديولوجية واللغوية؛ فالكاتب عالج ظاهرة الإرهاب من زوايا متعددة، بالإضافة إلى أنه حمل الرواية بعدا ثقافيا هاما. وتوصلنا إلى نتيجة هي أن الرواية البوليفونية تمنح النص الروائي نكهة جمالية متميزة،كما أنها رواية ديناميكية، وهي إحدى الطرق الفنية التي يجذب بها الكاتب القراء.

Dans cette recherche, nous avons essayé de prendre roman polyphonique, qui a été fondée par Bakhtine, en accordant narrateur des personnages de la liberté de se exprimer et défendre leurs idées, et non pas à imposer son autorité sur eux, Qui se reflète sur le lecteur qui marque les multiples points de vue dans le texte pour le reste de sa liberté de choisir une vue qui voit correcte. Et roman polyphonique exige la diversité dans les modes de la conscience, et conflit entre différentes idéologies. Bakhtine a été attribué l'émergence du roman polyphonique a Dostoïevski, il a également confirmé que le roman doit être enseignée dans une nouvelle science appelée Métalinguistique .Cette théorie, dans la pratique, nous avons essayé de voir Bakhtine sur le roman Arhabiys de Azddine Mihoubi, et nous avons trouvé qu'ils répondent aux conditions du roman polyphonique .Où il a été riche en termes d'idéologie et de la langue; l'écrivain traiter le phénomène du terrorisme à partir de plusieurs angles, en plus du roman qui portent une dimension culturelle importante. Et nous sommes arrivés à la conclusion que le roman polyphonique donne une saveur esthétique distincte, il est aussi un roman dynamique, qui est l'un des moyens techniques dans lesquels l'écrivain attire lecteurs.