جامعة الجزائر2 –أبو القاسم سعد الله-

كلّية اللّغة العربيّة وآدابها واللّغات الشّرقية

قسم اللّغة العربيّة وآدابها

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه الطّور الثالث (ل.م.د)

تخصّص: الخطاب السّردي المعاصر

الحواريّة في روايتي"لعبة النّسيان" لمحمد برادة و"وطن من زجاج" لياسمينة صالح

The Dialogism in the two novels of “The Game of Forgetting” by Mohamed Berrada and “A Homeland of Glass” by Yasmina Salah

إعداد الطّالبة: إشراف الأستاذ الدّكتور:

خديجة بهلول مشري بن خليفة

الاسم واللقب	الرّتبة العلميّة	المؤسّسة الأصليّة	الصفة
زاوي لعموري	أستاذ	جامعة الجزائر 2	رئيسا
مشري بن خليفة	أستاذ	جامعة الجزائر 2	مشرفا ومقرّرا
ليلى قاسحي	أستاذ	جامعة الجزائر 2	عضوا مناقشا
عبد الرحمن وغليسي	أستاذ محاضر أ	جامعة الجزائر 2	عضوا مناقشا
نورة بعيو	أستاذ	جامعة تيزي وزو	عضوا مناقشا
مصطفى بربارة	أستاذ محاضر أ	جامعة خميس مليانة	عضوا مناقشا

السّنة الجامعيّة:2024/2023

جامعة الجزائر2-أبو القاسم سعد الله-

كليّة اللّغة العربيّة وآدابها واللّغات الشّرقية

قسم اللّغة العربيّة وآدابها

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه الطّور الثالث (ل.م.د)

تخصّص: الخطاب السّردي المعاصر

الحواريّة في روايتي"لعبة النّسيان" لمحمد برادة و"وطن من زجاج" لياسمينة صالح

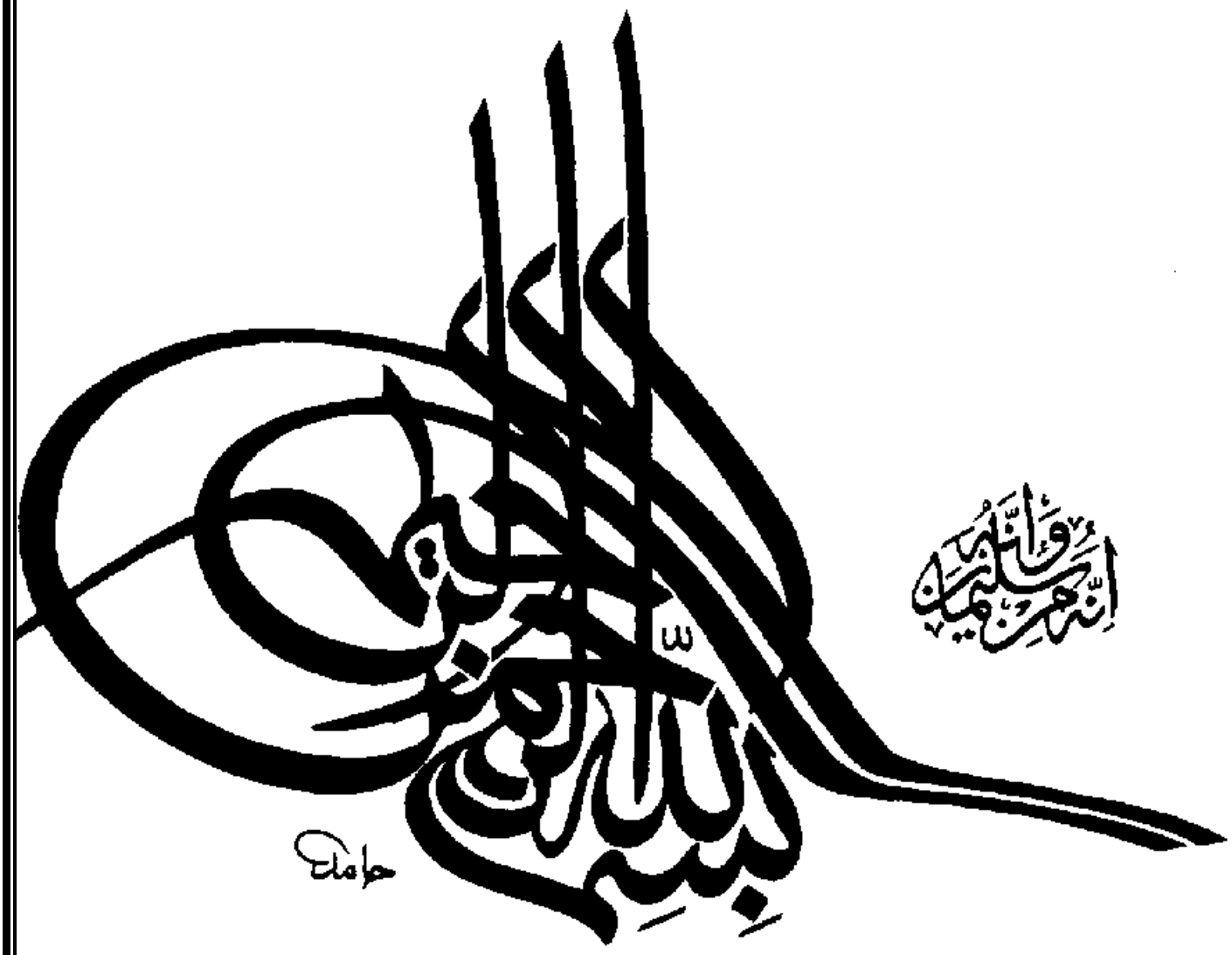
إعداد الطّالبة: خديجة بهلول

إشراف الأستاذ الدّكتور: مشري بن خليفة

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرّتبة العلميّة	المؤسّسة الأصليّة	الصفة
زاوي لعموري	أستاذ	جامعة الجزائر 2	رئيسا
مشري بن خليفة	أستاذ	جامعة الجزائر 2	مشرفا ومقرّرا
ليلى قاسحي	أستاذ	جامعة الجزائر 2	عضوا مناقشا
عبد الرحمن وغليسي	أستاذ محاضر أ	جامعة الجزائر 2	عضوا مناقشا
نورة بعيو	أستاذ	جامعة تيزي وزو	عضوا مناقشا
مصطفى بربارة	أستاذ محاضر أ	جامعة خميس مليانة	عضوا مناقشا

السّنة الجامعيّة:2023/2022


بسم الله الرحمن الرحيم
إنه من سليمان وإنه
حامد

شكر وعرفان

لا يفوتني في هذا المقام العلمي إلاّ أن أتقدّم بالشّكر الجزيل إلى صاحب الفضل بعد الله سبحانه وتعالى المشرف على هذا البحث الأستاذ الدّكتور "**مشري بن خليفة**" وفاء لما بذل وأسدى، واعترافا بما قدّم للعلم وسخى.

ولأنّ الله أوصى بذكر الفضل بين النّاس، كان من دواعي سروري الإقرار بالفضل لأهله، والاعتراف لهم بالجميل، فذاك من سنن الإنصاف، وشيّم الوفاء.

أتقدّم بالشّكر والعرفان إلى الأستاذ الدّكتور" **علي ملاّحي**" مسؤول تخصّص الخطاب السّردي المعاصر، على جهوده العلميّة أثناء مرحلة التّكوين وما بعدها، فحفظه الله، وجزاه الله عنّا كلّ خير.

والشّكر موصول إلى أعضاء لجنة المناقشة الموقّرين على قبولهم قراءة هذا البحث وتحمّلهم أعباء ذلك، على الرّغم من التزاماتهم العلميّة والمهنيّة.

وبما أنّ الشّكر" **غرس إذا ما أودع سمع الكريم أثمر الزّيادة، وحفظ العادة**"

ارتأيت أن أشكر كلّ من قدّم لي العون، وأنا بصدد إنجاز بحثي من بدايته إلى نهايته، فجزاهم الله عنّي خيرا.

إهداء

لا يسعني في هذا المقام العلمي إلاّ أن أهدي عملي المتواضع

إلى الوالدين العزيزين حفظهما الله ورعاهما

وإلى من كان يترقّب بلهفة وشوق كبيرين نهاية هذا العمل وتوفيّ، دون أن يشهد نهايته؛ أخي **" محمد فؤاد"** رزقه الله الفردوس الأعلى...

وإلى إخوتي وأخواتي الذين قاسموني أتعاب هذا العمل

وإلى كلّ من علّمني حرفا، وأنار بصيرتي بالعلم

مقدّمة

مقدّمة:

أخذت الرّواية العربيّة الجديدة، تتّجه نحو الثّراء والتنوّع في الأشكال والأنماط البنائيّة والتشكيليّة، التي تكشف عن إمكانات الرّواية التعبيريّة والأدائيّة والدّلالية، متجاوزة الأنساق المغلقة، وتشكيل بنيّة سردية جديدة تخرج عن شكل الرّواية العربية التقليديّة ومضامينها وصيغها السّائدة، والانفتاح على طرائق تعبيريّة جديدة وصياغات تركيبية وطرائق شعريّة وعلائقحوارية تنطلق من روح العصر ومؤثّراته المتعدّدة، ممّا يسمح لها الإفادة من خصائص التنوّع الأجناسي في بنيّة نصيّة متكاملة ورؤية فنّية واحدة، وبلغة تكسر نمطيّة الصوت المهيمن على مجمل الأصوات، بغض النّظر عن اختلاف المنظورات وأساليب الأداء المتعددة في الخطاب الرّوائي الواحد.

وانطلاقا من العلاقة الوطيدة بين النّقد والإبداع الأدبي، كان من الطّبيعي أن تشهد الحقبة الزمنّية المعاصرة بروز قراءات نقديّة حداثية، تتسلّح بشبكة من الأدوات المنهجيّة والآليات تماشيّا مع مواكبة حركة التّجديد الإبداعية في مجال الرّواية، حيث كان من الضّروري تغيّير أدوات تناول الفنّ الرّوائي الجديد وقراءته، وكان لزاما على النقّد المعاصر في الوطن العربي أن يغيّر آلياته القرائيّة ومرجعيّته المعرفيّة والنّقديّة، لمواكبة الفعل السّردي الجديد بكل فعاليّاته ومستوياته في ضوء ما اصطلح على تسميّته بالكتابة الجديدة كمصطلح معبّر عن واقع تطوّر الفعل السّردي العربي الجديد.

يلاحظ الدّارس للمنجز النّقدي العربي، الدّور الكبير الذي نهض به المرجع الباختيني في النّقد المعاصر، حيث شكّلت تنظيراتهودراساته التّطبيقيّة في مجال الأدب ونقده، سلطة مرجعيّة شديدة الحضورفي النّقد العربي، سواء أكان ذلك استنادا إلى مفاهيمه وأجهزته النّظرية في ممارسة النّقد، أو من خلال ترجمة أعماله الأساسيّة،التي فتحت أفقا معرفيّا وجماليّا أمام النقد الأدبي المعاصر، حيث كان لها الأثر البالغ في تغيّير القراءة النقديّة العربيّة.

مقدّمة:

فتحت تنظيرات **باختين** في مجال الرّواية – للنّقد الرّوائي العربي– مسارا للتجدّد والتطوّر على مستوى المنهج والممارسة، والخروج من دائرة القراءة المغلقة، ولا سيما أطروحاته حول " الحوارية" و" تعدّد الأصوات" و" البوليفونيّة"، حيث شكّلت مقولة "الحوارية" الفيصل والقطيعة مع تلك النّصوص التي يصطلح على تسميتها بالرّواية التقليديّة.

شهد المجتمع العربي في مراحل تاريخه، تحوّلات مسّت جوانب هامّة في سجلّه الثّقافي والفكري والسّياسي، تجسّدت في طريقة التّعاطي مع هذه المستجدات اعتمادا على مبدأ الكتابة المغايرة وطرائق التّجريب الرّوائي، حيث أضحت الحواريّة في جانبها الفنّي أكبر علامة في الإبداع العربي. وبناء على هذا الواقع السّردي المستجد، اخترت البحث في أعمال الكاتب المغربي "**محمد برادة** "والكاتبة الجزائرية "**ياسمينة صالح**"، بعنوان: " **الحوارية في روايتي" لعبة النسيان"لمحمد برادة و"وطن من زجاج" لياسمينة صالح.**

الواقع أنّ هذا الموضوع أملته عليّ الكثير من الدوافع الذاتيّة والموضوعيّة، منها صلتي بالرّواية العربيّة الجديدة منذ الاحتكاك الأوّلبالبحث العلمي عموما، وبالدّراسات الأدبيّة والنقديّة على وجه الخصوص، وإلى جانب رغبتي في تطوير أدواتي القرائيّة التي تنطلق من حرصي النّقدي والمنهجي في قراءة النص الرّوائي الجديد، قراءة واعية بشؤون الرّواية العربيّة الجديدة، ومن أجل ذلك، ارتأيت اعتماد القراءة النقديّة الباختينيّة، انطلاقا من أطروحاته التّنظريّة التي حاولت التقرّب من قضايا المتن الرّوائي الحداثيّ واستنطاقه، وفق رؤية جديدة متخصّصة تنطوي على فهم متجدّد، وملائم في نقد النّصوص الرّوائيّة، والتي أحدثت انعطافا في تاريخ النّظريّة الأدبيّة، منها طرحه النّقدي حول " **الحوارية**" الذي سأشتغل عليه في مشروع بحثي هذا.

وفي ضوء التّلازم التّحديثي إبداعيّا ونقديّا، سأقارب النّص الرّوائي **لـ" محمد برادة" و"ياسمينة صالح**"– بوصفهما نصيّن إبداعيّين جديدين مستفزّين ومثيرين يجسّدان مقولة

الحواريّة، بغية المقارنة بينهما- بانتهاج منهج نقديّ، هو: المنهج السّوسيولوجي الباختيني، وفي اعتقادي أنّ الاستناد إلى هذا الطّرح هو أداة ذات كفاءة عالية ستساعدنا على الاقتراب، ولو بعمق، من أسرار النّص الجماليّة والإبداعيّة، للرّواية المغاربيّة، وملامسة شعريّتها، بالكشف عن التّمظهر الحواري، انطلاقا من الأطروحات الباختينيّة حول الحواريّة.

تنشد الرّواية العربيّة ذات الخصوصيّة الحواريّة عند "**محمد برادة**" و"**ياسمينة صالح**" مقاربة من منطلق رؤية فنيّة تؤسّس لها الحوارية، باعتبارها أداة حيويّة تتأثّث عليها باقي مكوّناتها داخل المتخيّل السّردي، والتي يضطلع بها وعي شخصياتها بعالمها الدّاخلي وما يحيط به، والذي يتجلّى في لغتها الخاصّة وحواراتها المتباينة، ممّا يثري خطابها العام بتعدّد لغوي وأسلوبي، يجسّد تضمين لغات ولهجات وأساليب كلاميّة وتعبيريّة عديدة، تمتاز بالتّناقض والتّعايش في الآن ذاته، تفصح عن قيّم دلاليّة وإيديولوجيّة ورمزيّة تلبي ذائقة المتلقّي.

ونشير إلى أنّ الدّراسات التي تناولت روايات الكاتب المغربي"**محمد برادة**" والكاتبة الجزائريّة "**ياسمينة صالح**"، لم تقارب هذه الرّوايات مقاربة تعتمد مقولة " الحوارية" وتمظهرها السّردي في المتن الرّوائي عند الكاتبين.

تحقيقا لهذا المبتغى، سننطلق في هذا البحث من جملة من الفرضّيات والإشكالات تطرح الأسئلة الآتية:

1-ما مدى تأثير أطروحات باختين النّقدية على المسار النّقدي المعاصر؟

2- كيف انصهر المحتوى الفكري النّقدي الباختيني مع الخصوصية العربيّة في التّجربة النقديّة العربيّة المعاصرة؟

3-ما الحوارية؟ وما هي آلياتها عند باختين؟

4-كيف تمظهرت الحواريّة في الرّوايتين؟

5- ما هي خصوصيّة كلّ كاتب في فهم واستيعاب " الحواريّة" الباختينيّة وتمثّلها سرديّا؟

تعدّ هذه الأسئلة الإشكاليّة، الدّافع الرّئيسي في ترسيخ اختيارنا لعنوان البحث، وما تكتنزه روايتي" **محمد برادة**" و"**ياسمينة صالح**" من خصائص فنّية جديرة بالبحث.

وللإجابة عن هذه الإشكالات، فإنّنا تبنينا المقاربة السوسيولوجيّة الباختينّية منهجا ورؤيّة للكشف عن تجلّيات الحواريّة، معتمدين في ذلك على مجموعة من الأدوات الإجرائيّة التحليليّة لدراسة المدونتين، والتي تعتمد التّحليل الأسلوبي الإيديولوجي من خلال أطروحات باختين. وعليه، يجمع منهج البحث بين أداتين إجرائيّتين، هما: الوصف والتّحليل.

وإذا تعلّق الأمر بسرد خطّة البحث؛ فإنّها تقوم على مقدمة أتبعت بمدخل وخمسة فصول وخاتمة، تعرّضنا في **المقدّمة** لدواعي اختيار موضوع البحث، تساؤلاته، أهدافه، منهجه، وهيكله. فأمّا **المدخل** الموسوم بـ" " **النّص الرّوائي العربي الجديد والنّقد المعاصر**"، وكان الغرض منه الاطّلاع على الآراء النّقدية المتباينة التي تدخل في نطاق التّأسيس لمفهوم خصوصية الرّواية العربيّة الجديدة، والتي تستوجب تحديث القراءة النّقدية والأدوات المعرفيّة التي تتزامن وهذا التّنويع الإبداعي، تطرّقنا كذلك، للتّلقي الحواري لطروحات باختين في السّياق النّقدي الغربي والعربي، وكيف انصهر المحمول الفكري النّقدي الباختيني مع الخصوصيّة الغربية والعربيّة في التّجربة النّقدية المعاصرة؟.

أمّا **الفصل الأوّل**، ناقشنا فيه "**ماهيّة الحوارية في الخطاب الرّوائي**"، وقد ضمّ ثلاثة مباحث أساسيّة: أوّلهما الكشف عن علاقة الحواريّة بالتّناص، وهل التّناص كمصطلح نقدي معادل للحواريّة؟ وقد أفضى هذا المبحث إلى الكشف عن الفرق بين الخطاب الحواري والخطاب المنولوجي. أمّا المبحث الثّالث والأخير، عرضنا فيه آليات

الحواريّة في الخطاب الرّوائي، وطرائق التّغلغل الحواري عبر البناءات التّهجينيّة، والعلاقات الحوارية المتبادلة بين اللّغات التي تمظهرت في الأسلبة والبارورديا(المحاكاة السّاخرة) والسّخرية والتّنويع، إضافة إلى خطاب الكاتب والسّارد المفترضين، حيث يلجأ الرّوائي إلى توظيف الأسلوب غير المباشر، والأسلوب غير المباشر الحرّ الذي يصعب معه معرفة المتلفّظ الحقيقي المتكفّل بالسّرد.

وناقشنا في **الفصل الثّاني**" **نظريّة الملفوظ عند باختين**"، والتي يستند عليها مفهوم باختين للحواريّة، وقد تفرّع هو الآخر،إلىثلاثة مباحث أساسيّة؛ المبحث الأوّل، تطرّقنا فيه إلى مفهوم "باختين" للإيديولوجيّا، والمبحث الثّاني التّفاعل اللّفظي لارتباطه الوثيق بالمبدأ الحواري، إذ يعدّ أكثر تجلّيات المبدأ الحواري على مستوى الرّواية، فهو مرتبط بالتّلفظ وناتجه الملفوظ ووضعيّة المخاطب، مع إدراج القسم خارج اللّفظي المكّمل لبنيّة الملفوظ، والمبحث الثّالث أجناس الخطاب، بوصفها الأكثر جوهريّة وأهميّة، فيما يتّصل بإدخال التعدّد اللّغوي وتنظيمه؛ وقدرتها على تعميق وتعزيز الطّابع الحواري البوليفوني للرّواية.

أمّا **الفصل الثّالث**، الموسوم بـ: " **صورة اللّغة الغيريّة في روايتي**" **لعبة النسيان**" و"**وطن من زجاج**"، وقد ضمّ مبحثين، هما: أوّلا– **المستويات اللّغويّة:** التي تتعدّد وتتنوّع، تبعا لتنوّع طبيعة اللّغة الاجتماعية وبمنطقها وفروقها من جهة؛ أي تبعا لمستويات الشّخصية الفكريّة والثقافيّة والاجتماعيّة والمهنيّة، وتنوّع الأماكن وفضاءات الرّوايتين من جهة أخرى. ثانيّا–**الأنماط اللّغويّة:** درسنا فيه، نمطين لغويين، وهما: 1– **لغة جابذة نحو المركز**، التي تجلّت في لغة الدين، ولغة المؤسّسة السّلطويّة، سواء كانت مرتبطة بنظام الحكم/السّلطة، أو بلغة الآخر/المستعمر أو من خلال نفوذه، بالإضافة إلى لغة السّلطة الأبويّة. 2– **لغة النّابذة عن المركز**، والتي تجسدّت في المسكوت عنه، وقد تناولنا بالتّحليل لغة التّاريخ ولغة الجنس.

أمّا **الفصل الرّابع** الموسوم: بـ: " **التّشخيص اللّغوي وتشكّله في روايتي"لعبة النّسيان" و "وطن من زجاج"**. اشتمل على ثلاثة مباحث أساسيّة، هي: التّهجين، والعلاقات المتبادلة بين اللّغات عبر الأسلبة والمحاكاة السّاخرة والسّخرية والتّنويع، والحوارات الخالصة بأنماطها وموضوعاتها المتعدّدة والمتباينة، والتي تمّ إدراكها ضمن وضعها الاجتماعي وسياقاتها.

جاء **الفصل الخامس والأخير** من هذا البحث، الموسوم بـ: "**الأشكال البوليفونيّة ودلالتها الإيديولوجيّة في روايتي" لعبة النّسيان" و" وطن من زجاج**" مخصّصا لمقاربة الظّاهرة "البوليفونيّة" في الخطاب الرّوائي، على أنّ النّظر في هذا المستوى، يتمّ أوّلا، بفهم طبيعة العلاقة بين " البوليفونيّة" و" الحواريّة". ومن ثمّة، حاولنا أن نقارب الأشكال البوليفونيّة، مع التّمثيل لها من خلال الرّوايتين، والكشف عن الدّلالات الإيديولوجيّة الناجمة عنها.

استندنا إلى مجموعة من المصادر والمراجع القيّمة والملائمة، للإلمام بالفكر النّقدي الباختيني، وخاصة مؤلّفات **باختين**، التي في أغلبها مترجمة عن الفرنسيّة، أهمّها:

- ميخائيل باختين، شعريّة دوستويفسكي،تر: جميل نصيف التكريتي.
- الخطاب الرّوائي، تر: محمدبرّادة.
- الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق.
- الملحمة والرواية، تر: جمال شحيد.
- الماركسيّة وفلسفة اللّغة، تر: محمد بكري ويمنى العيد.
- جمالية الإبداع اللّفظي، تر: شكير نصر الدين.
- أعمال فرانسو رابليه والثّقافة الشّعبيّة في العصر الوسيط وإبّان عصر النهضة، تر: شكير نصر الدين.
- الفرويدية، تر: شكير نصر الدين.

- تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر: فخري صالح.

استعنا كذلك بمراجع أخرى لا تقلّ أهميّة، والتي أسعفتنا على تحرير البحث في جانبه النّظري والتّطبيقي، نذكر منها على سبيل التمثيل لا الحصر: زياد العوف، الأثر الإيديولوجي في النّص الرّوائي، ثلاثيّة نجيب محفوظ. حميد لحميداني، أسلوبيّة الرّواية، مدخل نظري. حميد لحميداني، النقد الرّوائي والإيديولوجيا(من سوسيولوجيا الرّواية إلى سوسيولوجيا النص الرّوائي). نورة بعيو، آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسيّة: " مدن الملح" وثلاثيّة " أرض السّواد" لعبد الرحمن منيف. حياة مختار أمّ السّعد، تداوليّة الخطاب الرّوائي" من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفّظ". وغيرها من الدّراسات القيّمة التي استفدنا منها.

جاءت خاتمة البحث لبلورة أهمّ الملاحظات والنتائج المستنبطة من هذه المقاربة، وقد أتبعت بملحق يضمّ قائمة المصطلحات الموظّفة وما يقابلها باللّغة العربيّة. ثمّ تلته قائمة المصادر والمراجع المعتمدة في البحث.

ختاما أتقدّم بالشّكر الجزيل، إلى أستاذي الفاضل: الأستاذ الدكتور" **مشري بن خليفة**" لإشرافه على هذا البحث، وأشكره بالمناسبة على تواضعه وصبره في متابعة هذا البحث، وتشجيعه المتواصل لي، وعلى الثّقة العلميّة التي وضعها فيّ. كما أتوجّه بالشّكر إلى أعضاء لجنة المناقشة كلّ باسمه، على قراءة هذا البحث وتصويب أخطائه بما فيه من هنات لغويّة وفكريّة ومعرفيّة. وأتمنى أن تتاح لي فرصة علميّة أوسع لتقديم المزيد من البحوث في هذا المضمار مستقبلا، والله الموّفق وهو المستعان.

مدخل:

النّص الرّوائي العربي الجديد والنّقد المعاصر

" إن المبادئ النقدية الحديثة (...) ينبغي أن تنبت من الفن الذي تعالجه وأوّل ما يجب على الناقد أن يفعله أن يقرأ الأدب، أن يجري بحثا استنباطيا لحقله الخاص، ويدع لمبادئه النقدية أن تكون نفسها بمعرفة هذا الحقل"

صلاح فضل

مدخل:

النّص الرّوائي العربي الجديد والنّقد المعاصر

1-الرّواية العربيّة الجديدة وضرورة تحديث القراءة النّقديّة

2-ميخائيل باختين في الدّرس النّقدي المعاصر

1- الرّواية العربيّة الجديدة وضرورة تحديث القراءة النقديّة:

يشهد المنجز الرّوائي العربيّ الجديد تحوّلا متناميّا، يعدّ بمثابة مظهر من مظاهر تحوّل أشمل وأكبر في بنية الرّواية العربيّة، يُرسّخ ممارسة نوعية في حقل الإنتاج الأدبيّ، سواء من حيث التراكم النصّي، أو من حيث نضج مستوى الأداء الفنّي والمعالجة الشكليّة والرّؤية الإبداعية[1]، التي توخّت بعدا جديدا للشّكل الرّوائي العربيّ وعوالمه التي تُسائل الذّاكرة والرّاهن العربي وقضاياه المستجدّة، وإعادة إنتاجه بآليات وأدوات تقتضي تحليلا عميقا ومتابعة للكشف عن هذا الحقل الرّوائي الجديد، بغية تشخيص شروطه وإشكالاته وهويّته الحقيقيّة.

ظهرت الرّواية الجديدة في الغرب،" في مرحلة بدأ فيها المفكّرون يشكون في قدرة اللّغة على تمثيل الواقع تمثيلا حقيقيّا، وبلغ هذا الشك ذروة عالية في القرن العشرين، بعد ما أثبتت العلوم الجديدة؛ أي اللّسانية، وعلم النفسالتحليلي والأنثروبولوجيا، محدودية الوعي البشري وقصوره. هذا التطوّر هو ما أخرج الرواية من أوهامها، وحتم عليها البدء بتغيّير جذري في بنيتها"[2].

تشكّل الرّواية الجديدة طفرة حداثية في حقل الإبداع الأدبي، وذلك لسعيها الدّائم إلى التفرّد، بخلخلة طرائق السّرد الرّوائي التّقليدي، وتغيّير تلك الأشكال والقوالب الجاهزة، التي تختص بقواعد البنيّة التّقليدية للرّواية، وتفكيك تلك القيّم والمرجعيّات التي طالما كبحت مخيّلة الرّوائي. وفي هذا السيّاق، يرى **ميشل بوتور** في

---

[1] – ينظر: نزيه أبو نضال، التحوّلات في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدّراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006، ص: 13.

[2] – مجموعة من الكتاب، الرواية العربية – ممكنات السرد–، أعمال الندوة الرئيسيّة لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ج1، 2009، ص: 122.

كتابه "**بحوث في الرواية الجديدة**" أنّ" الرّوائي ليس هو الذي يصنع الرواية، بل الرواية هي التي تصنع نفسها بنفسها، وما الرّوائي سوى أداة إخراجها، ومولّدها"[1].

أصبح النّص الرّوائي الجديد متمرّدا على المألوف و" ثائرا على كل القواعد، ومتنكّرا لكلّ الأصول، ورافضا كلّ القيّم والجماليات التي كانت سائدة في كتابة الرواية التي أصبحت توصف بالتقليدية، فإذا لا الشخصية شخصية، ولا الحدث حدث، ولاالحيّز حيّز ولا الزمان زمان، ولا اللّغة لغة، ولا أيّ شيء ممّا كان متعارفا في الرواية التقليدية متآلفا مقبولا في تمثّل الرّوائيين الجدد "[2]، وهذا التمرّد تجاوز حدود الجنس الأدبي، حيث تداخلت فيه الأجناس الأدبية المختلفة، وبذلك انفتح النّص الرّوائي على أنماط تخاطبيّة، وعلى أجناس أدبيّة. وغدا بذلك حقلا للتّجريب الأدبيّ. وبالتالي، نجد أنّ الرواية الفرنسيّة، قد " انتهكت شكل الرواية الغربية بتنويعاتها الواقعية والوجودية وصيغتها الكلاسيكية أيضا عبر إلغاء حضور الشخصية الرّوائية أو إلغاء الحركة في الزمان أو جعل المكان هو الشخصيّة الفاعلة في النّص الروائي"[3].

تتميّز الرّواية الجديدة عن الرّواية الكلاسيكيّة بكونها تثور على كلّ القواعد وترفض كلّ المعاني والقيّم التي كانت سائدة، استجابة للعصر وبحركات التّحديث السّائدة في العالم والمتماشيّة مع القلق والتوتّر الذي يعاني منه الإنسان المعاصر، وهو ما حاولت الرّواية العربية فعله في الرغبة في انتهاك الشّكل والتّعبير بصورة جديدة عن العالم؛ أي بصورة مختلفة عن الطريقة التي عبّرت بها الرّواية الكلاسكيّة عن الفرد والمجتمع والعالم،

---

[1] – ميشل بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات العويدات، بيروت (لبنان)، ط2، 1982، ص: 14.

[2] – عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، ع: 240، ديسمبر، 1998، ص: 48.

[3] –المرجع نفسه، ص: 80.

وهذا الاختلاف إنّما يعزّز فكرة أنّ الرواية" جنس أدبي مضاد، متطوّر مضطرب الخطى"[1].

لذا، يرى **محمد برادة** أنّ إضافة صفة **(الجديدة)** إلى الرّواية العربية فيها إشارة إلى التغيّرات التي لحقت المجتمعات العربية خلال العقد السبعيني، وما كان لها من ظلال وتحويرات في مضامين وأشكال الرواية[2]، فالرّوايات المنشورة بعد عام 1967 " جاءت تحمل معها مؤشرات التّجاوز وتعميق الرؤية الواقعية من خلال أشكال جديدة مركبة، تضرب في أعماق الذّات الفردية والجماعية وتحقّق التعرية اللازمة عبر فضح الاحتجاج وإبراز إشكالية القوة الشعبية المحتسبة زنازين الخوف والسّلطوية والوصايات الأبوية"[3].

وهكذا تكون روايات ما بعد العام 1967- حسب **محمد برادة**- البداية تاريخيّا للرّواية الجديدة عربيّا؛ لأنّ هذا التاريخ يُمثّل " انشقاق الرواية العربية عن الخطاب السائد واللغة المتخشبة، اللذين حاولا طمس الهزائم والتعثرات والاحتماء بإيديولوجيا مضلّلة ومزيّفة للوعي"[4]، فالنكبة أنتجت أسئلة جديدة صيغت ضمن تصوّرات إيديولوجية وإبداعية ونقديّة، وهو ما جعل **برادة** يربط صفة " **الجديدة**" بالتغيّرات التي لحقت بالمجتمعات العربية وأثرها في مضامين وأشكال الرّواية، بل وفي جميع الأجناس الأدبيّة؛ فانشقاق الأدب العربي بعد هزيمة حزيران هو انشقاق فكري أتاح للرّواية أن تبدع نصوصًا جريئة شكلا ومضمونا.

وقد لامس النّقاد ذلك الأثر في النّتاج الرّوائي العربي ودرسوه دراسة مستفيضة، وقد استنتج **شكري عزيز ماضي** من خلال دراسته الرّواية العربيّة، " أنّ الهزيمة ليست

---

[1] – فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، دط، 1999، ص: 86.

[2] – ينظر: محمد برادة وآخرون، الرواية العربية واقع وآفاق، دار ابن رشد، بيروت، دط،1981، ص: 6.

[3] – المرجع نفسه، ص: 12.

[4]– محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، كتاب دبي الثقافية رقم الإصدار(49)، دار الصدى، ط1، 2011، ص: 45.

السبب الوحيد الذي يقف وراء غزارة النتاج الروائي العربي، ولكنّها كانت عاملا أساسيّا في هذا الصدّد، إن لم تكن أهم العوامل"[1].

فرضت هزيمة حريزان على الرّوائي العربي، إعادة النظر في أساليب الرّواية التقليديّة، والبحث عن أنماط جديدة ثائرة على الأساليب التقليدية؛ كالحبكة والبطل والسّرد التاريخي. وثمّ ظهر جيل روائي جديد سُميّ بالحداثيّ، نهض على هدم الرّواية التقليدية – رؤية وتقنيّة–

جاءت الرّواية العربيّة الجديدة استجابة للتّغيّر الحاصل في البنية الاجتماعية أساسًا، لتمارس من خلاله إمكانية زحزحة كلّ البنى السّردية التقليدية، وينشأ بذلك مسارا جديدا للكتابة الرّوائية " التي تغدو تكوينا لا ينتهي وتجريبا لا يفتأ يجرّب، وتجريبا لا يتوانى أن يجدّد، فلا يكاد يتوفّر على هيئة حتى يبحث عن سواها"[2]، ممّا جعل الرّوائي المعاصر يجد نفسه ملزمًا بإيجاد شكل تعبيري جديد، له القدرة على مواكبة تطلّعات الإنسان العربي في عصر موسوم بخلخلة المبادئ والمفاهيم، إيمانا منه بأنّ " ثبات الشّكل في قالب واحد دليل على استقرار الرؤية وجمودها"[3].

1-1-حضور الآخر ومنطق الحداثة في الرّواية العربيّة الجديدة:

يرى **أدونيس** أنّ الحداثة "رؤيا جديدة، وهي جوهريّا رؤيا تساؤل واحتجاج، تساؤل حول الممكن واحتجاج على السائد، فلحظة الحداثة هي لحظة التوتّر، أي التّناقض والاصطدام بين البنى السّائدة في المجتمع وما تتطلّبه حركته العميقة التغيريّة من البنى

---

[1]– شكري عزيز ماضي، انعكاس هزيمة حريزان على الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1987، ص: 27.

[2] – فيصل دراج وآخرون، أفق التحوّلات في الرواية العربية، دراسات وشهادات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999، ص: 95.

[3] – الأمين محمد سالم محمد، الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر– دراسة تطبيقية في سميا نطقيا السرد– مؤسسة الانتشار العربي، بيروت(لبنان)، ط1، 2008، ص: 38.

التي تستجيب لها وتتلاءم معها"[1]. وبهذا، تكون **الحداثة** مذهبا ثوريّا رافضا للواقع السّائد، ومهدّم اللأشكال والأساليب التي تحول دون تطوّر الفن والأفكار. وبالتالي، فعمل الكاتب هو تفجير مواهبه في هدم القديم وبناء الجديد.

ذلك أنّ الحداثة تحمل في طيّاتها فكرة المخالفة والمغايرة لما سلف، وتتّسمُ بالتجاوز والتحرُّر من المألوف والتّقليد؛ أي أنّ لفظة "**الحداثة**" بهذا المعنى، تعني " **الجدَّة**". إذن، فالجديد لم ينشأ إلاّ بنوع من التّعارض مع القديم من جهة، وبنوع من التّفاعل مع الغرب من جهة ثانية. لذلك، لا يعتبر كلّ حديث جديد، بينما كلّ جديد هو حديث في زمنه؛ لأنّ الجديد يتضمّن معيارًا فنيّا لا يتضمّنه الحديث بالضرورة.

ويشير مصطلح " **الحداثة**" كذلك إلى تحقيق نوع من التقدّم ينبني على تجاوز الواقع، فالحداثة كمقولة لا تقف عند مجرّد الدّلالة على عنصر الزّمن، بل تشمل كذلك الفعل ونوعيته مع ارتباطه بمظاهر الحضارة في شكلها العصري الأخير ارتباطا عضويّا شموليّا، ذلك أنّ التجديد قد يقف عند جزئية صغيرة في أي لحظة تاريخيّة[2].

ويذهب " **محمد شوقي الزين**" في تعريفه للحداثة، أنّها" فلسفة الحدث في راهنيته ومحايثته"[3]، وهو الأساس الذي انطلق منهفي تأسيس مفهوم الحداثة، التي يرى أنّها " أوسع من أن تكون مجرد موضات عابرة أو تحديث راهن، إنّها عصب الحدث في فرادته وراهنيته،ومن يحسن صنع أحداثه واستثمارها، هو من يمتلك الحداثة بمفهومها وكرونولوجيتها"[4].

انطلاقا من هذه التصوّرات لمصطلح الحداثة؛ يمكن القول إنّ" التحديث في الرّواية ونقدها يحمل خطوة التحوّل إلى استعارة للتّقنيات بدون تمثيل، بينما حداثة الرّواية ملتصقة

---

[1] –أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، بيروت، ط1، 1980، ص: 321.

[2] – ينظر: صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة المختار، القاهرة، ط1، 1987، ص: 168.

[3] – محمد شوقي الزين، إزاحات فكرية، مقاربات في الحداثة والمثقف، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط ،2005، ص: 9.

[4] –المرجع نفسه، ص: 12.

بالنّسق الدّاخلي الذي يتيح للذّات – في جميع تحليلاتها– أن تجابه "الآخر" المتعدّد الوجوه (المجتمع، الكون، التقاليد، التراث، منظومات الفلسفة، إواليات السلطة)، ذلك أنّ الإنسان يعيش كلّ يوم مجابهة مع ما يحيط به ويكون بحاجة إلى أن يستوعب التبادلات المتسارعة وانعكاساتها على الهويّة وصيرورتها"[1].

وعليه، فإنّ مفهوم الحداثة عند الرّوائيّين المعاصرين مفهوم حضاري، هو تصوير جديد للكون والإنسان والمجتمع، وبهذا التصوّر تكون الحداثة " رؤيا جديدة وهي جوهريا رؤيا تساؤُل واحتجاج، تساؤُل حول الممكن، واحتجاج على السّائد"[2]. فمهمَّة الرّوائي المعاصر تتجاوزُ التّقليد والمألوف في التّعبير والرّؤية، ولعلّ هذا ما يُحدّد أساسا مقياس الرّواية.

ما يُحدّد الحداثة في الرّواية، إنّما وضعية الرّوائي تجاه العالم الذي يعيش فيه واللّغة التي يوظّف، فالرّوائي المعاصر يكون معاصرا إذا تجاوز أعماله السّابقة وأبدع نصًّا جديدا، فعمل الرّوائي هو تفجير مواهبه في هدم القديم وبناء الجديد.

إنّ الانفتاح على الثّقافة الغربية والتأثّر بمعطياتها الفكريّة والأدبيّة، وظهور روائيّون وأدباء عرب نهلوا من ذلك المنبع الحداثيّ، أسهم بقدر كبير في تبلور الحداثة عربيّا، لا سيّما فيما يتعلّق بالرّواية وتحديثها.

وفي أفق التساؤل عن مصطلح – الحداثة– المربك والملتبس بحمولاته المفاهيميّة والنظريّة والإجرائيّة خصوصا ولا سيما اتّصاله بالرّواية، تُجمع معظم القراءات المتتبّعة للمنجز الرّوائي العربي، على انبثاق حقل روائي جديد ينتمي في بنائه السّردي ومحتواه

[1] – عبد الرحيم علاّم، سؤال الحداثة في الرواية المغربية، أفريقيا للشرق، بيروت، 1999، ص: 36.

[2]– أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، من أجل ثقافة عربية جديدة، ص: 321.

الفكري إلى جنس " **الرّواية الجديدة**" أو "**الرّواية المعاصرة**" أو" **الرّواية التجريبية**"[1]*، وإن كانوا يذهبون إلى المواءمة بين هذه المصطلحات، واعتبارها مصطلحا واحدًا.

تستقرّ مفاهيم الحداثة في الخطاب الرّوائي العربي والدّرس النّقدي المواكب له في مفهوم التّجديد في الرّواية العربية، ومدى تقاطعها مع الرّواية الجديدة، تختلف من حيث البناء والتّشكل واللّغة والتّعامل مع الواقع العربي، مشكّلة قطيعة مع نصوص أخرى غير جديدة، مكّنت الرّواية العربية من استدعاء أفق آخر للتخيّيل عبر إنجازات نصّية ورؤى فنّية وإيديولوجية، تسعى على مضاهاة الواقع ورصده بسرد حداثي.

وإن كانت البدايات قد أخذت على عاتقها تقليد الرواية الغربية من حيث استلهام الشّكل كما عرفته الرّواية الغربية في العصر الحديث، فقد عرف مسار الرّواية العربية تحوّلا على يد مجموعة من الرّوائيين المتأثّرين بالتّيار الغربي في التجديد الذي يتزعّمه روّاد الرواية الجديدة الذين جمعوا بين النّقد والرّواية.

وعليه، ارتبطت الرّواية العربيّة الجديدة بالخروج عن السّائد وابتداع الجديد وخرق المألوف والدعوة إلى التجديد، والتّجريب الذي هو" أفق كتابة يصدر عن هاجس التجديد

---

[1]*- المصطلح للرّوائي الفرنسي **إميل فرانسو زولا(Emile Zola) (1840-1902)**هو أوّل من ربط كلمة التجريب بالرّواية، حيث أراد **زولا** أن يجعل الرواية مبنيّة على التفكير العلمي والوصف الدقيق للمجتمع والواقع، وهذا لتأثره بمجموعة من الدراسات العلمية التي ظهرت في عصره، مطبّقا منهج د. كلود برنار **(Claude Bernard)** على الرّواية وصولا إلى ما يتوخاه من حقيقة موضوعية، وهو ما عبّر عنه في كتابه "**الرواية التجريبية**": **Le Roman Expérimental** "عن ثقته المطلقة في مستقبل العلم على أساس أنّ الفيزيولوجيا تشرح بلا شك عمليات التفكير والشعور لدى الإنسان". صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة (مصر)، 1978، ص: 201.ومن ثمّ أطلق على الرّواية اسم الرّواية التجريبية؛ والتي كانت طبيعيّة و" تجربة حقيقيّة يقوم بها الروائي على الإنسان مستعينا بالملاحظة". محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، دار الحوار، اللاذقية(سورية)، ط1، 1993، ص: 35. يري **زولا** أنّ على الفنان التعامل مع الخيال الإبداعي بالطريقة نفسها التي يتعامل معها العالم مع المادة في المختبر؛ بمعنى أن تُعالج الرواية باعتبارها مختبرا يمكن فيه الكشف عن قوانين السّلوك الإنساني وأثر الواقع المعيش في سلوكه وعلاقاته مع مجتمعه. وعليه، لا بدّ من الرّوائي أن يقوم بجمع الملاحظات والحقائق والمعطيات للأحداث، قبل وضعها في نسق روائي. وهذا الطّابع التّجريبي لا يتماشى ووظيفة الأدب وغايته؛ لأنّه يسلب الكاتب صفة الإبداع، ويُخرجه من حيّز إنسانيته.

الذي لا يتحقق إلاّ عبر التحرّر من أسر السائد ممّا يجعله يمثل شكلا من أشكال تكريس حرية المبدع الروائيّ من خلال ثورته على الأشكال النمطية في الكتابة الرّوائية"[1].

ولعلّ تحرير المبدع من هذه القيود، هو ما جعل جنس الرّواية جنسا متجدّدا دوما شكلا ومضمونا. فالحداثة " ليست شكلا بقدر ما هي وعي يربك الوعي السّائد ويقدّم الرؤية البديلة القائمة على مساءلة الذات والكتابة الروائية تصوّرا وممارسة"[2]. لهذا فإنّ رفض الرّواية الجديدة " لأشكال الكتابة السّائدة في مجال الرواية، لم يكن إنكارا لما حققّته الرواية العربية من إنجازات توجتها باحتلال موقع الصدارة في السّاحة الأدبية العربية، وإنّما كان رفضا نابعا من وعي الرّواية التجريبية بتشبّع النموذج السّائد في الكتابة، ووصولها إلى مرحلة أصبح فيها عاجزا عن الإضافة"[3].

يبدو لنا ممّا تقدّم، أنّ مصطلح " **الرّواية العربيّة الجديدة**" مرتبط بالتحوّلات التي شهدتها المجتمعات العربية؛ لأنّ الرّواية هي" الشكل التعبيري الأقدر على التقاط صور وعلامات التحوّلات من خلال كتابة التاريخ العميق الخفي الممتزج بالزمن المعيش وبأسئلة الإنسان العربي داخل تاريخه الحديث المتسارع الإيقاع، المزدحم بالأحداث والهزّات"[4]. فقد أصبحت الرّواية –على حدّ تعبير **سعيد يقطين**– " تجسّد قلقا وجوديّا، يتمركز حول الذّات ضدّ الواقع والمجتمع بوصفهما السّبب في كلّ ما جرى"[5].

---

[1] – بن جمعة بوشوشة، التجريب ارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2003، ص: 10.

[2] – بن جمعة بوشوشة، التجريب ارتحالات السرد الروائي المغاربي(مرجع سابق)، ص: 15.

[3] – خليفة غيلوفي: التجريب في الرواية العربية بين رفض الحدود وحدود الرفض، الدارالتونسية للكتاب، تونس،ط1، 2012، ص: 178.

[4]– شكري عياد وآخرون، الأدب العربي تعبير عن الوحدة والتنوع (بحوث تمهيدية)، إشراف: عبد المنعم تليمة، مركز دراسات الوحدة العربية، جامعة الأمم المتّحدة، بيروت، ط1، 1987، ص: 196.

[5] – سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة (الوجود والحدود)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، دار الأمان، ط1، 2012، ص: 63.

من هنا، جاءت الممارسة الإبداعيّة – في مجال الرّواية– لتؤكّد ضرورة الاستجابة للتطوّر الحضاري والفكري، ويرى **محمد الباردي** أنّ الرّواية الجديدة/التجريبيّة هي رواية الحريّة " إذ تؤسّس قوانينها الذاتية وتنظر لسلطة الخيال وتتبنى قانون التجاوز المستمر، ولذلك فهي ترفض أيّة سلطة خارج النص وتخون أيّة تجربة خارج التجربة الذاتية المحض،.. وكلّ رواية جديدة تسعى إلى أن تؤسّس قوانين اشتغالها في الوقت الذي تتيح فيه هدفها. بيد أن رفض سلطة النموذج والدعوة إلى الحريّة المطلقة ينبثقان من الوعي العميق بضرورة إعادة النظر في علاقة العمل الرّوائي بمرجعيّته الواقعيّة والاجتماعيّة، فالواقعية بأشكالها المختلفة مأزومة والتشخيص الوصفي بما هو إعادة عالم قائم ومعيش وهم في واقع متغّير على الدوام أصبح من الصعب الإمساك به وتحديده"[1].

ينبني العالم الرّوائي الجديد على الحريّة؛ لأنّ" قوة الرّوائي هي في أنه فعلا يخلق بكلّ حرية وبدون نموذج"[2]. باعتباره فضاء مستقلاّ مهووسا بالمعرفة والبحث والسّؤال والتفكير الحرّ، الذي يرفض الهيمنة المطلقة للغة واحدة ومركزيّة، وينهض على تعدّد الأصوات، وتعدّد اللّغات، وتعدّد الخطابات، ويتشاكل مع مختلف الأجناس الأدبيّة على العلاقات الحواريّة والتواصليّة بين العالم الخارجي والعالم النصّي، لينتج بذلك متنا حكائيّا ومزيجا لغويّا يمتاز بالتّناقض والتعايش في الآن ذاته. وبهذا المعنى ترتبط الروايّة بالاكتشاف والحوارية، وهو ما يؤكّد قول **باختين** إنّ الرواية شكل غير مكتمل وفي سيرورة دائمة التشكّل.

تأسيسا على ما سبق، يمكن القول إنّ التجريب في الرواية الجديدة موقف متكامل من الحياة والفن؛ ينطلق من حاجة ماسّة إلى التجديد، ورغبة ذاتيّة في التجاوز والاستمرار، ولذلك فهو يستدعي النّضج الفكري، ووضوح الرؤية، وتطوّر الأدوات

[1] – محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2000، ص: 242.

[2] – المرجع نفسه، ص: 291.

الإجرائية، وتنوّع الأساليب الفنّية، وهو بذلك يختلف من كاتب إلى آخر في فهمه وفي كيفية تطبيقه. وبالتالي، " لا يأخذ شكلا واحدا؛ فبعضُه يتأسّس على استثمار الواقع بمتغيّراته المختلفة، وبعضه الآخر يقوم على تجريب عناصر وتقنيات عديدة، لخدمة الطرح والتّعبير الفكري والذهني الخاص بكلّ روائي، وفق البيئة والمعطى الفكري لكلّ واحد منهم، والقدرة على المغامرة بمساءلة الوعي والتاريخ والتّراث، وإعادة إنتاج كلّ ذلك في رؤى تتقاطع وتعيد النظر في ديمومة خاصة على مستوى العلاقة بين الذّات والمجتمع واللغة، وتداخل الأجناس والمستويات قصد فهم الواقع وقراءة التّاريخ وتغيّير الرؤية إليه"[1].

أضحى التّجريب يتجلّى كعلامة فارقة لكلّ أشكال الحداثة الرّوائية، والتي تمثّل تجربة فنّية جديدة تجاه الذّات والرّاهن والعالم. وبهذا، يكون التجريب " أحد آفاق الحداثة الروائية وأحد أسئلتها ورهانا من رهاناتها، وإن كان من العسير اعتبار التجريب حداثة بحكم أنّه يمثل تنويعا فيمركبات النص السّردي بحثا عن الكتابة المغايرة للنموذج الرّوائي التقليدي تصوّرا وممارسة في آن"[2].

إنّ التّجريب والحداثة في الرّواية العربيّة الجديدة مرتبطان بقيمة أساسيّة هي الابتكار، سواء فيما يتعلّق بالشكل، أو بالتقنية، أو بالرّؤية الشاملة، أو بمادة العمل الفنّي، وقد جاء هذا الميل إلى الحداثة " كنتيجة حتمية لمجمل المتغيّرات والتحوّلات التي شهدها العالم عموما والعالم العربي على وجه الخصوص، وخاصة بعد فترة السبعينيّات من القرن الماضى، إذ سرعان ما بدأت خيبات الأمل والإحباطات تتسلّل إلى الفكر الرّوائي في ظلّ تزايد القمع وكبت الحريّات"[3].

---

[1] – سعيدي محمد، حركية الشخصية في الرواية الجديدة، مجلّة تجليات الحداثة، ع:3، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 1994، ص: 151.

[2] – بن جمعة بوشوشة، التجريب وارتحالات السرد المغاربي، ص: 8.

[3] – شكري عياد وآخرون، الأدب العربي تعبير عن الوحدة والتنوع (بحوث تمهيدية)، ص: 196.

ولهذا الاعتبار وجد الرّوائي العربي نفسه – في خضّم المرحلة الجديدة– التفكير في ابتكار شكل جديد للكتابة الرّوائيّة، بتقنيات جديدة تتماشى ومتطلّبات عصره، وأن يجدّد رؤيته وأدوات تعامله مع الواقع؛ على اعتبار أنّ الرواية هي وعي للواقع، وإنتاجه انطلاقا من رؤية وموقف محددين؛ يتساءل ويطرح الأسئلة، ويعبّر عن موقف روائي يتجاوز واقعه، ليشكّله على نحو ممكن ومحتمل[1]في إطار المغايرة الحداثيّة.

يمكن القول في ضوء ذلك، إنّ الميل إلى التقنيّات الحداثيّة في الرّواية العربيّة الجديدة، لا يكمن في الرّغبة في انتهاك الشكل التّقليدي فقط، بل تكمن أيضا في التّعبير بصورة جديدة عن العالم، غير الصورة التي عبّرت بها الرّواية الواقعية عن العالم، وانطلاقا من هذا، يرى **محمد برادة** " أنّ مفهوم الرواية الجديدة يحتاج إلى رؤية عند استعمالها لتجنّب الخلط والانسياق مع الأحكام الشعاراتية، فهو مصطلح يستعمل لوصف عناصر شكليّة ودلاليّة موّظفة بطريقة بارزة من دون أن يعني ذلك أنّ هذه العناصر لم توجد من قبل في نصوص روائيّة سابقة زمنيّا، إلاّ أنّ كيفية توظيفها وسياق إنتاجها يكسبانها دلالة وتحقّقًا مختلفين، تبدو معهما (جديدة) بالقياس إلى فترات ماضية من تاريخ الرواية"[2].

تستمد الرّواية الجديدة شكلها من تمرّدها على شكل روائي ساد قبلها، وأصبح معيارا جاهزا، فلم تعد تستصيغ تلك المفاهيم والتّقنيات السّردية بخصائصها التقليديّة المعبّرة عن روح عصرها؛ لأنّ الواقع الذي ظهرت فيه الرّواية التقليديّة يختلف تماما عن الواقع الذي جاءت فيه الرواية الجديدة، لذا فهي ترفض " وهم الواقعية، والشخصية، والتتبع الكرونولوجي، والوحدة المكانية، وكل بهارات الرواية التقليدية"[3].

---

[1] – ينظر: مشري بن خليفة، سلطة النص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000، ص: 106–108.

[2]– محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ص: 47.

[3] – سليمان عشراتي، الأدب العربي والرواية الجديدة، مجلة تجليات الحداثة، جامعة وهران، ع:3، 1994، ص: 47.

من هنا، لجأت الرّواية الجديدة إلى " تدمير الشخصية والتلاعب باللغة وإزعاجها وتدميرها وعدم الالتزام بوحدة الزمان والمكان، إنها تعتني بالإنسان ولا شيء غير الإنسان"[1]. لذا نجدها تبتكر وتبحث عن أدوات وأساليب تستوعب التّجربة الإنسانية، حتى صارت كلّ المكوّنات السّردية تنطق الإنسان وتصوّر عذاباته ووحدته النّفسية، فقد تخلّى الزمان " عن منطقه الصارم، وعن مساره الخارجي الفيزيقي، الذي يُعد بالثّواني والدّقائق ويتحوّل إلى زمن نفسي، تتداخل فيه الأحداث ويصبح الحكي فيه غير منضبط إلا لإيقاع النفس، ولا يتوسل بالأسباب والذرائع لإقناع المتلقي، بل يسعى إلى خلق نوع من الدهشة عنده ويزج به في حالة من التصديق الإيماني بالوقائع"[2].

أمّا المكان، فقد حظيّ بأهمّية خاصّة في الرّواية الجديدة، فلم يعد ذلك المكان المستقّل بذاته؛ أي بطابعه الجغرافي الحقيقي، أو شكلا هندسيّا، وإنّما علامات دّالة تهجس بشواغل الذّات ومواقفها من الهويّة والتاريخ والذّات والوجود، وبهذا المعنى غدا الإنسان لا يحتاج إلى فضاء جغرافي يرتع ويركن إليه فحسب، إنّه " يصبو إلى رقعة يضرب فيها بجذوره، وتتأصّل فيها هويّته، ومن ثمّة يأخذ البحث عن المكان والهوية شكلا لفعل على المكان، بتحويله إلى مرآة ترى فيها الأنا صورتها؛ فاختيار المكان وتهيئته يمثّلان جزءا من بناء الشخصيّة"[3] وفضلا عن هذا، " فإن المكان الذي كان فسيحا رحبا في القص التقليدي الروائي، حيث تميز باستقلاله التاريخي ضاق بضيق المجال النفسي، بل إنه يمثّل المجال النفسي بعينه "[4]. ومن هنا، عمد الرّوائيون الجدد إلى أنسنة المكان،

---

[1] – محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح–قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية– دحلب، الجزائر، دط، دت، ص: 13.

[2] – محمد معتصم، بناء الحكاية والشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي، دار الأمان، الرباط (المغرب)، ط1، 2007، ص: 58.

[3] – خالد حسن حسين، شعريّة المكان في الرواية الجديدة، مركز الرياض للمعلومات والدراسات الاستشاريّة، الرياض(السّعودية)، ط1، 2000، ص: 103.

[4] – نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، سلسلة الدراسات النقدية(1)، مكتبة غريب، دت، دط، ص: 169.

وصار له دورا وظيفيّا، فانتقل من حالة الرّكود والسّكون إلى عالم مفعم بالحياة والحركة والمعنى.

والأمر نفسه بالنسبة الشخصيّة؛ فقد" أصبحت مصدر الحقيقة في الرّواية، وأصبحت هي المتحكّمة في السّرد والرّؤية والخطاب. وباتت، تقريبا، هي المنفذ الذي من خلاله يطلعنا السّارد على عالم القصّة وحقائقها. ولكنّ هذه الحقائق تبقى نسبيّة؛ لأنّ الشّخصيّة محدودة الطاقة، محكومة بوضعيّتها، فلا تستطيع أن تخترق الآفاق وتقدّم للقارئ الحقائق الثّابتة"[1].

وهكذا، أعادت الرّواية الجديدة بلورة كلّ التّقنيات السّردية، حيث عملت على إسقاط رؤيتها الجديدة للعالم على هذه التّقنيات السّردية، التي صارت تحمل طابعا جديدا يتماشى وخصوصيات العصر،ومعالجة قضاياه المستجدّة وفق رؤية مغايرة، تقوّض الممارسات السّردية السّابقة.

كان لزاما على الرّواية الجديدة أن تسعى عبر شكلها الجديد، إلى بناء صياغة لغوية جديدة، مختلفة ومتميّزة عن سابقتها، " صياغة عامة تروم أن تعيد النظر جذريا في قضية جمالية الرواية وطبيعتها الأسلوبية المتميّزة"[2]؛ لأنّ اللغة بحدّ ذاتها تعبّر عن الشكل الرّوائي، حيث " يقول الشكل إذ تقول اللغة"[3]، لغة تعكس روح العصر الجديد الذي نشأت فيه، ويغدو بذلك" جوهر هذا الشكل الروائي الجديد هو الخطاب اللغوي وانزياح الدوال

[1]– سهيرة شبشوب معلّى، السّارد في الرّواية العربيّة بين 1996–2006، ضحى النشر، تونس، ط1، 2017، ص: 337.

[2] – حميد لحميداني، أسلوبية الرواية–مدخل نظري– منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989، ص: 7.

[3] – يمنى العيد، الراوي الموقع والشكل– بحث في السرد الروائي– مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت(لبنان)، ط1، 1986، ص: 98.

عن مدلولاتها، بتشكيل أيديولوجية غير مباشرة عبر تشكيلها اللغوي الشاعري الجديد"[1]، ممّا يمنح للرواية إمكانية أكبر على التّعبير عن واقعها المتغيّر.

تبدو الرّواية العربيّة الجديدة انطلاقا من هذه الاستراتيجيّة الفنّية، مدّا تجريبيّا إلى الحدّ الذي أمسى فيه الجيل الجديد "مؤمنا بنزعة متواصلة إلى التجاوز واختراق الحدود وحريّة الخلق والإنشاء، استلهاما من قراءات للرّواية الغربية واستمدادا من عيون النصوص الرّوائية العربية بمختلف أنماطها، وكذا من خلال الاتّصال الواعي بالتراث الأدبي السّردي الثريّ"[2].

وقد استدعى ذلك البحث عن شكل روائي يستمد عناصره الفنّية من التّراث السّردي العربي القديم، يقول الرّوائي **جمال الغيطاني:** " من خلال قراءاتي لبعض الإنتاج الروائي، لاحظت أنّه يدور في فلك الشكل الرّوائي الذي وجدت به الرواية في العالم الغربي، بل إنّ بعض الكتّاب تأثروا باتّجاهات معيّنة في الأدب الغربي وحاولوا نقلها إلى تجربتهم الروائية ومنذ فترة بعيدة شعرت بضرورة خلق أشكال فنّية للرواية تستمد عناصرها من التراث العربي"[3].

يدعو **الغيطاني** إلى ضرورة الرجوع إلى استلهام التراث العربي للبحث عن أشكال فنيّة وتقنيات متميّزة لصياغة الواقع، تتغيّا خرق القوالب والأساليب الكلاسيكيّة في الكتابة، لا تخضع للشّروط الغربية لفنّ القص، ومن ثمّ تكون مصدرا هامّا لتغذيّة الذاكرة العربيّة المعاصرة وإعادة تشكيلها ضمن ظروف العصر، حيث تكون هناك عناصر جديدة يمكن التّفاعل معها بأسلوب جديد.

---

[1] – ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية(1970–2000)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت/لبنان، ط1، 2004، ص: 25.

[2] – محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، 257.

[3] – الرواية العربية، واقع وأفاق(تأليف مجموعة من الروائيين)، دار ابن رشد، ط1، 1981، ص: 325.

وعلى هذا النّحو، يؤكد **محمد برادة** على أنّ " خصوصية الرواية العربية مرتبطة بقدرتها على أن توجد داخل التاريخ وجودا إشكاليّا، متفاعلا، وعلى أن تعتمد على التاريخ لحلّ مشكلاتها. ومن هذا المنظور، فإنّ العودة إلى نصوصنا النثرية القديمة، والبحث على عناصر سرديّة وتشكليية وتخييلية في التراث، تكون عودة مخصبة على ضوء ما يقترحه **باختين** في مجال محاورة لغات الماضي وملفوظاته، وفي مجال وعي(تكريس) اللغات، وإعادة تثْبير الخطابات والنصوص..."[1].

لم يقتصر هاجس التّحديث في الرّواية العربية على اللّغة، بل حاول أن يخترق كلّ عناصرالمعمار التقليدي من خلال استثمار الممكنات السّردية المتاحة في التّراث العربي، مثلما فعل جيل الرواية العربيّة الجديدة، مثل: جمال الغيطاني وإميل حبيبي وصنع الله إبراهيم، وحيدر حيدر وغيرهم من الرّوائيينّ. وبالتالي " تفرض الحداثة استيعاب الماضي كشرط عيني لتحقيق التميّز؛ لأنّالحداثة تحيّين وتجاوز"[2]، ولا تعني التخلّي عن القديم بشكل نهائي، بل العمل على أفضل ما في هذا القديم وتطويره وتحديثه؛ خاصة و" أنّ الرواية– في جوهرها– شكل مفتوح، يبحث دائما عن أفق لا نهائي؛ أي أفق تساؤلي، لا يتحدّد في إطار الشكل، وإنما نجده يتعدّد ويتنوّع بناء على التساؤل الذاتي، الذي يصيب أساسا في هموم الإنسان، والروائي معا"[3].

وعليه، لا تعني الرّواية الجديدة فقدان الأصالة وغياب الخصوصيّة، بقدر ما ترتبط بظروف الكاتب الاجتماعية ومخزونه الثّقافي والمعرفي، وبتطوّر رؤيته وتجربته الأدبيّة الخاصّة.وبالتالي، ليس بالضرورة أن يحدث الكاتب قطيعة معرفية بالماضي حتى يدّعي الحداثة "مع صعوبة تخلُّق الحياة الجديدة القابلة لأن تكون البديل التاريخي عن السّائد

[1] – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، ط1، 1987، ص: 23.

[2] – عبد الرحيم العلام، سؤال الحداثة في الرواية المغربية، 1999، ص:57.

[3] – مشري بن خليفة، سلطة النص، ص: 95–96.

القديم بسبب احتكار الغرب لحداثتنا"[1]. ومن هنا، فإنّ الحداثة العربية لن تتمّ في مشروع ثقافي متجدّد، إلاّ إذا أصبحت قطيعة فعليّة مع أنماط الحياة الماضية وليس مع التّراث كنبع جار في الحاضر، يستشف الأنماط الحاضرة التابعة لحركة الواقع المتغيّر المساير للتحوّلات الاقتصادية والاجتماعية بديناميكية قومية[2]. وذلك يتطلّب الأخذ بالمعطيات الواقعية حتى نتمكن من استنباط المعايّير الجمالية والنقدية الخاصة بنا.

لا يمكننا اعتبار الرّواية العربية الجديدة محاكاة للرّواية الفرنسية الجديدة؛ لأنّ غرض الرّواية العربية الجديدة هو " وصف تشوّش الرؤية والقبض على تماسك الأشياء وهي تنهار، بينما يتلخّص غرض الرواية الفرنسية الجديدة في وصف الأحاسيس الإنسانية وقد تشيّأت، في وصف غياب الإنسان، واغترابه، في منظومة الحضارة الرأسمالية الغربية المعاصرة"[3] .

ما يمنح الرّواية العربية الجديدة تميّزا واستقلالا، هو تبني رؤية جديدة للعالم وتأكيدها " أنّ العالم لم يعد متجانسا، ولم يكن من قبل كذلك، وأنّ صفة التجانس قد ولت إلى غير رجعة من هنا، فإنّ الرواية العربية الجديدة تقع في دائرة رؤية العالم"[4]؛ هذا العالم الذي يزداد تعقيدا، لذا يجب عليها أن تعثر على مواضيع جديدة، وأساليب أخرى في التّعبير.

إجمالا، تمكّنت التّجارب الرّوائية العربية الجديدة فتح مجال واسع أمام المقاربات النّقدية التي سعت على إثراء الآليات الجوهريّة التي ينبني عليها النص الرّوائي، فضلا

---

[1] – رجاء أبو غزالة، الحداثة العربية في المشروع الثقافي العربي الموحد، مجلّة الموقف الأدبي– مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق – ع: 297 كانون الثاني 1996، ص: 2.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص: 2.

[3]– المرجع نفسه، ص: 13.

[4] – فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، بيروت، ط1، 2009، ص: 16.

عن إثارة جملة من التّساؤلات المشروعة في الخطاب النقدي المعاصر، والتي تعدّ منطلقا لرصد الحركة التطوّرية من الإبداع الأدبي والنقد المنهجي المؤسّس على السّواء.

1-2- الرّواية العربيّة الجديدة في ضوء النّقد الأدبيّ العربيّ المعاصر:

تشهد الرّواية العربيّة الجديدة جملة من التحوّلات مسّت الشكل والمضمون، غيّرت وجهتها ومعماريتها وجعلتها تختلف عن سابقتها(الرّواية التقليديّة)، التي لم تعد قادرة على التّعبير عن خصوصية الرّواية الجديدة، ومواكبة تغيّراتها، فظهرت الرّواية الجديدة التي ترفض الالتزام بكل قواعد وأصول الرّواية التقليدية[1]، فتغيّرت جميع ثوابت الرّواية المتعارف عليها- رؤية وتقنيّة- ما تحتّم على النقد الروائي المعاصر مواكبة هذه التغيّرات، عبر تجديد علاقته بالإبداع الروائي والتّعاطي بشكل مغاير مع خطابه، من خلال إحداث تنوّع قرائي يستقي من النّظريّات النقديّة المعاصرة، تستجيب لخصوصية النّص الروائي الجديد، بعيدا عن المرجعيّات التاريخيّة والاجتماعيّة والفكريّة التي تدور حوله.

تجاوز النّص الروائي الجديد مفهوم الثّبات والاستقرار ودخل عالم السّؤال وتعدّد الإجابات، وهو ما اقتضى للتعامل معه، مناهج وأدوات إجرائية تعمل على البحث في دهاليز النص ومناطقه المضمرة، التي لا تفصح بسهولة عن الدّلالات الكامنة وراءها، فتصبح الرّواية عالمًا قائما بذاته.

تبدأ حداثة النص النقّدي بعلاقة النّاقد بالنص الأدبي ليكشف الحداثة وليكتشف مصطلحه الخاص به، وهو يسلك الطرائق الممكنة في مجال النّقد "مسلك التّعريف بالحداثة والدعوة إليها، مسلك الترجمة والنّقل لنماذج موصوفة بالحداثة أدبيّا ونقديّا ونثريّا، التّنظير للحداثة أدبيّا ونقديّا، تطبيق مناهج حديثة ومعاصرة ومحاولة التّوافق مع نماذج نصيّة عربية تسقط عليها صفة الحداثة والجدّة"[2]. وبذلك يصبح النّقد اكتشافا لعمل جديد

[1] – ينظر: عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية، ص: 47.

[2] – محمد الدّغمومي، نقد النّقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ص: 289.

في مضامينه وشكله أيضا، تأتيه الحداثة من فكر المجتمع أوّلا، وأساسا من خلال " مفاهيم مختلفة للكتابة الشعريّة الحديثة، نظرة للأدب تجعله نصّا ذا بنية وعلاقات لغويّة، رؤية كفعل استباق وممارسة بحث، أن يكون النّقد نفسه في إيقاعه الشامل حركة مزدوجة، أو على جدليّة الهدم والبناء حركة مستمرة من الاستشراف والتّجاوز"[1].

عرف النقد الأدبي في القرن العشرين حركة تحوّل جذرية، جعلته يتعامل مع النص الأدبي باعتباره عالما مستقلاّ بذاته، ليتجاوز بذلك الطرح السّياقي، الذي ظّل ردحا طويلا من الزّمن يبحث في مختلف العوامل الخارجية التي ساهمت في إنتاج النّص؛ سواء كانت عوامل نفسية أو تاريخية أو اجتماعية، متجاوزا " جوهر النص بدعوى البحث عن القرائن التاريخية والاجتماعية للنص لينتج بعد ذلك نصوصًا موازية للنص الأول وتخطيطات لا ترتبط بالنص الأدبي إلا بنقاط تماس واهية"[2].

ومن ثمّة، استطاع النقد الجديد بفضل آلياته ومقولاته النقدية المستحدثة، أن يمثّل ثورة على المناهج التقليدية؛ ليؤكّد على أهميّة دراسة النص الأدبي دراسة داخلية، بدلا من التركيز على السيّاق العام الذي أوجد النص.

لم تأت هذه الثورة وهذا التغيّير في طرائق مقاربة النص الأدبي من فراغ، وإنّما جاءت نتيجة لتطوّر اللّسانيات، فقد أحدثت محاضرات العالم اللّغوي **فرديناند دي سوسير(Ferdinand de Saussure)(1857-1913)** قطيعة ابستيمولوجية مع التفكير النقدي السّياقي، فموضوع "الألسنية الحقيقي والوحيد إنّما هو اللّغة في ذاتها ولذاتها"[3]، وهو المبدأ الذي تبنّاه النقد النسقي في تعامله مع النصوص الأدبية. فالنقد الأدبي الجديد يقرّبأنّه لا وجود لنص خارج حدود اللّغة.وعليه، تعدّ اللّسانيات انطلاقة

[1] – محمد الدّغمومي، نقد النّقد وتنظير النقد العربي المعاصر (مرجع سابق)، ص: 291-292.

[2] – حسين خمري، سرديات النقد في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2001، ص: 16.

[3] فارديناند دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، تر: يوسف غازي ومجيد النصر، منشورات المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، دط، 1986، ص: 280.

حقيقيّة للنقد الجديد، الذي استطاع أن يفرض مقاييّس نقدية مختلفة ومغايرة، مكّنته من إزاحة هيمنة السّياق الخارجي أثناء قراءة النص الأدبي.

وفي هذا السّياق، يشير **فيصل درّاج** إلى إمكانية بناء نظرية للرّواية العربية، بعيدا عن التطبيق الآلي لنظريّات الرّواية الغربيّة على الروايةالعربيّة. وهذه الرؤية التي يصدر عنها تؤكّد القول إنّ المعارف المقدّمة من الغرب، " ومن بينها مناهج الدّراسة الرّوائية لا تمتلك صفة الإطلاقية، وليست متعالية (عن) خصوصيات المراحل التاريخية التي أنتجتها"[1].

وعلى هذا النحو، ينتقد **محمد برادة**، مقولة خصوصية الرّواية العربيّة ويكبحها، قائلا: " تعوّدنا على الدعوات التي تنادي بضرورة خلق (نظرية) في النقد العربي، وفي (الرواية العربية) حفاظا على خصوصيتها، و(حماية) لهويتنا الثقافية من الاستلاب والتقليد؛ وأظن أن هذا الطرح لا يخلو من مغالطة وتجريد، فالأمر لا يتعلق بوضع نظرية تستجيب لخصوصية متوهمة، ثابتة، وإنما بوعي الرواية، تاريخا ونظرية ونصوصا، والاستفادة من حصيلة تجارب الرواية في ثقافات أخرى، من أجل تدعيم مسيرة الرواية العربية نحو العمق والاكتمال والتنوّع"[2].

حاولت المناهج المعاصرة أن تقدّم تصّورا جماليّا عن النص من خلال تبّني المناهج الحداثيّة كالبنيويّة والسّيميائيّة والأسلوبيّة والتفكيكيّة، بالإضافة إلى الاجتهادات الماركسيّة الجديدة لدى أنصار**لويس بيير ألتوسير**(**Louis Pierre Althusser**)**(1918-1990)** وامتداداته، وكذلك **ميخائيل باختين**(**Mikhaïl Bakhtine**)**(1895-1975)**، إذ قامت هذه المناهج على فلسفات وأسس ومبادئ

[1] – عبد العالي بوطيب، " إشكالية تأصيل المنهج في النقد الروائي العربي"، عالم الفكر، المجلّد السّابع والعشرون، ع: 1، 1998، الكويت، ص: 13.

[2] – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص: 22-23. (من مقدمة المترجم) مستشهدا على ذلك بكلام **باختين**، الذي يرى " أن كل خصوصية هي خصوصية تاريخية، وصيرورة الأدب لا تتمثل في نموه وتحولاته داخل الحدود الثابتة لخصوصيته وحدها، بل إنّ الأدب يقلق حتى تلك الحدود". المرجع نفسه، ص: 23.

طامحة إلى القبض على جماليّات النص الأدبي بما يتناسب والمنهج، على أنّ كل المقاربات تنطلق من اللّسانيات تطويرا ونقدا لتلتقي في آفاق تحليل الخطاب الأدبي.

سعى النّقاد المعاصرون إلى تكسير نمطيّة المقاربة التقليديّة للحكي، إذ أنّها أصبحت عاجزة عن مقاربة الرّواية الجديدة والوصول إلى حقيقة الأدبيّة، وقد أفضى منجزهم النقدي إلى وضع آليات جديدة، وتقديم دراسات رائدة تفتح آفاقا جديدة للتحليلات السّردية المعاصرة، وتقعيد القواعد والمقاربات النقدية للتحوّلات الحادثة في الرّواية الجديدة وقد " شهدت السنوات المبكرة من القرن العشرين تحوّلا جذريا في المعايير النقدية يتمثّل في التحوّل من (ماذا)؟ إلى كيف يقول النص ما يقول؟ كان ذلك جوهر التحوّل الذي جسّدته الشكلية الروسية منذ منتصف العقد الثاني حتى نهاية العقد الثالث تقريبا من القرن العشرين"[1].

أصبحت الرّواية العربية الجديدة تتصدّى للقارئ بإمكانات جمالية فنّية، تجبره على تغيّير طرائق تعامله معها؛ فالرواية الجديدة من صنع القارئ؛ لأنّ من مواصفات النص الأدبي المعاصر إجبار القارئ على المشاركة في عملية الكتابة في صيغتها النّهائية، وهنا " يكون هذا القارئ للنص الرّوائي الجديد نافضا عن تلك الوظيفة الاستهلاكية المجرّدة، ومضطلعا بوظيفة إبداعية لطالما بقيت حكرا على المبدع في الرواية التقليدية"[2].

وهكذا إذن، غدا القارئ يتفاعل ويتحاور مع النص الرّوائي الجديد، يعيد بناءه وترتيب أحداثه. ولم تعد القراءة –في الرواية العربية الجديدة– مجرّد تلّقٍ سلبي أو إسقاط انطباعي آلي، فـ "الانطباعية ليست منهجا بل عملية تذوّق ذاتية محضة تتجلّى في استجابة لا واعية قائمة على التفضيل المبهم، والاستجابة اللاّواعية للنّص لا تفرز وعيا

[1]– عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه (دراسة في سلطة النص)، مطابع السياسة، الكويت، دط، 2003، ص: 23.

[2] – زروقي عبد القادر، النقد الروائي الجزائري المعاصر المنجز والخيارات المنهجية، مجلّة الأندلس للعلوم الإنسانيّة والاجتماعية، مج10، ع: 6، أبريل2005، ص: 151.

نقديا منهجيا بالضرورة فيكون أو ينشىء الانطباعي نصّا آخر يمثل طبقة ذاتية عازلة ..."[1].

نتيجة لذلك، تحوّل الاهتمام بعد ذلك من المبدع وظروفه الخارجيّة إلى الاهتمام بالنص في ذاته ولذاته،استجابة لما نادت به الشكلانية الروسيّة والبنيوية كأولى محطّات الحداثة النّقديّة، ويتراجع النّص بدوره فاتحًا المجال أمامسلطة القارئ/النّاقد، معلنا موت المؤلّف، وبداية عهد القارئ، وكان ذلك مع ثاني محطّات الحداثة من (نظرية سيميائية، ونظريةالتلقي والتأويل وإستراتيجية التفكيك،...).

يمكن القول في ضوء ذلك، فرضت الحداثة في النّقد مناهج وآليات تناسب النص المُقارب تماشيّا مع مستجدّاته، بما يتناسب النّص الرّوائي الجديد. من هنا، صار النقد مشاركًا في إنتاج العمل الإبداعي، وتخّلى عن إطلاق الأحكام المعياريّة، ليصبح مبدعا بطريقته الخاصّة، و" قد كانت النتيجة المنطقية للقول بإبداعية النقد تبني منهج كتابة نقدية تتعمد لفت انتباه القارئ إلى النص النقدي الجديد في ذاته ولذاته أي تحقيق استغراق القارئ في النص النقدي بعيدا عن القصيدة أو القصة التي كانت نقطة انطلاق القراءة النقدية في المقام الأول "[2].

وكان هذا نتيجة إعادة الاعتبار إلى الركن الثّالث في عملية الإبداع، وهو القارئ؛ فيصنع القارئ/النّاقد من النّص الأوّل نصّا آخر، دون أن يسمح للنص الإبداعي بفرض سلطته عليه، فـ" الكتابة نفي لكل سلطة، وبهذا المعنى لا يبدأ النص لينتهي، ولكنهينتهي ليبدأ ومن ثم يتجلّى النص فعلا خلّاقا دائم البحث عن سؤالهوانفتاحه، تواقا إلى اللاّنهائي واللاّمحدود"[3]. وهذا يستدعي خطابا آخر هو خطاب النّقد الذي يحاول بدوره كشف

---

[1]– فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار الشروق، عمان، ط1، 2006، ص: 14.

[2]– عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، (دراسة في سلطة النص)، ص: 43.

[3] –مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006، ص: 237.

جمالياته، فالكتابة الأولى تستدعي كتابة ثانية ناتجة عن فعل القراءة، هذه الكتابة تسمّى نقدا سواء كانت تعليقا على الشّكل أو المضمون.

وكنتيجة منطقيّة لهذه الرّؤى الجديدة في مفهوم الرّواية الجديدة، فإنّ الناقد الأدبي المعاصر" أصبح يركز اهتمامه على أدبية العمل الأدبي من جهة، والوعي بالنص وبالكتابة من جهة أخرى، ولعلّ هذا هو السبب الذي جعل القواعد اللّسانية والمفاهيم اللّسانية والشكليّة أساسا مباشرا لظهور مصطلح "النص" ومصطلح "نظرية النص"[1].

بناء عليه، يحتاج النص الرّوائي العربي الجديد إلى نقد جديد يكشف عن الأبعاد والخصائص الفنّية واللّغوية والفكريّة فيه، انطلاقا من أنّ لكلّ إبداع جديد تقويما جديدا، ولكلّ رؤية فهما جديدا. وبهذا يقول **صلاح فضل:** " إن المبادئ النقدية الحديثة **(...)** ينبغي أن تنبت من الفن الذي تعالجه وأوّل ما يجب على الناقد أن يفعله أن يقرأ الأدب، أن يجري بحثا استنباطيا لحقله الخاص، ويدع لمبادئه النقدية أن تكون نفسها بمعرفة هذا الحقل"[2].

لقد استقطبت الرّواية العربية الجديدة اهتمام الكثير من النّقاد والدّارسين بسبب قضية التّجديد الرّوائي التي أصبحت قضيّة نقدية، ونتيجة لذلك، حاول النقد المعاصر اقتحام النص من خلال رؤية نقدية جديدة، ويتّجه إلى النّص الرّوائي ليقرأه قراءة محدثة تتناسب ومستويات هذا النص. وفي هذا الصّدد، يقرّ **صلاح فضل** أنّ " العملية النقدية ليست تطبيقا آليا لمنهج مرسوم، ولا تنظيما عقليا لمقدمات تحددت نتائجها سلفا، ولا تبريرا مزينا لأحكام تعسفية وإنما هي مغامرة محسوبة ومحاولة منظمة لاكتشاف عالم النص الأدبي والقوانين التي تحكم حركته"[3].

---

[1]– سمير سعيد حجازي، النقد الأدبي وأوهام رواد الحداثة، مؤسسة طيبة –القاهرة، ط1، 2005، ص:121.

[2]– صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، ص: 303.

[3]– المرجع نفسه، ص: 33.

وهكذا، إذن، كان على النقد المعاصر أن يُغيّر آلياته القرائيّة لمواكبة حركة التجديدالإبداعيّة في ضوء ما اصطلح على تسميته بالكتابة الجديدة كمصطلح معبّر عن واقع تطوّر النتاج الرّوائي العربي الجديد،بتجديد رؤاه وانفتاحه على حركة النّقد العالمي بمدارسه المختلفة.

لذا تستوجب الرّواية العربيّة الجديدة تحديث القراءة النقديّة والأدوات المعرفيّة التي تتزامن وهذا التنويع الإبداعي، حتى يتسنّى لها صوغ الآليات المنهجيّة التي تؤطّر النص الرّوائي العربي الجديد.

2- ميخائيل باختين في الدّرس النّقدي المعاصر:

يُعدّ **ميخائيل باختين**"**Mikhaïl Bakhtine**" من الرّواد والنّقاد البارزين في الحركة الأدبيّة العالميّة، لما أحدثه من ثورة في المفاهيم النّقدية، بشهادة واتّفاق معظم الدّارسين الذين أعادوا اكتشافه لحيويّة أفكاره وجدواها[1]. فقد أدّى انتشار فكره النّقدي إلى إحداث نقلة نوعيّة في مجال الدّراسات الأدبيّة والنقديّة المعاصرة، غيّرت مسار توّجهها وأعادت النّظر في تصوّرها للأدب والنّقد، متجاوزة دائرة المقاربة النّصيّة المغلقة إلى المقاربة الحواريّة المفتوحة على اللّغات والعالم.

يقودنا هذا الكلام إلى طرح السؤال الآتي، ومن ثمّ الإجابة عليه بما يقتضيه هذا البحث: **ما مدى تأثير أطروحات باختين النّقدية في المسار النّقدي المعاصر؟**

يمكن القول، برزت أهميّة **ميخائيل باختين (Mikhaïl Bakhtine)(1895-1975)** النقدية كمفكّر ومنظّر وناقد، ليس لأنّه من أوائل الذين نظّروا للأدب فحسب؛ إنّما جاءت أهميته نتيجة الإضافات الإبداعية المميّزة، التي شكلت بداية التحوّل النّوعي

[1] -عبد القادر بوزيدة، "ملاحظات ومقارنة بين بعض الاتجاهات التداولية، باختين ومانقونو نموذجا"، مجلة اللغة والآداب،ع: 17، جانفي 2006، ص: 37. ينطلق **باختين** لبلورة فكره النّقدي من خلفيّة مزدوجة:1-عبر لسانية تداولية لا ترفض الألسنية وترتكز على تصوّر فلسفي غيري-وتقوم على معطيات التحليل التاريخي للمجتمع.2-نقدية سيمائية تساءل النص الروائي من منظور تشريح العلائق التاريخية والخارجية في إطار تحليل سوسيولوجي لأشكال التعبير الإيديولوجي.ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص: 11.

في مسيرة الحداثة الرّوائية الغربية فيما بعد. ولهذا السبب، عدّه **تزفيتان تودوروف(Tzvetan Todorov)(1939-2017)**" المفكّر السوفياتي الأكثر أهمية في حقل العلوم الإنسانية وأعظم منظّر في حقل الأدب في القرن العشرين"[1]، وتأتي هذه العظمة؛ لأنّه نظّر للأدب من موقع مختلف، آخذا في حسبانه مجالات أخرى في العلوم الإنسانيّة، مثل: الفلسفة وعلم الجمال، والهرمنيوطيقا والأنثروبولوجيا، والسوسيولوجيا، وعلم النفس، وغيرها من المصادر الفكريّة والعلميّة والمعرفيّة المتنوّعة، حتّى قيل: " إنّ تخصصه، إذا كان من الجائز أن نستعمل مثل هذه الكلمة، هي ألاّ يكون متخصصّا"[2]، مخالفا بذلك أبحاث الشكلانيّة الروسيّة التي رفضت المقاربات النقديّة، التي تفسّر العمل الأدبي انطلاقا من علاقة النّص بمرجعه، أو من خلال علاقته بالعلوم الإنسانيّة الأخرى.

2-1 موقع باختين في الفكر النّقدي الغربي المعاصر:

تأخّر اكتشاف باختين في السّاحة النقديّة الغربيّة، ولم تظهر مكانته بروسيا إلاّ بعد انعقاد المؤتمر الشيوعي عام 1956، بسبب الظروف القاسيّة التي عاشها إبّان حكم ستالين**Staline (1878-1953)** وما بعدها، والتي اتّسمت بالاستبداد[3]. ويعود الفضل

---

[1] – تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2012، ص: 28.

[2] – المرجع نفسه، ص: 28.

[3] – تطرّق تودورف في كتابة" المبدأ الحواري" في المقدّمة، ص: (17-19) لفترة حكم ستالين **Staline** وما بعدها، مشيرا إلى الاضطهاد والسّجن الذي تعرّض له باختين، وقد أسفرت هذه المرحلة الحرجة-على الصعيد السّياسي-إنتاج عملين، هما: كتاب "فرانسوا رابليه" **François Rabelais** الذي لم ير النور إلاّ بعد 25 سنة من كتابته، وكتاب " دوستويفسكي **Dostoïevski** الذي نشر عام 1963، إضافة إلى بعض مقالاته حول الرّواية، منها: " **في الخطاب الرّوائي** (1934-1935). وقد تمّ نشر بعض من مقالاته وكتبه بأسماء مستعارة: فولوشينوف **Volochinov** وميدفيديف **Medvedev**، من بينها: كتاب " **الماركسية وفلسفة اللغة**" **Marxisme et philosophie de langage**، "**الفرويدية**" **Le Freudisme**، "**ميخائيل باختين المبدأ الحواري**" **Mikhaïl Bakhtine Le principe dialogique**، كما نشر "باختين" عام وفاته 1975، مجلّدا جديدا بعنوان: "**مسائل الأدب والجماليات**" **Questions de littérature et d'esthétique**. وبعد وفاته بأربع سنوات نشر له مجلّدا جديدا يضمّ كتابات ومقالات له غير منشورة بعنوان: "**جمالية الإبداع اللّفظي** "**Esthétique de la création verbale**.

في انتشار أفكاره وتصوّارته وتعريفه للقارئ الغربي بإسهاماته الكبيرة في حقول معرفيّة متباينة إلى البلغاريين: جوليا كريستيفا**Julia Kristeva** وتزفيتان تودوروف **Tzevetan Todorov** في فرنسا، وميشيل هولكوست **Michael Holquist** في أمريكا[1].

يؤكّد جان بيتار **Jean Peytard (1924-1999) في كتابه**"**Mikhaïl Bakhtine. Dialogisme et Analyse du discours** " عن بدايات التّلقي الأولى لأعمال **باختين** في فرنسا أنّ " **جوليا كريستيفا،** هي أوّل من أشار وأثبت في فرنسا أهميّة النصوص الباختينية"[2]، وأوّل من قدّم مفهوم الحوارية إلى السّاحة الفرنسيّة في محاضرة ألقتها بعد وصولها إلى باريس عام 1966، وتظهر مساهمتها في تقديم "**ميخائيل باختين**" في السّاحة النقديّة الغربية وتثمين جهوده، في مقالة نشرتها بعنوان " **باختين: الكلمة، الحوار والرواية**"[3]، وقد جاء تقديمها لمفهوم الحوارية تحت مسمّى **النّصوصيّة أو عبر- النصيّة**[4] **Intertextualité** والتي لم يدركها النّقد المعاصر إلاّ في أواخر الستينيّات من القرن العشرين.

يعدّ كتاب " **شعرية دوستويفسكي**" أوّل عمل نقدي لباختين مارس تأثيره على **كريستيفا،** وقد نُشر لأوّل مرة باللّغة الفرنسية في عام 1965 تحت عنوان " قضايا شعرية دوستويفسكي". فضلا عن ذلك، أعدّت أطروحة حول أعماله تحت إشراف **لوسيان غولدمان Lucien Goldman(1913-1970)**، نشرت بعنوان " **نص الرواية**"،

---

[1] – ينظر: تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، ص: 24.

[2] –Jean Peytard, Mikhail Bakhtine.Dialogisme et Analyse du discours, Collections dirigée parDaniel Delas, Bertrand-Lacoste, Paris, 1995, p: 13.

[3] – Julia Kristeva, Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman, in Recherches pour une sémanalyse, éditions du Seuil, Paris, 1969.

[4] – ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء(المغرب)، ط3، 2002، ص: 319.

مقاربة سيمولوجية لبنية خطابية منقولة[1]. وفيها طرحت مفهوم التّناص **L'intertextualité** كمصطلح جديد ومفهوم نقدي، استفادت في بلورته من أطروحات **باختين** حول مقولة " الحواريّة".

وهكذا، كان **لكريستيفا** فضل وأثر عميق في النقد المعاصر من خلال أطروحاتها حول التّناص وعلم النّص؛ فمبادئ علم النّص وفكرة التّناص، " ما كان لها أن توجد خارج الفضاء العلمي الذي يتّخذ من الحوارية مبدأ للتفسير والفهم، وأن توجد دون استيعاب فكرة التعدّد، بل ما كان لها أن تشيع دون أن تستند **كريستيفا** إلى مصدر يتّخذ من العلوم الإنسانية ككل ميدانا للمساءلة والممارسة، ومن الرّواية منطلقا تتضافر فيها المعطيات النظريّة والإجراءات التطبيقيّة التي تدور في فلك التعدّد والحوارية"[2].

ساهم **تودوروف** هو الآخر إلى جانب **كريستيفا**، في التّعريف بباختين إلى القارئ الفرنسي، وبلورة طروحاته الأساسيّة، التي ترتكز على مفهوم الحوارية، خصوصًا في كتابيه "باختين: **المبدأ الحواري**"[3] و"**نقد النقد**"[4]، وقد قام بجمع أهمّ مقولاته في كتاب " **المبدأ الحواري**"[5]، وما ينبغي الإشارة إليه في هذا الإطار أنّ **باختين** تحدّث عن الحوارية في الخطاب الرّوائي تحديدا، ونظّر لها في المجالين الفكري واللّغوي، لكنّه لم يتحدث عن "**النقد الحواري**" بشكل صريح[6]. وعليه، فهذا المفهوم، كما هو شائع اليوم، يجد مرجعيته

---

[1]–Julia Kristeva, Texte du roman, Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle, Mouton Publisher, The Hague, Paris, New York, 1970.

[2] – الشيخ شعثان، نظريّة الرواية عند ميخائيل باختين– المقولة والإجراء– أطروحة دكتوراه علوم في الأدب العربي، إشراف: وحيد بن بوعزيز، جامعة الجزائر2، 2018/2017، ص: 135.

[3] – الكتاب ترجمه فخري صالح عن الإنجليزية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1996.

[4] – الكتاب ترجمه عن الفرنسية سامي سويدان، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، 1986.

[5]–Tzvetan Todorov, Mikhail Bakhtine, Le principe Dialogique, Suivi de Ecrit du cercle de Bakhtine, Editions du Seuil, Paris, 1981 .

[6] – ينظر: معجب الزهراني، نحو التلقي الحواري: مقاربة لأشكال تلقي كتابات ميخائيل باختين في السياق العربي، مجلّة العلوم الإنسانية، جامعة البحرين، ع:3، شتاء، 2000، ص: 152–153.

الأساسيّة في كتابات "**تودوروف**" في مرحلة ما بعد البنيوية **Trans-structuralisme**، وقد تمثّلت ذروتها الفكرية في كتابيه: " **نحن والآخرون**"**(1989) Nous et les autres** و" **فتح أمريكا**"**(1991) La conquête de l'Amérique**، فيما بلغت ذروتها المعرفيّة والنقديّة في كتابه: "**باختين: المبدأ الحواري** و" **نقد النقد**"[1] المشار إليهما آنفا.

بناء عليه، يمكننا القول، يُعدّ **تدوروف** أهمّ قارئ لباختين، إذ بحث في مصادره المتنوّعة بين كتب الفلسفة وعلوم اللّسان وغيرها، مستلهما مقولاته وقارئا إيّاها بتفكير باختين ومنهجه. مكمّلا حواريتة، إذ عمل على بلورتها وإثرائها في سياق القراءة لكتاباته. وهكذا، برز **باختين** في الثّقافة الأوربيّة والفرنسيّة على وجه الخصوص، بعدما تأخّر الكشف عن أفكاره الأساسيّة وطروحاته، عبر **تدوروف** و**كريستيفا**، بوصفهما ينتميان إلى الفضاء نفسه والثّقافة الفرنسيّة نفسها التي ينتمي إليها **باختين**. وقد " قدّمت كريستيفا باختين على أساس انتمائه للشكلانيّين الرّوس الذين حاولوا تجاوز الحدود المرسومة والمقيّدة في هذه المدرسة، في الوقت الذي لم يعتبره تودوروف كذلك، إذ لم يُصنفه ضمن الشّكلانيين"[2].

دفع الفكر النّقدي **الباختيني** الكثير من البّاحثين والدّارسين إلى مناقشة ومساءلة الأطروحات التي أنجزوها خلال فترة الستينيّات باسم النّزعة العلميّة؛ وقد وجد صداه الواسع بين النّقاد البنيويّين الفرنسيّين؛ أمثال **رولان بارث RolandBarthes (1915-1980)**و**جيرار جينت(1930-2018)Gérard Genette**، إذ أنّ مفهوم التّناص كمعادل للحوارية عند **كريسيفا**، تلقّفاه(بارث/ جينت) وأسّسا عليه مفاهيمهما النقديّة.

---

[1]- معجب الزهراني، نحو التلقي الحواري: مقاربة لأشكال تلقي كتابات ميخائيل باختين في السياق العربي (مرجع سابق)، ص: 152-153.

[2] - ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ص: 319.

يقّر **بارث** في مقاله حول" **نظرية النص**" بأنّه يدين في الكثير من مصطلحات موضوعه لكريستيفا، ولا يقف اعتماده عند هذا الحدّ، بل يتعدّاه إلى اعتماد أهمّ مفاهيمها في بناء نظريته النّصية، يقول: "نحن ندين لجوليا كريستيفا بأهمّ المفاهيم النظرية المقدّمة، ضمنيا، في هذا التعريف: هي الممارسة الدالة، الإنتاجية، التدليل، الفينو نص، الجينو نص، التناص"[1].

وقد تحدّدت ملامح التّناص أكثر- نظريًّا وتطبيقيًّا- في كتابات **جيرار جينت**، إذأسّس من خلاله شعريّة خاصة بالمتعاليات النصّية أو ما سمّاه عبر نصّية **Trans – textualité**، ولا سيما في كتابه عتبات[2] **Seuils** وأطراس[3] **Palimpsestes** والتي تُعدّ من أكبر الإنجازات النقديّة المعاصرة – في حقل الدّراسات السّردية – وهو ما يدّل على تأثير الفكر الباختيني في النقد الفرنسي خلال فترة ما بعد البنيويّة.

استطاع النّاقد والمفكّر الفرنسي **بيير فاليري زيما Pierre Valery Zima**، من خلال قراءته النّقدية لباختين، أن يستلهم أهمّ أفكاره وأطروحاته النّظرية التي شكّلت له مقدمات هامّة في سعيه لإقامة علم اجتماع النص، الذي صاغ **باختين** مفاهيمه الكبرى وعمل على تخصيبها في ضوء روافد فكريّة ونقديةجديدة، وتلك المفاهيم ليست مفاهيم نظرية فحسب، بل أدوات إجرائيّة لتحليل النصوص الأدبيّة؛ كالحوارية، والتعّدد اللغوي، وتعدّد الأصوات، وغيرها من الآليات الإجرائيّة. فبالعودة إلى كتابيه " **النقد الاجتماعي**" و" **النص والمجتمع**"، يتبيّن لنا أنّ النصوص الأدبيّة في نظر**زيما** مجال للصّراع الإيديولوجي، إذ أنّ الصّراع الإيديولوجي النّاتج عن البنى الاجتماعية والاقتصادية

[1] – سليمة عذاروي، النظريات النقدية الغربية" إشكاليات التلقي العربي، نظريات التناص أنموذجا، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2020، ص: 75.

[2]– Gérard Genette, Seuils, édition du Seuil, Paris, 1987.

[3]– Gérard Genette, Palimpsestes, édition du Seuil, Paris, 1982.

يتحوّل إلى بنيات لغويّة تعبّر عنه، وتميّزه من خلال تطوّر المجتمع[1]. ومن ثمّة، فإنّ النّص الأدبيّ، بوصفه كيانا لغويّا دلاليّا، سيغدو مجالا للصّراع الإيديولوجي، الذي يزخر به الواقع.

إذن، فاللّغة تظهر في إطار علم اجتماع النص، كنظام تاريخي يمكن أن نشرح تغيّراته (اللّفظية والدّلالية والتركيبيّة) في ضوء الصّراعات بين الجماعات الاجتماعية، ومن ثمّة بين لغات جماعية (لهجات جماعية)، وعندما نأخذ في الاعتبار الوضعيّة التّاريخية المتغيّرة والاجتماعية للّغة، فإنّنا نتحدّث عن وضع سوسيو– لغوي[2].

واستنادا إلى أطروحات **باختين** حول مبدأ الحوارية، وحول الوضعيّة الاجتماعية والتاريخية المتغيّرة للّغة، يُعرّف **زيما** الوضع السّوسيو لغوّي، بأنّه " كوكبة تاريخية وحيوية من لغات تنطق كل منها بمصالح فئات خاصة، من خلال أحداث التفاعلات فيما بينها بطريقة إثباتية أو نقدية"[3].

وهكذا يتجاوز **زيما** المقاربات الاجتماعية والشّكلانية التي تفصل بين الشّكل والمضمون، إذ يجعل مفهوم الوضعيّة الاجتماعيّة اللّسانية أساسا لما اعتبره نظرية في علم اجتماع النصوص الأيديولوجية والنظرية[4]. ويرى **زيما** أنّ الفصل بين الدّلالة الإيديولوجية للنص، وبنيته اللّسانية يعدّ عملا اعتباطيّا، مادمت هذه الدّلالة ملتحمة

---

[1] – ينظر: بيير زيما، النص والمجتمع آفاق علم اجتماع النقد، تر: أنطون أبو زيد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2013، ص: 44.

[2]– بيير زيما، النقد الاجتماعي، تر:عائدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر المعاصرة، القاهرة، ط1، 1990، ص: 191.

[3]– المرجع نفسه، ص: 52.

[4]–المرجع نفسه، ص: 50.

ومتمظهرة فيه بواسطة البنية اللّسانية للنص ذاته، بل " ينبغي أن نعرف دائما أنّ النسق اللّغوي هو مجال تلتقي فيه المصالح الاجتماعية أيضا"[1].

وبهذا يقترب **زيما** من أراء **باختين**، فهو يدعو للاهتمام بالدّرجة الأولى بالنّص الذي يعكس البنيات اللّغوية السّائدة فيالمجتمع، إذ أن الصّراع الإيديولوجي النّاتج عن البنى الاجتماعية والاقتصادية يتحوّل إلى بنيات لغويّة تعبّر عنه، وهذا يقودنا إلى دراسة سوسيو- لسانية**Socio-linguistique** تكشف لنا حقيقة الأفكار والأيديولوجيات الموجودة في النّص.

أفاد **بوريس أوسبنسكي**Uspenski هو الآخر كثيرا من التّراث الباختيني، وتحديدا في كتابه " **شعرية التّأليف**"[2]، فمن خلال قراءته النّقدية لباختين، استلهم أهمّ الأفكار والمقولات النّظرية حول مسألة " **المنظور الإيديولوجي**" في الرّواية البوليفونيّة، إذ يقول: " من الضروري أن نوضّح نقطة هنا، فحين نتحدّث عن وجهة نظر المؤلف هنا أو في أي مكان آخر، فإنّنا لا نقصد رؤية المؤلف للعالم مستقلة عن عمله، بل نقصد وجهة النظر التي يتبنّاها لتنظيم السرد في عمل معيّن، فضلا عن هذا، فإنّ المؤلف قد يتحدّث عن قصد بصوت آخر غير صوته الخاص(كما في المونولوجات المؤسلبة...)، وقد يغيّر وجهة نظره عدّة مرات في داخل العمل الواحد، وقد يتبنّى مواقع متعدّدو؛ أي أنه قد ينظّم، ويقوّم ما يراه من خلال وجهات نظر كثيرة في وقت واحد"[3].

يرتبط " **المنظور الإيديولوجي**" لدى **أوسبنسكي** بمرجعيات خارج نصّية، فهو يتناوله من خلال المواقع التي يحتلها المؤلف، فضلا عن الرّاوي والشخصيات، إذ يعدّه أكثر المستويات أهمية والأنسب لدراسة الرّواية المتعدّدة الأصوات، وأقلّه خضوعا

---

[1] – حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرّواية إلى سوسيولوجيا النص الرّوائي، المركز الثّقافي العربي، ط1، بيروت، 1990، ص: 86.

[2]– B.Uspenski, Poetics of composition, traduction.CL.Kahn, Poétique9, 1972.

[3] – بوريس أوسبنسكي، شعرية التأليف(بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي)، تر: سعيد الغانمي، وناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة، 1999، ص: 21-22.

للصّياغة الشّكلية، لاعتماد التّحليل فيه على الفهم الحدسي، أي البنيّة التأليفيّة العميقة له، وتقويم العالم المدرك والموصوف إيديولوجيا، من قبل المؤلف، أو الراوي، أو إحدى الشخصيات. مؤكدا إمكانية تضمين النص عددا من المنظورات الإيديولوجية المختلفة[1] في العمل نفسه.

ساهمت أفكار باختين وأطروحاته في تطوير الدّراسات النقدية الغربيّة وتجديد أدواتها متجاوزة الفصل بين بنية النصوص ودلالتها، إذ " إنّ معظم النقاد الذين يهتمون اليوم بتحليل الرواية وبنظريتها، من أمثال كريستيفا، وتدوروف، وجينت، وزيرافا، وفليب هامون، وفلاديمير كريزسكي، يتّخذون أفقا لتحليلاتهم مجاوزة الفصل بنية الرواية ودلالاتها عبر اللسانية بين عناصر خطابها، والأبعاد السوسيولوجية لشعريتها وسيميائيتها، وهو نفس الأفق الذي كان ميخائيل باختين(...)، رائدا في الدعوة إليه ووضع أسسه الأولى"[2].

كان فكرُ **باختين** في الولايات المتّحدة الأمريكية تأثيرا كبيرا، وميلادا جديدا في المسار الثّقافي الأميركي خلال حقبة الثمانينيّات، فالجدّة التي تنطوي عليها أطروحاته وتنظيراته، وخاصة كتابه " **شعرية دوستويفسكي**"، الذي يُسائل فيه نظريّة الرّواية، وكذا الفكرة الأساسية المتمثّلة في "البوليفونية" شكّلتا تأثيرا بالغا وانجذابا نحو تلقّي النّقاد الأمريكييّن لهما. وفي هذا السياق، يمكن الإشارة إلى الجهد الكبير التي قام به الباحثان **كاترينا كلارك(Katrina Clark)وميشيل هولكيست(Michael Holquist)**، ففي كتابهما الذي كان بعنوان "**ميخائيل باختين**"[3] ناقشا فيه مجمل أعماله التي تضمّنت إشكالات حول جماليّة الجنس الرّوائي وعلاقته بالأشكال التعبيريّة الأخرى.

لقد " أشاد النّاقد البريطاني **رايموند ويليامز (Raymond Williams)(1921-1988)** الذي يعدّ من أبرز مؤسسي النقد الثّقافي، إلى عمق وأصالة جهود **باختين**،

---

[1] – ينظر: بوريس أوسبنسكي، شعرية التأليف(مرجع سابق)، ص: 19.

[2] – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص:21.

[3]–Katrina Clark & Michael Holquist, Mikhael Bakhtine (Cambridge: Belknap Press, 1986).

ومساهمته في تطوير الدّرس النقدي، خاصّة في نقده للمناهج النقدية، التي حصرت اشتغالها ضمن الظاهرة النصيّة كبناء منغلق تكوّنه العلاقات الداخليّة، بغضّ النظر عن سياقات تشكّلها.

فتح **باختين** الدرس النّقدي حسب – **رايموند ويليامز**– ووجّهه مبكّرا نحو الاهتمام بالبعد الاجتماعي والإيديولوجي الذي يغلف تعاملاتنا اللّغوية اليوميّة، ويوجّهها ويضفي عليها قيمة متغيّرة، حسب الاستعمال والمقاصد الصريحة والمضمرة"[1]. لذا ألهم **باختين**– حسب **ويليامز**– الدّراسات الثّقافيّة في إدراكها لأهميّة اللّغة التي تدخل الحياة عبر الملفوظات التي تتولّد معانيها ضمن البيئة الاجتماعيّة والتّفاعلات الحاصلة بين الأفراد[2].

تكاد تكون أطروحات **باختين** محاولة " جادة للوصول إلى فهم أعمق وأخصب للظّاهرة الأدبيّة المعقّدة، بكلّ أبعادها الذّاتية والمجتمعيّة، وبتفاعلها الخلاّق مع المجتمع الذي تنتمي إليه في شتى تجلياته ونشاطاته ومؤسساته"[3]، فهو لم يدرس الظاهرة الأدبيّة من الدّاخل فحسب، بل اهتم كذلك بتحليل دلالاتها وأبعادها الاجتماعيّة المرتبطة

---

[1] – حياة أمّ السّعد، النقد والخطاب" مقاربات تداولية وميديولوجية"، دار رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2017، ص: 178.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص: 179.

[3]– صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، دار شرقيات، القاهرة، دط، 1996، ص:98. أحدثت المؤلّفات الثلاثة التي أصدرها **باختين** في أواخر العشرينات من القرن الماضي؛ والمتمثّلة في: **(الفرويدية: 1927)**، و**(المنهج الشكلي في الدراسات الأدبية: 1928)** ثمّ **(الماركسية وفلسفة اللغة:1929)** ارتجاجا في الأوساط الثقافية، ومنعطفا نوعيّا في مسار تطوّر الفكر المعاصر، وما يُميّز هذه المؤلفات جميعها طابع مشترك تمثّل في نقدها للتصوّرات النظرية الحديثة السّائدة في مجالات علم النفس والأدب واللّسانيات. وقد مكّن هذا الطابع النقدي من ردّ تلك التصوّرات إلى نزعتين متعارضتين: أوّلهما: تغرق في " **الموضوعية المجردة**"**Objectivisme abritait**، كما الحال بالنسبة إلى السيكولوجيا (علم النفس) واللسانيات البنيوية، أو في "الشكلانية الضيقة"، المتمثّلة في المناهج الشكلانية لدراسة الأدب. وثانيهما: يبالغ في " **الذاتية المثالية**"**La Subjectivisme individualiste** كما هو حاصل في "الفرويدية " واللّسانيات المثالية، أو في "الإيديولوجية الضيّقة" على نحو ما هو متداول في المناهج الإيديولوجية. ينظر: محمد الحيرش، تداوليات التخاطب عند ميخائيل باختين، مجلة كلية الآداب، جامعة الملك السعدي، تطوان(المغرب)، 1990، ص: 117.

بالتفاعلات الإنسانيّة، وما تنطوي عليه من حواريّة **Dialogisme** وتعدّد في الأصوات**Polyphonie** وكرنوتوب**Chronotope**، لهذا يؤكّد **فلاديمير كريزينسكي(Wladimir Krysinski)** على أنّه" أعظم متفحّص لأسرار الكلام الإنساني، ذلك الكلام الذي إذا ما نظر إليه فيبعده التوليدي، ألفيناه قوّة نابذةوجاذبة في نفس الآن"[1].

بناء على ما سبق، يمكن القول على الرّغم من هامشيّة **باختين** في روسيّا، إلاّ أنّ أعماله التي انتشرت في أوربا وأمريكا وخارج الحقل الثّقافي الذي تكوّنت فيه، جعلته على قدر كبير من الأهميّة، وواحدا من أكثر النّقاد تأثيرا في القرن العشرين، ومازال يشكّل أهميّة كبيرة لا يمكن تجاهلها، سواء في مجال الدّراسة الأدبيّة أو في مجال النّقد الأدبي، بدليل " تلك المؤتمرات الكثيرة شرقا وغربا، المكرّسة للتعريف به وعرض أفكاره بالتحليل والمناقشة الواسعة"[2].

2-2- موقع باختين في الفكر النّقدي العربي المعاصر:

كان لفعل المثاقفة والاحتكاك القائم بين البيئتين الغربيّة والعربيّة، الأثر البالغ في الاقتراب من أسئلة النقد الأدبي والأدوار التي ينهض بها في الحقل الثّقافي، فالمتتبّع والمتأمّل لحركة المثقافة النقديّة التي عرفها النصف الثاني من القرن العشرين، يدرك التوجّه الواضح للمنجز النقدي العربي المعاصر في سعيه لتمثّل الأفكار والمناهج النقدية الحداثيّة.

يلاحظ الدّارس للمنجز النّقدي العربي، الدور الكبير الذي نهض به المرجع الباختيني في النقد العربي المعاصر، حيث شكّلت تصوّراته النظريّة ودراساته التطبيقيّة في

---

[1] – فلاديمير كريزينسكي، باختين والمسألة الإيديولوجية، تر: حسن بحراوي وعبد الحميد عقار، مجلّة علامات،ع:6، 1996، موقع سعيد بنكراد،14 /2019/02، 23:54http://www.saidbengrad. Net/al/n6/3.htm .

[2]– نورة بعيو، آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية: " مدن الملح" وثلاثية" أرض السواد" لعبد الرحمن منيف، ص: 31.

مجال الأدب ونقده، سلطة مرجعيّة شديدة الحضور في النّقد العربي. وفي هذا الصّدد، يُؤكّد **فخري صالح**، أنّ " باختين بنظرته الشّموليّة إلى العلوم الإنسانيّة، ومن ضمنها الأدب، يمدّنا كباحثين ونقّاد لا بالوسائل الإجرائية فقط، بل بالمؤثرات النظرية أيضا التي ينبغي أن يرتكز عليها عملنا. وسنجد في تصوّره للآخر والتناص وفي نظريته اللّغوية، التي تركّز على التلفّظ متجاوزة الألسنية السوسيرية، ونظريته في الإيديولوجية، محرّضات فعليّة للفكر النقدي المعاصر"[1].

كانت قراءات الدّارسين لباختين فاتحة حوار نقدي، سمح لهم بمناقشة نظريّاته وأطروحاته. ومن ثمّة، حظيّ الطّرح الفكري النّقدي لباختين باهتمام كبير من قبل عدد من الدّارسين والنقاد العرب المعاصرين، ولعلّ السبب يعزى في ذلك، أنّه فتح مسارات وآفاقا جديدة بتنظير الرّواية العربية – طرحا ورؤيّة– تختلف عن أطروحات **جورج لوكاش(George Lukàcs)(1885–1971)** حيث يرى **محمد برادة** أنّها " ضيّقت الأفق بدلا من أن تفسح أرجاءه؛ لأنّ النقد العربي لم يقرأ لوكاش قراءة كاملة في سياقه وتطوره"[2].

يلاحظ متفحّص نظرية **باختين** التّثمين العالي الذي حظي به من خلال كتابه" **شعرية دوستويفسكي**" في بحثه عن منابع جديدة لنشأة الرواية تختلف عن التصوّرات الفلسفيّة التي ربطت الرّواية بتناقضات المجتمع البرجوازيّ، وذلك عبر تأكيد باختين أنّ الرّواية فنّ حواري نشأ بعيدا عمّا هو مركزي ومؤسّساتي، وفي كنف مجموعة من الأشكال الثّقافية الشعبيّة التي أنتجتها الطّبقات الدّنيا في نزوعها نحو خلخلة تقاليد الثّقافة

---

[1] – تزفيتان تدوروف، المبدأ الحواري، تر: فخري صالح(مقدمة المترجم)، ص: 25.

[2]– محمد برادة، "رواية عربية جديدة"، في مجموعة من المؤلفين، الرواية العربية واقع وآفاق، دار ابن رشد، بيروت، دط، 1981، ص: 10. ما يعاب على طروحات **لوكاتش** هو أنّها لم تهتم بالجانب الفنّي للرّواية، بقدر اهتمامها بالرّبط بينها وبين التّحولات التاريخيّة والاجتماعيّة وذات الفرد (المؤلف) في صراعه مع مجتمعه. ومن ثمّة، بقيت الرّواية تتأرجح بين المقاربات الفلسفيّة والتاريخيّة والاجتماعية. ينظر: حنا عبود، من تاريخ الرواية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2002، ص: 14–15.

الرسميّة المكرّسة، وتفكيك هرميتها المتوارثة، بحثا عن التنوّع والعدالة والديمقراطية، كما هي الحال مع الحوارات السّقراطية والهجائيات المنيبيّة والكرنفال[1].

وعلى الرّغم من عدم حضور جلّ كتابات باختين الأساسيّة عربيّا؛ لأنّها " لم تترجم بعد، فإنّ ثمّة تأثيرا واضحا لأطروحات باختين، ولا سيما الخاصّة بالجنس الرّوائي في النّقد العربي المعاصر، وفي الدّراسات والأبحاث الجامعيّة، ما يجعل نقد الرواية العربية مصبوغا برؤية باختين للرواية بوصفها نوعا غير قابل للاكتمال، نوعا لجذور غائرة في تاريخ السرد والكتابة في الوقت الذي يمتلك هذا النوع الهجين، القابل للتهجين بصورة مستمرة، قدرة خلاقة على الاستفادة من الأنواع الأدبية والفنية، اللّفظية وغير اللّفظية"[2].

تأثّر نّقاد العرب المعاصرين بتنظيرات **باختين** وكتاباته، واستفادوا من محتوى فكره وأطروحاته التي " لم تقتصر على منهجية محدّدة، سواء كانت لسانية أو أدبية أو فلسفيّة،

---

[1] – ينطلق **باختين** في تنظيره لأصل الجنس الرّوائي من موقع مغاير للمنظّرين الذين سبقوه، فإذا كان **هيجل** و**لوكاتش** و**غولدمان**، انطلقوا في تشيّدهم لنظرية الرّواية من منطلق فلسفي– تاريخي، يربط شكلها ومضمونها بتحوّلات البرجوازية في المجتمع الأوروبي، فإنّ **باختين** انطلق من منطلق فلسفي– لساني؛ ينفي التعالق بين الرّواية والطبقة البرجوازيّة، وينفي أن يكون الصراع الطبقي هو السبب الوحيد هي بلورت هذا الجنس الأدبي، مخالفا بذلك، **لوكاتش** الذي يرى أن أصل الرواية بورجوازي سامي، ويعني أنّ الطبقة البرجوازيّة هي التي اتّخذت الرّواية أداة للتّعبير والنضال، وذلك في صراعها مع الطبقات المناوئة، ولا سيما طبقة الإقطاع ورجال الكنيسة، والطبقة البروليتارية **Prolétariats**. وقد تبنّى هذا التصوّر **غولدمان** الذي يرى هو الآخر أنّ الرّواية ملحمة برجوازية، ومنه، فإنّ **باختين** لم يهمل الدور الذي لعبته التّحولات التاريخيّة والمجتمعيّة في بلورة الجنس الروائي، وحاول أن يجد له جذورا في أحضان الثقافة الشعبيّة (خاصة طقوس الكرنفال) وأن يتلمّس مكوّناته النصيّة في بعض النصوص النثرية الإغريقيّة والرومانية القديمة، وكذلك في روايات العصور الوسطى وصولا إلى العصر الحديث أو"العالم الجديد" (دوستويفسكي). ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص: 15.

[2] – ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تزفيتان تودوروف، تر: فخري صالح، ص: 11. يرى **فخري صالح** أنّ ما يغيب من أطروحات وتنظيرات باختين، في النقد والثقافة العربيين، هو الأنثروبولوجيا الفلسفيّة التي تؤطّر رؤيته المفتوحة للكائن والعالم؛ بمعنى أنّ الغاية الفعلية في انشغال باختين بالحوارية، تتمثّل في تشديده على حوارية العالم والعلاقات بين البشر. من هنا، يؤكد **فخري صالح** على ضرورة ترجمة بقيّة كتب باختين ودراساته وشذراته، لاستلهام ما يحفل به نصّه النقدي– الفلسفي من أفق إنساني، تعدّدي، ديمقراطي،...لإدراك الأبعاد المتعدّدة، العميقة والخلاقة، التي ينطوي عليها عمل باختين الذي جرى تضيّيقه في أفقه العربي إلى مجرّد نظرية خاصة بالرواية تُمكّن النقاد من تصنيف الأعمال الرّوائية وقراءة التعددّية الأسلوبية فيها. ينظر: المرجع نفسه، ص: 11.

بل هي مجموع هذه المقاربات"[1]، متجاوزة قصور الدّراسات السّابقة، التي ارتهنت بمبدأ انغلاق النص وغياب المرجع، وهو ما أشار إليه **محمد برادة** في سياق تحديده للموقع الذي يشغله باختين مقارنة مع الشّكلانيين الرّوس والأسلوبيين المتأثّرين بألسنيّة دوسوسير، بقوله:" ينطلق باختين من موقع نظري مغاير لذلك الاتجاه: من داخل الفلسفة الماركسية، وباطّلاع جيّد على الألسنيّة وأبحاث الشكلانيّين والأسلوبيّين، وبوعي أيضا لسلبياتالوثوقية الأيديولوجية التجريدية، طرح باختين مسألة شعرية الخطاب الرّوائي بطريقة مغايرة لمفهوم الخطاب الشعري السّائد آنذاك، وبالنسبة لباختين لا يمكن فصل الألسنية والأسلوبية عن جذور ومبادئ فلسفية تسندهما وتوجه دفتهما"[2].

جعل **باختين** تنظيراته وأطروحاته، آليّة نقديّة ضدّ صرامة المقاربات النصانيّة النسقيّة، ومفتاحا لتحليل بنية الخطاب الرّوائي، متجاوزا انغلاقية النص الرّوائي وفصله عن واقعه الاجتماعي، مخالفا بذلك موقف البنيويّن والشّكلانيين[3]؛ في فصلهم بين ثنائية الشّكل والمضمون في العمل الأدبي. إذ يقول: " إنّ الشكل والمضمون شيء واحد داخل الخطاب المعتبر بمثابة اجتماعية، هو اجتماعي في مجموع مجالات وجوده وعناصره، ابتداءً من الصورة السمعيّة ووصولا إلى التصنيفات الدلالية الأكثر تجريدا"[4].

---

[1] – أنور المرتجي، ميخائيل باختين "الناقد الحواري"، مجموعة مقالات مترجمة، منشورات زواية للفن والثقافة، الرباط، 2009، ص: 8.

[2]– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص: 14–15 (مقدّمة المترجم).

[3] – يُحدّد **باختين** في كتابه **جمالية الإبداع اللفظي** موقفه من الشكلانيّة، يقول:" موقفي من الشكلانية؟ لدي فهم مختلف للتخصّص. إنّ تجاهل المحتوى يقود إلى" جمالية مادية"، لا نريد" الفبركة"، وإنّما نريد الإبداع. إن مادة البناء لا تصنع إلا منتوجا " مفبركا". جهل التاريخية والتعاقب. الإدراك الميكانيكي للتعاقب. القيمة الإيجابية في الشكلانية: هي وضعها لمشاكل جديدة ومظاهر جديدة في الفن. يكتسي الجديد، في مراحله الأولى والأكثر إبداعية في تطوّره، أشكالا أحادية وقصوى". ميخائيل باختين، جمالية الإبداع اللفظي، تر: شكير نصر الدّين، دار رؤية، القاهرة، ط1، 2016، ص: 405.

[4] – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص: 35.

وبهذا يستحيل الفصل بين الشّكل والمضمون داخل الخطاب، فالأدب في شعريّته وواقعيته هو محتوى في وعاء اللّغة؛ فهو بمثابة " المساحة التي يتقاطع فيها المبنى والمعنى ويشكّلان لحمة، والمجال الذي يخلق فيه التقويم الاجتماعي أشكالا فنيّة مكتملة تمثّل الخصوصية الحقيقية للعمل الفني"[1].

الأمر الذي أفضى به إلى خلق شعريّة جديدة تقوم على منهج سوسيولوجي، تختلف عن الشّعرية التّاريخية التي اعتمدتها الماركسيّة التي ربطت الإيديولوجيّا بالمضمون الأدبي في إطار علاقته بالواقع الخارجي، ومن دون تحليل للشّكل الذي تراه من طبيعة فنّية لا سوسيولوجيّة، وتختلف كذلك عن الشّعرية الشّكلانية التي اهتمت بالشّكل بوصفه مادة خامّا**Matériau**، وأغفلت العوامل الخارجيّة التي تصنع شعريّة الإبداع الأدبي.وبهذا تجاوز **باختين** النّزعتين"الماركسيّة الضّيقة" و"الشكلية الضّيقة"[2] للإبداع الأدبي.

واستنادا إلى هذه المعطيات، برزت أبحاث ودراسات في السّياق النّقدي العربي، توزّعت بين الترجمة[3] والأبحاث النّظرية التي عملت على شرح فكر **باختين** ومفاهيمه الأساسيّة، أو الدّراسات التطبيقيّة التي وظّفت مقولاته وآلياته الإجرائيّة في قراءة الرّواية

---

[1] – أنور المرتجي، ميخائيل باختين " الناقد الحواري"، ص: 55.

[2]– ولعلّ أهمّ الانتقادات التي قدّمها **هانز روبيرتياوس(Hans Robert Jausse)** للشكلانية والماركسيّة معا، تأكيده على أنّه " لا وجود لنص أدبي كُتب من أجل أن يقرأ فيللوجيا من قبل الفيللوجيين، أو تاريخيا من قبل المؤرّخين". سعيد عموري، الرواية من منظور نظرية التلقي، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، كلية الآداب، فاس، ط1، 2009، ص: 21.

[3] – هناك من الدّارسين قاموا بترجمة بعض أعمال باختين من الرّوسية إلى العربية، من بينهم: جميل نصيف التكريتي الذي ترجم " شعرية دوستويفسكي"، ومحمد برادة الذي ترجم " الخطاب الروائي"، وفيصل درّاج الذي ترجم " الكلمة والرواية"، وفخري صالح الذي ترجم" المبدأ الحواري"، ومحمد البكري ويمنى العيد من خلال ترجمة كتاب" الماركسية وفلسفة اللغة"، وجمال شحيد الذي ترجم" الرواية والملحمة"، وشكير نصر الدين الذي ترجم كتابين: " أعمال فرانسو رابليه والثقافة الشعبيّة في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة" و"جمالية الإبداع اللّفظي".

العربيّة، نذكر منهم: **فيصل دراج، وجمال شحيد، وشكير نصر الدين، ومحمد برادة، ويوسف حلاق، وفخري صالح، ويمنى العيد**، وغيرهم.

من هذا المنطلق، وبالنّظر إلى الجهود والمساهمات النّقديّة العربيّة، التي تأثّرت بالفكر الباختيني، وتبنّت مفاهيمه النظريّة وأطروحاته النقديّة والفكريّة في الإبداع الرّوائي العربي، فإنّنا سنحاول إبراز أهمّ هذه المساهمات النقديّة ومدى تأثّرها بمضامين فكر **باختين** وأطروحاته مع خصوصيتها العربيّة في النتاج النّقدي العربيّ المعاصر، وسنركز على مساهمات **فيصل درّاج، ويمنى العيد، ومحمد برادة؛** لأنّنا نلمس عند هؤلاء النّقاد جملة من المفاهيم النظريّة والإجرائيّة الخاصّة بأسئلة الإبداع الرّوائي ونقده، انطلاقا من تمثُّلهم أطروحات **باختين،** المرتبطة بدراسة الخطاب الرّوائي التي تعتمد على آليات عديدة نظّر لها باختين وطبّق بعضها عبر كتابين: الأوّل حول روايات " **فيدور ميخائيلوفتش دوستويفسكيF.M.Dostoïevski**"، والثاني حول روايات " **فرانسو رابليه François Rabelais**".

2-2-1- تأثير باختين في المنظور النّقدي لفيصل درّاج:

يعدّ **فيصل درّاج** أوّل ناقد عربي تطرّق إلى **باختين** من خلال مقالة كتبها عن باختين؛ الموسومة بـ"**العلاقة الروائية في العلاقات الاجتماعية (الرواية ونمط الإنتاج)**"، وهو ما أكّد عليه **جمال شحيد** في المقدمة التي وضعها للتّرجمة العربيّة لكتاب ميخائيل باختين " **الملحمة والرواية**"[1]، وقد أعاد **فيصل دراج** نشر هذه المقالة ضمن كتابه

[1] – ميخائيل باختين، الملحمة والرواية، فصل من كتاب" جمالية ونظرية الرواية"، تر: جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، دط، 1982، ص: 07. يؤكدّ **جمال شحيد** ذلك في قوله:" ما عدا-على علمي- مقالة قيّمة للدكتور فيصل درّاج في مجلة الطريق، ع: 3-4، ص: 22-58، وهي بعنوان: "العلاقة الروائية في العلاقات الاجتماعية(الرواية ونمط الإنتاج)". المرجع نفسه: ص: 68(الحواشي).

"**دلالات العلاقة الروائية**"[1]. كما أفرد فصلاً خاصا بعنوان " **ميخائيل باختين: الكلمة، اللّغة، الرّواية**"، ضمن كتابه "**نظرية الرّواية والرّوايةالعربيّة**"[2].

يدرك المطّلع على الجهد النّقدي لهذا الباحث مدى إلمامه الواسع بأطروحات باختين، لا سيما فيما يتعلّق بنظرية الرّواية، حيث أعاد **فيصل درّاج** قراءة الرّواية العربيّة عبر ربطها بالمجتمع والسّياق الثقافي الذي تتشكّل فيه، محاورا في هذا مفاهيم وتنظيرات باختين للرّواية؛ ففي كتابه " **نظرية الرّواية والرّواية العربية**"، يحيل إلى اختلاف الرّواية العربّية عن الرّواية الغربية في الشّروط التاريخيّة لتكوّنها، وفي المعاييّر النظريّة التي توافقها، وهو الأمر الذي دفع به إلى إعادة النّظر في نشأة الرّواية العربية وتحوّلاتها، مستفيدا من طروحات **باختين** التي شدّدت على عتاقة الرّواية والتحامها بالآداب الشّعبية. إذ يقول: " لم تلتقالرواية العربية في أزمنة ولادتها(...) بزمن اجتماعي يحتفل بحوارية المعارف، فولدت كجنس أدبي مرذول، وتطوّرت من دون أن تغادر هامشيتها، ماعدا حالات قليلة"[3].

ومن هذا المنظور، يعتبر **فيصل درّاج** ولادة الرّواية العربيّة ولادة معوّقة؛ لأنّ السيّاق الثّقافي الذي ولدت فيه هو حقل مونولوجي مسيّطر يفتقر إلى تعددّية المعارف وتنوّعها، نتيجة خضوعه لثقافة تقليدية تلقينيّة منحازة إلى ماهو مكرّس وسائد ومتوارث من جهة[4]، ولعجز النّص التنويري الذي كان يواكب انبلاج سرديّات القرن التاسع عشر وتطوّرها عن تخصيص أسئلته من جهة ثانية؛ لأنّه ظلّ مشتّتا وملتبسا بين ثنائيات متصارعة من قبيل التراث/الغرب، العقل/الإيمان، النقل/الاجتهاد[5]، قياسا بولادة الرّواية الغربيّة التي هي ولادة منتجة؛ لأنّ سياقها تميّز بحوارية المعارف وانفتاح علومه على

[1] – فيصل دراج، دلالات العلاقة الروائية، دار كنعان، بيروت، دط، 1992.

[2] – فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، دط، 1999.

[3] – فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص: 148.

[4] – ينظر:المرجع نفسه، ص: 148.

[5] – ينظر: المرجع نفسه، ص: 153.

النّسبية والتعدّدية اللّتين عدّهما **باختين** ضروريتين لتطوّر الرّواية، وإنّ غياب هذا الوعي التعدّدي جعله يعتبر نشأة الرّواية العربيّة نشأة معوقة"[1]؛ لأنّ سياقها الثقافي والاجتماعي يرفض التعدّد ولا يعرف حوارية المعارف المختلفة المستقلّة بذاتها، والتي تميّز بها السّياق الغربي، بل ظلّ محكوما لما هو مونولوجي وتقليدي مسيّطر، ومفتقرا إلى علوم ومعارف تضع حدّا لسطوة القديم، وتستشرف بأسئلتها أفق الابداع والمغايرة لموروث يجب مراجعته[2].

2-2-2- تأثير الفكر الباختني في المنظور النّقدي ليمنى العيد:

لا يمكن إغفال تأثّر **يمنى العيد** بالفكر الباختيني، ومساهمتها في إثراء النقد العربيّ المعاصر بمنهجه النّقدي، إذ نستشف هذا التأثّر القويّ بباختين في منظورها النقديّ، وفي تناولها لجدلية العلاقة بين الأدب والمجتمع، على أنّ هذا التأثّر يزداد تعمّقا في كتابيها " **الرّاوي: الموقع والشكل**"، و" **الرواية العربية: المتخيّل وبنيته الفنّية**". وقد ترجمت **يمنى العيد** إلى العربية، بالاشتراك مع الباحث المغربي **محمد البكري**، كتاب باختين" **الماركسية وفلسفة اللغة**"[3].

استثمرت **يمنى العيد** التّنظير الباختيني وفلسفته اللّغوية؛ التي اهتمت بدراسة البنيّة اللّغوية للعمل الأدبي، من منظور أنّ اللّغة مادة الأدب ووسيلته الإيديولوجية، التي تعبّر عن البنية التّحتية للمجتمع وتكشف عمّا يعتمل فيها من صراعات مختلفة. وعلى هذا الأساس كان منطلق يمنى العيد في كتابها"**الرواي: الموقع والشكل**". والذي يتجلّى فيه تأثّرها البارز بباختين، خاصّة في المباحث التي تناولت فيها النّقد والقراءة، والتّعبير ومسألة الواقع، والكتابة والتحوّلات الاجتماعية.

---

[1]- فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية(مرجع سابق)، ص: 148.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 148.

[3]- ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، تر: محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، دط، 1986.

وضمن هذا السّياق، تحدّثت **يمنى العيد** عن العلاقة الوطيدة والمتداخلة بين النقد والقراءة، معتبرة النقد – في جوهره – نشاط ذهني يتقصّد قراءة النصوص وفهمها، وبالتّالي إعادة إنتاجها. وأنّ هذا النّشاط الذّهني(القراءة)، يكتسب قيمته من خلال التفاعل مع الموقع الاجتماعي، وعليه " لا نقد بلا قراءة ولا قراءة بلا قارئ، ولا قارئ بلا موقع، ولا موقع إلاّ في الاجتماعي، أو في العلاقات ذات الهويّة الاجتماعية"[1]؛ لأنّ الناقد لا يعيش معزولا عن العالم، بل له حضوره الفاعل في صنع الحدث الثقافي في المجتمع لتغييّره وتطويره.

تؤكّد **يمنى العيد** أنّ ارتباط النّقد بالقارئ يجعله متعدّد الدّلالات والمعاني، ومن ثمّة، ندرك أنّ "دلالات النّص تولد في العلاقة بين النص كطرف وبين القارئ كطرف آخر، فإنّ هذه الدّلالات تتنوّع وتختلف بتنوّع موقع القارئ، واختلاف أحد طرفي هذه العلاقة"[2].

نفهم من هذا، أنّ المرجع عند **يمنى العيد** يبقى حاضرا سواء في الكتابة الأولى، أو في القراءة أيضا، فلئن كانت القراءة تصوغ الأسئلة المنتجة للمعرفة؛ فإنّ هذه المعرفة لا تنفك تقول الإحالة، لذا فإنّ " قراءة الأعمال الأدبية بوضعها في علاقة مع مرجعيتها الخاصة، تخوّلنا المساهمة في بلورة المعنى العميق لوجودنا المشروط بتاريخنا، وبالعلاقات التي تحكم ثقافتنا، وبسؤالنا المطروح على دورنا في صنع زمننا القادم"[3].

ضمن هذا التصوّر، تُقرّ **يمنى العيد** – أيضا– أنّ لا تأويل مع انغلاق النّص، إذ كلّ تأويل هو تواصل مع البنى الثّقافيّة والاجتماعيّة للنّص، وتردّ ذلك" إلى كون اللغة

---

[1] – يمنى العيد، الراوي: الموقع والشكل، ص: 16.

[2]– المرجع نفسه، ص: 15.

[3]– يمنى العيد، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الآداب، بيروت، ط1، 1998، ص: 45.

عالما من الأدّلة الإيديولوجية يتوفر على مرجع"[1]؛ إذ إنّ عالم رابليه المتخيّل، يحيل إلى " ثقافة معرفية مادية مناقضة للثقافة الشعبية السّائدة"[2]. ومن هنا، يتّضح أنّ المنطلق الأساسي **ليمنى العيد**، هو ضرورة حضور المرجع في النص، متأثّرة في هذا بباختين في تأويله لفن **رابليه**Rabelais[3]، حيث إنّ القراءة التي قدّمها **باختين** لرابليه تجاوزت القراءات الشكليّة المحايثة والقراءات الإيديولوجية، وأسّست توجّها جديدا في الدّراسات النقديّة يمزج اللّغة والمجتمع والتّاريخ والإنسان، جاعلا الحوار مصدر كلّ شيء ومنتهاه؛

---

[1] – يمنى العيد، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب (مرجع سابق)، ص: 41.

[2] – المرجع نفسه، ص: 41.

[3] – يعد **فرانسوا رابليه (François Rabelais)(1493–1553)** أنموذجا في تمثّل الثقافة الشعبيّة، ومصدرا هامّا لاكتشاف **باختين** عالم مغاير للعوالم المألوفة في الرّواية، يقول **باختين:** " رابليه هو وريث، إنّه تتويج للآلاف السنين من الضحك الشعبيّ، وأعماله هي المفتاح الذي لا بديل عنه الموصل إلى فهم الثقافة الشعبية بتجلياتها الأشد قوّة وعمقا وأصالة". ميخائيل باختين، أعمال فرانسو رابليه والثّقافة الشّعبيّة في العصر الوسيط وإبّان عصر النهضة، تر: شكير نصر الدين، منشورات الجمل، بغداد، بيروت، ط1، 2015، ص: 603. وإذا كان **باختين** درس "دوستويفسكي" من خلال ربطه بالأصناف الهزليّة القديمة، فإنّه درس "رابليه" رابطا إيّاه بالثقافة الشّعبيّة والمظاهر الأساسيّة المؤسّسة للكرنفال في العصور الوسطى، والذي بواسطته أراد أن يرسم تصوّرا شاملا عن العصور الوسطى وعصر النهضة. يقول باختين: " لقد فحصنا كل مظاهر الأعمال الرابليهية المهمة في نظرنا، وسعينا جهدنا لإظهار أن أصالتها الاستثنائية قد حدّدتها ثقافة الماضي الهزلي الشعبي، التي ارتسمت ملامحها القوية وراء كل صوّر رابليه. إنّ العيب الرئيسي في الدراسات الرابليهية التي تنجز حاليا في البلدان الأجنبية، هي نتيجة جهلها للثقافة الشعبية، وما هو جوهري في أعمال رابليه، إنها تسعى إلى إقحام أعمال فرانسو رابليه في إطار الثقافة الرسمية(...) لقد سعينا في كتابنا هذا إلى فهم "رابليه" في خضم الثّقافة الشعبيّة التي كانت دائما في كلّ أطوارها، معارضة لثقافة الطبقات السّائدة الرسميّة، وأنشأت وجهة نظرها الخاصة حول العالم والأشكال المميزة لانعكاسه المجازي(...) المرجع نفسه، ص: 603. وهكذا، مارست أعمال رابليه الفنيّة تأثيرها على تاريخ الرّواية، ومهدت لظهور الرّواية الحديثة، إذ تضمّنت رواياته (بنتاغرويل**Pantagruel** عام 1532، غارغانتوا**Gargantua**عام 1534) ثقافة الضحك والكرنفال في العصور الوسطى، وقد أشار **باختين** من خلال تحليله لأعمال رابليه في " كتابات فرانسو رابلي وثقافة القرون الوسطى الشعبية وعصر النهضة" إلى دور ثقافة الضحك في تشخيص كلمة الغير، ودور الكرنفال في بناء الجنس الأدبي، وتحطيم قداسة النظام اللّغوي الرّسمي، إذ تحوّلت مظاهر الكرنفال من الممارسة الاجتماعية إلى تقنيات جمالية فنيّة ساهمت في تكوين الخطاب الروائي، تجسّدت في التنوّع الأسلوبي ومزج الجاد بالهزلي والمحاكاة السّاخرة. وهو ما يجعلها تتّصف بالعظمة على حدّ تعبير **باختين** " إنّ كل ما هو عظيم يتوفّر على الضحك، حتى لو صار مهدّدا ومخيفا ومفخما، وعلى أية حال، محدودا، الضحك يعطي الضوء الأخضر، يفتح الطريق ". ميخائيل باختين، جمالية الإبداع اللفظي، ص: 366.

فالخطاب الروائي- حسب **باختين**- لا يقبل الاكتمال أو الانغلاق؛ لأنّه يتشكّل من قراءات مختلفة ومتباينة وتأويلات ممكنة للحاضر وللمستقبل، " إنّه قويّ بمعانيه الكثيفة والعميقة التي تحتك بمعان أخرى غريبة عنها، فينشأ فيما بينها حوار يتغلّب على صفتي الانغلاق والأحاديّة"[1]. ومن ثمّ، فلا سلطة للكاتب ولا للقارئ، الكلّ يعيش في فضاء ديمقراطي نسبيّ.

وفق هذا الطرح، تربط **يمنى العيد** الحواريّة بالوعيّ الشّموليّ والفكر الديمقراطيّ للواقع، متأثّرة بنظريّة الرّواية لدى **باختين**، إذ تقول: " إنّ الرّواية الحوارية وهي تدمج أسلوب الكاتب وإيديولوجيته، في إطار مجموع الرؤى، تعبّر عن درجة عالية من الوعي الشمولي بالواقع؛ لأنّها تحقق نوعا من ديمقراطية التعبير داخل الرواية"[2]. فلا أحد يعلو على الآخر، فالكلّ في تفاعل وحوارية داخل الرّواية.

تشير **يمنى العيد** في الكتاب نفسه " **الرواي: الموقع والشكل**"، إلى مسألة هامّة تتعلّق بمفهوم الموقع، متأثّرة بالطّرح الإيديولوجي الباختيني، مخالفة بذلك التّصور البنيويّ حول مفهوم مصطلح " **زواية الرّؤية**" عند **تدوروف**، إذ تقول: " لابد لنا(...) من أن نشير إلى أن البعض يسمّي الموقع في النص الأدبي زاوية رؤية، ونحن بالرغم من تقديرنا لأهمية هذا المصطلح، نفضل استعمال مصطلح الموقع، التفضيل هنا ليس شكليّا، ولا هو مجرّد استحسان أو استنساب، بل هو مرتبط بنظرة فكرية للنص الأدبي"[3]، تسمح بربط الواقع الاجتماعي من خلال اللّغة.

وتضيف **يمنى العيد** متأثّرة بحوارية **باختين** " ليس العمل الأدبي هو مجرّد موقع ولا هو مجرّد قول لموقع، بل إنّ العمل الأدبي، إذ ينهض من موقع، هو بنية عالم لا يمكنه أن ينمو إلا بصراع مجتمعي هو ديناميته، وهو انفتاحه على تعدّد الأصوات

---

[1] – نورة بعيو، آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية" مدن الملح" وثلاثية" أرض السواد"، ص: 77.

[2] – يمنى العيد، الراوي: الموقع والشكل، ص: 177.

[3] – المرجع نفسه، ص: 33.

وتناقض المواقع"[1]، التي منها ينبني توجّه القول/الخطاب، ومنها يصدر؛ فإذا كان القول علاقة تخاطبيّة أو تلفظيّة؛ أي حواريّة بين الأفراد الذين يعيشون في مجتمع واحد، فهو ذو طابع صراعي أو تناقضي، بمعنى يتّسم القول- من حيث هو تعبير لغوي- بطابع الصّراع الذي يحكم علاقات الأشخاص المادية وممارستهم الاجتماعية[2].

وتؤكّد **يمنى العيد** على أنّ " كلّ تعبير، هو تعبير من موقع، وكل موقع هو موقع إيديولوجي. إنّه موقع يقول، والقول علاقة، والعلاقة نظر باتجاه موضوع، وتوجه إلى مخاطب... وفي هذه العلاقة منشأ لإيديولوجي يسم مواقع النظر والتوجّه، يتفاوت بتفاوت هذه المواقع، يختلف ويتناقض باختلاف وتناقض هذه المواقع في العلاقة الاجتماعية فيما بينهما"[3].

وعليه، فالموقع لا يتحدّد بذاته؛ لأنّه ليس قائما بذاته، بل هو قائم بعلاقته مع موقع آخر يختلف عنه، وهذا الاختلاف يجعل الموضوع ضمن وضعيّة اجتماعيّة معيّنة في زمن تاريخي معيّن، فيظهر اختلاف المواقع في اختلاف أشكال الوعي والتفكير، وذلك مؤشّر على اختلاف الموقع الذي يجد سبيله إلى تنويع اللّغات[4].

إنّ هذا التصوّر- في جوهره - إيديولوجي، يعكس الوعي النّقدي **ليمنى العيد**، ويتجلّى هذا في قراءتها وممارستها التطبيقيّة؛ مركّزة على النصوص السّردية العربيّة، التي تقول الصّراع في المجتمع، وهي حين تقول ذلك، تقوله من موقع كاتبها الرّواي في المجتمع، والذي هو موقع إيديولوجي؛ أي له هوّيته الإيديولوجية.

نخلص في ضوء ما سبق، أنّ **يمنى العيد** تعدّ واحدة من الذين أسهموا في إثراء النّقد العربي المعاصر تنظيرا وتطبيقا، نتيجة احتكاكها بالمشاريع الفكريّة الغربيّة، ولا سيما

---

[1] - يمنى العيد، الراوي: الموقع والشكل(مرجع سابق)، ص: 32.

[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص: 22.

[3]- المرجع نفسه، ص: 26.

[4] - ينظر: المرجع نفسه، ص: 26-27.

مشروع **باختين**، ويظهر ذلك جليّا، في استلهامها لمفاهيمه وتمثّلها في مرحلة ظهرت فيها أطروحات لوكاش، كما هيمنت فيها الدّراسة البنيويّة وتصوّراتها، التي ارتهنت " بفصل العمل الإبداعي الأدبي والفنّي عن الواقع الاجتماعي، وهذا الفصل لا يحدّ من قيمة العمل النقدي فحسب، بل يبعد الدّراسات الأدبيّة والثّقافية عن الاعتلاج بأهمّ القضايا التي يواجهها المجتمع"[1]. وهو ما غيّب خصوصية الأدب الجمالية وقدرته على خلق عالم جديد.

2-2-3- تأثير باختين في المنظور النّقدي لمحمد برادة:

يعدّ النّاقد المغربي **محمد برادة** في طليعة النّقاد المغاربة الذين تأثّروا بالفكر النّقدي الغربي، وأحد أبرز الدّارسين المترجمين لأعمال **باختين** والمتأثّرين بفكره، وبنظريّته النّقدية التي تنطوي على فهم ورؤية متجدّدة، ملائمة للإجابة عن الأسئلة التي تطرحها الرّواية العربيّة الجديدة. ومن ثمّة، تأتي أهميّة ترجمة فكر باختين في محاولة ربط الناقد الأدبي العربي بمرجع جدير بتجديد رؤيته للرّواية، وتعميق الفهم لعلاقتها بالتّراث والحاضر، وخاصة أنّ " الرواية بوصفها نوعا أدبيا قابلا لاستيعاب كل أنواع الخطابات والأشكال التعبيرية، هي المهيّأة لتقديم أجوبة مجتمع المستقبل العربي في رحلته المحفوفة بالمزالق نحو التحرّر من التبعية والاستغلال، ونحو الوحدة والديمقراطية..."[2].

يتضمّن كتاب " **الخطاب الروائي: ميخائيل باختين**" جزءا بعنوان " عن الخطاب الروائي"، وهو منشور ضمن الترجمة الفرنسيّة لكتاب **Esthétique et théoriedu roman** الذي ترجمته عن الرّوسيّة إلى الفرنسيّة" **داريا أوليفيي**" "**DariaOlivier**"[3]. ويتكوّن هذا الكتاب من الدّراسات الآتية: " **الأسلوبيّة المعاصرة والرّواية**" و"**الخطاب الشّعري والخطاب الروائي**" و"**التّعدد اللّغوي في الرّواية**" و" **المتكلّم**

---

[1] – حياة أمّ السّعد، النقد والخطاب" مقاربات تداولية سردية وسوسيو ثقافية وميديولوجية، ص:179-180.

[2]– محمد برادة، أسئلة الرواية أسئلة النقد، ص: 56.

[3]–Mikhail. Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, Daria Olivier (trans.), (Paris : Gallimard, 1978) .

في الرّواية" و"**خطان أسلوبيان للرّواية الأوروبيّة**"، إضافة إلى هذه الدّراسات، يتضمّن الكتاب كذلك تحليل باختين لرواية البعث لتولستوي، وهو تحليل منشور ضمن كتاب (**Le principe dialogique**)، وقد جمع فيه **تودوروف** أهمّ أطروحات باختين.

لم يقتصر دور **محمد برادة** على ترجمة مقولات باختين وإجراءاته المنهجيّة، بل تجاوز اهتمامه إلى تمثّلها وتطبيقها على مستوى الإبداع الرّوائي العربي، وقد وجد **برادة** فيها خير معين لفهم تطوّرات وتحوّلات الخطاب الرّوائي العربيّ تنظيرا وتطبيقا، نظرا لما طرحه باختين من مفاهيم جوهريّة خاصة مفهوم الحوارية، تعددّ الأصوات، والتعدّد اللّغوي، والكرونوتوب وغيرها من المصطلحات، إذ وجد **برادة** أنّ الأسئلة التي طرحها باختين وهو يُنظّر للرّواية، بإمكان النّاقد العربيّ الاستفادة منها، " وأن يستعيد مسؤوليته في إنتاج المعرفة والإنصات لما تقوله الرّوايات بعيدا عن الاختزال والتصفيات المسبقة"[1]، أو منطق التراتبيّة والمركزيّة، التي قد تُوهم الذّات بأنّها تمتلك المعرفة الحقيقيّة، أو المطلقة.

شكّلت تنظيرات **باختين** في مجال الرّواية – للنّقد الرّوائي العربي– مسارا للتجدّد والتطوّر على مستوى المنهج والممارسة، والخروج من دائرة القراءة المغلقة؛ يقول **محمد برادة** في هذا الصدد: " بالنسبة إلى الرواية العربية ونقدها، فإنّنا نعتقد أنّ تنظيرات باختين وكتاباته يمكن أن تكون محطّة مهمّة في مسارها نحو التطوّر والتجدّد، ذلك أنّ ميخائيل باختين، ابتداء من عشرينيات القرن السابق، واجه نفس الأسئلة التي بدأت ثقافتنا العربية تواجهها منذ الستينيّات، وما تزال، عبر التعرّف – المتأخر دائما – على المناهج الألسنية والبنيوية والسيميائية والشكلانية (...) ومن موقعه داخل ثقافة لها خصوصيتها، وفي سياق مجتمعي معيّن، قدّم أجوبة نقدية وفكرية على جانب كبير من الأهمية،

[1]– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص: 22(مقدمة المترجم).

نستطيع أن نتفاعل معها وأن نحوّلها إلى خميرة لتفكير نقدي مخصب"[1] في مجال نظرية الرّواية.

يورد **محمد برادة** الملاحظات الخاصّة بنظرية الرّواية عند **باختين**، والتي تنطوي على فهم متجدّد، وملائم للإجابة عن الأسئلة التي يطرحها الأدب العربيّ المعاصر في لحظة مفصليّة من تطوّر الثقافة العربيّة الحديثة؛ وهذه الملاحظات، هي كالآتي:

1- " إنّ الرّواية، جزء من ثقافة المجتمع والثقافة، مثل الرواية، مكوّنة من خطابات تعيها الذاكرة الجماعية، وعلى كل واحد في المجتمع أن يحدّد موقعه وموقفه من تلك الخطابات. وهذا ما يفسّر حوارية الثقافة وحوارية الرواية القائمة على تنوّع الملفوظات واللّغات والعلامات... ومن هذا المنظور لا تظل الرواية صنعة وعناصر تقنيّة تكتسب. إنّما، قبل كل شيء، إدراك لأهمية اللغة/ اللغات داخل المجتمع، وفي التراث المكتوب والشفوي، وصياغة للحوار بين الذات الساعية للمعرفة وبين العالم الخارجي. وجميع" المظاهر" في الحياة، كما في الرواية، تسعفنا على قراءة الإيديولوجيات المحيطة بنا، خاصة إذا فهمنا الإيديولوجيا بالمعنى الذي أعطاه باختين.

2- يعتبر الرّوائي منتجا للمعرفة ومحاورا لثقافته ولمجتمعه. ومن ثمّ، فإنّ إنتاجه لا يمكن أن يكون مادة " محايدة" تتلقّفها الأسلوبية التقليديّة لتصفها وصفا لسانيّا أو تبرز مدى تفرّدها التعبيري والمعجمي. فالرواية جسم مركب من اللّغات والملفوظات والعلامات، والرّوائي هو منظّم علائق حوارية متبادلة بين اللّغات والأجناس التعبيريّة، بين لغة الماضي ولغة الحاضر والمستقبل.

3- إنّ الرواية في صيرورة مستمرة، وهذه الصيرورة لا تتبلور إلاّ بوعي التاريخ"[2].

---

[1] – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي(مرجع سابق)، ص: 21-22.

[2]– المرجع نفسه، ص: 22-23.

واستنادا إلى هذا المعطيات، يرى **محمد برادة** " أنّ ما يُقدّمه باختين في هذا المجال، على قدر كبير من الأهميّة؛ فهو يعتبر أنّ كل خصوصية- ومنها خصوصية الثّقافة والأدب-هي خصوصية تاريخيّة، وصيرورة الأدب لا تتمثلفي نموه وتحولاته داخل الحدود الثابتة لخصوصيته وحدها، بل إن الأدب يقلق حتى تلك الحدود"[1].

ويمضي **محمد برادة**، في نقد مقولة الخصوصية ودحضها، قائلا: " تعودنا على الدعواتالتي تنادي بضرورة خلق (نظرية) في النقد العربي، وفي (الرواية العربية) حفاظا على خصوصيتها، و(حماية) لهويتنا الثقافية من الاستلاب والتقليد؛ وأظن أنّ هذا الطرح لا يخلو من مغالطة وتجريد، فالأمر لا يتعلّق بوضع نظرية تستجيب لخصوصية متوهّمة، ثابتة، وإنّما بوعي الرواية، تاريخا ونظرية ونصوصا، والاستفادة من حصيلة تجارب الرواية في ثقافات أخرى، من أجل تدعيم مسيرة الرواية العربيّة نحو العمق والاكتمال والتنوع"[2].

يؤكّد **محمد برادة** على " أنّ خصوصية الرواية العربية مرتبطة بقدرتها على أن توجد داخل التاريخ وجودا إشكاليّا، متفاعلا، وعلى أن تعتمد على التاريخ لحلّ مشكلاتها. ومن هذا المنظور، فإنّ العودة إلى نصوصنا النثرية القديمة، والبحث على عناصر سرديّة وتشكلية وتخييلية في التراث، تكون عودة مخصبة على ضوء ما يقترحه **باختين** في مجال محاورة لغات الماضي وملفوظاته، وفي مجال وعي(تكريس) اللغات، وإعادة تنْبير الخطابات والنصوص..."[3].

وهكذا، يتّضح لنا أن تنظيرات باختين وكتاباته، كان لها تأثير واضح في النّص النقدي البرّادي من خلال تبنيّه " **النقد الحواري**"؛ فبالعودة إلى كتب **محمد برادة** التي شغل فيها بالرّواية العربية وتحليل نصوصها، خاصة "**أسئلة الرواية: أسئلة النقد**"،

---

[1] – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي(مرجع سابق)، ص: 23.

[2] – المرجع نفسه، ص: 22-23.

[3] – المرجع نفسه، ص: 23.

و"**فضاءات روائية**"، و"**الرواية ورهان التجديد**"، و"**الرواية ذاكرة مفتوحة**"، يتبدّى لنا مدى تمثُّل هذا الناقد لنظرية **باختين**، وقدرته على أن يستكشف بعدّتها الإجرائية مستويات لم يتطرّق إليها النّص الرّوائي العربي الحديث، ولا سيما بما يتعلّق بمستوى تحليل التعدّد اللّغوي للرّواية، ودوره الكبير في عمليتي التحليل والتأويل[1].

يكمن القول في ضوء ما سبق، إنّ **محمد برادة** في تمثّله لتنظيرات باختين بالنسبة للرّواية، قد أدرك الجدّة التي تنطوي عليها بالنسبة للرّواية العربيّة ومشروع قراءتها، فمن خلال استناده لنظرية **باختين** في تحليل الرّوايات العربية، استطاع أن يضيف شيئا جديدا إلى الإبداع الرّوائي العربي، ألا وهو الحواريّة بكلّ أشكالها، التي استنبطها عبر إعادة بلورة رؤية جديدة لمختلف النصوص العربية، التي أثارت ولفتت انتباهه بتوّفرها على المفاهيم الباختينية الأساسيّة كالحواريّة، تعدّد الأصوات، وكذا التعّدد اللغوي... وغيرها من مقولات هذه النّظرية. وهو ما صرّح به في كتابه" **أسئلة الرواية: أسئلة النقد**" بقوله: " وفي اعتقادنا أن نظرية الرواية التي حدّد معالمها ومنهجية التفكير فيها، ميخائيل باختين، تقدّم لنا إطارا ملائما لاستخلاص ملامح الرواية العربية واستشراف آفاقها في ضوء الأسئلة الباختينية الممتدة من ماضي الإنتاج الروائي إلى حاضره ومستقبله"[2].

---

[1] – أمّا بخصوص ظهور التعدّد اللّغوي في الرّواية العربية، يرى **محمد برادة** " أنّ ظاهرة التعدد اللغوي في الرواية العربية موجودة منذ بدايات هذا القرن (ق20) لكن ما يلفت النظر هو بروزها وكثافتها النسبية منذ السبعينات ". محمد برادة، أسئلة الرواية أسئلة النقد، ص: 31. إذ تكتسي رواية" **زينب** " لحسين هيكل (1914) تعدّدا لغويّا على مستوى صوت الذات المتلفّظة المنشطرة عن رغائب مكبوتة عبر مخزون الذّاكرة اللّغوي، وعبر النّبرات والكلام الشفوي الجاري على ألسنة شخصيات متباينة اجتماعيا وثقافيا، ولجوء الكاتب إلى استعمال العامية والصّيغ الشفويّة في جزء هام من حوارات الرّواية " بيد أنّ ظاهرة التعدد اللغوي في الأعمال الروائية العربية لن تبرز بشكل واضح وجلي إلا في ظل تغيرات اجتماعية وسياسية وثقافية تجلت في هزيمة حزيران (1967) حيث استفحل القمع والحكم الفردي" المرجع نفسه، ص: 32.

[2]– محمد برادة، أسئلة الرواية أسئلة النقد، ص: 60.

تعدّ أطروحات باختين جهدا نقديّا وفكريّا عميقا وأصيلا، تبنّاه العديد من النّقاد المعاصرين؛ سواء على مستوى النّقد الغربي، أو على المستوى النّقد العربي، وقد لاحظ الدّارسون لأعماله إمكانات كبيرة لتطوير البحث الأدبي، وإغنائه بمفاهيم وتصوّرات، تُستمد من تيارات نقديّة أخرى، تُتيح لكل دارس وباحث جاد، فرصة المساهمة في تفعيلها وإثرائها وتعديلها وتطويرها. وهو ما سنبحث فيه في الفصول القادمة من البحث.

الفصل الأوّل:

ماهيّة الحواريّة في الخطاب الرّوائي

" يولد الخطاب داخل الحوار مثلما تولد إجابته الحيويّة، ويتكوّن داخل فعل حواري متبادل مع كلمة الآخر، بداخل الموضوع، فالخطاب يُفهم موضوعه بفضل الحوار"

ميخائيل باختين

الفصل الأوّل:

ماهيّة الحواريّة في الخطاب الرّوائي

1- علاقة الحواريّة بالتّناص

2- الخطاب الحواريّ والخطاب المنولوجيّ

3- آليات الحواريّة في الخطاب الرّوائي

1-علاقة الحواريّة بالتّناص:

يتمحور هذا العنصر حول الكشف عن مفهوم مصطلح "**الحوارية**"، ومن ثمّ نتبيّن ونستنتج، هل الحواريّة تناص**Intertextualité** بالمفهوم الباختيني؟ وهل ثمّةعلاقة/مفارقة بين المصطلحين؟

1-1-مفهوم الحواريّة: Le dialogisme

يرتبط مفهوم " **الحواريّة**" عند **باختين**-عموما-بوجود الكائن الإنسانيّ[1]، ويتجسّد في كلّ سلوكاته وممارساته اليوميّة: الإبداعيّة والثّقافيّة والاجتماعيّة والإيديولوجيّة، حيث يقول: " إنّني أحيا داخل فضاء كلمات الغير، وحياتي برمتها تتلخص في توجيهي داخل هذا الكون، هذا الفضاء، والانفعال إزاء كلمات الغير"[2].

إنّ كلّ إنسان، بالنسبة **لباختين**، هو كائن حواري بطبعه، مادام يعيش في عالم سيميّائي ثقافي واجتماعي، ينتج خطابه تحت تأثير الرّدود المتوقّعة على خطابه هذا، " فكل خطاب "هو موجه" نحو جواب، ولا يمكنه أن ينجو من التأثير العميق للخطاب-الإجابة، المرتقب"[3]. كما أنّ هذا الخطاب، لا يخلو من تأثير الخطابات السّابقة عليه، والخطابات المحيطة به أثناء صياغته؛ " فوحده آدم الأسطوري، وهو يقارب، بكلامه الأول، عالما بكرا، لم يوضع موضع تساؤل؛ وحده آدم ذاك المتوحد كان يستطيع أن يتجنب تماما هذا التوجه الحواري نحو الموضوع مع كلام الآخرين"[4].

ومن هذا المنطلق، يؤكّد **باختين**، أنّ كلّ ملفوظ، مهما كان شكله، هو "**حوار**"، ولا " يمكن أن ينفلت من ملامسة آلاف الأسلاك الحوارية الحيّة المنسوجة من لدن الوعي

---

[1] - يشير **فلاديمير كريزينسكي** إلى أنّ **باختين**" هو الذي أبرز أنّ الذّات الإنسانيّة كائن حواري إلى أبعد حد". فلاديمير كريزنسكي، باختين والمسألة الإيديولوجية، تر: عبد الحميد عقار وحسن بحراوي، مجلة علامات، موقع سعيد بنكراد، 2018/05/03، http://www.saidbengrad.net/al/n6/3.htm

[2]-ميخائيل باختين، جمالية الإبداع اللّفظي، تر: شكير نصر الدين، ص: 375-376.

[3] - ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص: 54.

[4] - المرجع نفسه، ص: 53-54.

الاجتماعي والإيديولوجي القائم حول موضوع ذلك الملفوظ"[1]، حتى وإن كان كتابة على نصب تذكاري، فإنّ له علاقات مع كتابات أخرى. كما أنّ كلّ خطاب مكتوب" هو بشكل من الأشكال جزء لا يتجزّأ من نقاش إيديولوجي يمتد على نطاق واسع جدا: إنه يرد على شيء ما ويفند ويؤكد ويستبق الأجوبة والاعتراضات ويبحث عن سند"[2]، فكل كتاب مهما كان موضوعه، فإنّه بالضرورة يدخل في حوار خفي أو ظاهر، سلبي أو إيجابي مع كتب أخرى، كما أنّه يمثّل امتداد لكتابات أخرى سابقة عليه.

ينطلق **باختين** في بلورة مفهوم "**الحواريّة**" من التفاعل الحيّ للكلمة؛ لأنّ " التّوجه الحواري للكلمة ظاهرة تتّصف بها أي كلمة بطبيعة الحال، إنّه الوضع الطبيعي لأي كلمة حيّة"[3]، بوصفها تأخذ حيويتها من الاستعمال المستمّر لها؛ إذ" تكتسب هذه الأخيرة معنى جديدا، يضاف إلى معناها الأوّل، كلّما غادرت مجالها اللّغوي، واتّجهت كخطاب نحو كلام الآخر، ولا تتّم هذه العمليّة في لحظة خروج الكلمة إلى سياق استعمالي، بل تحصل على معان إضافيّة، كلّما دخلت حقلا جديدا من حقول التّواصل اللّفظي"[4]، ممّا يمنح الكلمة حياتها المستمّرة، ولا يتمّ هذا بالنسبة لباختين، إلاّ من مبدأ جوهري، يقضي بوجود حتمي وكليّ لحوارية علائقيّة للملفوظ في ملفوظ الغير، إذ " لا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبيرات أخرى"[5].

---

[1] – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص: 52.

[2] – ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ص: 129.

[3]– ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1988، ص:32.

[4] – سليمة عذراوي، النظريات النقدية الغربية وإشكاليات التلقي العربي، ص: 49–50. إذ لا توجد كلمات مجرّدة مطلقة؛ لأنّ الكلمات قبل أن تستقرّ في النص، تمرّ بمراحل تتخلّل التاريخ، ومن ثمّ، تكتسب حمولات فكرية متباينة ضمن البيئة الاجتماعية والتفاعلات الحاصلة بين الأفراد. ولا توجد حدود للسيّاق الحواري، فـ" المعاني تتغيّر دوما وتتجدّد في الحوار اللاحق لها، والمقبل، داخل وفي كل جزء من أجزاء الحوار الجاري، نجد تعدّدا لا حصر له ولا محدود من حيث المعاني المنسيّة،... يتمّ استذكار معاني مجدّدا، وسترى النور في شكل جديد(سياق جديد). ليس هناك معنى يموت بطريقة مطلقة، كل معنى سيحتفل يوما ما بانبعاثه". ميخائيل باختين، جمالية الإبداع اللفظي، تر: شكير نصر الدّين، ص: 406.

[5]– تزيفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، ص: 156.

ومن ثمّة، فإنّ "الحوارية" تفاعل يمنح الكلمة حيويّتها وقدرتها على التعّدد، وكأنّ الكلمة تحاور الأخرى؛ بمعنى آخر، أنّنا نجد- في الملفوظ الواحد أو الكلمة الواحدة- صوتين أو وعيين مختلفين، يتحاوران وينفعلان مع بعضهما البعض، ومن ثمّ يندمجان في صوت واحد، وهو الصوت الذي يتجلّى في صيغة ملفوظ أو خطاب، وهو ما يُسمّيه **باختين** بالكلمة المزدوجة الصوت **Le mot bivocal**، فلا وجود للصوت المركزّي في الخطاب، بل يشمل تعدّدا صوتيّا؛ يحاور بعضه البعض.

وهكذا إذن، يتحدّد مفهوم "**الحواريّة**"-حسب تصوّر **باختين** " بنفيه المزدوج لمنطق "التراتبية" الذي يبرر الإعلاء أو الحط من شأن صوت ورأي وفكر ما لحساب صوت ورأي وفكر آخر، ولمنطق "المركزية" الذي يولّد في ذات المؤلف وكتابته التوهم بأن آراءه وأفكاره ومواقفه هي "المعيار" الذي لا ينبغي تقديم الشخوص وأقوالها وأفعالها إلا انطلاقًا منه وعودة إليه"[1]. ومن ثمّة، فإنّ "الحوارية"، تتحدّد أساسًا بوعي الكاتب بتعدّد أشكال الحقيقة، وبنسبيّة معانيها، وبتنوّع زوايا النّظر إليها، وبكثرة الأحوال والمقامات التي تعطي لكل شكل، ولكل معنى، ولكل وجهة نظر، قيمتها الخاصّة. أمّا موهبته ككاتب مبدع، فتتجلّى في مدى قدرته على "التأليف" بين الأصوات والتّعبيرات، بحيث تتحقّق للنّص تلك "الحوارية" التي عدّها باختين السّمة المائزة لهذه الكتابة الروائية "الحديثة" المتجاوزة للكتابات التقليدية ذات الطابع "المونولوجي" في عمقها[2].

استند **باختين** في طرحه لمصطلح الحواريّة[3]، إلى مصدرين نصّيين لهما علاقة مباشرة بالرّواية، هما: روايات "**دوستويفسكي**" وأعمال"**رابليه**" الرّوائيّة؛ منطلقا في هذا من

---

[1] – معجب الزّهراني، نحو التّلقي الحواري" مقاربة لأشكال تلقي كتابات ميخائيل باختين في السّياق العربي"، ص: 149.

[2] – المرجع نفسه، ص: 149.

[3] – يشير الناقد **معجب الزهراني**، أنّ مفهوم "**الحوارية**" الذي يطرحه **باختين** لا يقتصر على حدود المستوى الأدبي لهذا المفهوم، والذي يحيل إلى ظاهرة سردية "جمالية" أو"شعرية"، لاحظها باختين، وغيره من معاصريه من النقاد الروس، بارزةً في كلّ أعمال دستويفسكي الرّوائية، والتي تتجلّى في تعدّد الأصوات واللّغات والأساليب داخل الرّواية، بل يتجاوز

اتّجاه عكسي؛ أي من خصائص الإبداع الرّوائي عند " **دوستويفسكي**" ليعود إلى النّصوص الأدبيّة القديمة، منقّبا على أصول الرّواية "الحواريّة"، في العصور الوسطى وبالتّحديد العصر الهيلليني، انطلاقا من أعمال "**رابليه**"، ليقف " عند صنفين اثنين من أصناف الأدب المضحك بجدّ: " الحوار السّقراطي" و"الهجائيّة المنيبيّة" كان لهما أهميّة حاسمة في صياغة هذا الصّنف الخاص بتطوّر الرواية والنّثر الفنّي الذي اصطلحنا على تسميته" الحواري"، والذي يقود، كما قلنا، إلى دوستويفسكي"[1].

بيّن **باختين** أنّ رواياته" تتميّز بتعدّد الأصوات وتمتّعها بحريّة الاختلاف بعيدا عن هيمنته كروائي، وهو ما يجعل رواياته حواريّة، على عكس ما نجد لدى " تولستوي" الذي يهيمن لديه صوت المؤلف على أصوات الشخصيات، فيخضعها لرؤيته"[2]. ومن ثمّة، أضحى "**دوستويفسكي**" أب الرّواية المتعدّدة الأصوات، وقد أورد **باختين** مقابلا للرّواية الحوارية المتعدّدة الأصوات، هي روايات " **تولستوي**"؛ وقد أكّد في البداية عام **1929**، أنّها روايات منولوجية، لكنّه في عامي(**1934–1935**)، عدل عن رأيّه؛ ليؤكّد وجود حوار داخلي شفّاف في رواياته، ناتج عن " وجود الصوت الرّوائي مجاورا لصوت الشخصية أو محيطا به، أو من حيث محاولته الهيمنة على ذلك الصوت، وهو ما يدخل عنصر الحوار

حدود تلك الأشكال التي رصدها باختين في تنظيراته للرواية، فمفهوم الحواريّة واسع وشامل، إنّ ظاهرة خاصّة بكلّ خطاب وتلفّظ. ينظر: معجب الزّهراني، نحو التّلقي الحواري" مقاربة لأشكال تلقي كتابات ميخائيل باختين في السّياق العربي"، ص: 148. فضلا عن هذا، فإنّ العديد من دارسيّ ومترجميّ أعمال باختين تجاوزوا هذا المستوى الأدبي لمفهوم الحواريّة، فباختين لم يتحدّث عن "**النقد الحواري**"، لكن مع ذلك يعدّ " واضع أسس هذا النقد في العقود الثلاثة الأولى". ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي"، ص: 317–318. إنّ رائد التّوجه النقدي، هو تودوروف، وقد توسّل على ما يسمّيه" المبدأ الحواري" عند باختين، وقد أشار أنّ هذا الأخير" يعلن(أكثر ممّا يمارس) عن شكل جديد للنقد يستحق تسميته بالنقد الحواري". تزفيتان تودوروف، نقد النقد، تر: سامي سويدان، مركز الإنماء القومي، ط1، 1986، ص: 87.

[1] – ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص: 158.

[2] – ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ص: 318.

بالضرورة"[1]، وفي هذا تأكيد على أنّ الرّواية تقوم على الحوار المؤسّس على التعدّد والاختلاف، الذي يتباين في تجلّياته بين روائيّ وآخر.

1-2-علاقة الحواريّة بالتّناص:

سنركزّ في دراستنا لهذا العنصر على قراءة بعض أعمال **كريستفا** التي قدّمت من خلالها مفهومها للتّناص كمرادف للحواريّة، لنتبيّن هل فعلا الحواريّة تناص بالمفهوم الباختيني، وهل هناك علاقة/ مفارقة بينهما.

يعتبر كتاب " **شعريّة دوستويفسكي**" الذي ظهر لأوّل مرّة بلغته الأصليّة سنة**1929**، ثمّ نشر باللّغة الفرنسيّة سنة**1965** تحت عنوان " **قضايا شعرية دوستويسفكي**"[2]، الملهم الأوّل الذي ارتكزت عليه **كريستيفا** لبلورة فكرتها حول "التناص" كمصطلح جديد ومفهوم نقدي حداثي استفادت في صياغته من مفهوم "الحوارية" الذي يعدّمحورا أساسيّا في نظرية **باختين**. وقد جاء تقديمها لهذا المفهوم تحت مسمّى عبر النصيّة **Transtextualité**؛ وهذا التوجّه يتيح دراسة النّص وتحليله وفهمه ضمن جهاز عبر لساني**Translinguistique**، إذ تقول **كريستيفا:** " من هذا المنظور، نحدّد النص كجهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللّسان بواسطة الرّبط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر، وبين أنماط عديدة من الملفوظات السّابقة أو المتزامنة معه. فالنص إذن إنتاجية"[3]. وهو ما يعني أنّ:1- علاقته باللّغة التي يقع فيها هي علاقة إعادة توزيع، وهو ما يجعله قابلا للمعالجة عبر مقولات منطقيّة تجريديّة أكثر منها لسانيّة محضة.2- أنّه ترحال للنصوص، وتداخل نصّي، وفضاء لتقاطع، ملفوظات عديدة مأخوذة من نصوص أخرى[4].

---

[1] – ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي (مرجع سابق)، ص: 318.

[2]– Jean Peytard, Mikhail Bakhtine, Dialogisme et Analyse du discours, p13.

[3] – جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، ص: 21.

[4] – ينظر: المرجع نفسه، ص: 21.

كان منطلق **كريستيفا** في صياغتها لمفهوم الإنتاجيّة داخل النّص الأدبي، هو كتاب/رواية "**جيهان دوسانتري**"**Jehan de Saintré**"[1] للكاتب الفرنسي" أنطوان دولاسال"**A de la sale**"، فقد وجدت في هذا الكتاب تجسيدا لمفهوم "التّناص"؛ لأنّه يتشكّل من " حكايات تتبني كخطاب تاريخي أو كفسيفساء، لا متجانسة من النصوص"[2]. وفي هذا تأكيد على مفهوم الإنتاجيّة داخل النص الأدبي، و" أنّ كلّ نصّ هو عبارة عن فسيفساء من الاقتباسات، وأنّ كلّ نص هو امتصاص وتحويل لنصوص أخرى"[3]؛ بمعنى كلّنص يتشكّل من عناصر مختلفة من النّصوص السّابقة، فكلّ نص لا يعنى إلاّ أنّه(امتصاص) تحوّل من النّص الآخر.

إنّ هذا مفهوم الذي يرصد العلاقات القائمة بين النصوص، هو ما يجد مرجعيته عند **باختين**، إذ يقول: " إنّ الصنف الأدبي يولد من جديد ويتجدد في كل مرحلة من مراحل تطور الأدب، وفي كل عمل فردي من هذا الصنف، هناك بالذات تكمن حياة الصنف الأدبي"[4]، ويُحيلنا هذا الكلام كذلك إلى رأي **باختين**، في حديثه عن تعدّد الأصوات في الرّواية، إذ يقول: " وبعض أنواع المؤلّفات كانت كالفسيفساء تُبنى من نصوص غريبة"[5]؛ وهذا يعني أنّ **كريستيفا** تتّفق ضمنيّا – مع رأي **باختين**– على أنّ كلّ نص يتوالد من نصوص سابقة عليه، ويتداخل معها ليشكّل في النهاية فضاءً متعدّد الأصوات، يمنحه الانفتاح على الخطابات الأخرى، " فالكلمة(النص) هي ملتقى

---

[1] – تقف **كريسيفا** انطلاقا في تنقيبها عن أصول الرواية، عند كتاب/ رواية" جيهان دوسانتري"، معتبرة إيّاه" أول كتاب نثري قابل لأن يحمل اسم رواية". جوليا كريستيفا، علم النص، ص: 26.

[2] – جوليا كريستيفا، علم النص، ص: 26.

[3]– Julia Kristiva,Séméiotiké, recherche pour une sémanalyse, Paris. Ed. Seuil, 1969, p85.

االلاّفت للنّظر في هذا التّعريف توظيف كريستيفا لفظة " فسيفساء، وقد تكون استعارت هذه اللّفظة من باختين في حديثه عن تعدّد الأصوات في الرّواية، وذلك في قوله:" كانت الحدود بين كلام المولّف وكلام الآخر مائعة، غامضة، وكثيرا ما كانت متعرّجة ومشوشة عن عمد، وبعض أنواع المولّفات كانت كالفسيفساء تُبنى من نصوص غريبة". ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص: 267.

[4] – ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص: 154.

[5] – ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص: 267.

كلمات(نصوص)، حيث تقرأ كلمة أخرى (نصا آخر) تكون مسكونة بأصداء استعمالاتها السّابقة"[1]. ومنه، تشير **كريستيفا** إلى أنّ علاقة النص بالإنتاجية لن يتحقّق إلاّ في إطار " صياغة صورية لعلاقات النص دون اختزالها في شكلنة **Formalisation**، بل بانفتاحها على قوانين نوع الإنتاجية، وبهذا يصبح علم النّص تكثيفا بالمفهوم التحليلي للكلمة، وانفتاحا على الممارسة التاريخيّة"[2].

مؤدّى ذلك، سمح هذا المفهوم الذي تبنّته **كريستيفا** عن العمليّة الإنتاجية، أن تتجاوز التصوّر الشّكلاني الذي أبعد الأدب عن علم الإيديولوجيات، فهي تربط الأدب في إطار السّياق الاجتماعي والتاريخي، إذ يتحوّل ذاك السّياق الاجتماعي إلى مجموعة نصوص تتقاطع معنصوص أخرى، ومنه يتحقّقإرجاع النص إلى مصادره الأولى التّاريخية والثّقافية والاجتماعية. وبهذا، يتحدّد النّص بالنسبة **لكريستيفا**، في الوظيفة التّناصيّة **La fonction intertextuelle** أو ما يسمّى بالإيديولوجيم**L'idéologème**، الذي استقته كذلك من **ميدفيديف Medvedev/ باختين**، فتقول شارحة دلالته: " وسنطلق على تقاطع نظام نّصي معيّن(ممارسة سيميائيّة معيّنة) مع الملفوظات(المقطع) التي سيق عبرها في فضائه أو التي يحيل إليها في فضاء النصوص(الممارسات السيميائيّة) الخارجية اسم: الإيديولوجيم الذي يعني تلك الوظيفة للتّداخل النصي الذي يمكننا قراءتها" ماديّا" على مختلف مستويات بناء كل نص تمتد على طول مساره مانحة إيّاه معطياته التّاريخيّة والاجتماعيّة"[3].

يحيلنا هذا التّعريف، أنّ النّص الأدبي يعني ممارسة سيميائيّة يمكن فيها قراءة مسارات مشكّلة لعدّة ملفوظات،ومن منظور المسار المنهجي والإجرائي للإيديولوجيمي،

---

[1]- Julia Kristiva,Séméiotiké, p84.

[2]-Julia Kristiva,Séméiotiké, p27.

[3] – جوليا كريستيفا، علم النص، ص: 21-22.

ندرك أنّ الرّواية تتمركز حول ملفوظات قابلة للممارساتالسّميائية التي تدور في المعطيات التاريخيّة والاجتماعيّة.

ترى **كريستيفا** أنّ " كلّ نصّ يقع من البداية تحت سلطة كتابات أخرى تفرض عليه كونا وعالما بعينه"[1]، فلا يُدرس النص بوصفه نظاما مفصولا عن غيره، بل يُدرس كوثاقتاريخي أو اقتفاء أثر ثقافي؛ لأنّهعبارة عن فسيفساء من الاقتباسات، حيث يتشكّل وجوده من امتصاص(تحويل) نصوص سابقة، ومادام النّص كذلك، فستكون في كلّ نص ممارسة نصيّة، تشكّله ممارسات نصّيةٌ أخرى.

إذن، يتعلّق التّناص بظهور نصّ من خلال النص الكلّي(الثقافي/التاريخي)، بل يتفاعل بوجوده المستمّر داخل المجتمع والّتاريخ؛ فبُنى النص ومعانيه لا تكون محدّدة في ذاتها، ولتأكيد هذه النقطة، ترى **كريستيفا** أنّ النص يتمثّل **الإيديولوجيمية**، بوصفه " شبكة من الاختلافات"[2]. ومنه، لا يُقدّم النص معنى وحيدا موحّدا؛ لأنّه يمتزج ويتّصل بروابط أخرى(ثقافية واجتماعية). وبالتالي، فإنّ النصوص لا تكون لها معان تستقّل بذاتها، دون أن تكون مرتبطة في إنتاج دلالتها بالآخر.

وبناء على هذا التّعريف للإيديولوجيم، يكون التّناص–حسب **كريستيفا**– هو التّقاطع داخل نص لملفوظ مأخوذمن نصوص أخرى؛ فهو علاقة اقتطاع[3] وتحويل للنصوص السّابقة أو المعاصرة، فدخول هذه النصوص إلى نص جديد ينتج عنه بالضرورة تحويل في دوالها ومدلولاتها، وكأنّ النص يعيد قراءة النصوص التي دخلت في

---

[1]– Julia Kristeva, La révolution du langage poétique, Paris, Ed, Seuil,1985, p105.

[2]– Julia Kristiva,Séméiotiké, p13.

[3] – "**الاقتطاع**" يعنى اعتماد النص الجديد على نصوص أخرى سابقة، واستخدامها في بنيته وفق قوانين وآليات خاصة. أما "التحويل" فهو توظيف النصوص السّابقة وجعلها مزيجا متفاعلا لتوليد دلالات جديدة منها". إبراهيم نمر موسى، صوت التراث والهويّة، دراسة في التناص الشعبي في شعر توفيق زياد، مجلّة جامعة دمشق24، ع:2/1، 2008، ص: 103.

نطاقه ويقوم بتحويلها لفائدته الخاصة"[1]. وبالتالي، فإنّ إيديولوجيّته تستخلص نتاج علاقات اجتماعية ملموسة، تقوم بين النّصوص السّابقة والآنيّة.

يتّضح لنا في ضوء ما سبق، أنّ مفهوم **كريستيفا** للإيديولوجيم من حيث دلالته التي حوّرتها وفق توجّهها السّيميائي، يختلف عن دلالته الباختينيّة، والذي ربطه بالمتكلّم في الرّواية، وأنّه " دائما وبدرجات مختلفة، منتج إيديولوجيا وكلماته هي دائما عيّنة إيديولوجية"[2].

يقودنا الكلام السّابق إلى طرح سؤال هام: **كيف قرأت وفهمت كريستيفا حوارية باختين؟ وهل "الحوارية" " تناص" بالمفهوم الباختيني؟**

تقول **كريستيفا** شارحة حوارية **باختين:**" ليس الحوار لغة تضطلع بها الذّات فقط، إنّه كتابة نقرأ فيها الآخر(من دون أيّة إشارة لفرويد). وهكذا تحدّد الحواريّة الباختينيّة الكتابة ككتابة ذاتيّة وكتواصليّة في الوقت نفسه. أو بصورة أوضح كتناص. وفي مقابل هذه الحوارية، فإنّ مفهوم " شخص– الذّات الكاتبة" يبدأ بالانمحاء لفسح المجال للآخر. وهذا كازدواجية في الكتابة "[3].

وهكذا إذن، تعتبر **كريستيفا** حوارية باختين، بوصفها مجرّد كتابة ذاتيّة/ تواصليّة وقراءة نصّية للتّاريخ، بناء على العلاقة عبر النصيّة التي تحقّقها إزدواجية الكتابة بالتّاريخ، حيث تشرح **كريستيفا** هذه "**الإزدواجيةL'ambivalence**"، فتقول: " يشير مصطلح " الازدواجية" إلى إدراج التّاريخ (المجتمع) في النص، وكذلك إلى إدراج النص في التاريخ؛ وهما بالنسبة للكاتب شيء واحد، يتكلّمان " بصوتين يلتقيان داخل القصّة".

---

[1] – حميد لحميداني، التناص وإنتاجية المعاني، مجلّة علامات في النقد، ج 40، م10، النادي الأدبي الثّقافي بجدّة، ربيع الآخر 1422هـ– يونيو 2001م، ص: 69.

[2] – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص: 102.

[3]– Julia Kristeva, Le mot, le dialogue et le roman, p88.

وقد نظر باختين إلى الكتابة بوصفها قراءة لمتن أدبيّ سابق، وإلى النص على أنّه امتصاص لنص آخر، وردّ عن نص آخر"[1].

تبيّن هذه المقولة رؤية **كريستيفا** لـ"الازدواجية" عند **باختين**، أنّها امتصاص وردّ على نص آخر؛ بمعنى أنّ **باختين** درس الرّواية المتعدّدة الأصوات بوصفها امتصاصا للكرنفال**Le carnaval** ، وهو ما نجد له مثالا في التّاريخ من خلال المنيبيّة **La ménippée**؛ لأنّ" العادات الكرنفالية امتصت من المنيبي، وطبّقت من قبل الرّواية المتعدّدة الأصوات"[2]. وفي هذا إثبات من قبل **باختين** على التّبادل والتّفاعل لتحقيق معنى التعدّدية في الحوارية عبر "صورة الكرنفال" وتطبيقها على نظرية "الحوارية" وتحويلها إلى حشد صوتين ومزجهما: الصوت القديم والصوت الحديث.

ومن هذا المنظور، تعتبر **كريستيفا** التّناص" حوارية نصية"[3]، تتحاور مع نصوص أخرى عبر النص المكتوب، موحية إلى صفة التّداخل والتّثاقف بين النّصين/النصوص السّابقة واللاّحقة. وقد ذكرت **كريستيفا** صورة "الكرنفال" كمحور الفكرة التّناصية في إطار تشكيلها، شرحا للعلاقات النصّية، والأبعاد التّاريخيّة والاجتماعيّة، انطلاقا من بنية اللّغة الكرنفالية–المينيبيّة، والازدواجية، والإبدال.

تصدر حوارية **كريستيفا** من منطق سّيميائي سّردي علائقي**Corrélationnelle**، ينبني على أساس: 1/منطق المسافة والعلاقة، 2/منطق التّماثل والتّعارض اللإقصائي، 3/ منطق عبر نهائي[4]. وفقا لذلك، فإنّ الفضاء المزدوج للرّواية، يؤسّس نفسه وفق مبدأين في التّشكل: الفضاء المونولوجي الذي يقوم على أساس المنطق الأرسطوطاليسي للبنيّات(السّردية والعلميّة والمونولوجيّة)، كلّ متتالية لاحقة تتحدّد بمتتاليّة سابقة لها، والفضاء الحواري، حيث المتتاليّات عبر نهائية تتعالى مباشرة عن التّتمة السّببية

[1]–Julia Kristeva, Le mot, le dialogue et le roman, p88.

[2]– Julia Kristiva,Séméiotiké, p100.

[3]–Julia Kristeva, Le mot, le dialogue et le roman, p91.

[4]–Ibid,p92.

السّابقة[1]. وبهذا المعنى؛ تكون اللّغة الشّعرية متتاليّة متعاليّة بشكل مباشر، وغير مستنبطة بطريقة سببيّة.

يُنشئ **باختين** نظرية الرّواية على نظرية اللّغة الحوارية، فهو يرى أنّ الرّواية " صورة للغة الغير"[2]، وقد تجسّدت نظرته هذه بشكل خاص في دراسته للنثر الفنّي، حيث ميّز بينه وبين الخطاب الشّعري**Le discours poétique**، مخرجا هذا الأخير من الممارسة الحواريّة لما له من خصوصية، " تعبّر دائما عن التصوّر البطليموسي المتعلّق بعالم لساني مؤسلَب"[3]. ومن ثمّة، فالرّواية الحوارية، وهي تعبّر عن مجموع أفكار الشّخصيات، تدخل صوت الكاتب في إطار صراع مجموع الرؤى، محقّقة الوعي الشّمولي بالواقع؛ لأنّها تمنح الكثير من الحريّة داخل النص الرّوائي. ومنه، فإنّ الموضوع الرّئيسي، حسب تصوّر**باختين**، الذي يخصّص جنس الرّواية، هو الإنسان الذي يتكلّم، وكلامه، وأنّ هذا الأخير، يكون في الرواية هو دائما، وبدرجات متفاوتة، صاحبالإيديولوجيا، وكلماته هي دائما عيّنة إيديولوجية،وبوصف الخطاب نصّا إيديولوجيا، فإنّه يصبح موضوعا للتّشخيص في الرّواية، ويجنّب الرّواية أن تغدو لعبة لفظية مجرّدة[4].

بناء عليه، يتّضح لنا مصطلح "**التناص**"، الذي اعتبرته **كريستيفا** مرادفا لـ"**حواريّة**" باختين، لا يمكن اعتباره كذلك؛ لأنّ كريستيفا فهمت حوارية باختين، من منطق سيميّائي، معتبرة النص مجرّد ممارسة دالّة**La pratique signifiante**، يمارسها الكاتب، بوصفه المتكلّم الأوّل والأخير؛ إذ تقول: " إنّه الكاتب من " يتكلّم"، ولكنّه يتكلّم خطابا أجنبيّا، حاضر باستمرار في هذا الكلام الذي يشوّهه**déforme**"[5].

---

[1]– Voir: Julia Kristeva, Le mot, le dialogue et le roman, p92.

[2]– Mikhaïl Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, p90.

[3] – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص: 52.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 102.

[5]– Julia Kristeva, Le mot, le dialogue et le roman, p94.

وهكذا، تخلص **كريستيفا** إلى أنّ الإيديولوجيا في الرّواية المتعدّدة الأصوات لا تعدو مجرّد إيديولوجيا حاملة للشّكل، مادام لا وجود لذات إيديولوجية[1]. إذ تُصوّر الرواية المتعدّدة الأصوات–حسب وجهة نظرها– تشكّلا متعدّدا لأصوات الذّات الكاتبة المنشطرة، " وبهذا تكون متعدّدة غير قابلة للمسك، متعدّدة الأصوات، لغة رواية ما هي إلاّ المجال الذي يتجاوب فيه تبديد " الأنا"، وتعدّد تشكّله"[2].

تبعا لذلك، لجأت كريستيفا إلى التّحليل النفسي في دراسة ما اصطلحت عليه **بالحوارية المحايثة Le dialogisme immanent** أو الحوارية الذاتيّة، التي تتعلّق بالكلمة التعيينيّة **Le mot dénotatif** أو التّاريخية **historique**؛ أي الكلمة المباشرة المرتبطة بصوت الرّاوي/ الكاتب، إذ تقول: " من أجل وصف الحوارية المحايثة للكلمة التعيينيّة أو التاريخية، ينبغي علينا اللّجوء إلى نفسية الكاتب كأثر للحوار مع ذاته(مع الآخر)، كمسافة يضعها الكاتب بالنسبة إلى نفسه، كانشطار للكاتب بين ذات التلفّظ، وذات الملفوظ"[3].

تُحدّد **كريستيفا** حوارية باختين بازدواج الخطاب عبر علاقة الذات" أنا" بالآخر، بمفهوم التّحليل النفسي، جاعلة إيّاها تنتسب إلى الذّات الكاتبة، تغيب فيها إدراك الذوات الكاتبة الأخرى كذوات غيريّة تملك وجودا ماديّا في النص/العمل الفنّي ضمن السّياق الثقافي والتّاريخي. وبهذا،يغدو النص مجرّد شكل لساني خال من محتواه الاجتماعي

---

[1]–Voir، JuliaKristeva، Une Poétique ruinée، in Mikhail Bakhtine، La Poétique de Dostoïevski، traduit du russe par Isabelle kolitcheff، présentation de Julia Kristiva aux édition du Seuil, 1970, p18.

[2]–JuliaKristeva، Ibid, p13.

وفي هذا تأكيد على تصوّر **باختين** القائم على نفي هيمنة المؤلّف بموقفه الإيديولوجيّ في عمله الرّوائي، "ولقد فُهم باختين في الغرب على هذا النّحو بالذات؛ أي إنّه يقول بحياد الكاتب المطلق، هذا الحياد الذي لا يمكن معه أبدا أن تكون للرّواية في جملتها دلالة إيديولوجية واحدة هي المعبّرة عن قصديّة المؤلّف". حميد لحميداني، النقد الرّوائي والإيديولوجيا، ص: 82.

[3] –Julia Kristeva, Le mot, le dialogue et le roman, p94.

والإيديولوجي، مادام تشكيل المعنى يتمّ عبر الذّات الكاتبة بوصفها المتكلّم أو إلى انشطار ذاتها إلى ذاتين أو إلى صوتين، هما في الأخير ذاتها وصوتها.

إنّ المتكلّم لا يكون سيّد الكلمة إلاّ في حالة واحدة، هي لحظة التجسيد الماديّ للصوت، وعند انتفاء هذه الحالة، تصبح اللّغة فعلا اجتماعيا، حيث نشهد تفاعلا حواريّا مع كلمات الغير في فعل التلفّظ/ الملفوظ سواء كانت شفهيّة أو مكتوبة، وهو الشّيء نفسه الذي ينعكس على أسلوب الرّواية؛ إذ يدسّ الكاتب في جنبات كلامه، خطاب الآخر أو الخطاب الغيري[1] **Le discours d'autrui**؛ فعندما تنقل الرّواية كلام الشخصيات الرّوائية، أو تتخلّلها أجناس تعبيريّة، فإنّها تمكّن الرّوائي من إنجاز سرد ثنائي الصوت **bivocale** خالقا بذلك طابعا حواريّا في توظيف خطابات الغير، يتميّز–**حسب باختين**– بخاصية مختلطة " فأيّ سرد يحكى بكلمات لا بد أن يحتوى على خاصية مختلطة، وإعادة إنتاج الأسلوب والتعبير النصي المنقول في المواطن الضروريّة"[2].

لا تعرف الرّواية– وهي الملفوظ الذي يدرسه **باختين**– لغة واحدة، توحي مباشرة إلى لغة الرّوائي، بل تعدّدا لغويّا مرتبطا بتعدّد الشخصيات الرّوائية، ولا تقتصر هذه التعدّدية بوصفها سمة بارزة في الرّواية الحوارية– حسب **باختين**– على المستويات اللّغوية، بل إنّها تتضمّن الانتماءات العقائديّة وسلطات المجتمع وآثار الثقافة. إذ يقول: " إنّ الرّواية هي التنوّع الاجتماعي للّغات، وأحيانا اللّغات والأصوات الفردية، تنوّعًا منظّمًا أدبيًا(...) الرّواية هي مزيج من اللّهجات الاجتماعية لمجموعة بشرية معيّنة، ورطانات

---

[1] – تختلف طرائق توظيف الخطاب الغيري/الآخر؛ فتوظيفه في الحياة اليومية، يكون عبارة عن طريقة نقل **procèdes de transmission**، أمّا توظيفه في المجال الأدب، فيكون عبارة عن تمثّل **une représentation**. كما أنّ توظيف الكلام الغيري في سياق ما، تطرأ عليه تغييرات" تمسّ المعنى، كما أنّ السّياق الذي يشمل كلام الغيري يبدع خلفية حوارية يمكن لتأثيرها أن يكون على درجة كبيرة من الأهميّة، وباللّجوء إلى طرائق تضمين ملائمة، نستطيع التوصّل إلى تحوير ملفوظ أجنبي تحويرا بارزا، مع نقله بطريقة مضبوطة". حياة أمّ السّعد، تداولية الخطاب الروائي" من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفظ"، دار كنوز المعرفة، عمان، ط1، (1436هـ/2015م)، ص: 162.

[2] –حياة أمّ السّعد، تداولية الخطاب الروائي" من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفظ"، ص: 162.

مهنيّة، ولغات الأجناس التعبيريّة وطرائق كلام بحسب الأجيال"[1]. وبهذا المزج المتفاعل بين لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظواحد (النص الروائي) مع انتمائهما إلى حقبتين مختلفتين أو وسطين اجتماعيّين متباينين.

بناء عليه، واستنادا إلى نظريّة الملفوظ/الرّواية والبعد الفلسفي والجمالي لحواريّة **باختين**، فإنّه لا يمكن اعتبار التّناص- من منظور **كريستيفا** - مجرّد ممارسة دالة، يغيب فيه إدراك الذّوات الكاتبة الأخرى، وتثميناتها كذوات غيريّة نشطة في العمل الفنّي مع ذوات سابقة/متزامنة لها ضمن السّياق الثقافي والتّاريخي، بل ينبغي -حسب **باختين**- أن ننظر إلى العمل الفنّي كملفوظ فردي غير قابل للتّكرار وإعادة الإنتاج[2]، يملك خصوصيّته الجمالية وتفرّده الخاص، الذي يحيل إلى الواقع، وإلى التاريخ، ضمن سياقه الثّقافي العام في علاقة حوارية لانهائيّة بأزمنته السّابقة واللاّحقة، ضمن ما سمّاه **باختين** بـ "الزمنيّة الكبرى"**La grande temporalité** "[3]، والتي يتّم عبرها كشف وفهم المعنى العميق للعمل الفنّي.

ومن هذا المنظور، يرى **باختين** أنّ العمل الأدبي " لن يكون بمقدوره أن يحيا في القرون الآتية إذا لم يمتح من القرون الماضية. وإذا ولد العمل الأدبي في شموليته في

---

[1]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص: 39.

[2] - يقول **باختين** في هذا السّياق:" لكن إعادة إنتاج النص من طرف الفاعل (الكاتب) (الرجوع للنص وإعادة قراءته، كتابته مجدّدا، الاستشهاد به) هي حدث جديد لا يمكن إعادة إنتاجه في حياة النص. بوصفه حلقة جديدة في السلسلة التاريخية للتبادل اللّفظي". ولو تشكّل الملفوظ من كلمة واحدة؛ لأنّها في كلّ مرّة تظهر في شكل ملفوظ جديد، ولو في صورة استشهاد. ميخائيل باختين، جمالية الإبداع اللّفظي، ص: 322.

[3] - ميخائيل باختين، جمالية الإبداع اللّفظي، ص: 356.فـ" ليس هناك خطاب أول أو أخير، والسّياق الحواري لا يعرف أية حدود(...) حتى المعاني الماضية، أي تلك التي ظهرت في حوار العصور السابقة، لا يمكن أن تكون ثابتة(مكتملة لمرة واحدة ومنتهية)، فسوف تتغيّر هذه المعاني دائما(مجددة نفسها) عبر تاريخ تطوّر الحوار المتعاقب والذي سيأتي فيما بعد. في كل لحظة من لحظات الحوار هناك كتل هائلة وغير محددة من المعاني المنسية، ولكن في لحظات تعقّب تلك اللّحظات، وكلما تحرّك الحوار قدما، سوف تعود تلك المعاني إلى الذاكرة وتعيش بشكل جديد(في سياق جديد). ليس هناك شيء ميّتبصورة مطلقة: سوف يحتفل كل معنى بولادته الجديدة". ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ص: 261-262.

الحاضر الراهن، وإذا لم يشكّل استمرارا للماضي ولم يرتبط في العمق، فإنه لن يقوى على الحياة في المستقبل: إن كلّ ما ينتمي للحاضر فقط يموت مع موت الحاضر"[1]، ولن تكون له حياة أخرى. ولن تظهر شموليّة المعنى وعمقه إلاّ في الزّمنيّة الكبرى، عبر حوار لا نهائي بين الأزمنة، وبين الأجيال المتلاحقة.

تبعا لذلك، يرى **باختين** أنّ عملا فنّيا في العصور اللاحّقة له والقريبة منه والبعيدة عنه، لا تضيف معنى جديدا ولا دلالات جديدة له، وإنّما تكشف معناه الخفيّ؛ " قد توجد ظواهر المعنى بصورة خفيّة، وبشكل محتمل، ولا تظهر إلا في سياق معنى يسهم في اكتشافها، داخل ثقافة العصور اللاّحقة"[2]؛ فخزائن المعنى التي أودعها شكسبير **Shakespeare** في أعماله، تبلورت وتراكمت عبر مرور القرون، بل عشرات القرون، وكانت مخبّأة في اللّغة، وفي طبقات اللّغة الشعبيّة التي كانت قبل وجود شكسبير نفسه، وفي الأجناس المتنوّعة، وفي أنماط التواصل اللّفظي، وفي الأشكال القويّة للثقافة الشعبيّة، وبالأساس في شكلها الكرنفالي، الذي تشكّل عبر آلاف السنين في أجناس العروض المسرحيّة، وفي أشكال الفكر، إنّها أجناس محمّلة بالمعنى وممتلئة به[3]، إذ:" كان شكسبير، كأيّ فنّان، يبني عمله انطلاقا من أشكال مثقلة بالمعنى، ملأى بهذا المعنى، وليس من عناصر ميتة(...) استثمر شكسبير ومرّر في أعماله مكنونات ضخمة لمعنى محتمل لم يكن من الهيّن في عصره الكشف عنها ولا فهمها في شموليتها، إنّ المؤلّف ومعاصريه، يرون ويفهمون، ويقيّمون قبل كلّ شيء، ما هو قريب جدّا من راهنهم الحاضر. إذ إنّ المؤلّف أسير عصره، وراهنيته، والأزمنة اللاّحقة عليه تخليصه من هذا الأسر، وهدف علم الأدب الإسهام في مثل هذا التخليص"[4].

---

[1]– ميخائيل باختين، جمالية الإبداع اللّفظي، ص: 356.

[2] – المرجع نفسه، ص: 357.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص: 357.

[4] – المرجع نفسه، ص: 357.

يظهر المعنى بعمقه بالنسبة **لباختين** إذا احتك بمعنى آخر، بمعنى أجنبي، موجود في زمن ومكان مختلفين خارج عصر العمل الفنّي الذي انبثق منه، حيث ينشأ بين الاثنين ما يشبه الحوار، يتغلّب على الطابع المغلق والأحادي للمعنى وللثّقافة المأخوذين بمعزل عن الآخر، وهنا يتّضح أهمية مبدأ التخارج **L'exotopie** في فهم العمل الفنّي من جهة، وفي فهم وإدراك الثقافة الأجنبيّة من جهة ثانية. وبالتالي، فإنّ تأمّل ثقافة ما حسب **باختين** من منظورها الخاص، هو تأمّل أحادي لا يمكّننا من فهم الثقافة الأجنبيّة، ومنه يقتضي الفهم النشط **La compréhension active** لثقافة ما تموضعا خارج تلك الثقافة، من زمن ومكان مختلفين[1].

لا يستغني الفهم النشط عن نفسه، وعن مكانه الخاص في الزمن، وعن ثقافته الخاصّة، إنّ أهميّة فعل الفهم بالنسبة للمدرِك **Le comprenant** هو تموضعه الخارجي الخاص في الزّمن، وفي المكان، وفي الثقافة إزاء ما يريد فهمه. لن نذهب كذلك إلى المظهر الخارجي البسيط للإنسان، حيث أنّ هذا الأخير لا يستطيع أن يرى أو أن يفهم في كليّته، لا توجد مرآة، ولا آلة تصوير تعين على تصوير مظهره الخارجي، وحده الآخر يمكن أن يلتقطه ويفهمه بفضل تموضعه الخارجي، والذي يجعل منه آخرا"[2].

وبهذا، يعدّ مبدأ التخارج المحرّك الأكثر قوّة في فهم الآخر وثقافته. وبالتالي، لا تبرز ثقافة أجنبيّة في شموليتها وفي عمقها إلاّ بمنظار ثقافة أخرى مختلفة عنها، يقول باختين، شارحا: " إنّنا نطرح أسئلة جديدة على الثّقافة الأجنبيّة أسئلة جديدة، لم تطرحها هي عن نفسها، ونبحث فيها عن جواب لهذه الأسئلة التي هي أسئلتها، وتجيبنا الثقافة الأجنبيّة كاشفة مظاهرها الجديدة، وعن أغوار المعنى الجديد"[3].

---

[1] – ينظر: ميخائيل باختين، جمالية الإبداع اللّفظي (مرجع سابق)، ص: 357.

[2] – المرجع نفسه، ص: 359.

[3] – المرجع نفسه، ص: 359.

تأسيسا على ما سبق، إنّ مفهوم "**التّناص**" الذي جاءت بها **كريستيفا**، ليس مرادفا لـ"**الحواريّة**" بالمفهوم الباختيني، ذلك أنّ مفهوم الحواريّة، كما رأينا سابقا، أوسع وأشمل؛ فحتّى الكلمة تتضّمن حوارا عندما تحمل وعيين اجتماعيّين متصارعين، وكذلك الفكرة، والخطاب. بينما " التّناص" الذي حدّدته **كريستيفا**، بوصفه حوارية ذاتية/تواصليّة، تتناص مع نصوص أخرى عبر النص المكتوب " ككتابة تقرأ كتابة أخرى"[1].

2-الخطاب الحواريّ والخطاب المونولوجيّ:

يرى **باختين** أنّ توجّه الكلمة نحو الآخر/المستمع، أهميّة كبيرة، فهي الموطن المشترك بين المتكلّم والمستمع؛ والواقع أنّ لكلّ كلمة وجهين: فهي بقدر ما تتحدّد بأنّها صادرة عن شخص ما، تتحدّد بكونها موجهة إلى شخص ما؛ فكلّ كلمة تصلح تعبيرا للواحد بالنسبة للآخر[2]. وهو ما لم تدركه اللّسانيات العامّة، والأسلوبية التقليديّة، إلاّ ككلمة معزولة عن سياقها، وعن متكلّميها محتفظة بمعناها القاموسي، " وفيما يخصّ الأسلوبية، كانت مصمّة آذانها تماما عن الحوار. كانت تفهم العمل الأدبي وكأنه كل مغلق ومستقل، تؤلف عناصره نسقا مقفلا ولا تفترض وجود شيء خارجه، ولا وجود أي تلفظ آخر(...)إنّ الأسلوبية تحجز عن كل ظاهرة أسلوبية داخل السّياق المونولوجي لتلفّظ ما، مستقّل ومغلق، إنّها كما يمكن أن يقال، تأسرها داخل سياق فريد حيث لا تستطيع أن تتصادى مع تلفّظات أخرى، أو أن تتحقق دلالتها الأسلوبية عبر تفاعلها مع تلك التلفّظات. إنّ على تلك الظاهرة الأسلوبية أن تجفّ داخل سياقها المغلق"[3].

ومن هذا المنظور، ينتقد **باختين** الأسلوبيّة التقليديّة؛ لأنّها لم تهتم بالملفوظ/ الخطاب، بوصفه وحدة حقيقيّة للتّبادل اللّفظي**L'échange verbal**؛ أي في بعده الحواري، بل نظرت إليه كملفوظ مونولوجي مغلق ومستقلّ بذاته، " ولم تكن تهتم إلاّ

---

[1]– Julia Kristeva, Le mot, le dialogue et le roman, p.98

[2] – ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ص: 117.

[3] – ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ص: 45-46.

بمحتوى الملفوظ، كما يعبّر عنه المتكلّم، من دون أيّ اعتبارات للآخر، الذي يعتبر إقصاؤه من الملفوظ حائلا يعيقنا عن فهم الملفوظ وجنسه وأسلوبه"[1].

يرى **باختين** أنّ الإبداع الفردي يضجّ بملفوظات غيريّة، تسهم في تشكيل بنيّته الدّلاليّة والتّعبيريّة، في إطار سلسلة معقّدة للتبادل اللّفظي، يسمّيها بالتّشكيل الحواري الدّاخلي **dialogisation interne** للخطاب/ الملفوظ، إذ يقول: " ملفوظ ما مليء بأصداء ورود ملفوظات أخرى، ترتبط بها في داخل وسط مشترك للتّبادل اللّفظي"[2]. ومن ثمّة، كان التّوجه الحواري للخطاب ظاهرة خاصة بكلّ خطاب؛ " يولد الخطاب داخل الحوار مثلما تولد إجابته الحيويّة، ويتكوّن داخل فعل حواري متبادل مع كلمة الآخر، بداخل الموضوع، فالخطاب يُفهم موضوعه بفضل الحوار"[3].

كلّ ملفوظ مهما يكن، موجّه نحو آخر/مستمع **L'auditeur** يفهمه، ويقدّم جواب له، والمتكلّم**Le locuteur** في الآن ذاته، يكون واعيّا بالبعد الحواري لخطابه؛ حيث نشاهد تفاعلا وحوارا واقعيّا حيّا بين المتكلّم والمستمع في تبادل للمواقع، ضمنوضع كرونوتوبي خاص، فما يصدره المستمع من ردود أفعال سواء لفظيّة أو غير لفظيّة، هي استجابة؛ أي رد فعل **responsivitéLa** عمّا يقوله المتكلّم.

وفي هذا السّياق، يشرح **باختين** هذه العلاقة الحيويّة بين المستمع والمتكلّم، إذ يقول: " في الواقع، إنّ المستمع الذي يتلقّى ويفهم الدلالة(اللّسانية) للخطاب، يتّخذ في آن واحد في علاقته بهذا الخطاب، موقف ردّ فعل نشط **La responsivité active**: إنّه يتّفق أو يعارض(كليّا أو جزئيّا)، يكمّل ويوافق، ويتجهّز لينفّذ، إلخ... وموقف هذا المستمع منذ بداية كلّ خطاب، وأحيانا من الكلمة الأولى المرسلة من قبل المتكلّم، في

---

[1] – حياة مختار أمّ السّعد، تداولية الخطاب الروائي"من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفّظ"، ص: 184.

[2] –Mikhaïl Bakhtine, Esthétique de la création verbale,traduit du Russe par Alfreda Aucouturier, Gallimard, Paris, 1970, p298.

[3] – ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ص: 45.

إعداد دائم طيلة سيرورة السّماع والفهم. إنّ الفهم لكلام حيّ، لملفوظ حيّ يصاحبه دوما ردّ فعل نشط"[1].

يؤكّد **باختين** على التّبادل اللّفظي الحيّ ذي الطّابع الحواري، وعلى أهميّة المتلقي/المستمع ودوره الفاعل في إنجاز الملفوظ/الخطاب، إذ يقول:" الآخرون(...) إنّهم ليسوا مستمعين سلبيّين، بل هم مساهمون فاعلون في التبادل اللّفظي، وينتظر منهم المتكلّم، منذ الوهلة الأولى، إجابة وفهما استجابيّا فاعلا، فالملفوظ برمته يتشّكل كما لو كان يسير نحو الإجابة"[2]؛ فالمتلقي لا يقتصردوره على الإفادة التي يسمعها، حتى ولو كان صامتا غير محاور؛ لأنّه دخل في صلب كلام المتكلّم، الذي أنجز كلامه بناءً على تصوّر مسبق عن المتلقي/المستمع، وسيستمرّ بعد الإنجاز. ومن ثمّة، ينتقد باختين علاقة التّراتب بين المتكلّم والمتلقي/المستمع الذي يتحوّل إلى مجرّد متلقٍ سلبي، يكتفي بالإنصات دون أن يشارك في دورة التّواصل[3].

وكنتيجة منطقية لهذا التصوّر، يقول **باختين:** " إنّ العمل الأدبي والرّوائي بشكل خاص، إطار تتفاعل فيه مجموعة من الأصوات أو الخطابات المتعدّدة، إذ تتحاور متأثّرة بمختلف القوى الاجتماعية من طبقات ومصالح فئويّة وغيرها. كما أنّ كلّ تغيّر نحوي ودلالي فيما يُعبّر عنه، سواء في الحياة اليومية أو في الأدب، يعود إلى العلاقة بين المتحدّث ومستمعيه، إلى ما يتوقعه المتحدّث من ردود فعل، وما تأثّر به من مقولات سابقة"[4].

وعليه، فإنّ انتظار رد فعل من المتلقي/المستمع؛ يعني أنّ المتكلّم له خبرة سابقة استقى واستفاد منها للتّأثير في المتلقى، وهو الأمر الذي يجعل المتلقي عضوا غير سلبي،

---

[1]– Mikhaïl Bakhtine, Esthétique de la création verbale, p274.

[2] – ميخائيل باختين، جمالية الإبداع اللّفظي، ص: 309.

[3] – ينظر: أنور المرتجي، ميخائيل باختين الناقد الحواري، ص: 10.

[4] – ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ص: 318.

بل مشاركا ومؤثّرا هو الآخر في المتكلّم، يتّخذ موقف رد فعل نشط، فهو يتّفق أو يختلف معه(كليّا أو جزئيّا) ويتجهّز لإنجاز فعل ما.

سعى **باختين** لقلب الأطر النظريّة للسانيّات العامّة، وكذا الأسلوبيّة التّقليديّة، اللّذان ألغيا الآخر/المستمع، وركّزا فقط على المتكلّم، وأهملا بالتّالي دوره في سيرورة الكلام والتّبادل اللّفظي[1]. ومن ثمّة، ينتقد **باختين** هذه المقاربات؛ لأنّها مقاربات لا تخرج عموما عن تصوريّن[2]: تصوّر ذاتي مثالي يهتم بفعل الكلام المنبثق من الإبداع الفردي كأساس للّسان، وقوانين الإبداع اللّساني فيه، هي قوانين فردية نفسيّة، مستقلّة عن التّبادل اللّفظي كتفاعل بين طرفين، متكلّم ومتلقي/مستمع، يجمعهما سياق اجتماعي وتاريخي ولغوي. وآخر موضوعي مجرّد؛ يقع في المركز المنظِّم لكلّ ظواهر اللّسان؛ أي ما يجعل منه موضوع علم محدَّد، داخل النّظام اللّساني/اللّغوي؛ أي نظام من الصّيغ المعياريّة المجرّدة(أشكال اللّسان الصوتيّة والنحويّة والمعجميّة)[3]. وبالتالي، ينصب اهتمامه فقط، بقضايا تركيب الجملة بوصفها وحدة اللّسان **Une unité de la langue**، معزولة عن السّياق المباشر بالواقع، وعن أي اتّصال مباشر بالملفوظات الغيريّة. لهذا يقول: " كلّ تواصل لفظي، كلّ تفاعل لفظي، يحدث في شكل تبادل بين الملفوظات"[4]؛ أي في بعد حواري.

---

[1] – حياة مختار أمّ السّعد، تداولية الخطاب الرّوائي" من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفّظ"، ص: 178.

[2] – يقول **باختين** في هذا الصّدد: " فقد عملت لسانيات القرن التاسع عشر، بداية من "**هامبولدت**"**W. Humboldt** على وضع الوظيفة التواصلية للّغة في الخلفية، لكنّها لم تنفها وإنّما اعتبرتها شيئا تابعا، ومقابل ذلك أبرزت الوظيفة التكوينيّة للّغة على الفكر والمستقلّة عن التبادل، وهذا "**هامبولدت**" يخلّد قولته الشهيرة: " بغضّ النظر عن حاجة الإنسان إلى التواصل، فإنّ اللّغة ضرورية له فيما يفكر، حتى ولو كان وحيدا". أمّا مدرسة " **فوسيلر**"**Vossler** فتجعل الوظيفة المسمّاة تعبيرية في الواجهة، واعتبارا للفوارق التي يدخلها المنظّرون على هذه الوظيفة، فهي في جوهرها تعبّر عن الفضاء الفردي للمتكلّم، إذ تُستنبط اللّغة من حاجة الإنسان إلى التعبير عن دواخله، ويرجع جوهرها في هذا الشكل أو ذاك إلى إبداعية عقل الفرد".ميخائيل باختين، جمالية الإبداع اللّفظي، ص: 277.

[3] – ينظر: ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللّغة، ص: 94-102.

[4] – ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ص: 124-125.

ومن هذا المنطلق، يركّز **باختين** اهتمامه على دراسة تخوّم الملفوظ منظورا إليه كوحدة للتّبادل اللّفظي الحيّ، والذي لا يتحدّد إلاّ عبر تناوب الذّوات المتكلّمة.**L'alternance des sujets parlants** وفي هذا السّياق، يقول: " تحدّد تخوم الملفوظ الملموس، بصفته وحدة للتّبادل اللّفظي، عبر تناوب الذّوات المتكلّمة، بمعنى تناوب المتكلّمين، إذ لكلّ ملفوظ بداية ونهاية مطلقتين. قد يكون الملفوظ ردّا موجزا (كلمة واحدة)، أو رواية، أو عرضا علميّا، قبل بدايته هناك ملفوظات الآخرين، وبعد نهايته هناك ملفوظات–إجابات الآخرين"[1]، سواء كانت هذه الإجابات؛ أي ردود الأفعال لفظيّة أو غير لفظيّة.

وهكذا إذن، يتحدّد تخوّم ملفوظ ما، بما يسبقه من ملفوظات غيريّة وبما يليه من ملفوظات/ ردود غيريّة. كما أنّ كلّ تغيّر نحويّ أو دلاليّ فيما يُعبّر عنه سواء في الحياة اليوميّة أو في العمل الفنّي، يعود إلى العلاقة بين المتكلّم ومستمعيه، إلى ما يتوقّعه المتكلّم من ردود فعل، وما تأثّر به من ملفوظات سابقة[2]. وبالتالي، فـ" إنّ الملفوظ ليس وحدة مواضع عليها، وإنّما وحدة حقيقيّة محدّدة بصرامة عبر تعاقب الذّوات المتكلّمة، وينتهي بنقل الكلام إلى الآخر"[3].

الواقع أنّ دراسة الملفوظ بوصفه وحدة للتبادل اللّفظي، " يسمح لنا بفهم أكبر لطبيعة وحدات اللّسان، باعتباره نظاما، وهي الكلمات والجمل"[4]؛ فاستعمال الجمل والكلمات بوصفها وحدة اللّسان، من دون ملفوظ يجعلها حياديةneutre وليست ملكا لأحد، ولا تملك دلالة تامّة،إلاّ إذا وظّفت في سياق معيّن، داخل ملفوظ ما؛ أي ضمن سلسلة التّبادل اللّفظي التي تكون مشروطة بسياق معيّن للتلفّظ. وهنا فقط، تصبح تعبيرا فرديّا في التبادل اللّفظي الحيّ.

---

[1]– ميخائيل باختين، جمالية الإبداع اللّفظي، ص: 282.

[2] – ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ص: 318.

[3]– ميخائيل باختين، جمالية الإبداع اللّفظي، ص: 282.

[4]– Mikhaïl Bakhtine, Esthétique de la création verbale, p272.

وهو ما يتّخذه **باختين** دليلا على عجز المقاربات اللّسانية المعاصرة له، عن حلّ قضايا تخوّم الملفوظ الملموس بوصفه وحدة في التبادل اللّفظي، ولو تشكّل هذا الملفوظ من جملة واحدة أو كلمة واحدة، فهذه الأخيرة تدخل ضمن إطار، هو إطار المتكلّم في فعله التلّفظي وسط عالم قيمي**Axiologique**، وليس ضمن نظام قارّ من الصّيغ المجرّدة، " فالملفوظ مرتبط بعالم القيّم"[1].

وبناء عليه، فإنّ العلاقة الحواريّة–حسب **باختين**– " لا يمكن اختزالها إلى علاقة منطقيّة أو لسانية؛ لأنّها لا تكون بين أشياء أو بين مفاهيم منطقيّة، فالعلاقة الحواريّة تتطلّب لسانا، ولكنّنا لا نجد هذه العلاقة في نظام اللّسان أو في عناصر هذا اللّسان؛ إنّما نجدها بين ملفوظات داخل التّبادل اللّفظي؛ أي بين الأشكال المكوّنة للخطاب، سواء الخطاب الحواري أو الخطاب المونولوجي"[2]؛ فهذا الأخير يملك أيضا توجّها حواريّا تتخلّله خطابات الغير **Les discours d'autrui**.

تناول **باختين** في سياق حديثه عن الخطاب الحواريّ، الخطاب الدّاخلي مبيّنا طبيعته الحواريّة وتوجيهه الاجتماعيّ، إذ يقول: " فالخطابات الأكثر حميمية، لها حظّها الحواري؛ لأنّها تعبر عبر تقييم مستمع افتراضي... حتى وإن لم يظهر بشكل واضح في ذهن المتكلّم"[3].

ينتقد **باختين** التّحليل النّفسي الفرويدي؛ لأنّه يعتبر الوعي الفردي، مجرّد ردود أفعال فرديّة من طبيعة نفسيّة فيزيزلوجيّة عضويّة، حيث يرجع **فرويد** خطابات المجتمع التي تتّم ضمن جلسات التّحليل النّفسي، إلى مصدر داخلي نفسي عضوي محض؛ ومعنى هذا، أنّ الفرد بالنسبة لفرويد ليس محدّدا تاريخيّا ولا اجتماعيّا، بل محدّد بيولوجيّا(

---

[1]– T.TzvetanTodorov, le principe dialogique, p85.

[2]– حياة مختار أمّ السّعد، تداولية الخطاب الروائي " من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفّظ"، ص: 191.

[3] – المرجع نفسه، ص: 185.

الميلاد– الجنس– الموت)، تتحكّم فيه غرائزهالجنسيّة، أو اللّبيدو[1] **La libido**. وبالتالي، يتمّ تأويل العالم والمجتمع وكلّ العلاقات الإنسانية عبرالنزعة الجنسويّة **La pansexulité**، بعيدا عن كلّ العوامل الماديّة الموضوعية التي تتحكّم في السّلوك الفردي وحياته النّفسية الدّاخلية وعلاقاته الشّخصية. ومنه، فإنّ ما هو مادي وموضوعي لا وجود له بالنسبة لفرويد، بل يوجد فقط مبدأ نفسي" للواقع"[2].

ومن ثمّة، يعتبر **باختين** أنّ جميع الرّغبات والغرائز المكبوتة التي تشكّل محتوى اللاّوعي، والتي تتكشف في جلسات التّحليل النّفسي الفرويدي باستخدام طريقة التّداعي الحرّ، هي– في الحقيقة– ردود أفعال لفظيّة[3] **Des réactions verbales** للمريض، تنبثق من مصدر خارجي؛ إذ تتّجه دوما نحو عالم الواقع الخارجي والعلاقات الاجتماعيّة. ومن ثمّة، فإنّ الكلام اللّفظي(أو ردود الفعل اللّفظية) عند المريض، ليست إلاّ سيناريو **scénario** يترجم جوهريّا الحدث الاجتماعي البسيط الذي ينبثق مباشرة من جلسة التّحليل النّفسي بين الطبيب والمريض[4]، والذي تتشكّل فيه ملفوظات المريض بمعيّة صراعه الثّنائي ووقائعه. وبالتالي،" كلّ ملفوظ ملموس، يعكس دوما الحدث الفوري الاجتماعي البسيط(حدث تبادل، محادثة أفراد)، الذي ينبثق منه مباشرة"[5]. مثيرا صدى حواريّا مع خطابات الآخرين الغيريّة داخل وعيه الذّاتي الدّاخلي.

إنّ الوعي الذّاتي للفرد بالنسبة **لباختين**، محدّد بعوامل ماديّة وموضوعيّة مرتبطة بمحيطه الاجتماعي، وليس بانغلاقه في حدود كائن عضوي فردي، فهو يخضع لمعيار اجتماعي وحكم قيمة اجتماعي معيّن؛ ومعناه أنّ الشّخص يرى ذاته بعيني الآخر، ممثّل آخر لجماعته أو لانتمائه الطّبقي الاجتماعي، ذلك أنّ هذا الآخر هو جزء من هذا العالم

[1] – ينظر: ميخائيل باختين، الفرويديّة، تر: شكير نصر الدين، ص: 38.

[2]– المرجع نفسه، ص: 80.

[3] – المرجع نفسه، ص: 239.

[4] – ينظر:المرجع نفسه، ص: 228.

[5] – المرجع نفسه، ص: 240.

وعنصر من عناصره التي يجري تأمّلها داخل وعيه الذّاتي؛ فإدراكنا وفهمنا لذواتنا الدّاخلية لا يتّم إلاّ عبر وعي الأشخاص الآخرين[1]. "وهكذا فإنّ الجانب اللّفظي من سلوكنا كله(سواء منه اللّغة الخارجيّة أو الدّاخلية) لا يسعها بأيّ حال أن تدخل في مضمار الذات الفرديّة المأخوذة بمعزل؛ إنّه لا ينتمي إليها، بل إلى طائفته(وسطه) الاجتماعية"[2].

إنّ كلّ الوقائع والأحداث المؤثّرة في حياتنا، ناتجة عن عوامل ومثيرات اجتماعية مرتبطة بظروف محيطنا الاجتماعي، الذي لا يتوقّف عن تحديد ومراقبة ردود أفعالنا اللّفظية، والتحكّم فيها طيلة حياتنا. ومن ثمّة، فما ينطبق على اللّغة الخارجيّة ينطبق كذلك على اللّغة الداخليّة، التي تستلزم كذلك مستمعا افتراضيّا، تنبني على أساسه اللّغة الدّاخليّة[3] حتى وإن لم يظهر بشكل واضح في ذهن المتكلّم، وهو ما يجعل منها نتاجا اجتماعيّا وتفاعلا حواريّا، مثل اللّغة الخارجيّة.

وهكذا، يوسّع **باختين** مفهوم الحوارية لتشمل الحديث الذّاتي/الحوار الدّاخلي؛ أيالمنولوج **Monologue**، إذ يتّخذ طابعا حواريّا، فالشّخص عندما يتكلّم مع نفسه، يفكّر، يتردّد، ويستمع إلى صوته، يستحضر صوتا آخر يتعارض معه أو يتعارض مع الطبقة التي ينتمي إليها، هذا الرّأي المتعارض مصدره المحيط الاجتماعي من زملاء وقراءات متنوّعة ومناقشات في مختلف المجالات المفيدة، تاريخ، فلسفة، أخلاق...إلخ[4].

3-آليات الحواريّة في الخطاب الرّوائي:

ما يخلق الحواريّة -حسب **باختين**- في الرّواية هو لغتها، التي أولاها أهمّية كبيرة واعتبرها صدى للغة الواقع، فـ" هي جزء من التجربة التي تعاش بين الأشياء والكلمات، وجزء من مغامرة الكتابة التي لا تتحقّق إلا بإعادة صنع اللّغة (...) ذلك أنّ تعدّدية اللّغة لا تتحقّق وهي مفصولة عن تعدّد الأصوات والرؤى والمواقع، وعن الطابع الحواري لمجموع

[1] - ينظر: ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ص: 230.

[2] -المرجع نفسه، ص: 240.

[3] - ينظر: ميخائيل باختين، الفرويدية، ص: 228.

[4]- Tzevetan Todorov, Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique, p294-295.

النص"[1]. فإذا كانت بعض الأجناس الأدبيّة تقوم على وحدة الأسلوب، كما هو الحال في الشّعر، حيث يهيمن صوت الشّاعر، فإنّ لغة الرّواية تقوم على تعدّد الأساليب واللّغات(لهجات اجتماعيّة، رطانات، لغات الأجناس التّعبيريّة، طرائق الكلام، حسب الأجيال، والأعمار والمهن والانتماءات الطبقيّة...)[2]، يوظّفها الرّوائي ليعبّر بها عن مقاصد ورؤى مختلفة ومتناقضة.

وبما أنّ الرّواية– وهي الملفوظ الذي يدرسه **باختين**– نص حواري، متعدّد الرّؤى والمواقف، تعتمل فيه أساليب ولغات متعدّدة تشخّص مختلف أشكال الوعي لدى مستعمليها. وبالتالي، فإنّ الحوارية في الرّواية ترتبط بمعضلة التّشخيص الفنّي للغة الغير، وبصورة الإنسان الذي يتكلّم وكلامه. ومن ثمّة، كان الموضوع الأساسي للجنس الرّوائي الذي يميّزه ويخلق خصوصيته الأسلوبية هو " الإنسان الذي يتكلّم وكلامه"[3]. والمتكلّم في الرّواية، ليس هو الكاتب بمفرده، كما يتخيّل البعض، وإنّما لكل شخصية صوتها، حيث يصبح الكاتب مجرد صوت داخل سمفونية الأصوات. فـ" الرّواية بحاجة إلى متكلمين يحملون لها خطابها الإيديولوجي الأصيل، ولغتها الخاصّة"[4].

يشير **باختين** في هذه الفقرة إلى مسألة هامّة، تتعلّق بتجسيد الكلمة في الرّواية، هذا التجسيد الذي يعني أن يكون للكلمة متكلّم/كاتب، وأن تدخل في علائق حواريّة، لتعبّر عن موقف إيديولوجي ما. ومنه، يضع **باختين** ثلاث نقاط أساسيّة ترتبط بالمتكلّم في الرّواية:

1- أنّ الإنسان الذي يتكلم، وكلامه هما موضوعا تشخيص لفظي وأدبي، وليس خطابه مجرّد خطاب معاد إنتاجه ومنقول، بل هو بالذات مشَخَّص بطريقة فنّية.

---

[1] – محمد برادة، أسئلة الرواية أسئلة النقد، ص: 36-37.

[2] – ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ص: 39.

[3]– المرجع نفسه، ص: 101.

[4] – المرجع نفسه، ص: 101.

2-المتكلّم في الرّواية أساسا هو فرد اجتماعي،ملموس ومحدّد تاريخيّا، وخطابه لغةاجتماعية، وليست لهجة فردية.

3-المتكلّم في الرّواية هو دائما، وبدرجات متفاوتة، منتج إيديولوجيا، وكلماته هي دائما عيّنة إيديولوجيّة**Idéologéme**. واللّغة في الرّواية، تقدّم دائما وجهة نظر للعالم، تحمل دلالة اجتماعية خاصّة، لهذا يصبح الجانب الجمالي في الخطاب الرّوائي لا يرتبط ببعده الشكلي، بل ببعده الإيديولوجي"[1].

وفقا لهذه المعطيات، يتّضح لنا أنّ ما يميّز الرّواية ليست صورة الإنسان في حدّ ذاته، بل صورة لغته، ولكي تصبح صورة للتّشخيص الأدبي، يجب أن تكون كلاما على شفاه من يتكلّم وأن تلتحم بصورة الإنسان الذي يتكلّم. من هنا، يرى **باختين** أنّ المعضلة المركزيّة لأسلوبية الرّواية، هي معضلة تشخيص أدبي للغة ومعضلة صورة اللغة"[2]. وبالتالي، لا يمكن أن نكتشف وعي الشخصيّة الرّوائية وعالمها الإيديولوجي، من دون أن نشخّص خطابها، ونكتفي برصد أفعالها وحدها. يقول **باختين:** " إنّه من غير الممكن أن نشخّص العالم الإيديولوجي لدى الآخر بطريقة ملائمة، دون أن نعطيه صداه، ودون أن نكتشف كلامه هو، ذلك أنّ هذا الكلام(مختلطا بكلام الكاتب) يمكنه وحده أن يكيّف حقيقة مع تشخيص لعالمه الإيديولوجي الأصيل. قد يجوز للرّواية ألاّ تشخّص سوى أفعالها، وألاّ تعطي لشخوصها خطابا مباشرا، غير أنّه في التشخيص الذي يقدّمه الكاتب، إذا كان جوهريّا وملائما، فإنّنا سنسمع بالضرورة رنين الكلام الأجنبي، كلام الشخصيات ذاتها في نفس الوقت الذي نسمع كلام الكاتب"[3]. فخطاب المتكلّم في الرّواية علاوة على أنّه خطاب معاد إنتاجه، فهو موضوع بطريقة جمالية فنّية، ومشخّص عبر خطاب الكاتب، الذي يحاول تمرير كلمته من خلال أصوات أخرى.

---

[1] – ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي(مرجع سابق)، ص: 102.

[2] – المرجع نفسه، ص: 104.

[3] – المرجع نفسه، ص: 104.

قبل التطرّق لمعضلة التّشخيص الفنّي لخطاب الآخر في الخطاب الرّوائي، يتوجّب علينا التطرّق إلى تيمة المتكلّم، وما يقوله في المجالات خارج الأدبيّة المتّصلة بالحياة اليوميّة، والإبداع الإيديولوجي، إذ " إنّ لتيمة المتكلّم وزنا كبيرا في الحياة العادية، ففي وجودنا اليومي نسمع، في كل خطوة، حديثا عن المتكلم وعن ما يقوله، وباستطاعتنا أن نعلن ذلك بوضوح: في الحياة العادية، نستند بالأخص إلى ما يقوله الآخرون: ننقل كلامهم، نستحضره، نزنه، نناقشه، نناقش آرائهم، تأكيداتهم، أخبارهم، نغضب منها أو نتفق معها، ننكرها أو نستند إليها إلخ..."[1].

وبما أنّ الإنسان يعيش في عالم من الخطابات الاجتماعية التي يعجّ بها، فإنّ نصف كلامه الذي يتكلّمه هو للآخر، ينقله بدرجات متفاوتة من الدّقة والتحيّز، ويؤوّله بطرائق غير مباشرة، " فكلّ محادثة محمّلة بنقل كلام الآخرين وتأويله، إنّنا نجد فيها في كلّ لحظة، "استشهادا"، " مرجعا"، يحيلنا على ما قاله شخص من الأشخاص، أو على ما " يقال"، أو على ما يقوله كلّ واحد"، أو يحيلنا على كلام مخاطبنا أو على كلامنا السّابق، أو على صحيفة، أو قرار، أو وثيقة، أو كتاب... ومعظم الأخبار والآراء تنقل عموما في شكل غير مباشر لا بوصفها عن الذّات، بل من خلال استنادها على مصدر عام غير محدّد: " سمعت من يقول"، " هناك من يعتبر"، " من يظن "[2].

إنّ كلام الآخر المنقول –حسب **باختين**– متى تمّ تثبيته في الكتابة، لا يمكن وضعه ضمن علامة تنصيص، بل يستعمل حسب حاجة المتكلّم. كما أنّ استعماله في الحياة اليومية لا يمكن أن يرقى إلى مستوى التّشخيص الأدبي للمتكلّم ولغته؛ لأنّه عبارة عن نقل منتفع **Transmission intéressée**، وهذا "الانتفاع العملي **L'intérêt pratique** يحدّد أيضا كل الأشكال المتداولة لنقل أقوال الآخرين، ومن ثمّ، فإنّه يحدّد أيضا تحولاتها ابتداء من التكوينات الدقيقة للمعنى والنبرة، إلى الالتواءات الظاهرة والخشنة

[1] – ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي(مرجع سابق)، ص: 105–106.

[2]– المرجع نفسه، ص: 106.

التي تلحق الكلّ اللّفظي. لكنّ هذا التوجيه نحو نقل منتفع، لا يستبعد حدوث بعض مظاهر التشخيص. ذلك أنّه بالنسبة للتقدير العادي للمعنى الحقيقي لكلام الآخرين وفك عناصره، قد يكون حاسما معرفة من يتكلّم، وفي أية ظروف دقيقة يوجد"[1].

إنّ كلام الآخر المفهوم في سياق ما، مهما كان نقله بدقّة، يخضع دائما لبعض التعديلات في المعنى، إذ يخلق السّياق الذي يشمل كلام الآخر خلفية حوارية قد يكون تأثيرها هامّا جدّا. ومن خلال استخدام طرائق التضمين المناسبة، يمكننا التوصّل إلى تحوير ملحوظ لملفوظ أجنبي، مع نقله بطريقة دقيقة[2].

إنّ نقل كلام الآخر بالنسبة **لباختين** في الحياة اليومية، يبقى نقلا سطحيّا لا يتجاوز إطاره النّقلي الانتفاعي العملي، لكن حينما يتعلّق الأمر بصيرورة الإنسان الإيديولوجية في المعنى الحقيقي للكلمة، فإنّ تمثّل كلام الآخر، يأخذ معنى أكثر أهمية وعمقا، ولا يعود مجرّد نبأ، أو توضيح، أو قاعدة، أو نموذج، إلخ...، بل إنّه يسعى إلى أن يحدّد الأسس نفسها لسلوكنا ولموقفنا من العالم، ويتقدّم إلينا، هنا، كأنّه كلام آمر، وكأنّه كلام مقنع داخليّا[3].

تبعا لهذا، فإنّ الكلام الغيري–حسب **باختين**– ينقسم إلى نوعين: كلام آمر، وكلام مقنع داخلي. فالكلام الآمر(السلطوي) **Le parole autoritaire** هو كلام مرتبط بالمؤسسة الدينيّة، السياسية، الأخلاقية، والتقاليد(كلمة الأب، الأكبر سنّا في المحيط الأسري، إلخ ...). وهو كلام ليس مقنعا داخليّا للوعي، " يلج إلى وعينا اللّفظي مثل كتلة متماسكة غير قابلة للقسمة، ويتحتّم أن نقبله كليّة أو أن نرفضه بتمامه. لقد التحم التحاما وثيقا بالسلطة (السلطة السياسية، المؤسّسة الشخصية): معها يستمر، ومعها يسقط. إنّه لا يمكن أن نقسّمه، فنقبل جزءا، ونسمح بالآخر، وندحض الجزء الثالث...أيضا فإنّ المسافة

[1] – ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي(مرجع سابق)، ص: 107.

[2] – ينظر: ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص: 119.

[3] – ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ص: 108.

بالنسبة إلى الكلام الآمر تظل ثابتة من نقطة البدء حتى النهاية: فعلبة المسافات–الاتفاق والاختلاف، الاقتراب والابتعاد–تكون مستحيلة معه"[1].

إنّ الكلام الآمر يقتضي منّا أن نعترف به، ونتقبّله ونمثّله؛ لأنّه يفرض نفسه علينا، بغض النّظر عن درجة إقناعه الدّاخلي لنا. وهو ما يجعله يظلّ معزولا، متماسكا، وجامدا، وعصيّا على التعديل بالإضافة أو الحذف أثناء نقله وتشخيصه. بينما الكلام المقنع داخليّا**Le parole intérieurement persuasive**، محروم من أيّة سلطة، فهو يرتبط بفكر مستقّل، يباشر فعلا حواريّا متبادلا ومتواترا، وصراعا مع كلمات أخرى مقنعة[2].

ما يهمّنا من هذا التمييّز – حسب **باختين**– هو أنّ الكلام الآمر بفضل اكتمال بنيته الدلاليّة، وجموده، وانغلاقه، لا يمكن أن يشخّص في الرّواية، إنّه مجرّد كلام منقول، يستحيل أسلبتة ضمن سياق أدبي، يفضي إلى تواصل حواري حيّ، وتعدّد صوتي ولغوي، " إنّ دوره في الرّواية ضئيل. لا يمكن أن يكون ثنائي الصوت بدرجة كبيرة، وهو يدخل ضمن عناصر الأبنيّة الهجينة"[3]. بينما الكلام الإيديولوجي المقنع داخليّا، والمعترف به من قبلنا، فإنّ بنيته الدّلالية ليست مغلقة، بل تبقى مفتوحة، قادرة على أن تولد إمكانات دلالية جديدة، تعمّق الفعل الحواري النّشط بصورة إيجابية بفضل إدراك المستمع وفهمه.

وهكذا إذن، يتّضح لنا من تمييّز **باختين** بين الكلام الآمر والكلام المقنع، أنّه كان يميّز بين خطاب أحادي الصوت، وهو الكلام الآمر، وخطاب ثنائي الصوت المتمثّل في الكلام المقنع. نفهم من هذا، أنّ ما يميّز الرّواية ويبرز خصوصياتها هو الكلام المقنع؛ لأنّه " يسمح دائما بالتنويعات الأسلوبية لكلام الآخر، ويعرض فكره بأسلوبه ذاته، مع تطبيقه على مادة جديدة، وعلى صياغة أخرى للمسألة، يجرّب ويتلقى جوابا داخل لغة

[1] – ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي(مرجع سابق)، ص: 109.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص: 109.

[3]– المرجع نفسه، ص: 110.

الآخر"[1]. حيث يحدث تفاعل متوتر، ويخلق صراع بينه وبين الكاتب ضمن مغايرات أسلوبية بارودية، ممّا ينتج سرد ثنائي الصوت لكلام الآخر.

تستعمل الرّواية–حسب **باختين**– استعمالا مزدوجا كلّ الأشكال الحوارية الأكثر تنوّعا لنقل كلام الآخر، والتي تتشكّل في الحياة اليومية الجارية، وفي العلاقات الإيديولوجية، حيث تحوّل ويعاد إنتاجها في الملفوظات العائليّة الإيديولوجية لشخصيات الرّواية، وأيضا في الأجناس المتخلّلة: المذكرات الشخصية، والاعترافات، والمقالات الصحفية، لهذا يمكن لكلّ أشكال النقل الحوارية لخطاب الآخر، أن تلتقي بطريقة مباشرة بمعضلات التشخيص الأدبي للمتكلّم وبكلامه، وذلك من خلال توجّهه إلى صورة اللّغة. حيث " داخل رواية حقيقيّة، نحسّ وراء كلّ ملفوظ، طبيعة اللّغات الأجنبية بمنطقها وضرورتها الداخلتين، والصورة هنا لا تصرّح بالواقع فقط، ولكن بإمكانات اللّغة المعطاة، بحدودها المثلى ومعناها الإجمالي المنسجم، وحقيقتها وحدودها"[2].

تأسيسا على ما سبق، يمكننا القول، إنّ جميع هذه الأشكال خارج أدبية **Formes extra–littéraires** في نقل كلام الآخر في الرّواية، لا يمكن أن يصبح تعدّدا لغويّا، إلاّ إذا شُخّص تشخيصا حواريّا، وهذا يتطلّب كاتبا يحسن إبداع لغات الآخرين في لغته، لينسج رواية تتحاور فيها كلّ اللّغات، لغات لها تفريدها الاجتماعي ككيان حيّ وملموس، و" صورة منظور اجتماعيّ، وصورة عيّنة إيديولوجية اجتماعية ملتحمة بخطابها وبلغتها"[3]، والتي يعمل الكاتب على تشخيصها حواريّا، وتضمينها في خطابه، وهذا التضمين لخطاب الآخر " يخلق له منظورا، ويوزّع ظلاله وأضواءه، ويوجد صيغته وجميع الشروط اللاّزمة

[1] – ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي(مرجع سابق)، ص: 112.

[2] – المرجع نفسه، ص: 118.

[3] – المرجع نفسه، ص: 118.

لإسماع رنينه، والنفاذ إليه من الداخل بإعادة تنبيره، وبنيته مرة أخرى، وخلق خلفية حوارية"[1].

وداخل هذا التّشكيل الحواري، تشيّد الرّواية ملامحها الأسلوبية وبنيتها الدّلاليّة، اللّذين لا يتحققان إلاّ عبر الإدراك الواعي من قبل الكاتب للتنوّع الحقيقي للّغة في ظلّ المجتمع، بكلّ تناقضاتها واختلافاتها، يدرجها داخل الرّواية، في شكل وحدات متداخلة، لإنشاء صورة اللّغة الرّوائية.

تبعا لهذا، يُصنّف **باختين** جميع طرائق إنشاء صورة اللّغة في الرّواية، إلى ثلاثة أصناف أساسية، وهي[2]:

1-التّهجين: **L'hybridisation**

2-التّعالق الحواري بين اللّغات: **L'interrelation dialogique des langage**

3-الحوارات الخالصة: **Les dialogues purs**

تتداخل هذه الأصناف الثّلاثة، داخل النّسيج اللّغوي للرّواية، بشكل معقّد إلى درجة يصعب التّمييز بينها؛ فالفصل بينها يبقى فصلا تجريديّا، تفرضه مقتضيات التّحليل.

إنّ هذه الأصناف، بوصفها تمثّل عناصر أساسيّة لتحقيق الجنس الرّوائي، دورا في تأسيس مبدأ من مبادئ الكرنفاليّة، وهو الضّحك **Le rire**، الذي تطوّر بواسطة اللّغة الغيريّة، يقول **باختين** في هذا الصّدد: " لقد امتلك الضحك الكرنفالي المكافئ بين الضدين قوة إبداعية هائلة، وبالتالي هي قوة إبداعية هائلة في صياغة وتشكيل الصنف الأدبي. إنّ هذا الضحك استطاع أن يحيط بالظاهرة وأن يفهمها في مجرى عملية التناوب والتحول، وأن يركز في الظاهرة قطبي التكون من خلال تناوبيتهما التأسيسية والمجردة في الموت يتنبأ بالولادة، وفي الولادة يتنبأ بالموت، وفي الانتصار الهزيمة، وفي الهزيمة الانتصار،

[1] – ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي(مرجع سابق)، ص: 119.

[2]– Mikhaïl Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, p175.

وفي التتويج يتنبأ بالإطاحة من العرش الخ إن الضحك الكرنفالي لا يسمح لأية لحظة من اللحظات الخاصة بالتناوب أن تصبح لحظة مطلقة وأن تتجمد في حالة من الجدّية الأحادية الجانب"[1].

يشير **باختين** إلى ظروف تطوّر الضّحك، إذ يقول: " في العصر الهيليني والرومانوهيليني، يمكن أن تتحدّد مسافة قصوى بين المتكلّم(المبدع) ولغته، وبين لغته والعالم الغيري والتيمي. في ظّل هذه الظروف فقط كان التطوّر القويّ للضحك الرّوماني ممكنا"[2]. وقد ارتبطت اللّغة الغيرية في تلك المرحلة، باللّغات التي تنتمي إلى طوائف اجتماعية مختلفة(طبقات الدنيا)، عمّا تمثّله لغة النّظام السّلطوي الوثوقي الآمر، التي تتجسّد في السّلطة والمؤسسات الدينيّة(الكنسية) تحديدا. يقول **باختين:** " خلقت الهيلينيّة لكلّ الشّعوب البربرية التي كانت مرتبطة بها إلحاحا قويّا للّغات الأجنبيّة، والتي كانت هادمة للأشكال الوطنيّة المباشرة للخطاب الأدبي. لقد خنقت تقريبا جميع فروع الملحمة والشعر الوطني، النابعين من عمق الكثافة المعتمة للغة الوحيدة؛ حوّلت الخطاب المباشر للشعوب البربريّة، الخطاب الملحمي والغنائي، إلى خطاب مبتور أو شبه مؤسلب. من جهة أخرى، فقد شجّعت بشكل استثنائي تطوير كلّ أشكال الخطاب البارودي المحرّف"[3].

وهكذا، يصل **باختين** بعد بحثه وتنقيبه عن الجذور الحقيقيّة للرّاوية، وعن مؤثّرات وجودها إلى فلسفة الضحك[4]، ودوره في تشخيص لغة الغير، وتحطيم قداسة النظام اللّغوي الرّسمي، " إنّ الضحك يزيل الخوف والاحترام الخاشع أمام الشيء وأمام العالم، ويجعل منه موضوع اتّصال مألوف، وهكذا يرسي أسس الفحص الحرّ المطلق. إنهّ عامل مهمّ

[1] – ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص: 241.

[2]–Mikhaïl Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, p420.

[3]– Ibid,p420.

[4] – ليس المقصود بالضّحك هو الضّحك المرتبط بالفعل البيولوجي والسيكوفيزيولوجي، بل الضحك في وجوده الاجتماعيّ التاريخيّ الثقافي المجسّد موضوعيّا في التّعبير الكلامي. ففي الكلمة يتجلّى الضحك في مظاهر متباينة، كالسّخرية، والمحاكاة السّاخرة. إنّه " نوع من التعبير الذاتي عن أفكار مشتركة ومتبادلة جرى تمويهها، فأخذت أشكالا رمزية مرحة تعكس بدورها خبرات ووجهات النظر المتصارعة". ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص: 228.

لإزالة الخوف، ويكون مقدّمة لا بدّ منها لإجراء تقريب واقعي للعالم"[1]. علاوة على ذلك، فإنّه يعتبر عاملا هامّا في التمييّز بين الملحمة الأحادية الصوت، والتي" ترتبط بهيمنة الأرستقراطية، وتبني عالمها في مناخ أسطوري راسخ في القدم مرتبط بالخرافات، وبعيد عن الزمن المعيش فعلا والخاضع للتجربة الحياتية الحرّة، في حين تنطلق الرّواية من الزمن الحاضر(أي زمن الطبقات الدنيا) المشاكس والمجدّد والمجرِّب دائما"[2].

إنّ التّشخيص الهزلي (الهجائي)، يحطّم –عبر الضحك– المسافة الملحميّة، ويلغي بصفة عامّة كلّ مسافة تراتبيّة تفضي إلى التفرّد والانغلاق. ويحيط بموضوع العالم المونولوجي المنغلق على ذاته، بتجريده وفضحه، وجعله مثيرا للسّخرية، وتؤدي هذه العمليات إلى تفكيك، وتقطيع أوصالها بتفاصيل هزلية[3]، وهو ما يخوّل للكاتب بأقنعته المختلفة، واستحضار العناصر الفلكلورية، في أن يمارس بحريّة تشخيصه للعالم المرتبط به.

ليس المهّم أن تظهر شخصية الكاتب فقط في مجال التّشخيص، ولكن أيضا في الحقيقة أنّ الكاتب الحقيقي**L'auteur véritable** الشّكلي، الأوّل(كاتب شخصية الكاتب) الذي يدخل في علاقات جديدة مع العالم المشخَّص، سيجد نفسه والعالم متموضعان في الإحداثيات نفسها للزمن والقيّم، وسيجد خطاب الكاتب المشخّص نفسه على مستوى خطاب البطل المشخّص، ويمكن أن تنشأ بينهما علائق حوارية وعلائق هجينة. وهذا الوضع الجديد للكاتب الأوّل، الشّكلي، في إطار علاقته بالعالم المشخّص، هو الذي يتيح ظهور شخصية الكاتب في مجال التّشخيص، وهذا الموقع الجديد الذي يحتله الكاتب، هو إحدى النتائج الهامّة المتحصّل عليها، بفضل إلغاء المسافة الملحميّة(الطبقيّة)[4].

---

[1] – ميخائيل باختين، الملحمة والرواية، ص: 45.

[2] – المرجع نفسه، ص: 14.

[3]–Voir : Mikhail Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, p458.

[4]– Voir : Ibid, p461-462.

تبعا لذلك، يرى **باختين** أنّ نصوص الرّواية الهزليّة **Le roman humoristique** الإنجليزية، الأكثر استحضارا للمحكي بطريقة بارودية(ساخرة)، وفق الموضوع المشخّص، وممثّلوها الكلاسيكيّون، هم " **فيلدننغ**"، "**سوليت**"، "**ستيرن**"، "**ديكنز**"، " **ثاكريي**". إذ تعدّ هذه الرّواية مستودعا يضّم مختلف التّنويعات الكلامية التي ارتبطت بالأسلبة البارودية للّغة الخاصّة بالأجناس التعبيريّة، وباللّغات الاجتماعية والمهنيّة(لغة البرلمان، والصحف، لغة رجال الأعمال...)، واللّغة المتحذلقة للعلماء، واللّغة السّلطوية، والتي اتّخذت أشكالا متنوّعة داخل الرّواية الهزلية، تكون أحيانا مفصولة بخطاب مباشر من الكاتب، يترجم فيه مباشرة رؤيته للعالم، وأحكامه القيميّة.

تكمن أهمّية الرّواية الهزلية إزاء هذا التنّوع الكلامي، أنّها تمكّنت من إيجاد صيغة نوعية، تتمثّل أساسا– حسب **باختين**– في اللّجوء إلى " اللّغة المشتركة"، وهي اللّغة التي يكتبها ويتكلّمها بكيفية مشتركة متوسّط الناس المتعايشين في بيئة معيّنة، يتعامل الكاتب معها وكأنّها لغة الرّأي العام،...أو بوصفها وجهة نظر والحكم المألوفين"[1].

يصوّر لنا **باختين** علاقة الكاتب بهذه اللّغة المشتركة، والتي تمثّل لغة الرّأي العام، أنّها ليست علاقة ثابتة، بل تتّسم بالحيويّة والدينامية، ذلك أنّ " الكاتب قد يبتعد قليلا أو كثيرا عن هذه اللّغة، ويضفي عليها الموضوعية من خلال تموضعه خارجها، ومن خلال حَرْفِ نواياه عبر الرّأي العام المجسّد **incarnée**داخل لغته"[2]. وأحيانا يضطر للتّعليق عن هذه اللغّة المشتركة، فيعلّق ساخرا منها، أو يكشف بصرامة عن عدم توافقها مع لغة موضوعه، أو أنّه يتضامن معها ويوافقها الرّأي.

وهذا التّداخل هو ما يحوّل اللّغة من مشتركة إلى لغة جارية. يقول **باختين:** " يتضامن الكاتب تقريبا مع اللّغة الجارية، أو يبتعد عنها قليلا وأحيانا يجعلها ترنّ مباشرة بـ

[1] –ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ص: 73–74.

[2]– المرجع نفسه، ص: 74.

"حقيقته"؛ أي أنّه يدمج تماما صوته بتلك اللّغة. في نفس الآن، فإنّ عناصر اللّغة الجارية وقد تعرّضت للمبالغة البارودية أوتوضّعت قليلا، تتغيّر بطريقة منطقيّة"[1].

وبطبيعة الحال، فإنّ تلك اللّغة الجارية، وقد تعرّضت للمحاكاة السّاخرة، وانطلاقا من تلك الأسلبات الباروديّة للّغات الخاصّة بجنس تعبيري، بمهنة،...إلخ، يتحقّق الأسلوب الهزلي داخل الأسلبات المباشرة اللاّمشروطة، وللأجناس الشعريّة(الغزلية، الرثائيّة) أو البلاغية(إثارة انفعال، الأخلاق التعليميّة)، وإنّ هذا الانتقال من اللّغة الجارية إلى محاكاة لغات أجناس تعبيرية وغيرها من اللّغات محاكاة ساخرة، وكذلك إلى خطاب الكاتب المباشر، يمكن أن يكون تدريجيّا، أو على العكس مباغتا"[2].

وهكذا إذن، فإنّ هذه التراتبيّة اللّغويّة التي يشتغل عليها الأسلوب الهزلي في الرّواية الهزلية، ولما يتوفّر عليه من تنويعات أسلوبيّة، والتي تتجلّى في أشكال الأسلبة والباروديا (المحاكاة السّاخرة) والتّهجين، التي يمارسها على اللّغات المُدرجة في الرّواية، بهدف كسر نوايا الكاتب وحَرْفِها، هو ما يتيح للكاتب أن يتحرّك في أكثر من موقع في تعامله مع اللّغة. يقول **باختين:**" هذه الحركة من الذهاب والإيّاب بين الكاتب ولغته، والتعديل المستمّرللمسافات والانتقال المتتابع بين العتمة والضوء تارة حول مظهر للغة وتارة حولمظهر آخر. لو لم يكن هذا الأمر على هذه الشاكلة، لكان الأسلوب رتيبا أو أنّهيستلزم تفريدا للسارد؛ أي بطريقة أخرى لإدخال"التعدد اللساني" وتنظيمه"[3].

وفقا لهذا، يمكننا القول، إنّ أهمّ الأعمال الرّوائيّة التي مارست تأثيرا عظيما على الرّواية الهزليّة، هي **أعمال رابليه،** وقد بيّن ذلك **باختين** في كتاب خاص بروايات " **فرنسوا رابليه**" **أعمال رابليه والثقافة الشعبيّة في العصور الوسطى وعصر النهضة**"[4]. أنّ

---

[1] – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي (مرجع سابق)، ص: 74.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص: 74.

[3] – المرجع نفسه، ص: 74.

[4]– Mikhaïl Bakhtine, L'œuvre de Fransçois Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance, traduit du ruse par André Robel, éditions Gallimard, Paris, 1970.

ما يصوّره **رابليه** في أعماله الفنّية " موسوم بنوع من "الطابع غير الرّسمي" الذي لا يمكن قهره، والجازم بحيث أنّه ما من وثوقيّة أو سلطة أو جدّيّة أحادية الجانب، تستطيع التناغم مع الصّور الرابليهيّة، المعادية بشّدة لكلّ اكتمال نهائي، لكل ثبات، لكلّ جدّية محدودة، لكلّ حدّ أو قرار جازمين في مجال الفكر وتصوّر العالم"[1].

ومنه، فإنّ المصدر الحقيقي للخروج من هذا العالم الوثوقي السّلطوي، هو ما " يوجد داخل السّاحة العامّة للمجتمع من أشكال للضّحك وتجلّياته، التي تتعارض مع الثّقافة الرسميّة، والنبرة الجدّية والدينيّة والإقطاعية. هذه الأشكال والتجلّيات بكل تعددها: أفراح الكرنفال العامّة، شعائر وطقوس هزلية خاصّة، وفي ما يؤدّيه مهرّجون مغفّلون، عمالقة وأقزام ومسوخ، ممازحون من مشارب ومراتب مختلفة، أدب محاكاتي

يقول **باختين:** " لقد فحصنا كل مظاهر الأعمال الرابليهية المهمة في نظرنا، وسعينا جهدنا لإظهار أن أصالتها الاستثنائية قد حدّدتها ثقافة الماضي الهزلي الشعبي، التي ارتسمت ملامحها القوية وراء كل صوّر رابليه. إنّ العيب الرئيسي في الدراسات الرابليهية التي تنجز حاليا في البلدان الأجنبية، هي نتيجة جهلها للثقافة الشعبية، وما هو جوهري في أعمال رابليه، إنها تسعى إلى إقحام أعمال فرانسو رابليه في إطار الثقافة الرسمية(...) لقد سعينا في كتابنا هذا إلى فهم "رابليه" في خضم الثّقافة الشعبيّة التي كانت دائما في كلّ أطوارها، معارضة لثقافة الطبقات السّائدة الرسميّة، وأنشأت وجهة نظرها الخاصة حول العالم والأشكال المميزة لانعكاسه المجازي(...) وأعماله هي المفتاح الذي لا بديل عنه الموصِل إلى فهم الثقافة الشعبية بتجلّياتها الأشد قوة وعمقا وأصالة. وكتابنا ليس إلا خطوة أولى في مجال الدراسة الشاملة لثقافة الماضي الهزلية الشعبية". ميخائيل باختين، أعمال فرانسو رابليه والثّقافة الشّعبيّة في العصر الوسيط وإبّان عصر النهضة، ص: 603. ومنه، فإنّ" مهمّة رابليه الأساسيّة، تمثّلت في تكسير اللوحة الرسميّة للعصر وأحداثه، وإلقاء نظرة جديدة عليها، وإضاءة تراجيديا أو كوميديا العصر من وجهة نظر الكورس(الصوت الجماعي) الشعبي الضاحك بالساحة العامة". المرجع نفسه، ص: 559.

[1] – ميخائيل باختين، أعمال فرانسو رابليه والثّقافة الشّعبيّة في العصر الوسيط وإبّان عصر النهضة، ص: 13. اشتغل **باختين** على أعمال رابليه، وقاربها مقاربة تاريخية، رابطا إيّاها بالثقافة الهزليّة الشعبيّة آنذاك، ضمن الأعمال القديمة التي تنتمي إلى الإغريق والرومان والمظاهر الكرنفالية المؤسسّة للجنس الرّوائي، وقد أشار **باختين** إلى أهمية **رابليه**، و" أنّه استقى مذهبه من حكمة التيار الشعبي، ومن اللّهجات العاميّة القديمة، والأقوال والأمثال، ومقالب طلاب المدارس، ومن أفواه البسطاء المجانين. وعبر هذه الحماقات تظهر عبقرية القرن التنبؤيّة في عمقها، وحيث لم يجد شيئا بعد، فهو يستشرف، يعد ويقود(...) كل هذا الكتاب هو الغصن الذّهبي بعينه". المرجع نفسه، ص: 11-12.

ساخر(بارودي)، رحب ومتنوّع، إلخ لكل هذه الأشكال وحدة أسلوب، وتمثّل جوانب من الثّقافة الهزلية الشّعبيّة، ونخص بالذكر ثقافة الكرنفال الواحدة، التي تقبل القسمة"[1].

وهكذا، مارس **رابليه** –عبر أعماله الفنّية– تأثيرا كبيرا على تاريخ الجنس الرّوائي، ولا سيما الرّواية الهزلية، وقد عالج بطريقة بارودية كلّ أشكال الخطاب الإيديولوجي، وخاصة الأشكال العاطفية الانفعالية التي تساوي الكذب، ويذهب إلى حدّ ممارسة الباروديا على الفكر اللّساني عامّة. وإنّه باستهزائه وسخريّته من الكلام البشري الكاذب يحطّم عن طريق الباروديا بعض البنيات التركيبيّة، وقلب عدّة عوالم مألوفة سار عليها العرف الاجتماعي الرّسمي، فكان الابتعاد عن اللّغة والخطاب الإيديولوجي، الذي يعتبره مزيّفا ومعبّرا عن واقع مفتعل غير ملائم. وبالتالي، فإنّ الكشف عن الحقيقة يتحتّم إبراز الكذب والتّشديد الفاضح عليه عن طريق الباروديا، فالحقيقة يعاد لها الاعتبار بواسطة اختزال الكذب إلى حدّ العبث، إلاّ أنّها نفسها لا تبحث عن كلماتها خوفا من أن ترتبك داخلها ومن أن تتورّط في المؤثّر، المشجّى، اللّفظي"[2].

يتحقّق التنوّع اللّغوي في الخطاب الرّوائي، بإدخال كاتب أو سارد مفترضين**supposés** ينوبان عن الكاتب الفعلي الحقيقي، حيث " يدخلان إلى الرّواية كموجّهين لمنظور لساني ولرؤية خاصة للعالم وللأحداث، ولتقيّيمات وتنبيرات خاصّة سواء، بالنسبة للكاتب ولخطابه المباشر الحقيقي، أو بالنسبة للسّرد وللّغات الأدبية" العادية""[3]، وبهذا يكون للكاتب الفعلي، حضور مزدوج؛ الأوّل هو صوت الكاتب الفعلي المتخفّي، والثاني صوتالكاتب المفترض المسموع داخل النص الرّوائي؛ بمعنى يكون حكي الكاتب أو السّارد المفترض، حاضرين عبر اتّصال حواري داخلي ثنائي الصوت.

---

[1]– ميخائيل باختين، أعمال فرانسو رابليه والثّقافة الشّعبيّة في العصر الوسيط وإبّان عصر النهضة، ص: 15.

[2] – ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ص: 79–80.

[3] – المرجع نفسه، ص: 82.

وبالتالي، فـ" إنّ الكاتب يحقّق ذاته ويحقّق وجهة نظره ليس فقط داخل السّارد، داخل خطابه ولغته، وإنّما كذلك داخل داخل موضوع المحكي، ومن وجهة نظر تختلف عن وجهة نظر السّارد. وراء المحكي السارد، نقرأ محكيا ثانيا: هو محكي الكاتب الذي يسرد نفس ما يحكيه السارد، والذي، بالإضافة إلى ذلك، يرجع إلى السارد نفسه. كلحظة من المحكي تكون مدرَكة بوضوح عل الصعيدين: على صعيد السارد، وحسب منظوره الدّلالي التعبيري، ثمّ على صعيد الكاتب الذي يعبّر عن نفسه بطريقة منكسرة داخل ذلك المحكي، ومن خلاله. والسّارد نفسه، وكل مسرود، يدخل سوية داخل منظور الكاتب"[1]. ومنه، فإنّ عدم إدراكنا لنوايا الكاتب المتخفّية والمنبرة **accentué** بطريقة بارودية من قبل السّارد المفترض، معناه أنّنا لم نفهم شيئا من العمل الرّوائي.

تبعا لهذا، يرصد **باختين** أهمّ الأشكال التي تدخل التعدّد اللّغوي وتنظّمه داخل العمل الرّوائي، وهي كالآتي:

1- شكل يتعلّق بالارتباط**Corrélation** والاتّصال**Jonction** الحواري بين محكي الكاتب المفترض والسارد، الذي يتشيّد على خلفيّة اللّغة الأدبية العاديّة، وعلى المنظور الأدبي المألوف، وكل لحظة من المحكي تكون مرتبطة بتلك اللّغة، بذلك المنظور، ومتجابهة معهما، وفوق ذلك يكون التّجابه حواريّا **Dialogiquement** وجهة نظر ضدّ وجهة نظر، نبرة ضدّ نبرة، تثمين ضدّ تثمين، وهذا الارتباط الحواري بين لغتين، ومنظورين، يسمح لنيّة الكاتب أن تتحقّق بطريقة تجعلنا نُحسّها بتميّز في كلّ لحظة من لحظات الرّواية. وبهذا فإنّ الكاتب لا يوجد لا داخل لغة السارد، ولا داخل اللّغة الأدبيّة" العادية" التي ارتبط بها المحكي، لكنّه يلجأ إلى اللّغتين معا لكي لا يُسلّم كلية نواياه لأية واحدة منهما، وكأنّه محايد، ورجل ثالث في الخصومة الناشبة بين الاثنين. فجميع الأشكال المتضمّنة لسارد أو كاتب مفترض، تظهر بكيفية أو بأخرى، أنّ

[1] – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي (مرجع سابق)، ص: 83.

الكاتب متحرّر من لغة وحيدة، وهو تحرّر مرتبط بتنسيب **relativisation** الأنساق الأدبية واللّسانية، إنّها توضح كذلك أن بإمكان الكاتب ألا يحدّد موقفه على صعيد اللغة، وأنّه يستطيع نقل مقاصده من نسق لغوي إلى نسق لغوي آخر، أن يمزج " لغة الحقيقة" بـ" اللغة المشتركة"، أن يتحدث غن نفسه في لغة الآخرين، وعن الآخرين في لغته الخاصة به"[1].

2- شكل يتعلّق بأقوال الشخصيات " المتوفّرة على درجات مختلفة من الاستقلال الأدبي والدلالي وعلى منظور خاص، هي أقوال الآخرين في لغة أجنبية، وتستطيع أيضا أن تكسر نوايا الكاتب وأن تكون بالنسبة له، إلى حد ما، بمثابة لغة ثانية. فضلا عن ذلك، فأقوال شخصية روائية تكاد تمارس دائما تأثيرا(أحيانا قويّا) على خطاب الكاتب، فترصّعه بكلمات أجنبية(خطاب مستتر للشخصية)، وتنضّده تراتبيا، وإذن تدخل إليه التعدّد اللّساني"[2].

ويتمّ إدخال تنوّع اللّغات إلى الرّواية عن طريق خطابات الشخوص المباشرة؛ أي من خلال حواراتها، وتكون خطابات الشخصيات الرّوائية متناثرة على مجرى طول الخطاب الرّوائي. خالقة بذلك، ما يسميه **باختين** بـ" المناطق الخاصة للشّخوص"، والتي ستكون قناعا لتمرير أنصاف كلام الشخوص ومختلف أشكال النقل المستتر لكلام الآخرين، ومن إلحاق عناصر تعبيرية بخطاب الكاتب تكون غير خاصة به(نقط التعجب أو الاستفهام أو نقط الوقوف). هذه المنطقة هي شعاع الفعل بالنسبة لصوت الشخصية، المختلط بطريقة أو بأخرى، بصوت الكاتب[3].

3- شكل يتعلّق بالأجناس المتخلّلة**Les genres intercalaires**، وهي بالنسبة لباختين الأكثر جوهريّة وأهميّة، فيما يتّصل بإدخال التعدّد اللغوي وتنظيمه، فالرّواية

---

[1] – ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي(مرجع سابق)، ص: 83.

[2] – المرجع نفسه، ص: 84.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص: 84.

بوصفها جنسا مفتوحا، فإنّها تسمح بأن يدخل إلى بنيتها أجناسا تعبيريّة كثيرة، سواء أكانت أدبية أو شبه أدبية(قصص، أشعار، قصائد، مسرح،...) وخارج أدبية(الخطابات السياسية، العلميّة، البلاغيّة والدينيّة، التاريخية، الفلسفيّة...) أو أيّ جنس يمكنه أن يدخل إلى بنية الرّواية، إضافة إلى هذا، توجد مجموعة من الأجناس التعبيريّة الخاصّة، التي تدخل في تكوين الرّوايات، بل إنّها أحيانا، تحدّد بنية المجموع، خالقة بذلك تنويعات للجنس الرّوائي، مثل الاعترافات، والمذكرات الشخصيّة، والسيّر، والرّسائل، إلخ، والتي لا تدخل فقط في بناء الرّواية، بل أيضا تحدّد شكل الرّواية برمّتها. فنقول مثلا: رواية السير، ورواية الاعتراف، ورواية الرّسائل، وكلّ جنس من تلك الأجناس يملك أشكاله الأسلوبية والدّلالية لتشخيص مختلف مظاهر الواقع. ودور تلك الأجناس المتخلّلة هام جدّا؛ لأنّها تستعمل لغة خاصة، فجميع تلك الأجناس التعبيريّة التي تدخل إلى الرّواية تحمل إليها لغاتها الخاصّة، منضّدة، إذن، وحدتها اللّسانية تنضيدا تراتبيّا، ومعمّقة بطريقة جديدة تنوّع لغاتها، وكثيرا ما تأخذ الأجناس خارج- أدبية الملحقة بالرّواية، أهمية بالغة لدرجة أنّ إلحاقها بالنص الروائي يسترعي الانتباه، ليس فقط في تاريخ الرواية، وإنّما كذلك في تاريخ اللغة الأدبية بعامّة"[1].

يمكن أن تكون هذه الأجناس المتخلّلة ذات قصدية مباشرة، كما يمكن أن تكون متجرّدة تماما من مقاصد الكاتب، فلا تكون في صيغة" قول" بل فقط "مُظهرة"، كأنّها شيء بواسطة الخطاب. وعلى المستوى الدلالي، تعمد هذه الأجناس المتخلّلة إلى كسر نوايا الكاتب وحرفها[2]، باستقطاب لغات جديدة إلى الرّواية، تحمل مضامين فكرية، تسعف الرّواية على تعدّد منظوراتها ورؤاها للعالم.

[1] – ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي (مرجع سابق)، ص: 89.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص: 89.

إجمالا، إنّ التعدّد اللّغوي الذي يدرج ضمن الرّواية، (مهما تكن أشكال إدراجه)، هو خطاب الآخرين في لغة الآخرين، يعمل على كسر التعبير عن نوايا الكاتب، يقدّم هذا الخطاب التّفرّد في أن يكون ثنائي الصوت**bivocal** إنّه يخدم في آن متكلمين، ويعبّر عن نيتين مختلفتين: نيّة مباشرة، هي نيّة الشخصية التي تتكلّم، ونيّة مكسّرة، هي نيّة الكاتب[1]. ومن ثمّة، يصبح التعدّد اللّغوي ميزة العمل الرّوائي؛ لأنّه يعمّق الخطّ الحواري ويزيد في قوّته، فالكاتب يوظّف التعّدد لخدمة نواياه، دون أن يحطّم منظورات وعوالم الآخرين.

[1] – ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي (مرجع سابق)، ص: 91.

الفصل الثّاني:

نظريّة الملفوظ عند باختين

" الفن هو الآخر اجتماعي بطريقة محايثة: إنّ الوسط الاجتماعي خارج الفنّي عندما يؤثر عليه من الخارج، يجد صدى داخليّا مباشرا، إنّهما إذا ليسا عنصرين غريبين، إذ يؤثر الواحد على الآخر: تشكّل اجتماعي يؤثر على تشكّل اجتماعي آخر"

ميخائيل باختين

الفصل الثّاني:

نظريّة الملفوظ عند باختين

1-مفهوم الإيديولوجيّا عند باختين

2-التّفاعل اللّفظي

3-أجناس الخطاب

1-مفهوم الإيديولوجيّا عند باختين:

يعدّ باختين أبرز النّقاد الذين تحدّثوا بصورة معمّقة عن مسألة الإيديولوجيّا في الخطاب/الملفوظ، لما لها من أهميّة كبيرة في تشكيله، فهي بالنسبة له ليست مقتبسة من الواقع، بل تتجسّد عبر آثار النّشاطات الإنسانيّة والممارسات الفعليّة في الواقع. إذ يقول **باختين:** " نقصد بالإيديولوجيا، مجموع الانعكاسات والانكسارات داخل الذهن البشري، للواقع الاجتماعي والطبيعي الذي يعبّر عنه ويثبته بواسطة الكلمة، والرسم، والخط، أو بشكل سيميائي آخر"[1].

يمنح **باختين** مفهوم الإيديولوجيا بعدا سيميائيّا في مقاربته للدّليل اللّغوي في علاقته بالمدلول الاجتماعي. يقول **باختين:** " لن نفحص اللّغة باعتبارها نسقا من المقولات النحوية المجرّدة، وإنّما سنتعامل معها باعتبارها لغة مشبّعة إيديولوجيا، وباعتبارها مفهوما للعالم، بل وكأنّها رأي ملموس، أو كأنّها ما يضمن الحد الأعلى من الفهم المتبادل في جميع مجالات الحياة اليومية الاجتماعية"[2].

يُخالف باختين التوجّه الماركسي الذي يربط الإيديولوجيّا بالبنية الفوقيّة **LaSuperstructure**، معتبرا البنية الفوقيّة ما هي إلاّ امتداد للبنيّة التحتية، وتجلٍّ آخر لها على المستويالإيديولوجي[3]. رافضا بذلك العلاقة/ قانون السببيّة **La causalité** بين الإبداع الفنّي والواقع الاجتماعي،" لذلك فعندما نحلّل رواية (باعتبارها تركيبة من الدلائل) فنحن في الوقت نفسه نتعامل مباشرة مع الواقع الاجتماعي والثقافي والإيديولوجي، ولسنا في حاجة إلى أن نقيم علاقة تناظر بين عالم الرواية والواقع- كما

---

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

[2] – المرجع نفسه، ص: 38.

[3]– ينظر: حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا(من سوسيولوجيا الرّواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي)، ص: 75.

يذهب إليه غولدمان- لأنّ الرّواية هي الواقع أيضا كما يقول باختين"[1]. وهكذا، تتحاور وتتفاعل الرّواية مع جميع عناصر البنية الفوقية من جهة، ومع كلّ تحوّل حاصل على مستوى البنية التحتية؛ أي الواقع الاجتماعي.

نفهم من هذا، لا يمكن اعتبار الإيديولوجية جزئيّة أو مستقلّة عن الحياة الاجتماعية[2]، إذ لا يمكن فصلها عن الواقع المادي الاجتماعي ومختلف أشكال التواصل اليومي اللّفظي وغير اللّفظي؛" فالمنتوج الإيديولوجي**Le produit idéologique** ينتمي إلى واقع(طبيعي، اجتماعي)، مثله في ذلك مثل أيّ جسم مادي، سواء كان أداة للإنتاج أو منتوجا للاستهلاك، يعكس ويُسقط واقعا آخر خارجيّا، لأنّ كل ما هو إيديولوجي له مرجع، ويدلّ على شيء ما خارج عنه،وبتعبير آخر، إنّ كل ما هو

---

[1]- حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا(مرجع سابق)، ص: 49. يرى **غولدمان** اعتمادا على مقولات **لوكاتش** وانطلاقا من فكرة **البطل الإشكالي** أنّ العمل الرّوائي يعكس ماهية المجتمع البرجوازي، بقدر ما تترك تحوّلات هذا المجتمع آثارها على تحوّلات الشكل الروائي، واعتمادا على مقولات " الفردانية" و"التشيؤ" و"الوعي الممكن"...إلخ، انتهى إلى الرّبط بين الأدبي والاقتصادي، فأقام تجانسا بين البنية الرّوائية والبنية الاقتصادية إلى درجة يمكن معها الحديث عن بنية واحدة تتجلّى في مستويين مختلفين.ومن خلال إقامة التناظر بين البنية الاقتصادية والبنية الرّوائية، يذهب **غولدمان** إلى اشتقاق التّناظر بين تطوّر الحياة الاقتصادية في المجتمع الرّأسمالي وتطوّر الشكل الروائي. ينظر: فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص: 34-42-46.

[2] - وفق هذا الطرح، وقياسا على رؤية **باختين** يعتبر **غولدمان** الإيديولوجيا" رؤية جزئية غير كليّة ومملوءة بوهم كونها مركز حقيقة العالم"، مؤكّدا أنّ الإيديولوجيا تتّصل بالنفعيّة والصّراعات السياسيّة، وهو ما يجعلها تشتغل ضمن مجال ضيّق، حدوده الوهم والصراع السّياسي والمصالح الطبقية، النفعية والفئوية. وقد تبنّى هذا التصوّر **كريزنسكي** الذي يرى هو الآخر الإيديولوجيا جزئية عن الحياة الاجتماعيّة وليست كليّة شموليّة، فالنص الرّوائي ليس إفرازا مباشرا للإيديولوجيا. ومن هنا، يؤكّد **كريزنسكي** على أنّ الإيديولوجيا " تتميّز بكونها صيغة للوجود في العالم، ذات طبيعة روحية أو لاعقلانية، الإيديولوجيا مبنيّة على شكل انعكاسات وأصداء أكثر ممّا هي مكوّنة من كليّات عضوية مولّدة لكليّات أخرى". فلاديمير كريزنسكي، باختين والمسألة الإيديولوجية، 2018/06/14، http://www.saidbengrad.net/al/n6/3.htm وفي إطار توضيح المفهوم الكلّي والشّمولي للإيديولوجيا؛ ركّز **كارل مانهايم Karl Mannheim** على الدور المنوط للفرد بصياغة رؤية شمولية لواقعه عبر تجميع العناصر الفكرية الأساسيّة في كلّ إيديولوجية من إيديولوجيات الواقع، حيث تجسّد هذه الرؤية العامّة أو الشموليّة مختلف التصوّرات المتعايشة في الواقع. بمعنى أنّ الفرد ينظر إلى ذاته وإلى إديولوجيته باعتبارها واحدة من مجموع الإيديولوجيات، فهو يؤسّس ذاته من خلال وجهات النظر الآخرين؛ أي من خلال التواصل الاجتماعي داخل الوسط الذي يعيش فيه. ينظر: حميد لحميداني، النقد والإيديولوجيا، ص: 22-23.

إيديولوجي دليل، ولا إيديولوجيامن دون أدّلة"[1]. إذا، فهناك علاقة وطيدة بين الدّليل اللّغوي والإيديولوجيا؛ فأينما يوجد دليل توجد كذلك إيديولوجيا. وبذلك " يتطابق مجال الإيديولوجيا مع مجال الأدّلة، ويتوافقان بشكل متبادل، فحيثما نجد الدليل نجد الإيديولوجيا، وكل ما هو إيديولوجي إلاّ ويحمل قيمة دلالية"[2]؛ أي سيميائية.

يؤكّد **باختين** في كتابه "**الماركسيّة وفلسفة اللّغة**" على العلاقة المتينة بين اللّغة والإيديولوجيا، فالطّبيعة الاجتماعية للإنسان تجعل اللّغة تشتغل وفق دلالات مشبّعة بتصوّرات الفئات الاجتماعيّة التي تعبّر عنها، فهي تستوعب كلّ التغيّرات الحاصلة فيه.من هنا، تكتسي الكلمة أهمّيتها؛ فهي " تصحب كلّ تطور مجتمعي وتعلق عليه"[3]. وإن كانت الإيديولوجيا ترتبط عند باختين بالكلمة كأداة للوعي، وفي الوقت نفسه فعل

---

[1]–Mikhaïl Bakhtine, Le marxisme et la philosophie du langage, p25:.

يورد **باختين** مجموعة من الأمثلة، ليوضّح كيف يصبح الدّليل إيديولوجيا، ويدل على واقع خارج عنه–على سبيل المثال– يمكن تحويل الجسم المادي(أداة الإنتاج أو منتوجا للاستهلاك) رمزا إيديولوجيا، إذا دلّ على شيء خارج عنه، مثلما الحال بالنسبة لأداة الإنتاج كالمنجل والمطرقة، رمز الاتحاد السوفياتي، فالمنجل والورقة هنا يحملان معنى إيديولوجيا، والشيء نفسه بالنسبة للمنتوج المستهلك كالخبز مثلا، فالجسم المادي مهما كان نوعه خارج هذا السّياق، لا يكتسي قيمة إلاّ في حدّ ذاته، لا يدّل إلاّ على طبيعته الخاصة. ينظر: ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ص: 18.

[2]– ميخائيل باختين، الماركسيّة وفلسفة اللّغة، ص: 19.

إذا كان تعريف **سوسير** للعلامة/ للدليل اللّغوي تجريديّا، فإنّ **باختين** يربطها بالفعل السّيميائي، إذ يرى أنّ العلامة تتناسب والإيديولوجيا ويتلازم وجودها بوجودها، ويرى ثلاث عوامل أساسيّة لدراسة العلامة: عدم فصل الإيديولوجيا عن الواقع المادي للعلامة/ عدم عزل العلامة عن الأشكال المحسوسة للتواصل الاجتماعي/عدم عزل التواصل الاجتماعي وأشكاله عن أساسهما المادي. يركز **باختين** على اعتبار الجانب التواصلي في قراءة ومقاربة العلامة اللّغوية التي لا يمكن أن تخلو من إيديولوجيا تدخل في تشكيلها، وتصبح مشبّعة بها، يقول **باختين**: " لا نأخذ اللّغة بوصفها نظام مقولات صرفية، نحوية مجرّدة، بل اللّغة الممتلئة إيديولوجيا، اللغة بوصفها نظرة إلى العالم(...) اللّغة التي تضمن أقصى حدّ من التفاهم في كلّ دوائر الحياة الإيديولوجية" ذلك أنّ اللّغة تحمل خلف كل علامة منها إيديولوجيا. ميخائيل باختينن، الكلمة في الرواية، ص: 21.

[3] – ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ص: 198. وعليه، يرفض **باختين** الفصل والتعارض بين البنية الأدبية والإيديولوجية، فالإيديولوجية –حسب **باختين**– كائنة في النص الرّوائي؛ أي موجودة داخل النص، وملتحمة بالمظهر اللّغوي فيه. ينظر: حميد لحميداني، حميدلحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، ص: 48.

إيديولوجي، فاللّغة بارتباطها بالبنيّة الاجتماعية، وتعبيرها عن الوعي، تتحوّل إلى جملة من الأدّلة الإيديولوجية الرّامزة، وباعتبار اللّغة ظاهرة اجتماعية حسّاسة لكل التغيّرات الممكنة والمحتملة، فإنّها تستوعب كل عمليّات الفكر والوعي في المجتمع، وتصبح بدورها الظّاهرة الإيديولوجيّة المثلى، لذلك يرى باختينأنّه " لابد من تحليل عميق وجاد للكلمة كدليل مجتمعي، حتى يمكن فهم اشتغالها كأداة للوعي، وتستطيع الكلمة بفضل هذا الدور الاستثنائي الذي تؤديه كأداة للوعي أن تشتغل كعنصر أساسي مرافق لكل إبداع إيديولوجي... إن الكلمة تصحب كل فعل إيديولوجي وتعلّق عليه"[1]؛لأنّها " محّملة دائما بمضمون أو بمعنى إيديولوجي أو وقائعي (...) ولا نستجيب إلاّ للكلمات التي توقظ فينا أصداء إيديولوجّية أو لها علاقة بالحياة"[2].

لذا، فإنّ الفصل بين الكلمة وحمولتها الإيديولوجية يلغي دلالة الكلمة، لتغدو إشارة مجّردة، بعد أن كانت علامة لغوّية[3]، وبالتالي، فإنّ خلو الكلمة من فحواها الإيديولوجي؛ يعني تجريدها من دلالتها الرّامزة للوعي الفردي داخل المجتمع. وبالتالي، لا يصير الوعي وعيّا ممتلئا بمحتوى إيديولوجي (سيميائي) إلاّ ضمن سيرورة التفاعل الاجتماعي[4].

بناء عليه، يؤكّد باختين على الطبيعة المجتمعيّة **البينيّة الذّاتية Intersubjective** للوعي، إذ " إنّ الوعي الفردي يتغذّى من الأدّلة، ويجد فيها مادة نمائه، وتعكس منطقه وقوانينه، ومنطق الوعي هو منطق التواصل الإيديولوجي والتفاعل الدّلائلي لدى زمرة مجتمعية"[5]، وإذا أفرغنا هذا الوعي من محتواه الدّلائلي

[1] – ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ص: 25.

[2] – المرجع نفسه، ص: 93.

[3] – فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص: 66-67.

[4] – ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ص: 20.

[5] – المرجع نفسه، ص: 22.

والإيديولوجي، فلن يبق فيه شيء؛ لأنّ الوعي لا يجد نفسه إلاّ في الصورة أو الكلمة أو الحركة الدّالة، خارج هذه المواد لن نجد إلاّ الفعل النّفسي المجرّد من أيّة دلالة[1].

إذا، فكلّ فكرة يعبّر عنها بكلمة ممتلئة إيديولوجيّا، تتعايش مع كلمات أخرى بالامتلاء نفسه، في ظلّ تواصل اجتماعي، تحيلنا على مرجعيات متعدّدة ومتباينة؛ لأنّ الكلمة/ الدليل الإيديولوجي لا تعكس الواقع، بل تجسّده بشكل منحرف. وعليه، لا يمكن تفسير الإبداع الإيديولوجيمن منظور فلسفي مثالي متعالٍ عن واقعه المادي الاجتماعي، أو منظور نفسي عضويّ محض؛يفسّره بوصفه مجرّد مجموعة ردود أفعال فرديّة نفسيّة فيزيولوجيّة عضويّة[2].

وفي هذا الصّدد، يقول **باختين:** " لا يمكن تفسير الإيديولوجي، كما هو، بواسطة مصطلحات لها أصول ما فوق أو ما دون إنسانية، إنّ مكانه الحقيقي يوجد في هذه المادة المجتمعية خاصة: مادة الأدّلة التي أبدعها الإنسان، بل إنّ خصوصيته تكمن في كونه يتم بين أفراد منظمين، وأنّه وسيلة تواصلهم"[3]. ومن ثمّة، ليست الإيديولوجيا إبداعا فرديّا،

---

[1] – ينظر: ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة(مرجع سابق)، ص: 22

[2] – ينتقد باختين التصوّر الفرويدي **(س. فرويد S. Freud)** الذي يرى أنّ كل ما هو إيديولوجي ينبثق من الجذور النفسية– العضوية ذاتها، إنّ شكله ومحتواه وتشكيلته تختزل فيه كليّا، وكل واحد من مكوناته يخضع لتحديد بيو– سيكولوجي صارم. ميخائيل باختين، الفرويديّة، ص: 64. وبالتالي لا وجود لدور القوى الاجتماعية/ الإيديولوجية في دراسته النفسيّة، بل يوجد مبدأ نفسي للواقع الموضوع على المستوى نفسه مع مبدأ " اللّذة". ومعنى هذا، أنّ الفرد بالنسبة لفرويد ليس محدّدا تاريخيا ولا اجتماعيا، بل محدّد بيولوجيا(الميلاد– الجنس– الموت)، تتحكّم فيه غرائزهالجنسية، أو اللبيدو **La libido**. وبالتالي، فالواقع بالنسبة لفرويد مختزل في مبدأ نفسي، يتمّ تأويل العالم والمجتمع وكلّ العلاقات الإنسانية من خلال الجنسويّة **La pansexulité**، بعيدا عن كل العوامل الماديّة الموضوعية التي تتحكّم في السّلوك الفردي وحياته النّفسية الدّاخلية وعلاقاته الشّخصية. ينظر: المرجع نفسه، ص: 38–39.وفي هذا السّياق، يؤكّد **باختين** أنّه " من أجل أن ندخل التاريخ لا يكفي أن نولد ولادة فيزيولوجية، على غرار الحيوان الذي لن يدخل التاريخ، لا بدّ من ولادة ثانية، ولادة اجتماعية؛ فالكائن الإنساني لا يولد في هيئة كائن عضوي بيولوجي مجرّد، بل في هيئة مالك أرض أو فلاح، بروليتاري أو برجوازي، ثمّ إنّه يولد فرنسيّا أو روسيّا، عام 1800م أو عام 1900. هذه المركزية الاجتماعية التاريخية وحدها تجعل الإنسان حقيقيّا وواقعيّا وتحدّد محتوى خلقه الشخصي والثقافي". المرجع نفسه، ص: 38.

[3] – ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ص: 21.

بل هي مجموع وعي الأفراد في تواصلهم الاجتماعي؛ فالفرد يشكّل ذاته داخل الكلمةمن وجهة نظر الجماعة؛ لأنّ الوعي الفردي لا يفسّر ذاته، إلاّانطلاقا من وسط اجتماعي إيديولوجي[1].

يعتبر باختين الكلمة خاصّية جوهرية لدراسة وتحليل الإيديولوجيّا؛ لأنّها الأكثر قدرة على التّمثيل، من حيث "حضورها الإجباري، بوصفها ظاهرة مرافقة لكل فعل واعٍ"[2]، وباعتبارها مادة دلائلية مجتمعيّة، تتسرّب وتنفذ في كلّ العلاقات الاجتماعية وفي كلّ المجالات المختلفة، بفضل حيادها الإيديولوجي،وفي خاصّيتها المتمثّلة في كليّة وجودها في المجتمع[3]، ومن ثمّة، "ستكون المؤشر **Indicateur** الدّال لكلّ التحوّلات الاجتماعية"[4]، وتصوّر واقع الحياة والأفراد بكل قطاعاتها، وتشير إلى مختلف المراحل الانتقالية التي تمرّ بها وحدة مجتمعية معيّنة. وهكذا " تشكّل الكلمة الوسط الذي تحدث فيه تراكمات كمّية بطيئة من التّحولات التي لم يتسّن لها بعد اكتساب صفة أيديولوجية جديدة، ولم تُتح لها بعد فرصة خلق شكل أيديولوجي جديد ومكتمل، إنها قادرة على تدوين المراحل الانتقالية الأكثر تفاهة والأسرع زوالا في التحّولات المجتمعيّة"[5].

يستحيل – حسب تصوّر **باختين**– دراسة تاريخ اللّغة " بمعزل عن الكيان الاجتماعي الذي ينحرف فيها se réfracte، وعن الشروط الاجتماعية والاقتصادية العاكسة والحارفة"[6]. وكلّ انحراف في الوعي والوجود لا يتحقّق إلاّ ضمن تطوّر الكلمة. من هنا، كان على الفكر الماركسي الاستفادة من فلسفة اللّغة، باعتبارها فلسفة الدّليل الإيديولوجي، فمن خلال دراسة الكلمة، نستطيع تحديد البنيّة التحتيّة، وما يحصل فيها من

[1] – ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة(مرجع سابق)، ص: 22.

[2] – المرجع نفسه، ص: 26.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص: 29.

[4]– Mikhaïl Bakhtine, Le marxisme et la philosophie du langage, p38.

[5] – ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ص: 30.

[6] – المرجع نفسه، ص: 213.

تحولاّت وتغيّرات إيديولوجية " ففي الكلمة بالضبط تتجلّى الأشكال القاعديّة، والأشكال الأيديولوجية العامّة على أحسن وجه"[1]، وهذا بفضل كليّة وجودها المجتمعي، تجعل منها حلبة للصراع المجتمعي، " تتلاقى فيها وتتشابك وتتصارع النبرات المجتمعية المتناقضة في توجّهاتها، حيث تتجلّى الكلمة في فمّ الفرد كنتاج للتفاعل الحيّ للقوى المجتمعية"[2]؛ أي إنّها نتاج علاقات اجتماعية، وإفراز مباشر لفعل التلفّظ، خلافا لنظرية **بليخانوف Plekhanov** "نفسيّة الهيئة المجتمعيّة" **La psychologie du corps social**[3] والتي هي بمثابة الحلقة الوسيطة بين البنية الاجتماعية/السّياسية من جهة، والإيديولوجيا من جهة أخرى.

---

[1] – ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ص: 23. يرى باختين أنّ " واقع الظواهر الإيديولوجية هو الواقع الموضوعي للأدّلة المجتمعية، وقوانين هذا الواقع هي قوانين التواصل السّيميائي، والتي يتمّ تحديدها مباشرة فوق القاعدة الاقتصادية، وليس الوعي الفردي هو المهندس المعماري لهذه البنية الفوقية الإديولوجية، بل إنّه مجرّد مستأجر يسكن البناء الاجتماعي للأدلة الإيديولوجية". المرجع نفسه، ص: 23. وبهذا المعنى يطرح **كريزنسكي** أسئلته ووجهة نظره حول مسألة الإيديولوجيا عند **باختين**، الذي يؤكد أولوية العامل الاقتصادي واستعباد الفرد لخدمة العام؛ فما يُبرّر وجود الوعي الفردي إنّما هو عقد الإيجار الذي أمضاه هذا الأخير مع مالك البناء الاجتماعي للعلامات الإيديولوجية، لكن من هو هذا المالك؟ إنّه المجتمع، تلك الخليّة الضخمة المُبْهَمَة والمنتِجة للعلامات الإيديولوجية ولأشكال الوعي الفردية، والتي تضمّهما في الوقت نفسه. إنّنا نوجد إذن في الحلقة المفرغة للبنية الفوقية، والبناء الاجتماعي والعلامات الإيديولوجية. ومن ثَمة، سيكون من المجدي محاولة الإجابة عن الأسئلة التالية: كيف يتأسّس البناء الاجتماعي للعلامات الإيديولوجية؟ وهل هو ناتج عن مجموع أو كتلة من الأوعاء الفرديّة التي تخلّت عن فرديتها لتستظّل ببناء لم تختره بحريّة؟ وإذا كان هذا هو الشأن هنا، فإنّه لا يبقى من معنى لمفهوم الوعي الفردي، ويصبح الأمر مجرّد زيف. وهكذا يرى **كريزنسكي** أنّ مفهوم **باختين** للإيديولوجيا لا يخرج عن مفهوم الوعي الزّائف**La fausse conscience**. وهو عملية ذهنية يقوم بها المفكّر وهو واع، ولكنّه يجهل القوى الحقيقيّة التي تحرّكه؛ أي دون وعي حقيقي بفحواها. كما أنّ الأفكار (الوعي) متعلقة – في نشأتها–بحركة الفرد والمجتمع، ويتّصل تطوّرها بالتقسيم الطبقي وبالقوى الاقتصادية وعلاقات الإنتاج. ومن ثمّ، فإنّ جميع الأفكار والمذاهب عند الماركسيّين مشروطة بالمواقف التاريخية، وما صراع الطّبقات إلا انعكاس لشمولية الإيديولوجي لا كلّ الأشكال القانونيّة والدينيّة والفلسفيّة. فلاديمير كريزنسكي، باختين والمسألة الإيديولوجية.

[2] – ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ص: 59.

[3]– رفض **باختين** نظريّة **بليخانوف Plekhanov** التي تربط الإيديولوجيا بأرواح الشّعوب ونفسياتهم أو فيما سمّاه بالنّفسيّة المجتمعية؛ يقول **بليخانوف:**" فكلّ إيديولوجيا، بما فيها الفن، أو ما يسمّى بالآداب الجمالية، إنّما تعبّر عن الميول والأحوال النفسيّة لمجتمع بعينه..." جورج بليخانوف،الفن والتصور المادي للتاريخ، تر: جورج طرابشي، دار

تبعا لهذا التصوّر، الذي يرى فيه باختين اللّغة/ الكلمة مؤشّرا ملموسا ودالاّ على التحوّلات الاجتماعية، يستبعد السّياقات الخارجية عن النّص الإبداعي ويكتفي بالتركيز على السّياقات اللّغوية الاجتماعية، والمقصود باللّغات الاجتماعية ليس الصّيغ التركيبيّة والمعجميّة والنّحويّة، وإنّما الخلفيّات السّوسيوتاريخيّة والطبقيّة للأفراد.

وإذا كان باختين قد تناول العلاقة بين اللّغة والإيديولوجيا انطلاقا من مبدأين أساسيّين، هما:

1- كلّ ما هو إيديولوجي هو دليل، ومن دون أدّلة ليس هناك إيديولوجيا.

2- الكلمة هي ظاهرة إيديولوجية بامتياز، تخضع لمعايير التّقييم الإيديولوجي الذي يمارسه الغير/ السّامع ضمن سيرورة التّواصل الاجتماعي وأشكاله.

فإنّ تناوله لمسألة العلاقة بين الإيديولوجيّا والخطاب الرّوائي، تندرج في إطار العلاقة القائمة بين ما هو أدبي، وما هو اجتماعي؛ والتي تنطلق من ثلاثة مبادئ أساسيّة، هي[1]:

1- الإنسان الذي يتكلّم وكلامه هما، في الرّواية، موضوع لتشخيص لفظي أدبي.

2- المتكلّم في الرّواية، أساسا فرد اجتماعي، ملموس ومحدّد تاريخيّا، وخطابه لغة اجتماعية وليس لهجة فردية.

الطليعة.، بيروت، ط1، 1977، ص: 59. فكلّ شيء بالنسبة لباختين مجسّد ماديّا ومفصح عنه من خلال عملية التبادل اللفظي، ويتجلّى بالأخص في الكلمة كنشاط لغوي وإيديولوجي، وكلّ ما يحمل دلالة إيديولوجية كالحركة والفعل، مضيفا أنّ أشكال التواصل والتفاعل اللّفظي بين الذوات الفرديّة، تخضع تماما لشروط القاعدة الاقتصادية والبنية الاجتماعية والسّياسية، التي تحدّدها أنماط التواصل الاجتماعي، والتي تتجلّى عنده في: " 1- علاقات الإنتاج(داخل المصانع، والورشات، في المزارع التعاونية، إلخ...)/2- علاقات التجارة(في الإدارات، والتنظيمات الشعبية، إلخ...)/ 3- العلاقات اليومية(اللقاءات والحوارات في الشارع، في المطاعم، في البيت، إلخ...)/ 4- العلاقات الإيديولوجية بالمعنى الحصري، في مجمع التبشير، في المدرسة، في العلم، النشاط الفلسفي وتحت كل هذه الأشكال".

Tzvetan Todorov, leprincipe dialogique, p289.

[1] - ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ص: 102.

3- المتكلّم في الرّواية هو دائما، وبدرجات متفاوتة، منتج إيديولوجيا وكلماته هي دائما عينة إيديولوجية.

بناء على المبدأ الأوّل، فإنّ الموضوع الرّئيسي في الرّواية-حسب **باختين**- هو المتكلّم وكلامه؛ وبما أنّ كلام المتكلّم؛ أي خطابه هو لغة اجتماعية، فإنّ خطابه يمثّل وجهة نظر خاصّة عن العالم تطابق وجهة نظر الفئة الاجتماعيّة التي ينتمي إليها، وهذا ناتج عن المبدأ الثاني، الذي ينظر إلى المتكلّم بوصفه فردا اجتماعيّا، وبما أنّ فعل الشّخصية في الرّواية يكشف عن وضعها الإيديولوجي، وقد يكون الموقف الإيديولوجي للشخصيّة غير منفصل عن موقف الكاتب، وهذا ناجم عن مبدأ ثالث أساسي، وهو أنّ الإنسان المتكلّم في الرّواية دائما صاحب إيديولوجيا يكون محمّلا بقيمة اجتماعية، يعبّر عن موقف إيديولوجي ما. وبما أنّ الرّواية تضّم متكلّمين كثيرين، وبلغات مختلفة، فإنّ إيديولوجياته تعيش معها إيديولوجيات أخرى.

وبما أنّ الدّليل اللّغوي مشحون بإيديولوجيا تجسّد الصّراع الاجتماعي، وتدخل في سياقه،وأنّ الرّواية في حقيقتها متعدّدة الأساليب ومشكّلة من نظام من الدّلائل؛ فإنّ " كلّ شخصية وكلّ هيئة تمثّل في الرّواية إلاّ ولها صوتها الخاص ولغتها الخاصة، وأخيرا إيديولوجيتها الخاصة. وهكذا، فلا حاجة تدعو إلى مقابلة الرواية بالواقع؛ لأنّ الواقع حاضر على المستوى اللّساني نفسه"[1].

تجاوز باختين وهو يقارب المسألة الإيديولوجيّة، القطيعة بين النّزعتين الشكليّة **Formalisme** والإيديولوجية **Idéologisme**، وهما نزعتان تنحوان منحى التّجريد في دراسة الفنّ الأدبي، إذ يربط باختين الإيديولوجيا بالنتاج الفنّي، ويرفض النظرة المحايثة**Immanence** لأيّ من المنظورين؛ أي يرفض" أن تظل الرّواية أسيرة لتحليلات

[1] – حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا(من سوسيولوجيا الرّواية إلى سوسيولوجيا النص الرّوائي)، ص: 33.

إيديولوجية بطريقة تجريدية أو دراسة الخصائص الأسلوبية والفنّية فقط، وهو يرى أن أحد المعالجتين مستحيل بدون أخرى،بل إنّ الكلمة في حدّ ذاتها هي ظاهرة إيديولوجية"[1].

وهذه الكلمة لا تنقل ولا يعاد إنتاجها، بل تشخّص فنّيا بوسائل شكليّة خاصّة؛ وهذا يعني أنّ المظهر اللّساني هو امتداد للطّبيعة الاجتماعيّة، فلكي نفهم البنية الأدبيّة للرّواية منمنظور باختين؛ لا بدّ من الاعتماد على لغتها التي تستعمل الكلمة كأداة لتجسيد الموقفالاجتماعي؛ أي أن نفهم أنّ الرّواية هي مزيج بين ما هو فنّي وما هوإيديولوجي، ولمقاربتها لا بد من استنطاق الجانب الجمالي (الأسلوبيةالفنّية) والإيديولوجي كليهما معا، يقول باختين في هذا الصّدد: " الفن هو الآخر اجتماعي بطريقة محايثة: إنّ الوسط الاجتماعي خارج الفنّي **Extra-artistique** عندما يؤثر عليه من الخارج، يجد صدى داخليّا مباشرا، إنّهما إذا ليسا عنصرين غريبين، إذ يؤثر الواحد على الآخر: تشكّل اجتماعي يؤثر على تشكّل اجتماعي آخر"[2].

---

[1] – فاضل ثامر، اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص: 136. يرفض **باختين** " التصوّر الشكلاني الذي يختزل النص في تقنياته وأساليبه وبناه الوظيفيّة – الداخلية، مثلما يرفض التصوّر الآخر الذي يختزل النص الأدبي في "مرآويته" ووظيفته الأيديولوجية كما لو كان "وثيقة" محسنة الصياغة فحسب. ومبرّر رفضه أنّ كلا الطرفين "يشيئ" النص الأدبي بذلك الاختزال تحديدًا، والأخطر من هذا أنّ كليهما يصدر عن توهّم امتلاك الحقيقة "العلمية" أو "الموضوعية" من قبل الناقد، وهذا ما لم يكن ينسجم مع تصوّراته للخطابين النقدي والأدبي". معجب الزهراني، نحو التلقي الحواري: مقاربة لأشكال تلقي كتابات ميخائيل باختين في السياق العربي، ص: 150. إنّ هذه القطيعة بين النزعتين اعتبرها **باختين** مبدأ يعتمد عليه للتّأكيد على أسلوبيّة الجنس الأدبي، إذ أنّ فصل الأسلوب عن الجنس الأدبي سيؤدي إلى الابتعاد عن المظهر الاجتماعي للأسلوب، فلا يقتصر إلاّ على المظهر اللّساني في دراسة الفروق الأسلوبية. تبعا لذلك " حجبت المصائر الصغيرة للتغيّرات الأسلوبية المتصلة بفنانين معيّنين وباتجاهات معيّنة المصائر التاريخية الكبرى للكلمة الفنّية المتّصلة بمصائر الجنس الأدبي، وعلى هذا فقدت الأسلوبية المقاربة الفلسفية والسوسيولوجية لقضاياها وغرقت في الصغائر الأسلوبية، وعجزت ولا زالت عاجزة عن استشفاف المصائر الكبرى المُغلفة للكلمة الفنّية وراء التطوّرات الفردية أو الاتجاهية". ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص: 5.

[2] – Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique, p184-185.

يحاول **باختين** التأكيد على أنّ الأسلوبيّة التقليديّة لا تتعاطى إلاّ مع منحى يتّجه بالكلمة نحو البعد اللّساني والشّكلالنّحوي المجرّد الذي يميّز براعة الفنّان الفرديّة. ومن ثمّ، تظل الأسلوبيّة التقليديّة عاجزة عن ملامسة الخصوصية النوعيّة للرّواية، وعن إضاءة وحداتها الأسلوبية التي تتميّز بالتعدّد اللّغوي والأسلوبي والصوتي. ويعزى السبب في ذلك

يمكننا القول ممّا سبق، تعدّ الرّواية فضاء مناسبا لاحتواء الإيديولوجيا أو الإيديولوجيات سواء تعلّق الأمر بالأنظمة الإيديولوجية[1]، مثل: الفن والأخلاق والقانون إلخ... أو بإيديولوجية اليومي المتغيّرة؛ أي بما يتداوله الأفراد المتكلّمين في إطار التّواصل اليومي المجتمعي. ولا يتمّ ذلك إلاّ باللغة/ الكلمة؛ فالكلمة في حدّ ذاتها تمثّل إيديولوجيا، ولا تتعيّن إلاّ من خلال ظاهرة التّفاعل اللّفظي.

2- التّفاعل اللّفظي: L' interaction Verbale

يعدّ "**التفاعل اللّفظي**" من أهمّ المواضيع التي ناقشها **باختين** وأكّد على أهميّتها، والذي حاول من خلاله الجمعبين موقفين نسبيّا؛ " ففي بداية العشرينات من القرن الماضي راج موقفان متعارضان في (النقد): الموقف الأوّل تبناه النقد الأسلوبي الذي التفت فقط إلى التّعبير الفردي، والموقف الثّاني تبنته اللّغويات البنيويّة الناشئة(سوسير)، وقد ركّزت على اللغة**Langue**؛ أي الشكل النّحوي المجرّد"[2].

أمام هذين الموقفين، اتّخذ **باختين** موقفا نقديّا مغايرا؛ يقتضي النّظر إلى اللّغة من زاوية التلفّظ؛ أي جانبها التّفاعلي اللّفظي؛" اللّغة المشبّعة بالقصدية ووعي المتكلّم، اللّغة التي تصبو إلى النسبيّة وتحمل موقف متلفظها ومنحدره الاجتماعي والإيديولوجي"[3]، تحكمها منظومة تحاوريّة تتجاوز المعطى اللّساني المجرّد لأشكال اللّغة، الذي ينظر للعلاقة بين الوحدات اللّسانية بوصفها علاقة بين علامة وأخرى، في حين أنّ الوحدة

أنّ مقولات ومفاهيم الأسلوبية التقليديّة، تجذّرت في حقل الأجناس الأدبيّة أحادية اللّغة، مثل الملحمة والتراجيديّا والشّعر. ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص: 41.

[1] – نورة بعيو، آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية: "مدن الملح" وثلاثية" أرض السواد" لعبد الرحمن منيف، ص: 41.

[2] – ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ص: 29-30.

[3] – عبد المجيد الحسيب، حوارية الفن الرّوائي، منشورات الباحثين الشباب، فاس، دط، 2007، ص: 35.

التلفّظيّة تعيش ضمن التّفاعل الحاصل داخل المجتمع بين المتلفّظين؛ ومعنى هذا أنّ اللّغةتعيش وتتطوّر تاريخيًّا ضمن التّفاعل اللّفظي الملموس[1].

إنّ رفض **باختين** لهذين التّصورين، دفعه إلى تأسيس حقل معرفيّ جديد، ونظريّة تنهض على التفاعل اللّفظي، يتجاوز الحقل اللّساني والمستويات المجرّدة التي يدرسها(الصوتيّة، والنّحويّة، والتّركيبيّة)، أطلق عليه مصطلح " **عبر اللّسانيّ**" **Translinguistique**[2]، الذي يعرف اليوم بمصطلح "**التّداوليّة**" **Lapragmatique**.

ليس التلّفظ حدثا فرديّا أو متغّيرا بصورة غير محدودة؛ وإذا ما اعتبر أنّ التّجسيد المادي للتلفّظ مصدره فردي، فإنّ منبعه الأصلي مجتمعي؛ لأنّ الفرد يستقي اللّغة من المجتمع، وهو الأمر الذي جعل الرّؤية الباختينيّة **La Bakhtinologie** لفلسفة اللّغة تختلف عن رؤية المدرسة الألسنيّة التي تفصل اللّسان واللّغة والكلام، وترتكز حول دراسة اللّسان كبنية نفسيّة مجرّدة خارج الأبعاد الاجتماعية، التي تطبع استعمالنا لهذا اللّسان.

يؤكّد **باختين** أنّ" المركز العصبي لكل تلفّظ، ولكلّ تعبير ليس داخليّا ولكن خارجي، إنّه يقع في المحيط المجتمعي الذي يحيط بالفرد، ولا ينبع من الداخل، من الجهاز العضوي(الفيزيولوجي) للفرد المعزول...إنّ التلفّظ، بوصفه كذلك إنتاج خالص للتّفاعل المجتمعي، وسواء تعّلق الأمر بنشاط كلامي يحّدده المقام المباشر أو السياق الأوسع الذي تكوّنه مجموع شروط حياة جماعة لسانيّة ما "[3]، تحقّق الفعاليّة التواصليّة

---

[1] – ينظر: ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ص: 130.

[2] – علم **عبر– اللساني** هو فرع معرفي جديد، ابتدعه **باختين** وقصد أن يكون موضوعه هو التلفّظ كعنصر مختلف عمّا تناوله التصوّر اللّساني، فموضوع الدراسة عبر اللّساني هو **الخطاب** الذي تُمثّله ملفوظات فردية، أطلق **باختين** على الخطاب لفظة "**slovo**"، وهي تعني في اللّسان الرّوسي، **الكلمة** و**الخطاب** معًا، إلاّ أن استعمالها كموضوع في سياق المقاربة عبر اللّسانية أو بعد اللّغة، فيُقصد بها الخطاب لا الكلمة؛ ومفهوم الخطاب هنا " أي اللغة بكليتها الحيّة الملموسة، الخطاب؛ أي التلفّظ". باختين، المبدأ الحواري، ص: 85.

[3] – ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ص: 127.

التي تقوّض التصوّر المحايث، لذا فكلّ خطاب لا يتّم إلاّ بوجود المظهر اللّغوي/ اللّفظي ووضعية التلفّظ والعلاقة بين المتخاطبين أو المتحاورين.

إنّ التلفّظ لا يمكن أن يتمّ إلاّ ضمن العلاقات الإيديولوجية في وضع اجتماعي ما،وبما أنّ المتلفّظ كائن اجتماعي وخطابه موجّه للمجتمع. وبالتالي، يرى **باختين** أنّ الظاهرة الاجتماعية للتّفاعل اللّفظي، المتحقّق عبر التلّفظ والتلّفظات(أو الأقوال) هي التي تُكوّن الجوهر الحقيقي للّسان وليس النّسق اللّغوي المجرّد لأشكال اللّغة ولا النّفسيّة الفرديّة للمتكلّمين.

وهكذا، يغدو التّفاعل اللّفظي– حسب **باختين**– الحقيقة الأساسيّة للممارسة اللّغوية[1]، ويعتبر التّوجه المجتمعي إحدى القوى الحيّة والمكوّنة للملفوظ، فهو الذي ينظّم سّياق الملفوظ ويُحّدد شكله الأسلوبي وبنيته، والتي تتجلّى في أشكال التواصل الاجتماعي؛ يقول **باختين:** " مهما كانت لحظة التلفظ –التّعبير– التي قد تأخذها في الحسبان فسوف تتحّدد هذه اللحظة دائمابوساطة الشروط الواقعية لعملية تلفّظها وفي المقام الأوّل بوساطة الوضع الاجتماعي الأكثر قربا"[2].

تناول **باختين** الكلمة من خلال المعطى الإيديولوجي، وضمن الوضع/المقام المجتمعي، الذي يحدّد بنية الملفوظ من خلال وجود المتلقي/المستمع الذي يكون حاضرا أو غائبا، ووجود السّياق الذي أنتجه، والذي سيؤدي عبر التواصل اللّفظي إلى تفاعل لفظي بين المتكلّمين، يتّخذ إلى جانب توجّهه المجتمعي ومحتواه الإيديولوجي، شكلا

[1] – يغدو التفاعل اللّفظي هو الحقيقة الأولى للممارسة اللّغوية، ويكون في كلّ مجالات النشاط الإنساني المتنوّعة والمختلفة، والمرتبطة باستعمال اللّغة، حيث يشتغل هذا التفاعل اشتغالا خاصّا حسب أجناس الخطاب؛ لأنّه " يتّم بوساطة ملفوظات ملموسة وواحدة (شفوية أو مكتوبة)، تتبع من تمثيلات حقل النشاط الإنساني هذا أو ذاك. إنّ الملفوظ يترجم الظروف والغايات في جميع هذه الحقول لا من خلال محتواه (الموضوعاتي**Thématique**) فحسب أو أسلوب لسانه(...) ولكن أيضا وبخاصة من خلال بنائه التأليفي". باختين، جمالية الإبداع اللفظي، ص: 268.

[2] – ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ص: 129.

مكتملا من خلال نبرة المتكلّم والتّنغيم المصاحب لملفوظاته، الذي سيحدّد اختيار الكلمات وطريقة نظمها، بما يتناسب الوضع/ المقام المجتمعي.

ما يجعل الكلمة –حسب **باختين**– دليلا إيديولوجيّا يُسهم في بناء المعنى، هو الوضع المجتمعي/المقام، مؤكّدا على وجود علاقة وطيدة بين الدّليل والوضع/المقام المجتمعي، يستحيل الفصل بينهما، وكلّ محاولة لفكّ هذا الارتباط الوثيق بين الدّليل ووضعه المجتمعي، سيؤدي إلى تشويه الطّبيعة الدّلالية له، حيث يقول: " إنّ الدليل والوضع المجتمعي الذي يندمج فيه ملتحمان لا يمكن فصلهما. لا يمكن للدليل أن ينفصل عن الوضع/المقام المجتمعي دون أن تتلف طبيعته الدلائلية وتفسد"[1]. ومن ثمّ، فإنّ البحث عن المعنى يستدعي بالضّرورة البحث عن السّياق؛ فكلّ تلفّظ/ملفوظ إذا عزل عن سياقه، فقد معناه ودلالته. ومنه، لا يمكن الحديث عن عمليّة التلفّظ دون ربطها بالسّياق خارج اللّفظي**Le contexte extra–verbale** الذي يلعب دورا هامّا في تحديد تيمة التلفّظ **Le thème de l'énonciation** وتشكيل الملفوظ، وتكملة ما خفيّ من معناه(المسكوت عنه).

2–1– علاقة الملفوظ بالسّياق خارج اللّفظي:

يوظّف **باختين** في سياق حديثه عن الخطاب مصطلح الملفوظ، بوصفه كلّ إنتاج لفظي ينبثق عن وضع/مقام مجتمعي ما من طبيعة خارج لفظيّة؛ ومعنى هذا أنّ الملفوظ لا يتحدّد إلاّ من خلال السّياق خارج لفظي، والذي يتحدّد –حسب **باختين**– من ثلاثة عناصر تشكّل مقاما/وضعا**Une situation** ، وهي[2]:

1– معرفة الأفق المكاني والزماني للمحادثة.

2– موضوع المحادثة(فيما نتحدّث).

3– موضع المتكلّمين(التقييم**L'évaluation**) تجاه موضوع التحدّث.

---

[1]– ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ص: 55.

[2]– T.Todorov, Le principe dialogique, p302.

كلّ عنصر من هذه العناصر غير اللّفظية المكوّنة لوضع/مقام مجتمعي ما، هو ما يحدّد تيمة التلفّظ؛ " ومعنى هذا أنّ تيمة التّحدث لا تحدّدها فقط الصّيغ اللّسانية التي تتدخّل في تركيبها(كالكلمات، والصّيغ الصّرفية، أو التّركيبية، والأصوات والنّبرات) وإنما تحدّدها أيضا العناصر غير اللّفظيّة المكوّنة للمقام، ويستحيل فهم التحدّث، إذا ما أغفلنا عناصر المقام، أو غابت عن البال أهمّ كلماته"[1].

ومنه، يرى **باختين** أنّ عدم معرفتنا بزمن المحادثة **conversationnel** ومكانها، وكذا موضوعها أو تيماتها، وبموضع المتكلّمين(التقيّيم) وتثميناتهم المتعلّقة بهذه التيمة، يجعلنا أمام كلمات غير مفهومة، فارغة وخالية من المعنى. إذ يقول: " بكلّ هذا نقتنع أنّ الوضع يؤكّد الوظيفة المهيمنة في تشكيل الملفوظ، ومن دون الرّابط الذي يخلقه الوضع بين المتكلّمين، ومن دون تقريب للحدث الذي يشاركهم، ومن دون موضع محدّد لكلّ واحد تجاه الآخر، فإنّ الكلمات المتلفّظ بها من قبل الأوّل ستكون بالنسبة للآخر، غير مفهومة وخالية من المعنى"[2].

وهكذا، يُسهم الوضع/ المقام في تحديد تيمة التلفّظ وفهمه، فهو مرتبط ومرهون بأفق تثميني/تقيّيمي، فكلّ تلفّظ خاضع لسلّم تثميني ضمن شروط اجتماعية- إيديولوجيّة، " فلا نستطيع بناء تلفّظ من دون صيغ تقديرية، وحدها العناصر المجردة الموجودة في نظام اللسان وليس في نظام التلفّظ تكون خالية من القيمة التقديرية، لهذا نجد في اللسانيات من يفضل الدلالة عن التقدير، بل ويجعل التقدير جزءا هامشيّا من الدلالة"[3].

---

[1] –ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ص: 137–138. يورد **باختين** في هذا السّياق مثلا يوضّح فيه دور الوضع/ المقام الاجتماعي في تحديد تيمة التلفّظ وفهمه، إذ يقول: " إنّ تيمة التحدّث(كم السّاعة الآن؟) يستحيل تقطيعها إذا نظرنا إليها في علاقتها غير المنفصمة بالمقام التاريخي المحسوس، لكن دلالة التحدّث:(كم الساعة الآن؟) تتماثل في كل الأحوال التّاريخيّة التي تُنطق فيها، وتتألّف من دلالات كل الألفاظ التي هي جزء منها، ومن أشكال علاقتها الصّرفية والتّركيبية، ومن النّبرة الاستفهاميّة إلخ... المرجع نفسه، ص: 138. ففي كلّ مرة يأخذ هذا التلفّظ معنى جديدا يخضع للوضع/المقام التاريخي الملموس الذي قيل أو طرح فيه هذا التلفّظ(السّؤال).

[2]– T.Todorov, Le principe dialogique, p303.

[3] – حياة أمّ السّعد، تداولية الخطاب الروائي" من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفظ"، ص: 197.

وبالتالي، فإنّ ما يجعل الكلمة دليلا إيديولوجيّا يسهم في بناء المعنى، هو الوضع المجتمعي/المقام بمظاهره الثّلاثة، " فالمقام يصوغ ويحدّد التحدّث ويفرض عليه هذه النبرة دون تلك مثلا. يفرض عليه(الأمر) الإلزامي أو الالتماس، التأكيد على الحقوق أو طلب العفو، الأسلوب الغامض المعقد أو البسيط، الاطمئنان أو الخجل، إلخ... يحدّد المقام والمشاركون الأكثر مباشرة وقربا الصورة والأسلوب العرضين للتحدّث. إنّ أعمق ثنايا وطبقات بنيته تحدّدها القيود المجتمعية الأكثر جوهرية ودواما والتي يخضع لها المتكلّم"[1].

على ضوء ما سبق، يتّضح لنا أهمية العناصر خارج لفظيّة، ودورها في إبراز تيمة التلفّظ وتشكيل الملفوظ، وتكملة ما خفي من معناه(المسكوت عنه)، والذي أطلق عليه **باختين** مصطلح **التّلميحLe sous-entendu**، حيث يلعب هذا الأخير، دورا هامّا في بناء المعنى، ويجعله مفهوما ومحقّقا، كما أنّه ضروري في تشكيل الملفوظ اليومي دلاليّا، يقول **باختين:** " إنّ الوضع يندمج في الملفوظ كعنصر ضروري لتشكيله الدّلائلي. وبناء عليه، فإنّ الملفوظ اليومي باعتباره كلاّ حاملا لمعنى ينقسم إلى قسمين: 1/قسم لفظي محيّن، 2/ وقسم تلميحي"[2].

إنّ التّلميح بالنسبة لباختين ذو طبيعة اجتماعية، حيث يبدو ككلمة سّر بين المتكلّمين أو المتحاورين، ويتجلّى على مستوى التّثمينات**Les appréciations** المرتبطة بأفق اجتماعي مشترك بين المتكلّمين/المتحاورين؛ أي ينتمون إلى العائلة نفسها، أو المهنة نفسها، أو الطّبقة الاجتماعيّة نفسها، أو العصر نفسه. " وبالتالي، ليست التّثمينات التلميحيّة، نتاجا لانفعالات فردية، فهي أفعال ضرورية ومحدّدة اجتماعيا، ولا يمكن للانفعالات الفردية أن تكون سوى هارمونيا تصاحب النغمة الأساسيّة للتقييّم الاجتماعي: لا يتحقّق" الأنا" في الخطاب من دون اعتماده على " النحن" "[3].

---

[1] – ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ص: 118.

[2]–T.Todorov, Le principe dialogique, p191.

[3]–Ibid, p192.

وهكذا إذن، لا يمكن أن يتحقّق " أنا" المتكلّم في الخطاب، إلاّ باعتمادها على الآخرl'autre. كما أنّ الملفوظ ليس فعلا خاصّا بالمتكلم، بل يُبنى بين شخصين منظّمين اجتماعيّا؛ لأنّ الملفوظ، مهما كان الوضع/المقام الذي قيل فيه، موجّه نحو الآخر/مستمع معيّن ولو كان من حيث وجوده الواقعي غائبا" وبالتالي الآخر له دور هام في تكوين ملفوظاتنا؛ لأنّنا ونحن نتكلّم أو نكوّن ملفوظا نأخذ بعين الاعتبار ما قاله الآخر"[1]، فالآخر حاضر بشكل مباشر أو غير مباشر في تكوين الملفوظ.

وعليه، يقودنا هذا الكلام إلى طرح سؤال هام، وهو: **كيف تتحدّد العلاقات التي تربط الشّكل الماديّ للملفوظ بسياقه خارج لفظي ومستمعه؟.**

يقول **باختين:** " كل ملفوظ مكوّن من قسمين مكمّلين لبعضهما، قسم لفظي وقسم خارج لفظي"[2]. وقد أشرنا فيما سبق، أنّ القسم خارج لفظي متعلّق بمظاهره التلميحيّة الثّلاثة التي تبني معنى الملفوظ، فكلّ ملفوظ يمتلك معنى لا يمكن تحديده إذا لم نعيّن السّياق الذي قيل فيه، والمرتبط بأفق غير لفظي؛ لأنّ الملفوظ المعزول عن سياقه يحتمل دلالات متعدّدة. وهكذا " تمتلك كل كلمات لغتنا تقريبا دلالات متعدّدة، وفق معنى الملفوظ المتوقّف في الوقت نفسه، على الظروف المباشرة التي أثارت الملفوظ، والأسباب الاجتماعية المتعدّدة التي هي في الأصل من فعل التواصل اللّفظي المأخوذ بعين الاعتبار"[3].

ومن ثمّة، يطرح **باختين** هذا السّؤال المتعلّق بالعلاقة التي تربط الأفق خارج لفظي بالملفوظ نفسه؛ أي الشّيء الذي لم يقل(المسكوت عنه) مع الشّيء الذي قيل؟[4].

---

[1] – حياة أمّ السّعد، تداولية الخطاب الروائي" من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفظ"، ص: 183. ينتقد **باختين** الأسلوبيّة التقليديّة التي لم تكن تهتم إلاّ بمحتوى الملفوظ، كما يعبّر عنه المتكلّم، من دون اعتبارات للآخر، الذي يعتبر إقصاؤه من الملفوظ حائلا يعيقنا عن فهم جنس وأسلوب هذا الملفوظ أو الخطاب. المرجع نفسه، ص: 184.

[2]– T.Todorov, Le principe dialogique, p301.

[3] – Ibid, p301.

[4] – حياة أمّ السّعد، تداولية الخطاب الروائي" من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفظ"، ص: 187.

يعتبر **باختين** تيمة الملفوظ، مظهرا اجتماعيا يملك بعدا إيديولوجيا. وبالتالي، كلّ تيمة إيديولوجية تختص بقرينة قيميّة اجتماعية**Un indice de valeur social**، يستوعبها الوعي الفردي، لكن منبعها يظلّ كامنا خارج هذا الوعي، حيث أن كلّ تعبير إيديولوجي ومحتواه ينبعان من الشروط الاقتصادية والاجتماعية نفسها، التي تتحكّم في علاقات الأفراد وتواصلهم. ومنه، فإنّ القرائن القيميّة الخاصة بالتّثمينات الإيديولوجيّة هي كذلك من طبيعة اجتماعية ما بين أفرادية[1].

إنّ تيمة الملفوظ وشكله لا يعكسان بطريقة مرآوية السّياق خارج اللّفظي، وإنّما يعتبران مكمّلان له. ومنه، يدخل وضع التلفّظ/ المقام كعنصر هام في التكوين الدّلالي للملفوظ، يقول **باختين:**" الوضع خارج اللّفظي ليس على أي وجه المسوّغ الخارجي للملفوظ، فهو لا يؤثّر عليه من الخارج كقوة ميكانيكية. لا، إنّ الوضع يندمج في الملفوظ كعنصر ضروري لتكوينه الدلائلي"[2]. بعبارة أخرى وتوضيحا للفكرة، فإنّ الملفوظ إذا انفصل عن وضعه الاجتماعي/المقام، حيث تجري التبادلات اللّفظية بين المتكلّمين أو المتحاورين، يفقد معناه ودلالته.

يرفض **باختين** مبدأ الفصل بين تيمة الملفوظ وشكله، على أساس أنّ محتوى الملفوظ ومعناه لا يمكن أن يكونا خارج التجسيد المادي المتمثّل في شكله، وإلاّ فلن نكون أمام ملفوظ حيّ، وإنّما أمام مجرّد شكل لساني، فاقد لمعناه ودلالته، وفي هذا الصدّد، يقول **باختين:**" في الواقع أنّ محتوى الملفوظ ومعناه يستحيل أن يتحقّقا أو أن يتجسّدا إلاّ في شكل، ومن دونه لا ينوجدان، وحتى في حالة ما عثر على الملفوظ محروما من الكلمات، يبقى على الأقل رنّة الصوت(التنغيم**L'intonation**) أو حتى حركة وحيدة. إنّه خارج التعبير المادي، لا يوجد ملفوظ"[3].

---

[1] – ينظر: ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ص: 34.

[2]–T.Todorov, Le principe dialogique, p191.

[3] – Ibid, p304.

ومن ثمّة، كيف يتحدّد شكل الملفوظ، حسب باختين؟ يقول **باختين** في هذا الشّأن: " إنّ العناصر الأساسيّة التي تنظّم شكل الملفوظ هي أوّلا التّنغيم(الجرس التعبيري لكلمة)، ثمّ اختيار الكلمات، وأخيرا ترتيبا في خضم ملفوظ مكتمل"[1].

وهكذا إذن، يدخل التّنغيم كرابط هام في تشكيل الملفوظ؛ حيث يُخرجه من حدوده اللّفظية، كما أنّه مرتبط أكثر بالسّياق خارج لفظي[2]، وبالتالي، لا يمكن فهم التّنغيم- حسب **باختين**- إلاّ إذا أُدمج مع التقيّيم الاجتماعي، الذي يتّم من خلال التّثمين الذي يمارسه المتكلّمون. وبهذا، يتموضع التنغيم دائما ما بين اللّفظي وغير اللّفظي، ما بين المقول والمسكوت عنه. وفي التنغيم، يكون الخطاب على علاقة مباشرة مع الحياة، ويجد المتكلم علاقته بالمستمع من خلال التنغيم أوّلا، لهذا فالتنغيم اجتماعي بامتياز، وهو أكثر حساسية لكلّ تغيّرات البيئة الاجتماعية المحيطة بالمتكلّم"[3].

يتغيّر التّنغيم بتغيّر الوضع/ المقام، وفعل التقييّم الذي يمارسه المتكلّم، من خلال اختيار الكلمات وطريقة ترتيبها ونظمها، آخذا بالاعتبار الآخر/المستمع، حيث " إنّ كلّ تنغيم يمثّل أوّلا تقييّما للوضع وللمستمع"[4]. ومن هنا،" يكتسب الملفوظ تنغيمه وشكله لا من العناصر اللّفظيّة فقط، ولكن كذلك من السّياق خارج لفظي الذي يؤثّر حتى على محتوى الملفوظ"[5]. ولا يمكن فهم التّنغيم خارج التّثمينات التلميحيّة المرتبطة بواقع جماعة ما، والتي لها دور في تحديد اختيار الكلمات وشكل الملفوظ.

لا يكتفي السّياق خارج لفظي- حسب باختين- في عملية التلفّظ، بوجود المتكلّم والمستمع، ويتعلّق الأمر هنا بمشارك ثالث في هذه العمليّة، إذ يقول: " كلّ تنغيم موجّه

---

[1]– T.Todorov, Le principe dialogique, p304.

[2]–Ibid, p193.

[3] –Ibid, p194.

[4] – Ibid, p307.

[5] – حياة أمّ السّعد، تداولية الخطاب الروائي" من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفظ"، ص: 187.

في اتجاهين اثنين: في علاقته بالمستمع كحليف أو شاهد، وفي علاقته بموضوع الملفوظ باعتباره مشارك ثالث حيّ. يوبّخ التّنغيم هذا الأخير، ويتملّق، ويذّل أو يطريه"[1].

وعليه، يؤكدّ باختين أنّ ما يحدّد كلّ مظاهر التّنغيم ويمنحها معنى، هو هذا التوجيه الاجتماعي المزدوج، الذي يتجسّد من خلال ثلاثة مشاركين: المتكلّم والمستمع، والموضوع الذي يتحدّث عنه.

يمكننا القول في ضوء ما سبق، إنّ الملفوظ/الخطاب ليس مادة لفظية فحسب، بل هناك جزء غير لفظي يشكّل مادته وهو السّياق خارج لفظي، الذي اعتبرته الدّراسات اللسانية المجرّدة، عنصرا خارجا عن الملفوظ؛ لأنّ بنية الملفوظ/ الخطاب مرتبطة بالحدث الاجتماعي الذي يُحيّن في التّبادل اللفظي"[2]، وبالتالي، فإنّ التوجيه الاجتماعيالمرتبط بالوضع/ المقام هو ما يجعل له معنى، وإذا نزعنا الملفوظ من الأرضية التي تغذّى منها، فإنّنا نفقد فهم شكله ومعناه[3]؛ لعدم معرفتنا بالظروف والسّياق الذي قيل فيه؛ أي السّياق خارج لفظي.

يحيلنا الكلام السّابق إلى طرح السؤال الآتي: **هل بإمكان السّياق خارج اللّفظي بمظاهره التلميحيّة أن يخترق العمل الفنّي؟ ومن ثمّة، كيف يتحدّد شكل الملفوظ الفنّي بالنسبة لباختين؟**

يرى باختين أنّ التّواصل الجمالي في العمل الفنّي محدّد تماما، وغير قابل للاختزال بالنسبة لأنماط التّواصل الإيديولوجي الأخرى، وما يميّزه هو " اكتماله تماما في إبداع العمل الفنّي، وتجدّده الدائم من خلال التلقي الإبداعي المشترك. لكن هذا الشكل الفريد من التواصل ليس معزولا، إنّه يندمج في وحدة تدفّق الحياة الاجتماعية، ويعكس

[1]–T.Todorov, Le principe dialogique, p197–198.

[2]– Ibid, p288.

[3] – حياة أمّ السّعد، تداولية الخطاب الروائي" من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفظ"، ص: 188.

البنية التحتية الاقتصادية بصفة عامة، ويدخل مع أشكال أخرى من التواصل في سيرورة التفاعل وتبادل القوى"[1].

من الواضح، أنّ الخطاب –حسب **باختين**– في الحياة لا يكتفي بذاته، إنّه ينبثق عن وضع معيش من طبيعة خارج لفظية، ويحتفظ بالرّوابط الأكثر حميمية معها. أكثر بعد، يكمّل الخطاب بصفة مباشرة من خلال نفسه في المعيش، ولا يمكن أن يكون مفصولا دون أن يفقد معناه"[2].

وهكذا إذن، اهتم باختين بدراسة وتحليل الملفوظ اليومي الذي يخترق العمل الفنّي؛ لأنّ في هذا المستوى من التحليل" يتجلّى الجوهر الاجتماعي للكلمة بشكل أكثر وضوحا وأكثر صفاء. والرّابط الذي يوّحد الملفوظ بالوسط الاجتماعي المكتنف يتهيّأ بسهولة للتحليل"[3].

تلعب التّثمينات التلميحيّة دورا هامّا في اختيار الكلمات وتحديد شكل الملفوظ، إذ " تحدّد قبل كل شيء اختيار الكلمة من قبل المؤلّف، والتي يدركها المستمع أيضا؛ لأنّ الكاتب يختار كلماته من السياق الحيّ، إذ أنّ اختيارا بسيطا لصفة أو لمجاز هو في حقيقته فعل تثميني موجّه نحو اتجاهين اثنين، نحو المستمع، ونحو البطل. فالمستمع والبطل يشاركان باستمرار في حدث الإبداع الذي لا يتوقّف أن يكون لحظة حدث لتواصل حيّ بينهما"[4]، وبالتّالي، فإنّ العمل الفنّي لا يكتمل، إلاّ إذا استطعنا أن نشرح كل لحظة من لحظات الشكل، واتجاهه نحو المستمع ونحو موضوع الملفوظ(البطل)، فهذه المظاهر التكوينيّة الثلاثة(المؤلّف/المستمع/ البطل)، تعدّ بمثابة قوى حيّة تحدّد الشكل والأسلوب الفنييّن.

---

[1]–T.Todorov, Le principe dialogique, p188.

[2] –Ibid, p188–189.

[3]–Ibid, p188.

[4]– Ibid, p201.

ومن هذا المنظور، يحدّد **باختين** المظاهر التي تعمل على تحديد شكل الملفوظ الفنّي، وهي: " 1/ القيمة التراتبية للبطل أو الحدث الذي يشكّل محتوى الملفوظ، 2/ درجة قربه من المؤلّف، 3/ المستمع وروابطه المشتركة بالمؤلّف من جهة، وبالبطل من جهة أخرى، كل هذه المظاهر تشكّل نقاط ارتكاز القوى الاجتماعية جوهريّا، يكون الإبداع الفنّي مفتوحا على كل جوانب التّأثيرات الاجتماعية لمجالات أخرى في الحياة"[1].

3- أجناس الخطاب Les genres du discours:

يرى **باختين** أنّ مجالات النّشاط الإنساني، مهما كانت متنوّعة ومتباينة، ترتبط دائما باستعمال اللّغة، وهذا الاستعمال قائم على التبادل اللّفظي الواقعي؛ أي " يتمّ بواسطة ملفوظات ملموسة وواحدة(شفوية أو مكتوبة) تتبع من تمثيلات حقل النّشاط الإنساني هذا أو ذاك، إنّ الملفوظ يترجم الظروف الخاصّة والغايات في جميع هذه الحقول، لا من خلال محتواه(الموضوعاتي**Thématique**) فحسب أو أسلوب لسانه أو بصيغة أخرى من خلال انتقاء أدوات اللّسان- الوسائل المعجميّة والجمليّة والنحويّة- ولكن أيضا بخاصة من خلال بنائه التّأليفي"[2].

وبالتالي، فإنّ الملفوظ بوصفه وحدة للتّبادل اللّفظي الحيّ، يتشكّل في كلّيته من خلال انصهار كلّ هذه العناصر الثّلاثة: المحتوى الموضوعاتي، والأسلوب، والتركيبي، وكل عنصر من هذه العناصر يكون مطبوعا بخصوصية مجال من مجالات التبادل، وكلّ تبادل لفظي يكشف عن أنماطه المستقرّة نسبيّا من الملفوظات يُسميها **باختين** أجناس الخطاب[3]. ومن ثمّة، ما المقصود بأجناس الخطاب حسب منظور باختين؟

يعرّف **باختين** أجناس الخطاب، بقوله: " إنّ كلّ ملفوظ اعتبر بمعزل عن الآخر، هو بالتأكيد فردي، لكن كلّ مدار لاستعمال اللّسان يطور أنواعا قارة نسبيّا، من

---

[1]- T.Todorov, Le principe dialogique, p213.

[2] - ميخائيل باختين، جمالية الإبداع اللّفظي، ص: 268.

[3] - ينظر: المرجع نفسه، ص: 268.

الملفوظات، وهذا ما نسميه أجناس الخطاب"[1]. ومنه، فكلّ مجال من مجالات النّشاط الإنساني يملك سجّلا من أجناس الخطاب، حيث تتمايز وتتضخّم قياسا بتطوّر المجال المعطى، وبتعقّده. وبالتالي، فإنّ هذا التنوّع والغنى في أجناس الخطاب بشكل لا نهائيّ، يجعلها تتسّم بخاصية التّنافر؛ أي اللاّ تجانس**L'hétérogénéité**، وقد أكّد **باختين** على هذه الخاصّية، بقوله: " وينبغي التّأكيد بالخصوص على تنافر وتشاكل أجناس الخطاب(شفويّة ومكتوبة) وهي تضمّ على السّواء: الردّ الموجز في الحوار اليومي(مع اعتبار الاختلافات التي تجليه وفق الموضوعات والظروف وتشكيلة طرفيه(المتحاورين)، الحكاية المألوفة، الرّسائل(بأشكالها المتنوّعة)، الأمر العسكري المعمّم في صورته المختصرة وفي صورة الأمر المفصّل، ذخيرة الوثائق الرّسمية(المعمّمة في أغلبيتها)، وفضاء خطاب الإعلاميين(بالمعنى الواسع للكلمة في الحياة الاجتماعية والسياسية). ومرة أخرى، فإنّ أجناس الخطاب تجمع بين الأشكال المختلفة للعرض العلمي، وكلّ الأنماط الأدبيّة(بدءا بالإلقاء وانتهاءً بالرّواية الضّخمة"[2].

إنّ هذا التنوّع والثّراء لأجناس الخطاب، كان بمثابة العائق الذي جعل اللّسانيات العامّة لم تتوّصل إلى وضع المشكل العام لأجناس الخطاب، وذلك لأنّها لم تدرك الملفوظ بوصفه وحدة للتبادل اللّفظي، ولم تفهم طبيعته اللاّمتجانسة، بل نظرت إليه في انسجامه وانغلاقه على النّظام والمعايير المجرّدة.

رأينا فيما سبق، أنّ الملفوظ/ الخطاب هو نتاج تفاعل حاصل بين فردين منظمين في وسط اجتماعي، يكون فيه الوضع الاجتماعي/المقام؛ أي السّياق خارج لفظي، العامل الأساسي في تحديد بنيته، التي هي من طبيعة اجتماعيّة، على عكس ما تقوله اللّسانيات العامّة، التي لم تأخذ في حسبانها الملفوظ بوصفه وحدة التبادل اللّفظي في إطار الحياة اليومية الاجتماعية، بل نظرت إليه في وحدانيته، وفي انغلاقه على النّسق اللّغوي

[1] – ميخائيل باختين، جمالية الإبداع اللّفظي (مرجع سابق)، ص: 268.

[2] – المرجع نفسه، ص: 269.

والمعايير المجرّدة. وبالتالي، لم تدرك الحوار إلاّ في تكوينه اللّساني المحدّد بطرفين منفصلين. ومنه، فقد كان اهتمامها بدراسة الأجناس الأدبيّة –سواء في العصر القديم أو المعاصر– من زاوية أدبية فنّية، لا بوصفها من طبيعة لفظيّة.

يميّز **باختين** بين نوعين من أجناس الخطاب آخذا بالاعتبار الاختلاف الجوهري الموجود بينهما؛ البسيط(الخطاب اليومي) والمعقّد(الخطاب من الدرجة الثانية: الرّواية، المسرح، والخطاب العلمي، والخطاب الإيديولوجي، إلخ ضمن ظروف التبادل الثّقافي(المكتوب أساسا)– الفنّي، العلمي، والاجتماعي السياسي– الأكثر تعقيدا والأكثر تطوّرا نسبيًّا"[1].

إلى جانب هذا التمّييز، يشرح باختين التّحاور؛ أي التّعالق بين الأجناس الأولى والأجناس الثانية، والذي يتمّ عبر عمليتي الامتصاص والتحويل في إطار التبادل اللّفظي الذي تكوّنت فيه الأجناس المعقّدة، فيقول: " وخلال عملية تكوينها، فإنّ الأجناس الثانوية تمتص وتقلب الأجناس الأولى (البسيطة) على اختلاف أشكالها، والتي تكوّنت في ظروف تبادل لفظي عفوي. إنّ الأجناس الأولى وهي تصير مكوّنا مكوّنات للأجناس الثانوية، فهي تتغير أثناء ذلك، وتصبح ذات ميزة خاصّة، فهي تفقد علاقتها المباشرة بالواقع الموجود وبواقع ملفوظات الغير–إذ بدمجه في الرّواية، فإنّ الرّد في الحوار اليومي، أو الرسالة مع حفاظة على شكله ودلالته اليوميّة على مستوى محتوى الرّواية. فإنه بذلك لا يندمج في الواقع الموجود إلاّ من خلال الرواية منظور إليها ككل، أي الرواية في تصورنا لها كظاهرة للحياة الأدبيّة–الفنّية وليس للحياة اليومية. والرّواية في كلّيتها ملفوظ مثل الرّد في الحوار اليومي أو الرّسالة الشخصيّة(إنها ظواهر لها نفس الطبيعة)، إن ما يميّز الرّواية هو أنّها ملفوظ ثانوي (مركب)"[2].

---

[1] – ينظر: ميخائيل باختين، جمالية الإبداع اللفظي، ص: 270.

[2] – المرجع نفسه، ص: 270–271.

تبعا لذلك، فإنّ ما ينير طبيعة الملفوظ–حسب **باختين**–هو التّعالق الموجود بين الأجناس الأولى والأجناس الثانية من جهة، والسّيرورة التاريخيّة في تكوين الأجناس الثانية المعقدّة من جهة أخرى، وهو ما يسمح لنا بالكشف عن المشكل الصعب الخاص حول التّرابط بين اللّغة وبالإيديولوجيات، ورؤيات العالم[1]. ومن هذا المنطلق، يرى باختين أنّ العائق الأساس في المقاربات اللّسانية لأجناس الخطاب، يكمن في أنّها لم تواجه المظاهر الحوارية عبر اللّسانية؛ذلك لأنّها بقيت حبيسة التّحليل اللّساني الصّرف.

وفي هذا الصّدد، " يشير **جان ميشال آدمJean Michel Adam** في كتابه" **عناصر اللّسانيات النّصية**" إلى أنّ **باختين** صرّح بالقصور والعجز الذي باتت اللّسانيات تعانيه، من جرّاء عدم تجاوزها للجملة، إذ يقول: " إنّ اللّسانيات لم تستطع لحدّ الآن الاهتمام بالزمر اللّفظية الكبيرة: الملفوظات الطويلة التي نستعملها في الحياة اليومية، والحوارات، والخطابات، والرّوايات،... فلحدّ السّاعة لم تتقدّم اللّسانيات علميّا خارج حدود الجملة المعقّدة"[2].

إنّ الكشف عن طبيعة الملفوظ وخصائص الجنس الخطابي في مجال ما من الدّراسة اللّسانية المرتبطة بمختلف مجالات النّشاط الإنساني والتّواصل، يتمتّع– حسب **باختين**– بأهمّية كبيرة؛ لأنّه يعمل على تقويّة الرّابط الموجود بين اللّسان والحياة،" فاللّسان يقتحم الحياة بواسطة ملفوظات ملموسة(تحققه)، وكذلك عبر ملفوظات ملموسة تقتحم الحياة اللّسان"[3].

إنّ حياتنا اليومية مليئة باستعمالات لأجناس خطابات متنوّعة، يوظّفها الفرد بمهارة وإبداع وفق المقام (السّياق خارج لفظي) الذي يكون فيه، حيث يسهم المقام كعنصر هام في تكوين أنماط بذاتها تكون مطابقة لأجناس الخطاب، فـ" لكلّ مقام راسخ بصفة دائمة

[1] – ينظر: ميخائيل باختين، جمالية الإبداع اللّفظي(مرجع سابق)، ص: 271.

[2] – حياة مختار أمّ السّعد، تداولية الخطاب الروائي، ص: 176.

[3] – ميخائيل باختين، جمالية الإبداع اللّفظي، ص: 271–272.

في العادات جمهوره السّماعي المنظّم بكيفية من الكيفيات، وله بالتالي قائمة من الصّيغ الصغيرة المسكوكة في الموضع المخصّص لها في الحياة المجتمعيّة، عاكسة، إيديولوجيًّا، نوع وبنية وأهداف الجماعة وتركيبها المجتمعي. إنّ عبارات الحياة اليومية تكوّن جزءا لا يتجزّأ من الوسط المجتمعي، فهي عناصر في الحفلة، وأوقات الفراغ، والعلاقات التي تنعقد في الفندق، والمعامل، إلخ.. إنّها تتوافق مع هذا الموضع، فيحصرها ويحدّدها من جميع مظاهرها"[1].

وهكذا، تتميّز أجناس الخطاب اليوميّة، بمرونة أكثر وحريّة من أشكال اللّسان[2]، التي نتقيّد بصيغها النحويّة والتركيبيّة والتنغيميّة المرافقة لها، حيث " تظهر بشكل مباشر ومحسوس كلّ تحوّل في الحياة الاجتماعية"[3]. وبالتالي، "عندما يستمدّ الأدب تبعا لحاجاته مادة بنائه من الطّبقات المماثلة(غير الأدبية) للأدب الشّعبي، فإنّه يستمد ذلك بالضرورة من أجناس الخطاب التي أصبحت عبرها هذه الطبقات راهنية، ويتعلّق الأمر، في أغلب الحالات، بأنواع تنتمي للجنس المنطوق– الحواري"[4]، الذي يلعب دورا هاما في إضعاف المبدأ المونولوجي لأجناس الخطاب المعقّدة، ومن ثمّة، سيكون هناك إحساس جديد بالمستمع، " وحيث يوجد الأسلوب يوجد الجنس، وعندما ننقل الأسلوب من جنس إلى آخر، فإنّنا لا نكف عن تغيير وقع الأسلوب من أجل دمجه في جنس لا يخصّه، بل إننّا نفجّر ونجدّد الجنس المعطى"[5] مرة أخرى.

رأينا سابقا، أنّ تخوّم الملفوظ بوصفه وحدة للتّبادل اللّفظي، يتحدّد بتناوب الذّوات المتكلّمة(المتكلّمين) ضمن الحوار الواقعي الحيّ، الذي يتّضح فيه هذا التّناوب الإيجابي، بشكل بارز، وبما أنّ الأجناس المعقدّة، بوصفها وحدات للتّبادل اللّفظي، فهي أيضا،

[1] – ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ص: 132.

[2] – ينظر: ميخائيل باختين، جمالية الإبداع اللّفظي، ص: 290.

[3] – المرجع نفسه، ص: 274.

[4] – المرجع نفسه، ص: 275.

[5] – المرجع نفسه، ص: 275.

تتحدّد في إطار تناوب الذّوات المتكلّمة وبالتخوّم ضمن حوار حيّ، ينتظم ضمن مجال التّبادل الثّقافي، " مع احتفاظها بوضوحها الخارجي، وتنبثق من ميزة داخليّة خاصة؛ لأنّ الذّات المتكلمة– مؤلف عمل ما– تظهر فرادتها ورؤيتها للعالم في كلّ واحد من العناصر الأسلوبية"[1].

وكنتيجة منطقيّة لهذا التصوّر، يرى **باختين** أنّ العمل الفنّي، هو حلقة في سلسلة التبادل اللّفظي، شأنه في ذلك شأن الردّ في حوار يومي، فهو يرتبط بباقي الأعمال الفنّية أو الملفوظات الأخرى، في شكل ردود، ورغم أنّ العمل الفنّي يشبه تماما الرّد الحواري، إلاّ أنّه ينفصل عنه في الوقت نفسه، بالحدود المطلقة لتناوب الذّوات المتكلّمة[2].

ومن ثمّة، يعدّ " تناوب الذّوات المتكلّمة" أهمّ خاصيّة من خصائص الملفوظ/الخطاب، المكوّنة له، والتي تربطه بالملفوظات الأخرى، ضمن سياق ثقافي معيّن. وبالتالي، فإنّ اكتمال الملفوظ، يقتضي وجود علاقة تفاعليّة مع الآخر المفترض في التبادل اللّفظي. وبما أنّ الملفوظ يتميّز بخاصية الاكتمال **L'achévement** التي لا تنفصل عن خاصية التّناوب الذّوات المتكلّمة. فما المقصود بالاكتمال حسب باختين؟.

إنّ اكتمال الملفوظ– حسب **باختين**– هو تناوب الذّوات المتكلّمة داخل الملفوظ، وهذا التّناوب هو من يقوم بتحديد كلّ ما أراد المتكلّم قوله أو كتابته في لحظة معيّنة، وضمن شروط محدّدة، فعندما نسمع أو نقرأ ملفوظ ما نحسّ بانتهائه، وهو ما يعدّه **باختين** اكتمالا خاصّا، يمكن تحديده بواسطة مقاييس خاصّة، وهو إمكانية الرّد، التي تتعلّق بتبنّي موقف استجابي/رد فعل اتّجاه ملفوظ الآخر[3].

تتحدّد الكليّة المكتملة للملفوظ، التي تهيّئ لإمكانية الرّد(لإمكانية الفهم النّشط) بواسطة ثلاثة عوامل أساسيّة متّصلة داخل الكلّ العضوي للملفوظ:"1) شمولية تيمة

[1] – ميخائيل باختين، جمالية الإبداع اللّفظي (مرجع سابق)، ص: 286.

[2]– المرجع نفسه، ص: 286.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص: 287.

الملفوظ، المعنى، 2) القصد، وإرادة قول المتكلّم، 3) الأشكال النوعيّة لبنينة جنس الاكتمال"[1].

إنّ العامل الأوّل المتمثّل في شمولية تيمة الملفوظ **L'exhaustivité du thèmede l'énoncé** يتغيّر حسب مجالات التبادل اللّفظي ضمن الحياة العادية، وفي الحياة العمليّة، وفي الحياة العسكرية، وفي الحياة المهنيّة، حيث تكون أجناس الخطاب مقنّنة إلى حد أقصى، وتكون فيها الإبداعية شبه منعدمة. أمّا في المجالات الإبداعية، فإنّ شمولية موضوع المعنى تكون أكثر نسبيّة، حيث يقتضي المعنى إدراجه في حدود قصد/نيّة المؤلّف[2]. فكلّ ملفوظ مهما كان بدءا بالرّد المألوف الأحادي المعنى، إلى أكبر الأعمال المعقدّة في العلوم والأدب، يجعلنا نفهم ونحسّ بالقصد الخطابي**Ledessein discursif**، أو بإرادة قول المتكلّم **Le vouloir dire du locuteur**، التي تحدّد كلّ الملفوظ، واتّساعه وحدوده، إنّنا نفهم ما يريد قوله المتكلّم انطلاقا من هذا القصد الخطابي، وبواسطته يمكن قياس اكتمال الملفوظ، كما أنّ هذا القصد يحدّد لنا اختيار موضوع ما، بحدوده وشكله ضمن ظروف التّبادل اللّفظي، وبواسطة ملفوظات سابقة له[3].

وبالتالي، سيعمل هذا القصد، بوصفه العنصر الذّاتي للملفوظ، في توليف مع موضوع المعنى**L'objet du sens** الموضوعي، ليشكّل وحدة متلاحمة، يحدّدها ويربطها بالمقام المجسّد للتبادل اللّفظي، ضمن العامل الثّالث؛ أي الأشكال الثّابتة لأجناس الملفوظ/الخطاب، وهذا الأخير، أولاه **باختين** أهميّة كبيرة؛ لأنّ إرادة قول المتكلّم " تتحقّق قبل كلّ شيء في اختيار جنس معيّن للخطاب، ويتحدّد هذا الاختيار وفق خصوصية مدار معيّن للتّبادل اللّفظي، وحاجيات صياغة موضوعاتية(موضوع المعنى)،

---

[1]– Mikhaïl Bakhtine, Esthétique de la création verbale, p283.

[2] –ينظر: ميخائيل باختين، جمالية الإبداع اللّفظي، ص: 288.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص: 288.

وخصوصية المجموع الذي يتكوّن من الشّركاء، إلخ، وبعد ذلك، فإنّ المقصدية الخطابية لدى المتكلّم، دون أن ينفصل عن فرديته وعن ذاتيته، تتكيّف وتتلاءم مع الجنس الذي تم انتقاؤه، بل تتألّف وتنمو في شكل الجنس المعطى"[1]. ويوجد هذا النوع من الجنس خصوصا في المجالات المتنوّعة للتبادل اللّفظي في الحياة الجارية.

فحينما نتكلّم نستعمل دوما أجناس خطابيّة، لها شكل نمط ثابت نسبيّا؛ أي أنّ ملفوظاتنا لها بنينة للكلّ. وفي الواقع، إنّنا نملك سجّلا غنيّا بأجناس الخطاب الشفويّة (والمكتوبة) نوظّفها في ممارستنا بثقة وذكاء، قد نجهل وجودها النّظري، فنحن لا نتعلّم اللّغة عبر دروس النّحو ولا نبحث عن دلالتها في القواميس، وإنّما نكتسبها من خلال ملفوظات ملموسة نسمعها، ثمّ نعيد إنتاجها مرّة أخرى أثناء التبادل اللّفظي الحيّ الذي يتمّ بين الأفراد المحيطين بنا[2].

تبعا لذلك، فإنّ أجناس الخطاب تنظّم كلامنا بالطريقة نفسها التي تنظّم فيها الأشكال النحويّة والتركيبيّة اللّغة، فنحن نتعلّم بناء كلامنا في شكل أجناس، وعند سماعنا لكلام الغير، في أولى كلماته، نشعر مسبقا بطبيعة الجنس الذي اختاره، ونتكهّن حجمه(الطولي التقريبي لكلّ خطابي)، وبنيته التركيبية المعطاة، كما نتنبّأ بنهايته[3].

وانطلاقا من هذا المنظور، " ولأهميّة أجناس الخطاب يرى **باختين** أنّه من دونها يستحيل التبادل اللّفظي"[4]. إنّ أشكال أجناس الخطاب التي نستعملها تتميّز جوهريّا عن أشكال اللّغة من وجهة نظر استقرارها وتوجيهها للمتكلّم، فمن وجهة نظر المتكلّم، فإنّ أشكال أجناس الخطاب تكون أكثر مرونة وحرية من أشكال اللّغة، التي نتقيّد بصيغها النحويّة والتركيبيّة والتنغيميّة المرافقة لها، لذا " فحين نقارن بين أشكال اللّغة التي تبنى بها

---

[1] – ميخائيل باختين، جمالية الإبداع اللفظي(مرجع سابق)، ص: 289.

[2] – ينظر :المرجع نفسه، ص: 289–290.

[3] –ينظر: المرجع نفسه، ص: 290.

[4]– حياة مختار أمّ السّعد، تداولية الخطاب الرّوائي" من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفّظ"، ص: 182.

ملفوظاتنا نتقيّد بها؛ لأنّها معطاة، أمّا استعمالاتنا للخطابات فهي إبداع، لا يكون حرا، بل يتقيّد بأشكال اللّغة التي نبدع من خلالها"[1].

إنّ الجملة، كالكلمة، تمتلك انتهاء في دلالتها اللّسانيّة وانتهاء في شكلها النّحوي الذي يكون من طبيعة مجرّدة، وما يميّزها هو انتهاء العنصر المكوّن لها، لا اكتمال الكلّ،" فالجملة عنصر دال في الملفوظ ككل، وهي تكتسب معناها النهائي فقط داخل هذا الكل"[2]، ومنه، فإنّ الجملة بوصفها وحدة للسان، فهي كالكلمة، ليست ملكا لأحد، إنّها تصير تعبيرا فرديّا من قبل المتكلّم، حينما توظّف كملفوظ مكتمل، ضمن مقام حيّ للتّبادل اللّفظي.

وهكذا، يصل **باختين** للخاصيّة الثّالثة للملفوظ، التي تخصّ علاقة الملفوظ بالمتكلّم نفسه/المؤلّف، وبالشّركاء الآخرين في التبادل اللّفظي.تبعا لذلك، فإنّ ما يميّز الملفوظ- حسب **باختين**-عن الجملة، هو علاقة الملفوظ بالمتكلّم وبموضوع المعنى. بعبارة أخرى، هو المظهر التّعبيري لدى المتكلّم/المؤلّف، ضمن التّبادل اللفظي الذي يستحيل أن يكون محايدا، مقابل الجملة التي تكون محايدة، ولا تحوي على أيّ مظهر تعبيري، ولا على حكم قيمة، إلاّ إذا وظّفت داخل سياق ملفوظ ما، فتصبح في هذه الحالة، عنصرا مكوّنا لملفوظ مرتبطا بواقع حيّ في ظروف حقيقيّة للتّبادل اللّفظي[3]. وفي هذا الصّدد، يقول **باختين:** " يحدّد الملفوظ (وأسلوبه وتأليفه) بموضوع المعنى وبالتّعبيرية؛ أي بعلاقة القيمة التي يدخلها المتكلّم على الملفوظ"[4]. وهكذا نكون من جهة أمام متكلّم ورؤيته للعالم، وحكم قيمته، وانفعالاته، ومن جهة أخرى، نكون أمام موضوع خطابه، ونظام اللّسان. وانطلاقا من هذه النقاط الثّلاث، يُحدّد -حسب **باختين**- أسلوب الملفوظ وتكوينه.

---

[1] – ميخائيل باختين، جمالية الإبداع اللّفظي(مرجع سابق)، ص: 85.

[2] – المرجع نفسه، ص: 295.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص: 297-298-299.

[4] –المرجع نفسه، ص: 304.

نخلص في ضوء ما تقدّم، تعتبر طبيعة الملفوظ أو الخطاب وما يميّزه، من المسائل الشّائكة التي يطرحها **باختين** من منظوره النّقدي الحواري، والتي تبقى اللّسانيات المعاصرة له عاجزة عن ولوجها؛ لأنّها اقتصرت في دراساتها فقط على دراسة العلاقة الموجودة بين العناصر داخل نظام اللّغة، ولمتدرس العلاقة الحوارية التي تنشأ بين الملفوظ والواقع، والملفوظ والمتكلّم(المؤلّف)، وأشكال التّبادل اللّفظي، وأجناس الخطاب، والتي تجعل الملفوظ كلاّ مكتملا.

الفصل الثّالث:

صورة اللّغة الغيريّة في روايتي" **لعبة النّسيان**" و" **وطن من زجاج**"

" إنّ الموضوع الرّئيسي الذي "يخصّص" جنس الرّواية، ويخلق أصالته الأسلوبيّة، هو الإنسان الذي يتكلّم، وكلامه"

ميخائيل باختين

الفصل الثّالث:

صورة اللّغة الغيريّة في روايتي" **لعبة النّسيان**" و" **وطن من زجاج**"

1-المستويات اللّغويّة

2-الأنماط اللّغويّة

تحتفي المدوّنتان الرّوائيّتان بمسألة المتكلّم وما يقوله داخل الرّواية من كلمات تنزع نحو دلالات اجتماعيّة، تنتشر بوصفها لغة خاصّة بالتعدّد اللّغوي، الشّيء الذي يجعل صورة الخطاب الرّوائي تنبني على التّعبير الملموس؛ أي على علاقات منطقيّة ودلاليّة محسوسة حواريّا، مكتسبة لوجودها المادّي؛ لأنّ المتكلّم في الرّواية وخطابه هو من يبتدع أصالة هذا الجنس الرّوائي، أمّا صورة اللّغة التي تعد أبرز عنصر من عناصر التعدّد اللّغوي، فهي " تلَمْلِم سمات مجموع مكوّنات النص وترتبط به بعلاقات التبادل والتأثير "[1].

وإذا كانت " اللّغة ظاهرة اجتماعيّة بسيكولوجيّة قبل أن تكون كلمات وأصوات وصرفا ونحوا، فهي في المنظور العربي أداة مركبة من أصوات فكلمات فتراكيب، بينما هي في الواقع الفكر ذاته، ولا كيان للغة بمعزل عن المجتمع"[2]، فإنّ الرّواية كي تواكب حركيّة الواقع الذي تشخّصه، عليها أن تستحضر جملة من المستويات اللّغوية لهذا الواقع الذي تحاوره، خصوصا إذا علمنا أنّ " لغة الرّواية ذات طبيعة تمثيليّة، لأنها تعتمد في بناء ذاتها على اللّغات الجاهزة سلفا، فتقتبس من كلّ واحدة صورة خاصة، وتضمّها جميعا إلى بعضها البعض لتعبّر بصورة اللّغة- لا بلغة فردية مباشرة- عمّا يريده الكاتب"[3].

إنّ التّنوع في مستويات اللّغة داخل العمل الرّوائي، يجعل الرّواية تحتفي بحركية وحيويّة تظهر على المستوى الأداء اللّغوي، وتمنحها تميّزا وتفرّدا عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى، فالروايّة هي " تنوّع كلامي(وأحيانا لغوي) اجتماعي منظم فنّيا وتباين أصوات فردية، والتفكّك الداخلي للغة القومية الواحدة إلى لهجات اجتماعية وطرق تعبير خاصة بمجموعات معيّنة"[4]، غير أنّ هذا التنوّع الكلامي، لا يعني حضور مجموعة من

---

[1] – محمد برادة، أسئلة الرواية أسئلة النقد، ص: 38.

[2] – بشير لحسن، العامية في الوطن العربي، مجلّة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي بلعباس، ع: 2، 2003، ص: 136.

[3] – حميد لحميداني، أسلوبية الرواية، ص: 26.

[4] – ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص: 110.

اللّغات القومية المتباينة فيما بينها(العربية- الفرنسيّة- الانجليزية...) داخل العمل الرّوائي الواحد فحسب، بل هو تعدّد مبني على وجود مظهر سوسيو لساني، داخل اللّغة المجسّدة في العمل الرّوائي، وفي الوقت نفسه، فإنّ الأمر" لا يتعلّق بنقل حرفي لكلام الآخرين إلى النص الروائي، بل لا بد أن يتحول النقل إلى تشخيص أدبي يجعلنا نحس وراء كل ملفوظ منقول بطبيعة اللغة الاجتماعية وبمنطقها وبفروقها الدّاخليّة"[1].

وهو ما يتجلّى لنا بوضوح في الرّوايتين، إذ تتعدّد وتتنوّع المستويات اللّغويّة، تبعا لتنوّع طبيعة اللّغة الاجتماعية وبمنطقها وفروقها من جهة؛ أي تبعا لمستويات الشّخصية الفكريّة والثقافيّة والاجتماعيّة والمهنيّة، وتنوّع الأماكن وفضاءات الرّوايتين من جهة أخرى. فـ" اللّغة المستخدمة في البيئة الرّيفية ليست هي اللّغة المستخدمة في المدينة حتى في الفترة الواحدة، واللغة أو المصطلحات المستخدمة في الأحياء الفقيرة الشعبية ليست هي اللغة أو المصطلحات التي يستخدمها أهل الأحياء الغنية أو الطبقة الأرستقراطية، ولو كانوا في مدينة واحدة وفي فترة زمنية واحد...وهكذا، ومن ناحية أخرى، فإنّ اللّغة تختلف في كيفيات توظيفها بين شخصية وأخرى حتى في العمل الروائي الواحد، وعند الكاتب نفسه"[2].

1-المستويات اللّغويّة:

يدرك القارئ لروايتي " **لعبة النسيان**" و"**وطن من زجاج**"، مدى إبداعيّة الكاتبين في تشخيص تفاصيل الأمور في مختلف مجالات الحياة الاجتماعية والسياسيّة والتاريخيّة والذاتيّة بصورة متوازنة، حيث يأخذنا كلّ روائي إلى كلّ الأمكنة وينقلنا من زمن إلى آخر،

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

[2] - محمد العيد تاورته، تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ع:21، جوان 2004، ص: 52.

تبعا للإطار الكرونوتوبي الذي يحكم موضوع الرّواية[1]، يسعيان من خلالها، إلى تشخيص كلّ ما يلتصق بوجود الإنسان في مجتمعه. وقد انتقل كل هذا التّشخيص إلى أذهاننا بمستويات لغويّة عديدة تتماشى وتنوّع الفئات الاجتماعيّة والرطانات المهنيّة **Les professionnels jargons**، وتباين الصّراعات تّجاه الظّروف اليوميّة المستجدّة، سواء على مستوى السّياسي، أو الاقتصادي، أو الاجتماعي، المنبثقة من أزمنة وعوالم مختلفة، شيّدت خطاب كلّ رواية.

ومادام النّص الرّوائي هو كيان يتأسّس على نظام اللّغة، ويسعى إلى استغلال جميع أنظمتها، وإمكاناتها التّعبيريّة داخل بنائه، وكما أنّ مفهوم المستويات اللّغويّة يذهب معناه إلى اعتبارها إجراءات أسلوبيّة ذاتيّة يتبنّاها المبدعون بفعل مسوّغات سياقيّة ومقاميّة، وهم بذلك يتفاوتون في درجات الوعي بها وفي استغلال إمكاناتها[2]. ومن ثمّة، فإنّ دراسة وتحليل المستويات اللّغويّة في روايتي" **لعبة النّسيان**" و "**وطن من زجاج**" حسب الشّكل الوارد في البحث، سيكون انطلاقا من خلفيّاتها الإيديولوجيّة، وبكلّ أبعادها الأخلاقيّة والتاريخيّة والسّياسية...، مع إدراك السيّاق المساهم في تشكيلها، والتي ستعبّر عن مدى وعي الكاتبين بحقيقة اللّغة كنظام قابل للتّعدّد والتّنوع، واتّساعه في فضاء النّص الرّوائي.

1-1-اللّغة المحليّة/ اللهّجة الدّارجة:

بما أنّ الإنسان كائن اجتماعي بطبعه، فإنّ لغته تتحدّد من خلال علاقته بالغير، والتي ترتبط بالمحيط الاجتماعي وطبقته التي ينتمي إليها، ويتأثّر بها؛ وهذا يعني أنّ الرّوائي يمنح مساحة للشخصيّات أن تحكي بلغتها ولهجتها عمّا تعايشه من ظروف، وتعبّر عن أرائها ومواقفها الفكريّة تّجاه الحياة والواقع والوجود، فـ" باللغة تنطق

[1] – ينظر: نورة بعيو، آليات الحواريّة وتمظهراتها في خماسيّة: " مدن الملح" وثلاثيّة" أرض السّواد"، ص: 127.

[2] – ينظر: الأمين محمد سالم محمد الطلبة، مستويات اللّغة في السّرد العربي المعاصر– دراسة نظرية تطبيقية في سميا نطيقا السرد– ص: 31.

الشخصيات، وتتكشف الأحداث، وتتّضح البيئة، ويتعرّف القارئ على طبيعة التّجربة التي يعبّر عنها الكاتب"[1].

إنّ تشخيص اللّغة العاميّة(اللّهجة الدّارجة) في النصّ الرّوائي، يتغيّا خلق الإيهام بواقعيّة السّجل الكلامي للشّخصيات الرّوائية، إنّه يعكس الصّلة الوثيقة للرّواية بالحياة العامّة والتّراث اللّغوي، ولا يخفى أنّ استثمار العاميّة سواءً في لغة الحوار أو السّرد، يعدّ خرقا لصفاء اللّغة، وبالتالي، تحرّرها من الأسلوبيّة التقليديّة المنشدة إلى الخطاب الوثوقي حول اللّغة الوحيدة؛ فاللّغة في العمل الرّوائي –حسب **باختين**– " ليست نسق ذات البنية الثابتة، وإنما اللغة– الملفوظ– الكلمة– الخطاب المحمّلة بالقصدية السائرة من المطلقية إلى النسبية، والتي تبتعد عن دلالة المعجم، لتحتضن معاني المتكلّمين داخل الرواية، فتكشف لنا عن أنماط العلائق القائمة بين الشّخوص، وعن القصدية الكامنة وراء كلامهم وأفعالهم"[2].

وفي هذا الصّدد، يشير **أحمد فرشوخ** إلى حوار أجرته مجلّة "مواقف" مع نخبة من الرّوائيّين العرب، والمتضمّن مسألة تحديد اللّغة الرّوائيّة وكيفيّة التعامل مع ثنائيّة اللّغة، إذ يقول: " تعدّدت الأجوبة، بين منتصر للذّاكرة اللّغوية، ولقوّة الشّفوي وجماليته(إدوار الخرّاط، عزّ الدين التازي) وبين متشبّث بالعربية الفصيحة كأداة وحيدة ولازمة لإنطاق الشخصيات(جمال الغيطاني، عبد السّلام العجيلي)، فيما "عبد الرحمان منيف" و" حنا مينة" دافعا عن اختيار" اللّغة الوسطى" كحل لكثير من مشكلات الحوار"[3].

---

[1] – عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية (دراسة في الرواية المصرية)، مكتبة الشباب، المنيرة، القاهرة، 1984، ص: 199.

[2]– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص: 16.

[3] – أحمد فرشوخ، جمالية النص الرّوائي: مقارنة تحليلية لرواية " لعبة النسيان"، دار الأمان، الرّباط، ط1، (1417–1996)، ص: 95.

تبعا لذلك، وبعودتنا إلى " **لعبة النسان**" نجد أنّ هذه اللّغة، تكاد تهيمن بنسبة كبيرة في كلّ فصول الرّواية سواء في لغة الحوار أو السّرد، لولا تدخّلات وتعقيبات وشروحات الكاتب/السّارد المفترضين، عبر المشاهد السّرديّة والحوارات، المباشرة أو المنقولة بواسطة السّارد المفترض، وهو ما يصوّره المقطع الحواري الآتي، الذي يشير إلى الملامح الاجتماعيّة للمرأة المغربية التقليديّة، التي تظلّ قابعة في البيت متحمّلة لأعبائه، في تربية الأولاد والقيام بالأشغال المنزلية، والعناية بمحيطها العائلي وتلبية حاجياته.

"**تقول لالة الغالية:**

- **الدّراري تعطلو. فاتت لحداشر.. عندك يكونو مشاو يلعبو الكرة ونسو لي الخبز فالفرّان؟**

الجدّة ترد:

- **دابا وهما جاو.**

ترفع لالة الغالية صوتها لتنادي زوجة أخيها من الدّويرية:

- **يا"فاختة" أجي بعدا نشربو كاس دا أتاي، هاذا الشغل ما تيبغي يتقاضى.**

تطل رقيّة من الصقلبية وتقول:

- **الله يطعمنا حلال.**
- **مرحبا بك.. يا مالين الفوقي هبطو تشربو أتاي، الحمد لله السكر ما بقاشي بالبون. الحرب تسالات"[1].**

وفي موضع آخر، يقول "**سيد الطيب**": " **ما عندي ما نقول.. الله يبارك في عمر لالّة.. هي بغات.. إيلا حبّوك ارتاح.. لالّة زبيدة يا الاحباب.. أنا عبد الزّين...**"[1].

[1] – محمد برادة، لعبة النسيان، دار الأمان، الرباط، دط، (1436هـ/2015م)، ص: 7.

ويقول في موضع آخر، مناقشا "**الهادي**" حول تدهور الأوضاع المعيشيّة التي آل إليها المجتمع بعد الاستقلال، مسائلا إيّاه بنبرة تذمّر واستياء عن ما أتى به هذا الاستقلال: " **الوقت صْعَابْ كل شي غْلا وما بْقى حدّ تَيَقْنَع. حتى السكّر زادو فيه وحَلْفُوا ما يْنَقْصُوا منه. هذا هو الاستقلال اللّي كنا نَتْرجاوْ بركْتُو.. إيوا نْسَقْسِيوَكْ انت اللّي قاري وفَاهَمْ آشْ جابنّا هاذ الاستقلال؟...**"[2].

ويتكثّف توظيف اللّهجة الدّارجة في حكي " **سي ابراهيم**"، إذ يستوعب خطابه الدّارج إحدى عشرة صفحة، نسوق بعض الأمثلة: " **أنا ما نبغيش نحكي للآخرين على حياتي. أنا عْشت في السّترة ونبغي نموت في السترة، ستين عام راني فَتّها لْهيهْ. أنا مولود حْدا" آيت باها" عرفتها؟ مْنايْ نجيتْ للرباط كان عمري عشْر سنين. عمري ما دخلت للمدرسة، والوالد الله يرحمه كان يتاخذني معه للجامع باش نصلي ونسمع ما قال النبي والرسول. كنت نتسرح الغنم، ومن بعد جا الجفاف والقحط (...) وطلعت لي الدنيا فالرّاسْ، ومشيتْ عند الوالد وقلت لُو لازم نمشي للرباط عند ولد عمي باش نخدم ونربح لفلوس بالمعقول(...)**"[3].

وهكذا، تغلب اللّهجة الدّارجة بشكل مكثّف في حكي "**سي ابراهيم**"؛ بوصفها تشخّص وضعيّة المتكلّم، وهو ما يتبدّى في قول "**سي ابراهيم**"، معترفا ومصرّحا أنّه لم يدرس قطّ: " **عمري ما دخلت للمدرسة، والوالد الله يرحمه كان يتاخذني معه للجامع باش نصلي ونسمع ما قال النبي والرسول**"، فهو يعتمد على السّماع. وهو ما صرّح به **محمد برادة** في قوله: " بالنسبة لـ(سي بارهيم) عندما يتكلّم باللهجة الدارجة، فإنّ ذلك مقصود لأنه أمر خاص ويميّزه عن غيره: (سي ابراهيم) شخصية تنحدر من أصل بربري من (سوس). جاء إلى المدينة، وتعلم اللغة العربية، واللغة الفرنسية، وتعلم بعض

---

[1] – محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 16.

[2] – المصدر نفسه، ص: 24-25.

[3] – المصدر نفسه، ص: 49.

الانجليزية عن طريق السّماع وحده، وظلّ مع ذلك أميّا؛ لأنّه لم يذهب إلى المدرسة، والعربية التي تعلّمها ليست لهجية بشكل تام، فهي لهجة قريبة من العربية لأنه تعلمها من خلال المسجد،..."[1].

إنّ اللّهجة لا تدلّ على الحالة الاجتماعيّة فحسب، بل تشخّص وضعيّة وحالة المتكلّم، وهو ما يتجسّد كذلك، في المقطع الحواري، الذي يبرز هذه اللّهجة المحلّية في الأعراس والحفلات بين النّسوة وتعليقاتهن:

"- **هاذ التّكشيطة دايزها الكلام، وَاتَاتك تبارك الله. شنو سْميْت الثوب اللي فصلت منّو قفطانك؟**

- **هاذا تيسيموه " أنت عمري" جابولي راجلي من دمشق.**

- **بالصحة والعافية.. هذا ثوب الموضة الجديدة عمري ما شفت بحالو. كل شهر تيخلقو لنا موضة ما بقات استطاعة باش نشريو الثوابات اللّي تَتْهبَّل"[2].**

لم تقتصر هذه اللّغة، على الفئة الشعبيّة البسيطة، بل نجد الجهات الرّسمية كالأحزاب والنقابات السياسية والقانونية والبرجوازيّة، تتّخذ العاميّة المحليّة حيّزا في مجتمع الرّواية؛ ففي " **لعبة النسيان**"، على سبيل التمثيل، يعرض السّارد المفترض نقاشا اجتماعيّا حزبيّا بين قادة الحزب وممثّلوه، من أجل مناقشة الظروف الصّعبة التي آلت إليها البلاد، وضرورة الحذر واليقظة ومضاعفة الجهود لتنظيم الصّفوف وتعميق الوعي، على إثر سلسلة حملات القمع والاعتقالات. إذ يطلب أحد الشباب الحاضرين الكلمة، ويقول منفعلا: " " **هاذ الشيء اللي سمعناه الاخوان كلو مزيان، وحنا متّفقين عليه،**

---

[1] – عبد الرحيم العلام، كينونة النص الروائي، قضايا السارد في " لعبة النسيان"، منشورات الموجة، الرباط، ط1، 1996، ص: 88.

[2] – محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 110.

وماشي هاذي هي المرة الاولى اللي تنقولوه فيها.. إنما أنا سمحلوا لي نقولكم بأنني ماشي مقتنع بزاف بأن هذا هو الطريق.. تيخصنا نفكرو فشي حاجة اخرى تكون مناسبة لهاذ التصعيد ديال القمع.." سأله المسؤول الحزبي: " بحالاش؟ عندك شي اقتراح؟". أجاب الشاب: لعلّكم ستضحكون ولكنّني أرى أن ما يمكن أن نفعله ويكون مناسبًا بعض الشيء لهذه الوضعية العبثية التي نعيشها، هي أن نخرج إلى الشوارع ونطلق النار على المارّة من غير تمييز.. أما أن نبقى هكذا نقول و..". قاطعه المسؤول الحزبي: "شوية ديال الجدية الأخ.. هذا اجتماع مسؤول ولسنا في مقهى للسرياليين.. الطريق طويلة والتغيير لا يأتي بالتمنيات.." "[1].

وباستقرائنا لهذه النّماذج، وبالنّظر إلى عيّنات حوارية أخرى، نلمس كثافة اللّغة العاميّة والصّيغ الشفويّة في الروايّة، سواء كان المتلفّظ رجلا أم امرأة، سواء كان ذا منصب رسمي في الدولة، أو كان ذا مستوى تعليمي عالٍ وثقافة معرفيّة واسعة، فإنّ لهجته المحليّة لا تفارقه، وهذا حسب المقام/الوضع الاجتماعي، الذي يتواجد فيه، والأشخاص المتعامل معهم.

ومن هذا المنظور، يعلّل **محمد برادة** الغاية من لجوء الكاتب إلى توظيف اللّغة العامية والصّيغ الشفويّة في جزء كبير من حوارات الرّواية " إنّما هو قبل كلّ شيء انتصار للذاكرة اللغوية في مظهرها الكلامي واختيار فني في رسم الشخصيات التي لا تنفصل عن تلفُّظاتها. على هذا النحو يُعيد هيكل خلق لغة روايته من خلال تحوير الشفوي إلى لغة شفوية مكتوبة ومن خلال تجاوُزِ وتعارض عدة مستويات من الصياغة اللغوية والموظّفة لتشخيص تمايزات المناخات والشخوص والرؤيات العالم"[2].

---

[1] – محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 126.

[2] – محمد برادة، التعدّد اللّغوي في الرواية العربية: تفتيت تجانس النص، تحويل الشكل وتوسيع المتخيّل، مجلّة مواقف للحريّة والإبداع والتغيّر، ع:69–خريف 1992، بيروت–لبنان، ص: 164.

وباستقرائنا للّهجة المحلّية في "**وطن من زجاج**"، نجد أنّ الكاتبة لم تكثّف بتوظيفها مقارنة مع " **لعبة النسيان**"، وإنّما تبدو نوعا من الاستشهاد بمقولات الواقع، وبالتالي، فإنّ تشخيص الكلام الدّراج في " **وطن من زجاج**"، يقتضي منّا تتبّع كلّ مظاهر حضوره، سواءً على مستوى الحوار أو السّرد، لذا حاولنا نحصر الألفاظ والتراكيب الدّارجة في الجدول الآتي:

الجمل أو الكلمات	الصفحة
السلام عليكم.. عاش من شاف. وين غطست يا صاحبي!	**51**
اتهلا في روحك	**104-115-124-151-159**
ربي يعطيكم الصبر/ الله يصبرها	**118-158**
واش راك مع المزرية!؟	**150**
واش من تفاصيل يا صاحبي	**76**
الخاوة/ زردة/ التمنشير/ ما تشكرش/ غاشي/ مهارز.	**21-30-50-51-69-96**

وهكذا، فإنّ توظيف اللّهجة الدّراجة أو اللّغة المحلّية، دليل على تحاور الرّواية مع الواقع، وبالتالي، حضور البيئة المغاربيّة(المغربيّة والجزائريّة)، التي تُفصح عن البنيّة اللّغوية والفكرية للمجتمع، ولتعبّر بصدق عن الواقع.

1-2- لغة المعمّرين الأجانب:

بما أنّ طبيعة العمل الرّوائي، تستدعي استحضار الواقع داخل بنيته، فإنّ هذا الأمر جعل الرّوائي حريصا على اكتشاف التّجارب الإنسانيّة المجسّدة في الواقع، لأجل

التّعبير عنها بصدق وفاعلية، تعمل على تكثيف لغته، وهذا لتبدو متميّزة ومختلفة، حيث " إنّ الرّوائي يلجأ إلى عدّة وسائل لتكسير لغته وحرفها حتى لا تبدو مباشرة وأحادية"[1].

إنّ وجود الأجانب في بلدان المغرب العربي، ومن ثمّ الاستثمار وفتح مشاريع ضخمة وهامّة، كبناء المنشآت الاقتصادية والفنادق الضّخمة، أدّى إلى جلب يد عاملة هائلة من مختلف القارات والأجناس، الأمر الذي أثّر سلبا وإيجابا على كثير من نواحي الحياة في مجتمع" **لعبة النسيان**"، فأثّر في اللّغة والسّلوك والأفكار والعلاقات الاجتماعية.

يقول السّارد المفترض:"..**إيوا حقا الأيام تبدلت... قبل الاستقلال كانوا الناس متشبثين بالأخلاق المحمدية. دابا كل واحد تيفتش على ما يخطف ويْدَلّي**"[2]. وفي موضع آخر يصف مذيع مسابقة ملكة الجمال، التي أقيمت بفندق هيلتون بالرّباط، " **ولا شك أنكم ستوافقوني إذا قلت بأنّ هذا المهرجان الفينوسي شرف لبلادنا، وتعريف بإمكاناتها السياحية، وفرصة لحكومتنا الرشيدة كي تستفيد منه أكبر الفائدة.(...) أرى من حولي الوجوه متألقة مبتهجة، والجميع من مغاربة وأجانب، يتبادلون الأنخاب والكلمات والوشوشات، وينتظرون بداية العرض في شوق وتحفّز**"[3].

إلى جانب ذلك، فإنّ هؤلاء الأجانب المعمّرين الأجانب في المغرب يمتلكون لغتهم الخاصّة، إسبانية، فرنسيّة، ألمانية، أمريكية،... الخ، الأمر الذي ساعد على خلق تنوّع لغوي، أثرى اللّغة المحليّة، فكلّ شخص يتواصل مع غيره، بلغته التي جاء بها. وهو ما يتجسّد على سبيل التمثيل، يقول "سي إبراهيم": " **من بعدْ ذاك الشيء وليتْ تنخدم فواحد المحل حدا أوِطيل" باليما" كان سْميتُو" سيرنوس" وكان فيه قهوة ومطعم ومحل كبير تَيْعَملو فيه لَفْراحات. مولاتو نصرانية قالت لي غادي نخدموك فالصّالة مع لكراسَنْ، وشراتْ لي حوايج الخدمة من الدار البيضا، وبديت تَنْكابَلْ لَكْلِيانْ مزيان، وبداوْ**

---

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

[2] – محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 53.

[3] – المصدر نفسه، ص: 82.

تيعيطوني البوربوار بزّاف وتيقولو لي: "Toi, tu mérites"، والمعلمة حتى هي زادتني في الخُلْصة وكانت تتعطيني 100 ريال **زايدة على لَكْراسَنْ لاَخْرينْ"**[1].

وفي موضع آخر، يقول: " **أنا ما قلت والو. البّولتيك صعيبة أسيدي مولايْ، هاذ الشي تنعرفو من أيام لَفْرنسيس. كانوا تَيْجيو عندنا لبار هَنْريس غير ياهوما: كابرات وكُنُونيلاتْ، وكُونْترولوراتْ في البِيروآرابْ.. وأنا كنت تَنَعْتَني بهم مزيان، تَنْسَرْبِيلْهُم وْنَوْقَفْ حداهم وْنَرْخي وذْني. كانت الحرب ما زالا عاد بْداتْ وهما خايفين من لاَلْمانْ ومن المغاربة اللّي بداو تيكتبُو على لَحْيوط وتيصورو لْكَرْوا ديال لالمانْ. إيه أسيدي مولاي، كانوا خايفين بزاف، وكان واحد لكونترولور سيفيل،(...)، كان جا عندي واحد النهار وبدا تيسوّلني على الحرب، وعلى شنو تيكولوا الناس: واش باغيين فرنسا تربح والاّ لالمان. أنا كنت دايما تَنْجاوبو: " اللي بْغاها الله احنا معها"، وهو، ولد الحرام، كان تيكول لي: " الله معنا، إيلي ضانْ لابوشْ Il est dans la poche "**[2].

يتجلّى لنا الامتزاج اللّغوي داخل المجتمع المغربي، ويحضر اللّسان الفرنسي(لغة الآخر)، فضلا عن تلهيج ما هو لاتيني وتنبيره، " **أوطيل، الصّالة مع كراسن، لكليان، البوربوار، البّولتيك، لَفْرنسيس،كابرات وكُنُونيلاتْ، وكُونْترولوراتْ في البِيروآرابْ،لكونترولور، سيفيل،إيلي ضانْ لابوشْ، سيرور، لاكار، كارطا،...الخ**".

بالإضافة إلى لغة الأجانب التي أوردنا بعض النمادج منها في مجتمع " **لعبة النسيان**"، وفي إطار هذا العنصر، تصادفنا في رواية "**وطن من زجاج**" لغة الوافدين الأجانب من أصول فرنسيّة، وخاصّة تلك التي كانت لها علاقة مباشرة بالدّولة الجزائريّة، كزيارة الرّئيس الفرنسي" جاك شيراك"، يقول السّارد المفترض: " **فجأة قرر رئيس البلدية أن ينزل إلى الشارع ليقود حملة تزيين على شرف الضيف " التاريخي العزيز!"،...الذي**

---

[1] – محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 50.

[2] – ياسمينة صالح، وطن من زجاج، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، (1427هـ/2006م)، ص: 53.

لأجله، تم تعطيل الناس، وإخراج التلاميذ من مدارسهم ليصطفوا على أطراف الشوارع لاستقبال شيراك " العزيز" "[1].

نستشّف في هذا المقطع السّردي، موقف المتكلّم/البطل ورؤيته، إزاء ما يحدث في الواقع بكلّ مجرياته وأحداثه المؤلمة، وبكلّ تجلّياته السّياسية والتّاريخية والاجتماعية، التي يرفضها وينبذها، والتهكّم على الواقع الذي تبدّلت فيه كلّ القيم والمبادئ، لأجل تأشيرة السّفر يتقبّل الجزائري الإهانة، " **كانت تلك إهانة " حضارية" للجزائريين أنفسهم الذين وقعوا في الفخ.. فخ استقبال رئيس يقول لهم بعد أكثر من ثلاثين سنة من الاستقلال عبارة قالها ديغول لآبائهم: "!Je vous ai compris" لقد فهمتكم! تمنيت أن أسأل شيراك يومها: ماذا فهم حقا! وهل فهم مستقبلوه ما فهمه هو قبالة مقبرة العالية التي كانت قريبة من المكان**"[2]. هذا الموقف الذي جعل السّارد/البطل، يتحوّل إلى هوس معرفي إيديولوجي، ليزيد التوتّر والقلق، ويزيد من عزلته ووحدته على العالم الخارجي، ويضعه تحت سيطرة تفكيره المشتّت، والذي لا يعرف طريقا للاستقرار.

كذلك، نجد الامتزاج اللّغوي داخل المجتمع الجزائري، بين اللّغة العاميّة الجزائريّة واللّغة الفرنسيّة، وهو ما يتجلّى بوضوح في المقطع الحواري الآتي،الذي دار بين "**البطل**" وصديقه "**المهدي**"حول موضوع القنبلة التي انفجرت في مقهى **La rose**وخلّفت ضحايا كثر:

" – **وأنت واش راك؟ Comment ça va**

– **ما تشكرش، الحالة صارت " ميرد" ! Merde، ربي يستر يا خويا العزيز!** "[3].

وفي موضع آخر، يقول " المهدي":

---

[1] – ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 83.

[2] – المصدر نفسه، ص: 82.

[3] – المصدر نفسه، ص: 51.

" – **واش تدير ياخويا، البلاد ما صارتش بلاد، صارت"بيْدون زبل" Une poubelle حاشاك"**[1].

نلاحظ في هذا المقطع الحواري، على الرغم أنّ الشخصيات التي تشارك في هذا الحوار ممثّلة في شخصية السّارد المفترض (البطل) المجهول الاسم وصديقه" **المهدي**" يحملان مستوى فكري وثقافي، إلاّ أنّ حوارهما تتخلّلته اللّهجة العاميّة والفرنسية(لغة الآخر)، ممّا يوحي بأنّ هذا التّمازج، يقرّبها من الواقع الجزائري، فاختارت العاميّة لتجسّد الشّعور النّفسي بالضّجر والمعاناة من مجريات الواقع وأحداثه، ذلك لأنّ " العاميّة لا تتّخذ من اللّغة أداة للتّعبير عن الفكر بقدر ما هي عندهم تعبير عن الشّعور، وتصريف الشّؤون والتّعامل والتّحايل على كسب العيش والاسترزاق، وفي مثل هذه الظروف يتجرّد الإنسان من قيود اللغة وما تحمله من أنظمة معقّدة، ويتكلم هواه بطريقة بسيطة ترتاح نفسيته لها"[2].

أمّا اللّغة الفرنسيّة، فهي تعبّر عن عادة المجتمع الجزائري بربط كلامه بألفاظ فرنسية. هذا إلى جانب تلهيج ما هو لاتيني(فرنسي أو انجليزي)[3]؛ " **جورناليست**"، والتي تعني الرّجل الذي يمتهن مهنة الصّحافة، " **جلتمان**" وتعني الرّجل الظريف ذو الذوق العالي، " **سوبرمان**" وتعني الرّجل الخارق ذو القوّة الكبيرة، " **فيزا**" وتعني تأشيرة السّفر. وهو ماساهم في تحيّين اللّغة الدّارجة، وبالتّالي أبرزت العنصر السّوسيولساني الطّاغي في الرّوايتين.

ولعلّ اختيار الكاتبين توظيف اللّغة الفرنسيّة، يعزى إلى الارتباط التاريخي والسّياسي للمجتمع المغربي والجزائري بالاستعمار الفرنسي، كما يحيل أيضا على

[1] – ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 54.

[2] – بلبشير لحسن، العامية في الوطن العربي، ص: 136.

[3] – وردت على التوالي في الصفحات: 70، 122، 116، 82.

المثاقفة**acculturation** بين لغة مهيمنة سياسيّا واقتصاديّا، ولهجة محليّة لها نسقها وتوجيهها الاجتماعي"[1].

وهكذا، تحفل الرّوايتان باللّغة المحليّة/ اللّهجة الدّارجة، بوصفها تمثّل لغة الشّعب ولغة الحوارات اليوميّة الجارية، والتي عملت على كشف السّمات المحليّة للشخصيّة المغاربيّة سواء كانت مغربيّة أم جزائريّة، وفي هذا السّياق يقول **باختين:** " من الواضح أنّ اللّهجات بدخولها إلى الأدب ومساهمتها في لغته، تفقد صفة كونها أنساقا اجتماعيّة– لسانيّة مغلقة، إنّها تتشوّه(...) غير أنّ هذه اللّهجات عند دخولها، من جانب آخر، تحافظ عند دخولها إلى اللّغة الأدبية، على مرونتها اللّهجويّة، وعلى لغتها "الأخرى"، كما أنّها تشوّه اللّغة الأدبية نتيجة لأنساقها الاجتماعيّة اللّسانيّة المغلقة. إنّ اللّغة الأدبيّة ظاهرة أصيلة بعمق، مثل الوعي اللّساني لدى الإنسان المتوفّر على ثقافة أدبيّة، والذي يكون مرتبطا بها، فعند هذا الأخير، يصبح التنوّع القصدي للخطابات تنوّعا في اللّغات، فالأمر لا يتعلّق بلغة، وإنّما بحوار اللّغات"[2].

1-3-لغة الجماعة الاجتماعية المهنيّة Jargons:

بما أنّ الرّواية عبارة عن تنوّع اجتماعي للّغات، وكذلك أصوات متفرّدة، فإنّ تنوّع مستوياتها يكون" تبعا لتنوّع مستويات البشر الذين يستعملونها، كلّ بحسب مستواه الاجتماعي والبيئة التي ينتمي إليها والمهنة التي يمتهنها. وهكذا، فاللّغة توحي بالمكان كما توحي بالمهنة أو مجال مهنة المتكلّم"[3]. فنجد لغة الطّبيب ورجل القانون والإداري والسّياسي والصّحفي، المعلّم الخ...، بالإضافة إلى اللّغة الأدبيّة للكاتب التي يمكن إدراكها

[1] – أحمد فرشوخ، جمالية النص الرّوائي، ص: 96.

[2] – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص: 64.

[3] – نورة بعيو، آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية: "مدن الملح" وثلاثية " أرض السواد" لعبد الرحمن منيف، ص: 145.

وكأنّها رطانة مهنيّة إلى جانب الرطانات الأخرى، تندمج وتتآلف مع هذا التنوّع والتّعدّد اللّغوي.

إنّ هذه اللّغات المهنيّة، المدرجة ضمن ما سمّاه **باختين** بـ" التنضيد المهني للّغة(بالمعنى الواسع)"[1]، يدعوها باختين أيضا، باللّغات الأجنبيّة؛ لأنّها تعبّر عن مواقف إيديولوجيّة ورؤى للعالم، وتتعايش داخل وعي متكلمي اللّغة، وقبل كلّ شيء داخل وعي الرّوائي المبدع.

وبعودتنا إلى روايتي " **لعبة النسيان**" و "**وطن من زجاج**"، نلاحظ ذلك التعدّد الواضح المتباين، من حيث توظيف لغة المهن، والتي ارتبطت بالانتماء الاجتماعي للشخصيات الرّوائية، الذي ينعكس على هيئتهاوحركاتها ولغتها وسلوكها وطموحها، ومن حيث تباين مستواها العلمي والثّقافي والفكري. وبالتالي، تعكس لغتها بوضوح، خصوصيّة هذه المهنة ومجالها، فنجد لغة المناضل السّياسي، لغة الحزبي والنقابي، لغة الصّحفي، لغة المذيع، لغة الطّالب الجامعي، لغة العالم الفقيه، ولغة البرجوازيين، الخ... كذلك، نجد الرّطانات المهنيّة الشعبيّة كعمال المطاعم والمقاهي وغيرها من المهن البسيطة المتواضعة.

عندما يكون موقع المتكلّم مختلفا، من حيث تباين مستواه الفكري والثّقافي، ومكانته الاجتماعية، فإنّ لغة المهنة تغلب عليها الفصحى، وهو ما يجسّده المقطع الحواري الآتي، الذي دار بين الموظّف ونائب مدير مكتب الحبوب، فيما يخصّ استيراد حبوب القمح.

"– **أظن أننا، هذه السنة، سنستورد قمحًا أقل مما كنا نستورد؟**

– الأمر يتوقّف على الجهود التي سيبذلها الفلاحون للاستفادة من الأمطار.. ولكن في جميع الأحوال التوجيهات صدرت للسهر على مضاعفة إنتاجنا من القمح حتى نستغني عن الاستيراد ونوفر العملة الأجنبية.

[1] – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص: 60.

– شيء عظيم، لأن اقتصادنا محتاج إلى أن يتحرر من هذه الأعباء.

وردّ نائب المدير في نغمة تنهي الحديث حول هذا الموضوع:

– الخير أمامنا، وعلينا أن نتعاون جميعا لخدمة البلاد"[1].

نتعرّف من خلال هذا النّسق الحواري، على شخصية المتكلّم ولغته، التي تتوسّل بقاموس المجال الاقتصادي(نستورد القمح، الفلاحون، العملة الأجنبية،..)، كما تكشف لنا هذه اللّغة أنّ صاحب المهنة المكلّف بتسيّير الحبوب، على دراية ومعرفة بخصوصيات وتسّيير مهنته، فكلّ شخص، يتأثّر بالمهنة التي يمارسها في السلّم الاجتماعي.

وعادة ما تتكشّف اللّغات والرّطانات المهنيّة في حوارات، تأخذ أبعادا إيديولوجية وفكريّة، تؤثّر في طبيعة العلاقات الاجتماعيّة الضيّقة، بسبب اختلاف الرّؤى، وهو ما تصوّره الرّواية عبر العلائق الخطابيّة، التي تحيل إلى لغة **الفئة المثقّفة**، حيث يقوم أفراد هذه الطبقة المثقفة على بلورة الإيديولوجية اليومية في حياة المجتمع المغربي، لتتحوّل هذه الإيديولوجية من مرحلة الانفعال والدينامية إلى مرحلة التّمرد والثورة، لذلك لا نجد لغة واحدة يستعملها أفراد هذه الفئة المثقّفة، ولكنّنا نجد لغات متباينة، تحمل هموم مجتمعها ووجهة نظرها في إيجاد الحلول لتغيّير الواقع وفق توجّهات مختلفة، متغذّية من المرجعيات الدينيّة واليساريّة المعارضة للسّلطة واليمينية الموالّية لها، وخاصة تلك الحوارات الإيديولوجية والفكريّة، الجارية ضمن الجلسات الاحتفالية التي شهدها حفل زفاف "**عزيز**"، المشخّصة لأوضاع الجيل الجديد، وما يعانيه من انسداد الآفاق والإحباط والبطالة إلى جانب تعرّضه للتّهميش والقهر والقمع.

ويتّضح ذلك جليّا من قبيل النّقاش والجدل، الذي دار بين" **فتّاح**" وعمّه "**الهادي**" الصّحفي، ذو التوّجه اليساري، و**الطلبة الجامعيّين**، حيث يعكس هذا النّقاش، رؤى ومواقف إيديولوجية وفكريّة تخالف الآخر: "**وبادر أحد المدعوين إلى الإشادة بما قال**

[1] – محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 108.

المتحدث وأنه يشاطره إجمالا انتقاداته للأحوال التي آل إليها المجتمع وتشخيصه لأوضاع الشباب ولكن الخلاف يكمن في طريقة التحليل...فهو لا يتفق معه على أن التدهور ناتج عنإهمال الدين وتعاليمه، بدل مصدره عدم وعي التحولات الحضارية والثّقافية في أبعادها العامّة وتوجيه تلك التحولات وفق منطق التاريخ بما في ذلك الدين"[1].

وهكذا، أفضت هذه المناقشات إلى رفض لكلّ ما هو وثوقي متحجّر ومساير لحركة التّجديد الفكري والثّقافي، بما في ذلك الجانب الدّيني، ويتعمّق النقاش وتتّسع المسافة الإيديولوجية بين" **فتّاح**" وعمّه "**الهادي**"، نتيجة طبيعة الهوّة الفكرية لكلّ منهما، ليصل "**فتّاح**" في الأخير إلى نتيجة، مفادها انعدام لغة التّواصل بين الجيل الجديد والجيل القديم، التي استحالت إلى عدم إيجاد سُبل التغيّير، إذ يقول: " **اللغة المشتركة بيننا وبين الذين سبقونا على طريق حلم التغيير، مفقودة مما يحيلنا إلى حاضر بدون ماض، ويحيلهم إلى ماض بدون مستقبل**"[2].

ونجد كذلك، رؤية أخرى، تعبّر عن لغة المرأة المثقّفة المتحرّرة، في التمرّد على مجتمعها التّقليدي، من منظور إيديولوجي، يتجلّى عبر لغة الفتاة المغربية المغتربة بباريس، المتأثّرة بالرّؤى ووجهات النّظر الخارجيّة والكتب الفلسفيّة، التي انتشرت في المجتمع الفرنسي، ككتب سارتر، وماركوز، وفرويد. راغبة في تطوير شخصيتها بالتعلّم والاندماج بأسلوب جديد في المجتمع. إذ تقول في رسالتها إلى "الهادي": " **كنت مشدودة إلى محاولات التركيب بين ماركس وفرويد، وإلى أطروحات تحرير" الجنس الآخر""**[3]. وبالتالي، تبرز لغة هذا الاتجاه الرّفض والسّخط على مجتمعها المغربي، إذ تحاول عبر وعيها الفكري والإيديولوجي، العمل على تحقيق إنسانّيتها وكينونتها وتحرّرها من الوصاية

---

[1]– محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 125–126.

[2]– المصدر نفسه، ص: 115.

[3] – المصدر نفسه، ص: 94.

الأبوية وتكسير القيّم البطريكية، لتشكّل صورة المرأة الجديدة النموذجية المتحرّرة، والمناضلة ضدّ العادات والتقاليد البالية، واستبداد الرجل بالتحكّم في حقوقها وجسدها. إذ تقول:" **قالت لي باريس: كل تحول يبدأ من الجسد، ونحن لا نعيش مرتين وإذا لم نندرج ضمن الحركة ولم نبتكر لغة تسند تغيرنا الحتمي، أغرقتنا المواضعات، ولفّنا الموت البطيء**"[1].

إلى جانب تلك اللّغات الاجتماعيّة وما تحمله من قيم إيديولوجية وفكريّة، فإنّنا نجد في الرّواية لغة العالم الفقيه، ولغة المناضل السّياسي، ولغة الأحزاب والنقابة، ولغة الطفل،...الخ. ونجد كذلك لغة رطانات المهن الشعبيّة البسيطة، نسوق بعض النماذج، على سبيل التّمثيل، لغة النادل" **سي ابراهيم**": "...**أنفلت من يد أمي وأجري صوب المقهى(...)أُشعر سي ابراهيم أنني موجود. بعد حين تنبّه إليّ، فأخذ يرحب بي مثلما يفعل الكبار.. أهلاً سي الهادي نهار كبير هذا.. تفضل، شنو تبغي تشرب،...يُجلسني على طاولة ويقدم لي المونادا ثم يحمل إليّ علبة كبيرة من البونبون الأمريكي الشهير...**"[2]. ونجد لغة السّوق مع صيحات الباعة: " **تْعَالُوا على لَمْليح**" **يقولها بائع الفواكه**، " **ثلاثماية وخمسين** ريال...**حراج**"، **وينادي الدّلال وسط زحمة الشرابليين**، "**أنا عبد الزين**" **يصيح خراز من داخل دكانه وهو ينظر إلى سِرْب من العيون المشعة، المتلألئة، وراء اللّثام**، "**بَرَّدْ يا عطشان**" **يردّد بائع المشروبات غير بعيد من أحد أبواب مسجد القرويين...**"[3].

تختلف رواية" **وطن من زجاج**" بالنّظر إلى اللّغات الاجتماعية والرّطانات المهنيّة التي تتجسّد في خطابها، عن رواية " **لعبة النسيان**" التي اكتفت بالتعدّد الإيديولوجي، والصّراع ضدّ الأفكار والآراء التي تشكّلها اللّغات الاجتماعية والمهنيّة، في حين تقوم

[1] – محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 94.

[2] – المصدر نفسه، ص: 56.

[3] – المصدر نفسه، ص: 97.

رواية " **وطن من زجاج**"، بكسر هذه اللّغة وفضحها وتعريتها من أيّة مرجعية، فضلا عن استثمار الرّوائية " النّص الوثيقة، الذي يقدّم شهادة على الحاضر المأزوم لجزائر التسعينيات، والاشتغال بين الرّوائي، والسيري في لغة سردية هجينة، تتعدّد فيها مستويات الكلام من فصيح، ودارج جزائري، وأعجمي فرنسي"[1]، وهي تسرد لنا صورا عن الموت والانكسار والألم والخيبة، الذي يختبئ خلف كلّ لغة اجتماعية ورطانة مهنيّة، لتصفها في أشّد مراحل تاريخها عنفا وسوداوية، فجاءت رواية " **وطن من زجاج**" لتعبّر عن واقع الجزائر في مرحلة التسعينيّات، وتعكس لنا عمق الألم النّفسي الذي سببّه موضوع كهذا، في لغة الشّخصيات المجسّدة في الرّواية، والتي لا تنفلت من فعل التّعليق السّاخر والتهكّم، الذي تمارسه الرّواية في التّعبير عن الواقع، من خلال استعراضها للسّياق العام السّياسي والتّاريخي، الذي أفرز العنف، وتبلور فيه الفكر الدّيني المتطرّف والممارسة الإرهابيّة، إذ تنتقد الرّوائية هذا الوضع، وهذا الفكر المتطرّف على لسان السّارد المفترض، الشخصيّة التي ترمز إلى كلّ مثقّف عانى من هذا الفكر.

تركّز الرّوائيّة على مهنة المثقّف الصّحفي والإعلامي؛ هذه الشّريحة التي عانت كثيرا إبّان الأزمة، وتحوّلت من ناقل للحدث إلى خبر في صفحة الحوادث الإرهابيّة اليوميّة، وصار كلّ صحفي في الجزائر بمثابة مشروع ضحيّة. وقد استحضرت نموذج الشّرطي "**الرّشيد**" الذي اغتيل برصاصة غدر في إشارة إلى انزلاق الوطن في متاهة الفوضى والبلبلة والانفلات الأمني، وقد تجسّد ذلك في المتن الحكائي، عبر إيراد حادثتي اغتيال الصّحفي "**النذير**" والمصوّر" **كريمو**" وصحفيّين آخرين لم تذكر أسماءهم.

هذه الطبقة من المثّقفين الجزائريّين، والذين أملت عليهم مهنتهم وواجبهم أن يتصدّوا للعنف بأقلامهم وآلات التصوير، كانت الفئة الأكثر استهدافا، من قبل الجماعات الإرهابيّة. وفي هذا السّياق، يُعلّل **بعلي حفناوي** في دراسة له بعنوان "**هاجس الحداثة**

[1] – بوشوشة بن جمعة، التجريب وسؤال الحداثة في الرواية العربية الجزائرية، ص: 248.

وإشكالية العنف في رواية جيل الأزمة"، سبب استهداف الصّحفي إبّان الأزمة: " ذلك أنّ الصّحفي هو القلم اللاّذع الذي يفجر الحقائق والصوت المدوي، الذي يخترق الأسماع دون إذن للدخول، أجل هو ذلك القلم الذي ينزف جراء فجائع الراهن، ومأساة شعب دخل في الحزن دون وجه حق..."[1].

وهو ما يتكشّف لنا عبر لغة الصّحفي "**البطل**" وصديقه "**النذير**"، اللّذان حاولا خوض غمار الحياة الصحفيّة، بغية الكشف عن حقيقة ما يحدث فعلا في الواقع وبكلّ مجرياته: " **العمل الذي ندخله هو تجربتنا الجديدة،لا وقت للكتابة عن الوهم..إنه زمن الفجيعة والحقيقة**"[2]. إذ كانا يجتهدان في نقل الحقائق وفضح الممارسات الإرهابيّة، عبر تصوير الجرائم والمجازر التي ارتكبها الإرهابيّون في حقّ الجزائريّين، وكذا رد فعل السّلطة إزاء الوضع المأسوي:" **أتذكّر يوم ذهبنا إلى إحدى المدارس في منطقة تعرّض سكانها إلى مجزرة لمينج منها إلا القليل (...) كانت سيارتنا الصحفية متوجهة إلى تلك القرية متبوعة بسيارتي أمن وسيارة أخرى يقودها رئيس البلدية نفسه. ذهبنا لنغطي افتتاح مدرسة لم نعثر فيها على أمل قابل للحديث عنه، لا شيء سوى رائحة الدم والموت(...) يومها، كنت مطالبا بكتابة تحقيق عن المجزرة والمدرسة، ووجدتني لا أفعل سوى التقاط صورة ذلك الطفل الذي بقيت عيناه تطاردانني أينما ذهبت(...) كما أتذكر أيضا يوم ذهبنا إلى قرية في ضواحي "المدية" هاجمها المسلحون وقتلوا ثلاثين شخصا من أفرادها. ذهبت ككل مرة لأغطي واقعة الموت. كانت المجزرة أشبة برسم كاريكاتوري يومي(...) كانت الجثث مرمية على الأرض غارقة في الدم...رأيت أطفالا**

[1] – بعلي حفناوي، هاجس الحداثة وإشكالية العنف في رواية جيل الأزمة، الملتقى الدولي للرّواية(دراسات وإبداعات)، الملتقى السابع، دار الامل للطباعة والنشر، المدينة الجديدة–تيزي وزو(الجزائر)، 2004، ص: 131.

[2]– ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 68.

صغارا مذبوحين، ونساء كانت لحظة الرعب الأخيرة قابعة على ملامحهن التي لم يبق منها سوى الجزع الأبدي... كنت وسط المجزرة لأكتب عن تفاصيلها"[1].

وإلى جانب لغة الصّحافة والإعلام وما تحمله من قيّم إيديولوجية وفكريّة، فإنّنا نجد في الرّواية أيضا، لغة رجال الأمن الوطني، وهذه الفئة تمثّل الضّحيّة الثّانية التي ركّزت عليها الرّوائية، وهي تشمل: رجال الشرطة، أعوان الدّرك، ضباط وجنود الجيش... وكلّ ما له صلة بالأمن الوطني. إذ نجد من بين لغات ضحايا رجال الأمن، لغة الشّرطي " الرشيد"، الذي ضحّى بنفسه، من أجل الوطن والصّالح العام:" **حكى لي عن عمله. عن القتلى الذين يشاهدهم يوميا. عن الجثث التي يعثرون على بعضها مقطوعة الرأس فيضطرون إلى البحث عن الرأس لساعات(...) بحيث لا يمكنهم أن يأخذوا جثة بلا رأس، مثلما لا يمكن أخذ رأس بلاجثة**"[2].

تفصح لغة الشرطي" **الرشيد**"، عن مهنته التي جعلته مشروعا للقتل في ظلّ الأزمة، على الرّغم أنّه لم يكن طرفا فعليّا في الصّراع:" **الموت لا يحتاج إلى شخصيات بعينها.. فنحن مجرد موتىجاهزون**"، هذه اللّغة التي تحمل طابعا نفسيّا شديد الانكسار، انكسار يعكسه الواقع المرير الذي تعيشه الشخصيّة، ويجعلها تحمل همّ هذا الواقع، بكلّ توتراته واضطراباته، في وطن يعاني أبناؤه القهر والخوف والقتل.

تجسّد لنا" **وطن من زجاج**" لغة المعلّم، التي تروم إلى نشر الوعي بين أهالي القرية، عبر خطبه التي تستنهض سّكان القريّة ضدالاستغلال الإقطاعي، رافضا الظّلم والقهر، الذي كان يمارسه كبار القريّة لأهاليهم الفلاّحين البسطاء،" **لم يكن يأبه بأحد حين يقرر أنه على حق، كان أحيانا يخطب على الناسفي المسجد يوم الجمعة، ليذكرهم أنهم أحرار، وأن زمن الإقطاعيين قد ولى! كان الناس يحترمونه ويخافون من**

[1] – ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 71-72-73.

[2] – المصدر نفسه، ص: 77-78.

كلامه الكبير، كانوا يعرفون أنه قدم من المدينة وسيعود إليها ليبقوا هم في القرية، ولهذا كانوا يصغون إليه بشيء لا يخلو من انبهار"[1].

كذلك، تتجلّى في "**وطن من زجاج**" لغة المجاهد والمناضل الثّوري "**عمي العربي**"، وهو من المجاهدين الذين تعرّضوا للتّهميش والنّسيان والإهانة من قبل السّلطة بعد الاستقلال، والذي لم يتوان عن حكي تاريخه وذاكرته المعطوبة، التي يشبهها بذاكرة الوطن. وعلى الرّغم من ذلك؛ كان" **عمي العربي**" أكبر من السّلطة التي همّشته، حين يؤّكد للبطل حقيقة الوطن التي تتناقض ومعنى السّلطة والسّياسة، وتنأى عن النزعة البراغماتيّة/الوثوقيّةالسّلطوية، ناصحا إيّاه بعدم اقتفاء أثر أولئك الجاحدين والنّاقمين عليه باسم الدولة، إذ يقول: " **اسمعني يا بني... لا يمكننا أن نكره الوطن بسبب كرهنا للرجال الذين يحكمونه، الوطن أكبر من هذا بكثير**"[2]. وفي موضع آخر، يقول:" **الوطن حقيقة يجب الإيمان بها يا بني، الوطن ليس رئيس الجمهورية وليس الحكومة وليس الغيلان السياسيين، ولا الجلادين ولا السجانين ولا المنفيين ولا المفقودين ولا الخونة ولا الإرهابيين... الوطن هو ما نتنفّسه وما نستتشعره...**"[3].

تملك شخصية "**عمي العربي**" وعيّا مناقضا للبطل تجاه الوطن، وانطلاقا من هذا الوعي يطرح قضيّة الانتماء والولاء له. ومن ثمّة، يدرك القارئ في هذا الملفوظ أنّ وعي"**عمي العربي**" بالوطن، هو وعي حقيقي، وليس وعيّا زائفا، اقترن بتلك النّبرة الانفعاليّة والرّوح الوطنيّة، كما أنّ اقتران كلمة "الغيلان" جمع كلمة" غول" بالسّياسة، تشير إلى رجال السّلطة، واصفا إيّاهم بالغيلان الآدمية، وهذا للدّلالة على المستغلّين لثروات البلاد، ونهبهم خيراتها.

---

[1]–ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 29–30.

[2] – المصدر نفسه، ص: 23.

[3]– المصدر نفسه، ص: 11.

يدعو "**عمي العربي**" الأجيال إلى التمسّك بما هو جوهري في هويّتنا، وذاتنا ألا وهو حبّ الوطن؛ لأنّه على يقين تام أنّ ما قام به تجاه الوطن كان واجبا عليه، ومن دون مقابل يرجى، ولم يكترث أبدا لتهميش وإقصاء السّلطة له، هذا الوعي الذي تعمل السّلطة على تقويضه عبر أدلجة الوطن والتّشكيك في مصداقيّته:" **لا تصدّق الخونة يا بني.. صدّق أولئك الذين أحبوا الوطن، هؤلاء الذين ماتوا قليلا أو كثيرا.. صدّقهم حين يدافعون عنه دونما حاجة إلى تبرير شيء لأحد، ودون المطالبة بالمقابل من أحد!**"[1].

وإلى جانب هذه اللّغات، هناك لغة رطانات المهن الشعبيّة، تكشف عن قيّم إنسانيّة ووطنيّة انطلاقا من خلفيّة إيديولوجيّة، حيث نجد على سبيل التمثيل لا الحصر، لغة الإسكافي، تتمظهر في لغة والد "عمي العربي"، يقول السّارد المفترض: " **كان العربي**" **وقتها في الخامسة من العمر(...) فيسأل والده: ما فائدة إصلاحها وهي بهذا الشكل من الرثاية؟**" **كان أبوه يبتسم له بجدية لا تخلو من عتاب. ويقول: الرثاية لا تعكس إلا المظهر يا بني، هذه الأحذية لأولئك الذين سرقت فرنسا راحة بالهم مثلما سرقت خيراتهم. هذه الأحذية تعكس واقع البلاد، وتصليحها أفضل من رميها. لا يمكن للنساء أن يمشين حافيات. الوطن لهن، ومن له وطن لا يمشي حافيا!**"[2].

تعكس لغة "**الإسكافي**" واقع الوطن إبّان الاستعمار الفرنسي وحيثياته، التي تركت آثارها على الذّات الفرديّة والجماعيّة والوطنيّة، وهو ما تجسّد عبر لغة "**الإسكافي**"، التي تعبّر عن الوطن وهمومه التي تثقله، إذ وجد نفسه فريسة للآخر(العدّو الفرنسي)، الذي سلب منه كلّ شيء ماديّ ومعنويّ، " **سرقت فرنسا راحة بالهم مثلما سرقت خيراتهم. هذه الأحذية تعكس واقع البلاد**". ومن ثمّة، فإنّ لغة " **الإسكافي**" ترجمت عمق الإنسان في دواخله المتضاربة مع ذاته، التي تبرز ضرورة مشاركة الآخرين الحياة بكامل تفاصيلها.

---

[1] – ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 12.

[2]–المصدر نفسه، ص: 13.

إجمالاً، يمكننا القول، إنّ لكلّ مهنة لغتها الخاصّة، التي تعبّر عن هويّة صاحبها وموقفه تجاه مواقف أخرى، تحملها لغات مهنيّة مقابلة، كما يمكن أن نلاحظ أنّ في لغة مهنيّة واحدة ثمّة تضارب وجدال ومعارضة بين متلّفظيها، " فكلّ ملفوظ موجّه نحو أفق اجتماعي، مؤلّف من عناصر دلاليّة وتقييّمية: وعدد هذه الآفاق اللّغوية الإيديولوجية كبير ولكنّه غير محدود، وكلّ ملفوظ يقوم بالضرورة على نمط واحد أو أنماط عديدة من الخطاب المحدّدة من خلال أفق"[1]. وبالتالي، فإنّ الاختلاف والتضارب في الآراء، هو ما يفضي إلى خلق تعدّد لغوي عبر لغة سلطويّة مركزيّة، وأخرى معارضة ونابذة لمركزيّة هذه السّلطة.

2-الأنماط اللّغوية:

لا يمكن أن نكتشف وعي الشخصيّة الرّوائية وعالمها الإيديولوجي، من دون أن نشخّص خطابها، ونكتفي برصد أفعالها وحدها. يقول **باختين:** " إنّه من غير الممكن أن نشخّص العالم الإيديولوجي لدى الآخر بطريقة ملائمة، دون أن نعطيه صداه، ودون أن نكتشف كلامه هو، ذلك أنّ هذا الكلام(مختلطا بكلام الكاتب) يمكنه وحده أن يكيّف حقيقة مع تشخيص لعالمه الإيديولوجي الأصيل. قد يجوز للرّواية ألاّ تشخّص سوى أفعالها، وألاّ تعطي لشخوصها خطابا مباشرا، غير أنّه في التشخيص الذي يقدّمه الكاتب، إذا كان جوهريّا وملائما، فإنّنا سنسمع بالضرورة رنين الكلام الأجنبي، كلام الشخصيات ذاتها في نفس الوقت الذي نسمع كلام الكاتب"[2].

إنّ نقل كلام الآخر بالنسبة **لباختين** في الحياة اليوميّة، يبقى نقلا سطحيّا لا يتجاوز إطاره النّقلي الانتفاعي العملي، لكن حينما يتعلّق الأمر بصيرورة الإنسان الإيديولوجية في المعنى الحقيقي للكلمة، فإنّ تمثّل كلام الآخر، يأخذ معنى أكثر أهمية وعمقا، ولا يعود مجرّد نبأ، أو توضيح، أو قاعدة، أو نموذج، إلخ...، بل إنّه يسعى إلى

[1]– T.Todorov, Le principe dialogique, p89.

[2]– ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ص: 104.

أن يحدّد الأسس نفسها لسلوكنا ولموقفنا من العالم، ويتقدّم إلينا، هنا، كأنّه كلام آمر، وكأنّه كلام مقنع داخليّا"[1].

تبعا لهذا، فإنّ الكلام الغيري–حسب **باختين**– ينقسم إلى نوعين: كلام آمر، وكلام مقنع داخلي. فالكلام الآمر(السلطوي) هو كلام مرتبط بالمؤسسة الدينيّة، السياسية، الأخلاقية، والتقاليد(كلمة الأب، الأكبر سنّا في المحيط الأسري، إلخ ...)، وهو كلام ليس مقنعا داخليّا للوعي، " يلج إلى وعينا اللّفظي مثل كتلة متماسكة غير قابلة للقسمة، ويتحتّم أن نقبله كليّة أو أن نرفضه بتمامه. لقد التحم التحاما وثيقا بالسلطة(السلطة السياسية، المؤسّسة الشخصية): معها يستمر، ومعها يسقط. إنّه لا يمكن أن نقسّمه، فنقبل جزءا، ونسمح بالآخر، وندحض الجزء الثالث...أيضا فإنّ المسافة بالنسبة إلى الكلام الآمر تظل ثابتة من نقطة البدء حتى النهاية: فعلبة المسافات–الاتفاق والاختلاف، الاقتراب والابتعاد–تكون مستحيلة معه"[2].

إنّ الكلام الآمر يقتضي منّا أن نعترف به، ونتقبّله ونمثّله؛ لأنّه يفرض نفسه علينا، بغض النّظر عن درجة إقناعه الدّاخلي لنا. بينما الكلام المقنع داخليّا، محروم من أيّة سلطة، فهو يرتبط بفكر مستقّل، يباشر فعلا حواريّا متبادلا ومتواترا، وصراعا مع كلمات أخرى مقنعة[3].

وهكذا إذن، يتّضح لنا من تمييّز **باختين** بين الكلام الآمر والكلام المقنع، أنّه كان يميّز بين خطاب أحادي الصوت، وهو الكلام الآمر، وخطاب ثنائي الصوت المتمثّل في الكلام المقنع. ومنه، فإنّ ما يميّز الرّواية ويبرز خصوصياتها هو الكلام المقنع؛ لأنّه "

---

[1]–ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي (مرجع سابق)، ص: 108.

[2] – المرجع نفسه، ص: 109.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص: 109.

يسمح دائما بالتنويعات الأسلوبية لكلام الآخر، ويعرض فكره بأسلوبه ذاته، مع تطبيقه على مادة جديدة، وعلى صياغة أخرى للمسألة، يجرّب ويتلقى جوابا داخل لغة الآخر"[1].

وبعودتنا إلى لغة المدونتين، نكتشف هذين النّمطين اللّغويين بشكل واضح، وقد يهيمن ويطغى أحد النمطيّن بكلّيته في رواية مقابل رواية أخرى.

2-1-اللّغة الجابذة(الموحّدة) نحو المركز Langue centralisatrice:

يدخل ضمن إطارها كلّ أنواع الكلام الآمر السّلطوي، المرتبط بالمؤسّسة الدينيّة، السياسية، الأخلاقية، والسّلوكية(كلمة الأب، الأكبر سنّا في المحيط الأسري...إلخ) في تواصل عضوي مع كلّ ما له صلة بالماضي العتيق**archaïque**، وبالتّقاليد المتحجّرة الرّافضة لكلّ مسايرة لحركة التّجديد الفكري والاجتماعي، والحوار المتعدّد. إنّها لغة مقدّسة، تتميّز بالجمود والوثوقيّة، وتشمل هذه اللّغة:

2-1-1-لغة الدّين:

تناول المنجز الرّوائي الجديد، لغة الدّين تناولا إشكاليّا، تجاوزت مجرّد كونها منظومة فكريّة وعقائديّة إلى تشكيل فنّي وجمالي، وجسّد خطابا إيديولوجيّا متطرّفا ومنزاحا عن دلالته الرّوحية الأصيلة؛ إذ تمكّن الكاتب من تحويله إلى إيديولوجيا ورؤيا للعالم مصطبغة بشروط عقائدية وسياسية وتاريخية، قد يتبنى هو بنفسه هذه الإيديولوجيّة، كما قد يوكل التّعبير عنها لشخصياته الرّوائيّة"[2].

اللاّفت للنّظر، أنّ لغة الاتجاه الدّيني في " **لعبة النسيان**" تمّ توظيفها بشكل ضئيل، مقارنة براوية" **وطن من زجاج**"، نسوق على سبيل التمثيل، لغة "**عبد السلام**" التي تتصارع أفكارها مع لغة الفكر اليساريّ، حول الواقع المغربي وتشخيصه لأوضاع الشّباب،

[1] – ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي (مرجع سابق)، ص: 112.

[2] – سليمة خليل، الحداثة السّردية في الرّواية الجزائريّة– نقد المرجعيّات في رواية الأزمة(رسالة دكتوراه)، إشراف: نصر الدين بن غنيسة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، (2017/2016)م، ص: 33.

ما آلت إليه من تدهور اجتماعي وأخلاقي، وهي لغة تنطلق من مرجعيّة دينيّة، تحاول ممارسة الإقناع بتقديم الحجج للآخر لدعم رأيّه وموقفه، يقول السّارد المفترض: " **وفي رأيه أن ما جعل الأوضاع تؤول إلى ما هي عليه، هو التفريط في مقوماتنا الروحية وتعاليمنا المقدسة،حتى لم نعرف ما إذا كنا نعيش بمجتمع إسلامي أو بإحدى ملحقات الميتربول.. يكفي أن تشاهدوا ما يقدمه التلفزيون في طبعاته وأشكاله المختلفة، ويكفي أن تلقوا نظرة على المقاهي والمراقص والسهرات الخصوصية، حيث يختلط الحابل بالنابل وتتحول الأمة إلى شعوب وقبائل. والذين ما يزالون متشبثين بالتعاليم الصحيحة والسنة المحمدية يجدون أنفسهم غرباء وسط الحشود المتهافتة على الربح والزنا، لا تتورع عن الغش والكذب والزنا. أنا أسألكم ببساطة هل هذه هي المحجة البيضاء؟ هل تعثرون في حياتكم العملية على شيء من العدالة وعفة النفس والتكافل والتسامح وجميع الفضائل التي جسدها محمد بن عبد الله وأوصى بها سلالات المؤمنين؟**"[1].

مقابل ذلك، ترتكز " **وطن من زجاج**" على لغة الدّين، بوصفها تُسائل مرحلة تاريخيّة وسياسيّة، أصبح فيها الخطاب الديني موضوع جدل ونقاش، حيث أنّ هناك فئة قامت باستغلاله واستعماله، لغايات سياسيّة نفعيّة، وهناك فئة أساءوا فهمه؛ ومارسوه بفعل استبدادي مُؤدلج ومتعصّب، ينزاح عن مرجعيّة المنجز الدّيني المقدّس، بتأويله بما يخدم مصالحهم، ويسوغ مشروعيتهم، لبسط نفوذهم.

يمارس الفكر المتطرّف لغة قمعية اضطهاديّة، واستبداديّة، يطغى عليها صوت العنف، الذي يتوسّل بأسلوب التّرهيب المادي والمعنوي، متّكئا على المرجعيّة الدينيّة، من أجل تحقيق مآربه عبر تأسيس مركزيّة وهيمنة إيديولوجية، تنطلق من رفض الآخر المختلف عنه، ورفض كلّ متعدّد ومختلف، وكل ما يتصّل بالتقدّم الحضاري.

[1] – محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 113.

ولعلّ أهمّ خصّيصة تتميّز بها اللّغة المتطرّفة، هي النّبرة المتعاليّة والمركزيّة المشحونة بالاعتزاز وبالعقيدة المعتنقة، ويعثر على هذا النّسق اللّغوي، خاصة عند قائد وحاكم الجماعة المتطرّفة، مثلما ورد على لسان السّارد المفترض" البطل" :" **حين يقرر أحد أن يكون ناطقا رسميا باسم عزرائيل. يظهر فجأة ليشهر مسدسه في وجهك قائلا لك: لك الموت يا طاغوت! في لغة العنف كان الطاغوت هو كل شخص، وهو أي شخص. الطاغوت هو أبالعائلة الذي يكدح لأجل قوت أبنائه، وهو المثقف والمحامي والشرطيوالعسكري...** "[1].

ومن ثمّة، تصير كلمة المتطرّف بمثابة الكلمة السّلطويّة الآمرة، تنهض على لغة العنف والتّخويف أو االرّعب، لا تفرّق بين ضحاياها، فهو يرى في المواطن الجزائري الذي لا يوافقه الرّأي ولا يفكّر مثل تفكيره، طاغوتا وكافرا، يستحقّ القتل ويستبيح دمه وعرضه وماله.

ترى لغة المتطرّف في قطع رؤوس الإعلاميّين بداية للقضاء على الطواغيت؛ لأنّهم في نظر تلك الجماعة، هم قطيع يتبع الطّاغوت، يقول السّارد المفترض: "...**تلك الرسائل التي وصلت صحافيين في جرائد أخرى ولموظفين كانت تهمتهم جاهزة أي تهمة الانتماء إلى سلطة الطواغيت**"[2]، وكان يقصد بسلطة الطواغيت؛ السّلطة السّياسية وكلّ من استظل تحت ظلّها،" فكل ما هو خارج الذات الفرديّة هو الآخر بالنسبة لتلك الذات وكلّ ما هو خارج ذات الجماعة الفكريّة والعقائدية هوالآخر بالنسبة لتلك الجماعة"[3]، لذا وجب قتله واجتثاثه.

تذهب الشخصية المتطرّفة إلى أبعد من ذلك في علاقتها بالآخر، حين تمارس عليه " التّكفير" الذي يعني؛ تفريغ الآخر من المحتوى الدّيني ونفي صفة الإسلام عنه،

---

[1] – ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 70.

[2] – المصدر نفسه، ص: 86.

[3]– سليمة خليل، الحداثة السّردية في الرّواية الجزائريّة– نقد المرجعيّات في رواية الأزمة، ص: 65.

وهو خطاب سّلطوي، يبحث عن الشرعيّة ويتأسّس على الحكم بالردّة، لكلّ من عارض مذهبه وخالف عقيدته، مستبقا يوم الحساب ومطبّقا الحدّ عليه، وهذا ما يتجلّى بوضوح على لسان السّارد(البطل): " **كل واحد لا يفكر كما يفكر القاتل بمثابة الطاغوت الذي يستحق "التصفية" ويسقط عليه حكم القصاص من أمير الجماعة الذي يحلم" بدولة طواغيت جدد" يملكون حق العقاب والعفو، ويملكون حق الحياة والموت!**"[1]. يشرّع ويحكم بفساد النّظام السّياسي، ويقترح مشروعيّة التمرّد عليه، ويكفّر من ليس على نهجه، بل ويعتبرون أن سكوت الشّعب عن الحاكم، الذي لا يحكم شرع الله، هو بحدّ ذاته كفر، هذا ما يجعلهم يستبيحون دماء مختلف شرائح المجتمع.

2-1-2-لغة المؤسّسة السّلطويّة: لغة النّظام الحاكم- لغة الآخر

لم تتجاهل الرّوايتان خطاب السّلطة، بل حاولتا محاورته ومجادلته، بشأن الأوضاع القائمة. وفي سياق ذلك، استطاعتا فتح حوار سّياسي، وهذا بحكم اشتغالهما على السّياق الإيديولوجي السّائد.

إنّ الخوض في أمور السّياسة وتعاطيها في رواية " **لعبة النسيان**"، جاء ليعبّر عن تطلّع عميق إلى التحرّر من الاستعمار ونزوع إلى النّهوض وتطوير المجتمع. أمّا بعد الاستقلال، فقد غدا حضور السّياسة في الرّواية متّصلاً أكثر بانتقاد الاستبداد والدكتاتوريّة، راسمًا نماذج للمناضلين في سبيل التغيّير ومستحضرًا مناخ الأحزاب والتّنظيمات الثوريّة، وما يرافقها من صراعات وإحباطات في كلّ الأصعدة، وهو ما يتجلّى بوضوح في لغة المناضل السّياسي " **الطايع**"، إذ يقول:" **داخل دوامة الحركة كنت أبذل كل وقتي للنضال والتعلّم. قرأت كثيرا من الكتب والمقالات الاجتماعية والإيديولوجية، وسعيت لتحصيل كل ما يساعدني على الاضطلاع بمهماتي النقابية والسياسية...عشرون سنة تعلمت خلالها أشياء كثيرة. غير أنّني لم أكن أتصور أن**

[1] – ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 70.

تخفّ درجة حرارتي، ويهدأ الغليان إلى هذا الحد الذي أستطيع معه أن أتكلم عن سنوات" الهدم والبناء" بمثل هذا التباعد، بل والسخرية أحيانا. الجمر فيّ تحول إلى رماد؟...أنا الآن مثابر على قراءة القرآن والدراسات المبشّرة ببناء مجتمع إسلامي تُبعث فيه حضارتنا التليدة الأصيلة. لست متعصّبا؛ وما تعلمته خلال العشرين سنة الماضية أثناء الجري في حومة النضال واكتشاف الحقائق الحياتية، يجعلني بعيدا عن التشبث بوهم جديد".[1]

يُفسّر فعل القطيعة والانسحاب الذي أبداه "**الطايع**"، رفضه الخضوع والعيش في كنف السّلطة، ومقابل ذلك يُفضّل الإقامة في الهامش؛ لأنّ ما كان يربطه بالمؤسّسة – النّضال الوطني – بات يشكّل بالنسبة له سلسلة من الإخفاقات والأوهام والإكراهات في زمن الاستقلال؛ لأنّه يرى أنّ ثمن تحرّر الذّات من المؤسسة هو استعادتها لفرديتها وتحرّرها من كلّ قواعد الاكراه والالتزام الإيديولوجي الذي كان يكبّلها بعدم خرق قواعد النسق –السلطة-[2]، وهو بذلك يؤسّس رؤية إيديولوجيّة معارضة للأساليب السّلطوية. إنّه يتبرّأ من السّلطة التّابع لها، ثائرا وناقدا نهجها فيحلّ معضلة الوطن، كاشفا زيف الادّعاءات ونفاق الشّعارات السياسيّة.

وبهذا يتخلّى عن الماضي والذّاكرة الوطنيّة بمفهومها السّلبي، ويبدأ في تجربة أخرى بمثابة خلاص حقيقي له من أزماته الذاتيّة والموضوعيّة، يتمثّل في التعبّد والتّقرب إلى الله وقراءة الدّراسات المبشّرة ببناء مجتمع إسلامي.

أمّا الزّاوية الثّانية التي تمّ خلالها التعامل مع المسألة السّياسية، فهي مغايرة للأولى، بسبب ما يميّز كاتبها من ملامسة لممارسات السّلطة زمن الاستقلال، ونقد لكلّ مظاهر انحرافها وأشكال تهافتها في خطاب سياسي، لا يتهيّب من المحظور، إذ ينزع إلى

---

[1] – محمد برادة، لعبة النّسيان، ص: 70.

[2]– ينظر: محمد بوعزّة، سرديات ثقافية، من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، ط1، 2014، ص: 101.

لغة مباشرة في نقده وإلى الوضوح في تسمية الأشياء بأسمائها، وفي التّعبير عن موقف الاحتجاج والإدانة، وقد أدرك أن الاستقلال خذل تطلّعات المجتمع المغربي.

وهو ما يتّضح على سبيل التّمثيل في لغة الصحفي، التي فضحت انتهازيّة السّلطة زمن الحماية، وذلك باحتكارها لماء " عين تافرانت" بقرية "دَبْدو" (إقليم وجدة) من قبل " البيرو". إذ يقول: " **منذ أن فتح سكان دبدو أعينهم على عين تافرانت وهي تستغل في سقي حدائق سكان قبيلتي قوبيان والقصبة. حتى إذا جاء عهد الحماية، تحول جزء مهم من المجاري إلى سقي بُستانْي المراقب المدني، وتزويد مسابح " البيرو" بما يحتاج إليه من ماء، من أجل استحمام الجالية الأجنبية. وبالرغم من أن "البيرو" لا حق له في هذا الماء، فقد فرض نفسه على السكان، وأخذ نصيب الأسد بقوة السلطة والبطش اللّتين كان لا يتوانى في استعمالهما ضد كل من سوّلت له نفسه الوقوف في وجهه. فما كان على أصحاب الحق إلاّ أن يرضخوا للأمر الواقع**"[1].

يكشف لنا هذا النّسق اللّغوي، انتهازية أتباع السّلطة واستبدادها والظّلم الذي يمارسونه على أهالي قرية "عين تافرانت" التي لا حقّ لهم فيها، بل تعدّى الأمر إلى تحويله لخدمة المخازنية، الذين منحت لهم الدولة أراض من أجل استغلالها كمرعى لتربية خيولهم، أو زرعها بالحبوب لمساعدتهم على مواجهة "العلف"، عوض ذلك، فضّلوا استغلال الماء، وقاموا بتحويل المراعي البورية إلى بساتين لغرس الخضر والفواكه، " **فأصبح هؤلاء الموظّفون الذين يتمتّعون بدخل، بحكم وظيفتهم الرسمية، يمولون سوق المدينة فيما يحتاج إليها من خضر، ويزاحمون البستانيين الذين لا دخل لهم إلاّ ما يجنونه من أراضيهم**"[2]. وهو الأمر الذي دفع الصّحفي، الذي يرى من واجبه أن يفضح أمرهم ويُبلغ المسؤولين، وعلى رأسهم المجلس القرّوي عن هذه الوضعيّة المزريّة التي آلت إليها دبدو وسكانّها، بغية إنصاف أصحاب الحقّ.

---

[1] – محمد برادة، لعبة النسان، ص: 83.

[2]–المصدر نفسه، ص: 84.

ولا يتهيّب الكاتب المفترض في السّياق ذاته، من النّقد اللاّذع والعنيف والإدانة الشّديدة لسلطة ما بعد الاستقلال، التي ألحقت الضّرر بالشّعب المغربي، والظّلم وانعدام العدالة الاجتماعية وطغيان السّلطة ونماء جبروتها على حساب حقوق الشعب وتلذذّه بالفقر، إذ كان " **شعار هؤلاء كما تعرفون: من يركع يعش. ومن يحترم نفسه يحاصر**"[1]. كما انتشرت جلّ مظاهر الفساد السّياسي والإداري؛ منها ظاهرة الاختلاس المالي والاغتناء اللاّمشروع، وتفشي الرّشوة والتبذير، وتهجير الفتيات إلى الخارج، لتمتيع الخليجيّين والأوربيّين بغية جلب العملة الصعبة والمساهمة في تقليص معضلة البطالة، وهما ظاهرتان مرتبطتان باستغلال المسؤولين لنفوذهم في السّلطة. وهو ما يدينه السّارد المفترض/ **راوي الرّواة** بشدّة، وقد عمد إلى فضحهم وتعريتهم، من خلال جداله مع الكاتب حول وضعية البلاد، أو من خلال حفل الزّفاف الذي يعبّر عن ضياع الشّباب في بلد انتهازي لم يفِ بوعوده الزّائفة بعد الاستقلال[2]، فضلا عن الإهانة الرّسمية التي تمارسها السّلطة ضّد البسطاء والفقراء،" **في بلاد يقهر فيه الإنسان صباحا ومساء ونهارا وليلا. ويلعن ويسب بلا كرامة ولا شرف**[3]".

تسعى اللّغة الأمرة السّلطويّة دائما إلى تأكيد مصداقيّتها تجاه الذين تثيرهم والموجودين في مركزها، فعندما تساءل بعض المدعوين من الشّخصيات البارزة حول تزوير الانتخابات والوضعيّة السياسيّة المتردّية، ومدى صّحة شائعات تعديل الحكومة، ردّ ملحق بديوان أحد الوزراء " **أنّ ما يقال هو مجرد اختلاق صادر عمن لا شغل لهم، لأن المواطنين راضون عن نتائج سياسية الحكومة الرشيدة المنبثقة عن انتخابات نزيهة بالرغم مما تدعيه صحف المعارضة من تزوير. إن ما نحتاجه، يقول، ليس هو كثرة**

---

[1]–محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 116.

[2]– المصدر نفسه، ص: 112–113–114–115–116–117.

[3] – المصدر نفسه، ص: 117.

التعديلات الوزارية، بل أن نتعلم السكوت حتى لا نشوش على الوزراء المنهمكين في العمل ليل نهار"[1].

لا تختلف لغة المؤسّسة السلطويّة في مجتمع" **وطن من زجاج**"، عن مجتمع " **لعبة النسيان**"، من حيث ممارسة العنف والقمع والقهر، سواء على جيل الاستقلال أو جيل ما بعد الاستقلال، مرورا بجيل العشريّة السّوداء، ورغم أنّ الجيل الأوّل ساهم في النّضال من أجل الاستقلال، إلاّ أنّه حصد الإحباط والانكسار وخيبة الأمل، بعد الاستقلال، وتكثر الخيبات مع سلسلة الأحداث المتعاقبة، وصولا إلى جيل التسعينيّات، جيل تقول عنه الرّوائيّة " إنه جيل المجزرة، جيل القتل اليومي وسرقة الأحلام والإهانة الرسمية" بسبب إخفاقات الدولة/السلطة وانتشار مظاهر الفساد في أجهزتها. لكن السّلطة ترفض الاعتراف بتلك الأحداث الدامية اليومية، فتلجأ إلى تكذيب تصريحات كل من يفضحذاك الواقع المفجوع، تكذب ليس خوفا على مواطنيها من الهلع والخوف، وليس إشفاقا عليهم من الحزن، إنّما حفاظا على مصالحها الاقتصادية، والتي تكفل لفئة المهمّين والمحترمين العيشفي بحبوحة ورفاهية. هذا الوطن الذييموت شعبه ويهان يوميا...جثث وموتى لا يعترف بهم، فيبقون مجرّد أرقام تصدرها الجهات الرسمية " **هو الوطن أيضا الذي يتبرأ من موتاه، يختزلهم في أرقام رمزية تصدر من الرسميين بالكاد"[2].**

لم تكتف الرّواية بالحديث عن ظاهرة الإرهاب فقط، بل كانت جريئة في نقدها للمؤسّسة السلطويّة في زمن كانت فيه علاقة المثقّف بها علاقة استبدادية، مشيرة إلى سيطرة السّلطة على وسائل الإعلام، ومن ثمّة انعدام حرية التّعبير، وهو ما يتجسّد على لسان السّارد، حين تحدّث عن عمله كصحفي في جريدة تابعة للسّلطة"... **لم تكن في الحقيقة سوى صحيفة بائسة تصدرها جماعة متباهية بالحق في التعبير، بيد انه لم يكن هناك أي حق في شيء سوى الكتابة عن انجازات أولئك الذين يطلق عليهم الأستاذ**

[1]– محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 108.

[2] – ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 74.

لقب أصحاب السعادة، ليعني أولئك الذين يدفعون له راتبه"[1]. وفي موضع آخر، يقول: " **كان رئيس التحرير يلغي ما أكتبه، ويذكرني أنني صحفي، ولست" شرطيا اجتماعيا" وأن دور الصحفي هو كتابة ما يمكن إيصاله للناس من دون أن يصدمهم ! من دون أن يكسرهم !**"[2]

كانت اللّغة الآمرة السّلطويّة أو النّظام الحاكم في الجزائر يحتكر وسائل الإعلام؛ لأنّ الظّروف التي مرّت بها الجزائر زمن العشريّة السّوداء، تستدعي من السّلطة الحاكمة، أخذ إجراءات صارمة، حفاظا على النّظام العام، فكلّ صحيفة تتطرّق إلى نقده أو نقد الواقع الجزائري المرّ، يطبّق عليها قانون العقوبات، والذي بموجبه ينتهي الصّحفي في السّجن"... **وأحيانا تصلنا رسائل على الفاكس من مسؤولي وزارة الإعلام يناشدوننا فيها أن نكتب بموضوعية...كانوا يهددون تحت السطور بالمادة الصارمة من قانون العقوبات التي تتيح لأي مسؤول أن يدخل أي صحفي إلى السجن إن هو تطاول على الأسياد**"[3].

يعكس هذا المقطع، خوف السّلطة من الصّحافة ووسائل الإعلام قوّة المساءلة وأثرها، بوصفها قولا يطعن ويشكّك في مشروعيّة السّلطة باختلاف مرجعياتها، فهي تمثّل تهديدا لكيانها، لأنّها تدرك جيّدا خطورة القوّة وسلطة المعرفة التي " تختلف عن السلطة السياسيّة والعسكريّة والدينية، من حيث التأثّر والسلطان والجبروت، إلاّ أنّها تمتلك أدوات القمع وبإمكانها أيضا استخدام أدوات المعرفة والثقافة لفرض سلطتها القمعية الرّمزية"[4].

وعلى هذا النّحو، تنتقل بنا الرّواية إلى عنف ما بعد الثورة، وهي فترة الاستقلال، حيث تتحدّث عن جدّ البطل (الحاج عبد الله) الذي كان يمثّل السّلطة بما يملكه من مال

---

[1] – ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 49.

[2] – المصدر نفسه، ص: 57.

[3] –المصدر نفسه، ص: 117.

[4] – عبد الحسين شعبان، تحطيم المرايا في الماركسية والاختلاف، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص: 106.

وأراض" **لم يكن جدي إقطاعيا بالمفهوم الكولونيالي القديم: كان إقطاعيا بالمفهوم الجزائري الحديث، كان وقورا وديكتاتوريا، كان كما هو أي جزائري يجتهد ليكون مميزا ومهمّا فوق الجميع**"[1]. هذا الجدّ الإقطاعي الذي كان يستغلّ حاجة أهل القرية البسطاء من منطلق امتلاكه لكل تلك الأراضي وصحبته لرئيس البلديّة حيث تتّحد سلطة المال مع سلطة السياسيّة، فيتولّد عنهما القمع والاستغلال والهيمنة " **كان جدي مدركا ان الاعتناء بالأرض لن يحتاج لأكثر من أولئك الذين يعانون من الجوع، بحيث لا يجب انتمنح الجائع فرصة للكلام، عليك ان تشغله بالعمل لينسى جوعه وعقله وليظل راضيا عنك...**"[2].

كانت له الرّغبة في خدمة الأرض باستغلال الفلاّحين وامتصاص غضبهم بكلمة إخواني، وكان يقنع النّاس أنّ الأرض جزء من العرض، وأنّ من يتخلّى عنها، يتخلّى عن عرضه، ونجد ذلك: " **حين يقرر جدي استدعاءأهل القرية لـ"زردة" يأكلون فيها مجانا لأجل أن يدعو له بطول العمر والرزق والسلطة التي تضع منه سيدا دائما واستثنائيا**"[3]، وهذا ما جعل منه رجلا ظالما ومستبدّا .وبالتالي وجدت هذه الإيديولوجيا ضالّتها في فئة المستضعفين والمهمّشين التي كانت سهلة التّطويع والتّرويض.

وبما أنّ المؤسّسة السلطويّة لها من المؤيّدين والمساندين من أصحاب المشاريع الكبرى والمستثمرين الذين تستند إليهم ويلجأون لها عند الضرورة، فكلمتهم لا يمكن إلاّ أن تكون آمرة، عندما تلتقي بالفكر المركزي، لتتوسّع دائرة السّيطرة تجاه من لا قوّة وسند لهم سواء أكانوا أفرادا أم جماعات[4]، ويتجسّد ذلك في الكلام الذي قاله "**رئيس البلدية**" للجدّ "**الحاج عبد الله**"، أثناء انتقاد المعلّم للجدّ أمام الناس، الذي تمّ طرده من القرية:" **اسمع**

---

[1] – ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 28.

[2]–المصدر نفسه، ص: 30.

[3] – المصدر نفسه، ص: 30.

[4] – ينظر: نورة بعيو، آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية" مدن الملح" وثلاثية" أرض السواد، لعبد الرحمن منيف، ص: 157.

يالحاج عبد الله، المعلم شخص وغد وسنعرف كيف نضعه في مكانه لا تشغل نفسك بهذا الأمر التافه! ولم يعلق جدي بشيء...كان يعي أن رئيس البلدية قادر على وضع حد للمعلم"[1].

تتماهى لغتا "**الجدّ**" و" **رئيس البلديّة**" بلغة المستبد السّلطوي، لتمارس سطوة الحضور والتسلّط على الآخر، بوصفها أهمّ آليات التحكّم، وبسط النفوذ والقوّة. ليجد المعلّم " **نفسه معاقبا بالطرد بتهم كثيرة أكبرها التطاول على الأسياد"[2]**؛ لأنّه رفض أن ينافق أشراف القريّة وأسيادها، ويمدحهم بما ليس فيهم، كما استفزّ كلّ من كانت له علاقة بسرقة الأموال الخاصّة بقطاع التربية، وهو ما أثار غضب رئيس البلدية، فتآمروا عليه. ومن ثمّة، تمّ طرده من القرية. يقول السّارد المفترض/ البطل: " **كان رئيس البلدية سعيدا بانتصاره على المعلّم، قال إنّه قدّم شكوى ضده، وأن الوزارة ستعاقبه، وكان جدي ممتنا له بذلك"[3].**

وضمن مجال اللّغة الجابذة أيضا، نلتقي بالآخر، ولكن في موقع يأتي خارج الدولة؛ أي من مركزيّة أخرى، تريد أن تفرض سلطتها وقوّتها. يقول السّارد المفترض: " **فجأة قرر رئيس البلدية أن ينزل إلى الشارع ليقود حملة تزيين على شرف الضيف" التاريخي العزيز!"،...الذي لأجله، تم تعطيل الناس، وإخراج التلاميذ من مدارسهم ليصطفوا على أطراف الشوارع لاستقبال شيراك " العزيز". كانت تلك إهانة " حضارية" للجزائريين أنفسهم الذين وقعوا في الفخ.. فخ استقبال رئيس يقول لهم بعد أكثر من ثلاثين سنة من الاستقلال عبارة قالها ديغول لآبائهم: "!Je vous ai compris" لقد**

---

[1] – ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 40.

[2] – المصدر نفسه، ص: 62.

[3] – المصدر نفسه، ص: 41.

فهمتكم! تمنيت أن أسأل شيراك يومها: ماذا فهم حقا! وهل فهم مستقبلوه ما فهمه هو قبالة مقبرة العالية التي كانت قريبة من المكان"[1].

وبهذا، تتضمّن لغة الآخر السلطويّة الآمرة" الرئيس الفرنسي"، موقف القوي/المستعمر تجاه المحكومين وشعب مغلوب على أمره، بل يتعدّى الأمر إلى إذلالهم، ودوس كرامتهم، وهو ما تفصح عنه لغة " الشرطي الفرنسي": " **كانت السفارة الفرنسيّة الأكثر اكتظاظا بالطوابير، بينما الشرطي الفرنسي يرمق بوجه بارد مليء بالكراهية التاريخية، ليذكّرهم أنهم يقفون داخل السيادة الفرنسية! كان يصرخ باستمرار: " Vous êtes en territoire français,** "[2].

ومن هنا، تسعى اللّغة الآمرة دائما أن تؤكد قوّتها ومركزيتها، تجاه الذين تثيرهم والواقعين في مركزها. " لذا تتوخى أن تشبّع لغتها بنبرات التّهديد والتّرهيب والسّيطرة المباشرة، كلمتها آمرة، تبحث عن توسيع فضاء فرض كلمتها بكلّ الطرائق، ومن أيّ منبر"[3].

2-1-3- لغة السّلطة الأبويّة:

تشغل لغة الآباء موقعا هامّا في الرّواية العربية، حيث نجد " في بعض الرّوايات أن شخصية الأب، هي محور الرواية بأكملها، خاصة فيما يتعلّق بصفاته، وعلاقاته ومظاهر سلطته وتسلّطه، وفي بعض الأحيان نجد حضوره جزئي، وذلك باقتصاره على وروده على لسان الشّخصيات، وفي بعض الأحيان يكون حضوره باهت، لكنه يحمل دلالة كبيرة؛ لأنّه يعبّر عن موقف الكاتب"[4].

---

[1] – ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 82.

[2] – المصدر نفسه، ص: 83.

[3] – نورة بعيو، آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية: " مدن الملح" وثلاثية" أرض السواد" لعبد الرحمن منيف، ص: 155.

[4] – حسن بحراوي، بنية الشّكل الروائي، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص: 280.

واللاّفت للنظر أنّ لغة السّلطة الأبويّة، تتجلّى بصورة جزئيّة في الرّوايتيّن؛ بسبب الدور الذي تمارسه في المتن الرّوائي، وعلى الرّغم من حضورها الجزئي، إلاّ أنّها طبعت الرّوايتين بطابع خاص، جعلها تجذب انتباه القارئ لها.

إنّ الخيبة وما يصاحبها من معاناة وألم من لدن الأسرة كبنية معقّدة تملأها المتناقضات والخلافات تتحرّس فيها السّلطة الأبوية كنموذج أوّل في العنف ضدّ أحد أفراد الأسرة؛ زوجة كانت أم بنتا أم أختا؛ وذلك من أجل تدمير كيانها والحدّ من ممارسة حريّتها. وهو ما يتجلّى لنا في العمّة(عمّة البطل)، في " **وطن من الزجاج**"، هذه العمّة التي عانت قسوة وقهر والدها، ذنبها الوحيد أنّها أحبت كأيّ شخص من حقّه الحب، أحبّت عامل الإسطبل وأحبّها، لكن رفض الجدّ لعامل الإسطبل، حال دون زواجهما، ممّا أدى إلى تدهور حالتها وملازمتها الفراش إلى غاية وفاتها" ...**لم أكن أفعل سوى الانتقال ما بين غرفتي عمّتي والإسطبل الذي كان يعمل فيه شخص مهذب وصامت وحزين... كان يقوم بكل شيء تقريبا... كنت أحبّه لأنه كان قليل الكلام. ومع ذلك، حين يراني يبتسم، ويربّت على كتفي. يسأل عني، عن العطلة، ثم فجأة يسألني عن جدّي.. ثم يسألني عن عمتي..في البداية كنت مستغربًا سؤاله عن عمّتي، واستغربت أكثر حين سألتني عمتي عنه. لكني عرفت فيما بعد أن عامل الإسطبل طلب يد عمتي من قبل وإن جدي رفضه**"[1].

نلمس في هذا المقطع أنّ الجدّ يمثّل السلطة الأبويّة، ورفضه زواج ابنته/العمّة، يعتبر نوعا من العنف النّفسي، الذي انعكس سلبا عل نفسيّة العمّة، بسب رفض والدها الزواج بعامل الإسطبل، وعلى الرّغم من حزن العمّة ويأسها، إلاّ أنّ الجدّ بقي مصرّا على رأيه" **كان جدّي غاضبا جدًا. ومع ذلك لم يبدو مستغربا ولا مندهشا حين علم أن عامل الإسطبل اختفى.. ولم يكن ذلك بالنسبة لجدّي الذي ظل مزمجرا وثائرا.. كان صوته**

[1] – ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 41.

واصلا إلى البيت كله. ولعله أراد أن يوصل صوته إلى عمتي التي انطوت على نفسها كله رعبا...صمتت وانزوت رافضة الكلام والطعام والحياة"[1].

يكشف لنا هذا الملفوظ، حالة العمّة المقهورة والمضطهدة والمحرومة من حقّها، وإنكار كونها "ذاتا"، مقابل لغة الأب المتسلّط، الذي يحدّد مصير عائلته ومستقبلها، فارضا رأيّه دون نقاش، وغير مبالٍ بأنّ الذي يمارس سلطته عليه، يمتلك كيانا إنسانيّا له وعي وعقل وإرادة، بل يتمادى أكثر، مستغلاً نفوذه وماله، فلم يرحم حتى ابنته المقعدة من كثرة الحزن والألم الذي تسبّب فيه، وحرمانها من الزّواج بالشّخص الذي أحبّها وأحبّته، رغم وضعها الصّحي " **عامل الإسطبل عاد ليطلب يد عمتي للمرة الثانية، وأن جدي رفضه مقدما ضده شكوى في المخفر، واستغرب الناس كيف يرفض تزويجها وهي مشلولة"[2].**

وهكذا، يتجسّد القهر الذّكوري في اللّغة الآمرة المتسلّطة، سواء في لغة الجدّ أو الأب أو الزوج، الذي يقسو على أفراد أسرته، وخصوصا المرأة (الأم- الأخت-الزوجة-البنت)، ويخضعها للإذلال والتّهميش، ممّا يؤدي أو يتسبّب إلى قهر نفسي تعيشه، فيتكوّن لديها إحساس بفقدان الذّات. تبعا لذلك، يمكن القول إنّ " النظام في المجتمع التقليدي الجزائري نظام أبوي، فالأب هو مسيّر الأسرة ويملك السّلطة الكاملة عليها"[3]، فهو الآمر والنّاهي، ويرى سلوكه وتصرّفاته صائبة، حتى لو ارتكب خطأ، فلا أحد يتجرّأ على الكلام؛ لأنّه يمثّل السّلطة داخل الأسرة. حيث إنّ " الأسرة في المجتمع الجزائري التقليدي، تعدّ خليّة أساسيّة خلية سياسية تحت سلطة قائد واحد، رب الأسرة، وهو الأب أو الجدّ الذي يتّخذ القرارات ويسيّر الأمور"[4].

---

[1] – ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 42-43.

[2] – المصدر نفسه، ص: 43.

[3] – سهام لعوبي، لغة المرأة مقاربة لسانية اجتماعية لإشكالية النوع" الجندر" في الدراسات اللّغوية، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، إشراف: د. خولة طالب الإبراهيمي، جامعة الجزائر2، السنة الجامعية2018/2017، ص: 23.

[4] – المرجع نفسه، ص: 22-23.

إنّ العادات والتّقاليد الباليّة، والثّقافة الرّاسخة في ذهنيّة المجتمع التقليدي، " الذي حصرها في دائرة العيب والحرام والحشمة وحرمها من التعليم، وسخّرها للإنجاب والتربية والعناية بشؤون البيت والعناية دون غيرها من الأدوار، فعاشت زوجة مطيعة ومحبّبة إذا أنجبت ذكورا، ملازمة لبيتها راعية لأطفالها، وجسد مؤنّثا وأداة للإغراء، أدنى من الرجل تعيش تحت وصايته وسلطته في المجتمع"[1]، ممّا جعل المرأة تعاني التّهميش والاضطهاد في مجتمعها، وعزلها عن محيطها الخارجي تماما، وهو ما يتجسّد في لغة "**سي إبراهيم**" الآمرة، في " **لعبة النّسيان**"، عبر تشخيص ملمحها الاجتماعي في معاملاته السّلوكية القيميّة من حيث الاستقامة والتديّن، فضلا عن سلوكاته الاجتماعية المشّخصة لعنفه الأبيسي، وصرامته داخل البيت.

يقول السّارد المفترض/الهادي: " **وقبل أن تلد أختي طفلها البكر، دأب سي ابراهيم على فرض قيوده وإصدار تعليماته إلينا جميعا، لأن نمط حياتنا المنشرح المتخفف من التزمّت، لم يكن يلائم مزاجه المتشدّد مع النفس قبل الغير. كثيرا ما كان يكرّر مشاهده الوعظيّة مع أختي بصوت مرتفع حتى يسمع كل من في الدار: " أنا ما نبغيش المرا تخرج للزنقة. جامي، جاميJamais. اللّي توحشك من احبابك يجي لعندك...؛ وما نبغيش نجي ونلقاك كالسة مع مالين الفوقي أو مالين السطح.. كلها يَلْزَمْ ما حدّ له.." ...ترد الأخت وتدافع بأنها لا تخرج وحدها بل بصحبة والدتها، وأن الجيران هم أولاد ناس ولا يمكن أن تظل النهار وما طال داخل غرفتها المعتمة كأنها في حبس..وينتهي المشهد بالنشيج والبكاء، وتتدخل لالّة الغالية لتطمئن سي ابراهيم بأن كلمته هي التي ستكون، وأن عينيها ساهرتان أكثر منه على فلذة كبدها.. بينما أكون، أنا والطايع، في الغرفة الأخرى نُبدي تبرّمنا من هذا العزرائيل الذي خرج لنا من الجنب يُكدّر صفاء أهل**

[1] – سهام لعوبي، لغة المرأة مقاربة لسانية اجتماعية لإشكالية النوع" الجندر" في الدراسات اللّغوية(مرجع سابق)، ص: 22.

البيت المنسجمين، ويُحصي أنفاسنا، ويمنعنا من لعب الكرة في الزقاق وداخل فسحة وسط الدار الصغيرة"[1].

وهكذا نستشف من هذا المقطع، اللّغة السلطويّة العليا لـ"**سي ابراهيم**"، التي يتحتّم على جميع أفراد الأسرة الخضوع لها، بتنفيذ أوامره وطاعته، محاولا إثبات رجولته، انطلاقا من فرض قيوده وسيطرته وتحكّمه في البيت، وهو ما دفع (**الهادي** و**الطايع**) التبرّم من لغته السلطويّة، حيث فرض عليهما تربية صارمة، قوامها العمل والاجتهاد والعبادة، ممّا أدّى إلى تمرّدهما وعصيانه، خاصّة الهادي، حيث يرى" **سي ابراهيم**" أنّ هذه الصّرامة، إحدى ميزاته الأساسيّة التي يستحيل التّخلي عنها، وإلاّ قيل عنه أنّه فاقد لرجولته.

إنّ المرأة في المجتمع الذّكوري، " لا تملك إرادة الحركة والانطلاق، بل يوجد دوما من يملي عليها حركتها سواء كان شخصا مثل (الرجل)، أو ضغوط معنوية تشكلها الضوابط والمفاهيم الرّاسخة في المجتمع، التي تحتل وعيها، وتحدّد نمط عيشها"[2]. وهو ما يتجسّد في هذا الملفوظ:" **الآن، أعلن والدُ خديجة أنه زوّجها للفقيه الحاج عبد السلام، الخطيب المِصْقاع، والمحدّث البارع الذي يسكن في الدرب المجاور. خديجة تبكي في الفُوقي، والطايع يشهق في السفلي لأن "يدّيهم طاحت في التراب"، وكلمة الأب العليا، والطايع ما يزال مراهقا بدون عمل"يحمّر الوجه" ولا بد له، هو العارف بدواير الزمان، أن يؤمن لابنته مستقبلا لائقا..."[3].**

يمكن القول في ضوء ما سبق، إذا كان النسق اللّغوي للّغة الجابذة الآمرة، تمظهر في " **لعبة النسيان**" عبر ثلاث صور لغويّة:1- صورة الاتّجاه الديني/2- صورة المؤسّسات الرسميّة للدولة: الوزراء/الأحزاب والنقابات السياسية/3- صورة المواضعات

---

[1] – محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 56-57.

[2] – شريف حبيلة، الرواية والعنف، دراسة سوسيو نصيّة في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، إربد(الأردن)، ط1، 2010، ص: 230.

[3] – محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 75.

الاجتماعيّة والتقاليد والأعراف. فإنّه في " **وطن من زجاج**"، تجلّى هو الآخر عبر ثلاث صور لغويّة: 1- لغة الدين المتطرّف(الإرهاب)/2- لغة المؤسّسة السّلطويّة: النظام الحاكم- لغة الآخر(المستعمر)، لغة المؤسّسة الرسميّة للدولة، لغة الإقطاعي(الجدّ)/3- صورة السّلطة الأبويّة: الأب/ الجدّ.

إنّ النّسق اللّغوي للّغة الجابذة الآمرة ذات المرجعيّة الأحاديّة الوثوقيّة، يقابلها ويناقضها نسق لغوي آخر، وهو اللّغة النّابذة المعارضة؛ أي لغة الفئات الشعبيّة المتنوّعة والمتباينة، التي تروم إلى حرية التّعبير والديمقراطيّة. والمدرجة ضمن لغة المسكوت عنه، سواء في مجال الدّين أو التّاريخ أو السّياسية أو الجنس، وهو ما نتوخى الكشف عنه بالتفصيل في العنصر الثاني من الأنساق اللّغويّة.

2-2- اللّغة النابذة(المنضّدة)/ اللاّ مركزيّة اللّغة langue décentralisatrice:

بما أنّ الرّواية- حسب **باختين**- تنبثق من الوسط الاجتماعي المقهور والمضطهد، فهي بهذا تضع حدّا للمركزيّة الكلامية والإيديولوجيّة، إذ تُضحي أكثر التصاقا بالتحوّلات المجتمعيّة وعلاقات الأفراد فيما بينهم[1]. ومن ثمّة، فإنّ التعدّد اللّغوي في الرّواية يتعزّز فيه الحواريّة كقوّة نابذة عن المركز بالتعدّد على مستوى الوعي أوّلا، ثمّ على مستوى الدّلالي والتعبيري للّغة ثانيا، كما يعمل على تشويه نقاء اللّغة الأدبيّة المهيمنة والمنغلقة على نفسها، وتجديدها " لصالح تنضيدات اللّغة القوميّة، التي تبقى خارجة عن السّلطات الجابذة والموحّدة للغة الأدبية المهيمنة"[2].

تبعا لذلك، تمظهر التعدّد اللّغوي في الرّوايتين من خلال تجاوز اللّغة كلّ الخطابات الوثوقيّة، باستحضار اللّغات الاجتماعيّة والسياسيّة والتاريخيّة والشعبيّة، ليستنطق المسكوت عنه ويكشف المحظور والمضمرالإيديولوجي لهذه اللّغات.

---

[1] – ينظر: نورة بعيو، آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية:" مدن الملح" وثلاثية" أرض السواد"لعبد الرحمن منيف، ص: 165.

[2]– Mikhail Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, p23.

لغة المسكوت عنه Le non dit:

يشير هذا المصطلح إلى عدم طرح إشكالات المحظور والطّابوهات؛ بمعنى " عدم الخوض في حقول معرفية بعينها، نتيجة التعصّب الدّيني والمذهبي، والمحاذير والإكراهات السياسيّة والتغيّرات العرقيّة والاستعلاء الطبقي"[1]. ومن ثمّة، فإنّ المسكوت عنه له علاقة بالصمت أو عدم النطق بما يجب النطق به، في سياقات ومقامات محدّدة، غير أنّ المنجز الرّوائي الجديد، لا يخضع لهذه للأوامر والمحظورات، بل إنّه تأسيس لمتخيّل مختلف، " لم يعد كتابة للعبرة أو لنقل التجربة، أومراعاة الذّوق العام واتّباع الأصول والتقاليد المرسومة، وليست فعلا يدفع إلى التأّمل والتعبئة؛ وإنّما هي الكتابة بحدّ ذاتها غاية لا وسيلة، أو هي فعل عصيان وتمرّد، وهي بحدّ ذاتها تمزّق الأوهام وتنكأ الجراح، وهي كاشفة وجارحة، أو هي انفجار الينابيع في صحراء الكذب والحقائق الخرافية ذات البريق اللاّمع المزيّف"[2].

ومن هنا، وباستقرائنا للمدونتين، يتجلّى لنا بوضوح أنّ الرّوايتين تستحضران كلّ ما غيّب واستتر بقصديّة، لأسباب ومصالح فرديّة أو جماعيّة معيّنة، سواء ما تعلّق بالمسائل والقضايا التاريخية، أو الدينيّة أو السياسيّة أو الجنسيّة، وتبعاتها. إذ تشكّل هذه المسائل (الجنس والدين والسياسة) ثلاثيّة المحظور في الثّقافة العربيّة. تبعا لهذا، سنركّز بتحليل نوعين من لغة المسكوت عنه في الرّوايتين من باب التّمثيل لا الحصر.

2-2-1 لغة التّاريخ:

نتطرّق في هذا العنصر إلى المحظور والمسكوت عنه تاريخيّا في الرّوايتين، و" الذي يحرص الماسكون للسّلطة عادة على إيهام الناس بأنّه في حرز مصون، يخضع

---

[1]- محمود إسماعيل، في تأويل التاريخ دراسات نظريّة وتطبيقيّة، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة (مصر)، ط1، 2007، ص: 14.

[2]- شكري عزيز ماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع: 353، 2008، ص: 136.

للتقاليد والتعاليم الموروثة، ويستجيب لمقتضيات الأخلاق الجماعية والممارسات المتوالية"[1]، دون إغفال أبرز تمظهرات التمثيل السّلطوي في الرّوايتين، والاستراتيجيّات التّقنيّة التي يتوسّلها الكاتب في الكشف عن مضمرات السّلطة.

ما يميّز العمل الروائي الجديد، أنّه يكتب لتفكيك واقع مستهلك، يرسم صورة الشخوص الرّوائية، باستحضار تفاصيل هي في حكم المغيّب في الخطاب التاريخي، إنّها تفاصيل ذات خصوصية حضارية، وإنسانية تتمظهر عبر المواقف، وردود الأفعال، وعلى الرّغم من التوظيف الصّارم للعرض التاريخي، والجدّية في مكاشفة الواقع، واستثمارها في توجيه إدراكية النص، ورصد متخيّله المتشعّب[2].

وعليه، يمكن القول، إنّ الرّوايتين لا تكتبان تاريخا على شاكلة الكتب التّاريخية، بل اهتمتا بكتابة التّاريخ المسكوت عنه، و" عن صمت التاريخ، عن الثّغرات والمراحل التاريخيّة المهمّشة بفعل التاريخ الرّسمي، ومن ثم محاولة كتابة تاريخ جديد، يتعامل مع الأحداث التاريخية تعاملا تخييليّا، ويعالج المعطيات استنادا إلى قوانين إنتاج نصي إبداعي، يقرأ قراءة تخييليّة أدبية"[3].

ومن هذا المنظور، يؤكّد **محمد برادة**، في تدخّل له عن " الكتابة، التشخيص والأزمة"، أنّ " لعبة النسيان" لم تتقصّد إلى روي التاريخ أو نقض تجربة سياسية أو شيء من هذا، على العكس، فقد صدرت عن تصوّر معين لا يلزم القارئ والناقد.. وهو أنه في مجال الكتابة الرّوائية، من أجل تحقيق نوع من هذا التشخيص العميق لا بد للكاتب أن يتعامل مع مجموع العناصر والمكونات والمواد الخام على قدم المساواة، لا يفاضل بين ما هو سياسي واجتماعي وبين ما هو ذاتي وتاريخي.. بل يستثمر مجموع هذه الوظائف

---

[1]– محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ص: 57.

[2]– ينظر: أحمد اليبوري، في الرواية العربية التكوين والاشتغال، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء (المغرب)، ط1، 2000، ص: 34.

[3]– مصطفى المويقن، تشكل المكونات الروائية، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 2001، ص: 44.

والعناصر بنفس التعامل والقيمة؛ لأنّ هذفه ليس إبراز عنصر دون الآخر، وإنّما المرور عبر التشكيل ليصنع فضاء مغايرا ويوحي للقارئ أن هذا الذي نعيشه.."[1]. وفي موضع آخر، يقول: "... تبلورت لدي فكرة كون الكتابة هي المجال الذي أحقق فيه حريتي بامتياز، أي إعادة تشكيل العالم، واستنطاق الذات ومحاورتها من خلال أصوات الآخرين واستكشاف المسكوت عنه"[2]، الذي سكت الآخرون عن الحديث والخوض فيه.

تبعا لذلك، واستلهاما للمرحلة التاريخيّة؛ أي النضال المغربي ضدّ الهيمنة الفرنسيّة، يقوم السّارد المفترض بتعريّة تاريخيّة واقع المدينة " **فاس**" القديمة، إلى درجة أنّه شخّصه وأنسنه، كاشفا عن مأساويته التي تعيشها في امتداد من ماضيها إلى حاضرها، مُقيما تعارضا بين هذا الماضي الأصيل والرّاهن القائم، الزّائف المشحون بالتوتّر وطرح الأسئلة المصيريّة، من قبل شخصيات يعيشون مرحلة عويصة، نتج عنها آثار نفسيّة مأزومة لهذه الشخصيات، حيث الإحباط واليأس، والانهيار:"... **أكثر من عشرين يوما والمدينة القديمة محاصرة تغلي بشيوخها ونسائها ورجالها وأطفالها... تفجر التحدي في وجه السلطات الفرنسية وأعوانها... هذه الأزقة نفسها التي تمسحها الآن بنظرتك المتهيجة لملصقات مرشحي الانتخابات التشريعيّة ذات الشعارات الطنانة الواعدة هي التي كانت تزلزل تحت هدير الأصوات المنادية باستقلال والحرية...**"[3].

وهكذا، تجاوز السّارد المفترض " في تعامله مع المكان/المدينة الوصف الفوتوغرافي، ليصل إلى المكان الإنسان وتحوّلاته التّاريخيّة"[4]، واستكناه ميتافزيقاها

---

[1] – صدوق نور الدين، الكتابة وإنتاج الوعي، دراسة وتحليل في رواية " لعبة النسيان"، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1995، ص: 61. نقلا عن: محمد برادة، الكتابة، التشخيص والأزمة، ملحق "الاتحاد الاشتراكي"، 28أكتوبر 1994.

[2] – محمد برادة، في شبه شهادة عن العلاقة بالكتابة، مجلة الآداب، عدد خاص بـ" الأدب المغربي الحديث، 1،2، يناير/فبراير 1995، ص: 4.

[3] – محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 99–100.

[4] – عبد الله رضوان، الرّائي(دراسات في سوسيولوجيّة الرّواية العربيّة)، دار اليازوري العلميّة، عمان(الأردن)، ط1، 1999، ص: 76.

المضمرة، وبهذا تتغيّر دلالته الجغرافيّة الجامدة إلى نسق إيديولوجي تاريخي:" **كأننا نستعيد الزمان– الفضاء دائما على حساب حاضر غير مطمئن.. كأن ما يحدث الآن قد حدث في منطقة تقع بين المعيش والمتوهم، بين المحسوس والمتخيل...هل تكذب المدينة؟ هل فاس تكذب؟...هل تكذب فاس أم الذاكرة جللها النسيان**"[1].

تستحيل المدينة هاهنا عنصرا يقع الحدث على عاتقه، وتتحمّل تبعات التغيّير الذي لحقه جرّاء الظروف التّاريخيّة والسّياسية، وبذلك أوكل السّارد المفترض لفضائها دورا هامّا، وكأنّها شخصيّة من الشخصيات، وأنّ أيّ موقف يتخذونه ضدّها أو معها، أو نقد يوجّهونه لها، إنّما يوجّهونه لأنفسهم، ما المدينة إلاّ وجه أناهم، وليست وجههم الآخر. وبالتالي، فإنّ " السرد المديني ينهض على توظيف المنظور الواقعي النقدي، وكذلك ما يمكن تسميته بالواقع الإنساني لطبائع هذه الصراعات ومعطياتها وانعكاساتها على الواقع الذي تعيش استلابه المدينة"[2].

كذلك، تشير" **لعبة النسيان**" إلى الأزمة الخانقة المعروفة في المغرب على جميع المستويات سواء كانت اجتماعيّة أم اقتصاديّة أم سياسيّة أم ثقافيّة، إلى جانب الانتفاضات الشكليّة والفساد الإداري والسياسي وانعدام حقوق الإنسان. ومن هنا، فإنّ" الرّواية العربية في المغرب لم تنبتخارج مدار الصّراع الاجتماعي الذي عرفته مرحلة ما بعد استقلال، في ظلّ مجموعة متغيّرات واكبت هذه المرحلة، والظروف الاجتماعية التي أفرزتها، والأحداث التاريخية التي شهدتها"[3].

وعليه، فإنّ إعادة قراءة التّاريخ المضاد، التي ينتهجها **محمد برادة** في نصّه، والتي تتوسّل النسبيّة لا اليقينيّة، تروم إلى تحرير الذاكرة التاريخيّة من هيمنة الصوت الأحادي

---

[1] – محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 99.

[2] – علي حسن الفواز، مراثي المكان السردي، (قراءة في فضاءات الرواية العراقية)، تموز، دمشق، ط1، 2012، ص: 33.

[3]– إبراهيم عباس، الرواية المغاربية (تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي)، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2005، ص: 112.

الذي تحتكره الرّواية الرّسميّة، لتنفتح على تواريخ جديدة منسيّة ومهمّشة، يقول السّارد المفترض: " **نحن نحمل مشعل الحقيقة، والتاريخ سيحكم بصواب دعوتنا. لذلك لا تقلق ممّا تراه، فالجماهير ستكشف صحة ما طرحناه، وتعرض عن أكاذيب النظام ووعوده الفارغة...**"[1]؛ لأنّ الذّات تخلّد مروياتها وأفعالها بالسّرد والحكي الذي يرسّخ للذاكرة والتاريخ في الزمن " حيث يسمح السّرد التاريخي للذات أن تعيد صياغة وقراءة ذاتها والعالم التاريخي من منظور تأويلي نقدي كاشف، يتأسّس جماليا وتخيّيليا بواسطة السخريّة التي تمكننا من عدم الوقوع في الوهم، لسبب بسيط؛ أنّها تحارب الوهم"[2]، عبر المكاشفة والتجلّي، ولا يتأتى هذا إلاّ بقراءة حفريّة تتغلغل مكامن الحقائق فتضيئها وتجلّيها.

يبدو أنّ تعامل " **لعبة النسيان**" التي تمتح من الذاكرة مع الواقع، هو تعامل قام في جوانبه على الانتقاد غير المباشر، في محاولة لرصد سلبيات واقع ما بعد الاستقلال وتجسيدها. وهو ما يتجلّى من خلال الجدال والنّقاش الذي دار بين راوي الرّواة والكاتب حول وضعية البلاد، إذ يقول الكاتب: " **التاريخ له أكثر من مستوى، وقلما يكون في حقيقته مطابقا لما يجري في السطح وتشخصه الأحداث الطنانة.. وانت بعد عائش في مجتمع لم يكتب تاريخه البعيد، فضلا عن أن تاريخه الحديث موصوف بالسرية ووثائقه مكنونة في خزائن مختومة بالسمع حتى يظل سكان المملكة مشغولين بمستقبلهم ! والمؤرخون يغيرون مدادهم من فترة لأخرى كما تعلم**"[3].

إنّه تاريخ القهر والتعسّف والاضطهاد وكبت الحريّات والانقلابات، في ظلّ سياسة ما بعد الاستقلال وما نتج عن ذلك من مخلّفات الاستعمار، حيث تتغيّر القيّم المثلى وتتحوّل إلى قيم ماديّة، وتبرز بذلك ثورة الشّباب على واقع المغرب ما بعد الاستقلال على كافة المستويات، يحيل إلى استبداد السّلطات الحاكمة والظلم وانعدام العدالة الاجتماعية،

---

[1] – محمد برادة، لعبة النسيان، ص:71.

[2]– طه وادي، دراسات في نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة(مصر)، ط1 ،1989، ص: 166.

[3] – محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 120.

وترداد الشّعارات السياسية الجوفاء وطغيان السّلطة ونماء جبروتها على حساب حقوق الشّعب وفقدان أمله من أجل " **النضال من أجل الهدم والبناء من أجل التغيير. هذا ما تعلمناه في الحزب والنقابة. نهدم البالي المتجمّد، ونشيّد الجديد الملائم لتضحيات الجماهير**"[1].

كذلك، تسلّط الرّواية الضوء على حركة الارتداد من النّضال الحزبي والنّقابي والكفاح الوطني، إلى تطبيع العلائق مع السّلطة، فقد خان رؤساء الأحزاب والنقابات وأطرها الفاعلة القضّية الوطنيّة، من خلال التطبيع السّياسي، " **ومغازلة السّلطة التي تأخذ أشكالا مختلفة، يتلوها تبادل الزيارات، ثم الوساطة لقضاء مصالح العائلة... وفجأة ينتقل أحدهم إلى منصب رسمي بدون أن يخبرنا، فتأتي الأوامر، من القيادة، بأن علينا ألا نقطع " الخيط" معه، فقد يُفيد المنظمة**"[2].

وهكذا، تثور لغة المناضل السّياسي"**الطايع**" على نضاله وأوهامه، وتخيب آماله وطموحاته المستقبليّة، ملحّا على تأكيد فكرة زيف الأحزاب والنقابات وأطرها الفاعلة، وفساد السّياسيين، وعملهم لمصالحهم الشخصية فقط، مقتنعا في الأخير، أنّ العمل السياسي، لا جدوى منه، مقرّرا اختيار مهنة التدريس." ومن ثم غدت التأمّلات الحوارية في النصوص أكثر تغلغلا في باطن اللاّوعي الجمعي، وأدقّ استنطاقا لمكونات المجتمع والثقافة ونظام الحكم، وأشد مساءلة لخبايا المرحلة التاريخية وكشفا لأسرارها"[3].

تجاوز الخطاب الرّوائي محاكاة الواقع، وتوثيق المادة التاريخيّة، ذلك أنّ " الرواية التّاريخية عمل سرديّ فنّي، لم يكتب بقصد أن يكون مرجعا في التاريخ، بل قد تصير من أهم المصادر التاريخيّة؛ كإطار للبحث في منظومة القيم الأخلاقية، والحضارية، وحياة

---

[1] – محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 69.

[2] – المصدر نفسه، ص: 71.

[3] – شرف الدين مجدولين، الفتنة والآخر، أنساق الغيرية في السرد العربي، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت (لبنان)، ط1، 2012، ص: 112.

الأفراد، وعلاقتهم بمن يسيّر شؤونهم في مرحلة زمنيّة معيّنة من حياة المجتمع، والتي يكون فيها السّجل التّاريخي الرّسمي الجامد قد همّشها، أو تجاهلها، بقصد، أو دون قصد"[1].

وهو ما تجسّد– فعلا– في "**وطن من زجاج**"، وذلك من خلال رؤية متكاملة للواقع والتّاريخ، إنّها تنتقد التّاريخ في الوقت الذي تنتقد فيه الواقع، وتنتقد الواقع في الوقت الذي تنتقد فيه التّاريخ، معتبرة الواقع ما هو إلاّ امتداد للتاريخ، فالإرهاب والعنف، ليسا جديدين في بلد كان ماضيه حافلا بالصّراعات والاضطرابات. وهو بالتالي، ليس وليد اليوم والحاضر، إنّما هو من مخلّفات حقبة الأمس الماضي، وقد حاولت الرّوائية تتبّع هاتين الظاهرتين تاريخيّا، إذ ضمّنت روايتها تلميحات لهذا الماضي، وعقدت مقارنات مع مجريات الحاضر، " فالجزائر/الوطن في ماضيه كما في حاضره، بمناخات الفاجعة والمأساة، يكون الموت قدر الإنسان الجزائري الممتد في الزمان، والمشكل لتاريخه الفردي والجماعي في آن، ينجزه الفرنسي زمن الاستعمار قمعا للفعل الثوري المناهض، ثم يتابعه الجزائري زمن بكثير من الوحشية والعبثية ضد أخيه الجزائري بالاغتيال الفردي أو الجماعي ذبحا أو رميا بالرصاص"[2].

تبعا لذلك، تقدّم الرّواية نماذج تاريخيّة لهذه الظاهرة، لتؤكّد على أنّ أزمة اليوم/الحاضر، هي نتيجة تراكمات الأمس/الماضي؛ حيث تقول:" **ليكتشف الناس أن كل هذه الانكسارات والإحباطات ليست وليدة اليوم، وان ما يعتبرونه أمسا جميلا كان ساحة مفتوحة لهذا الخراب الحالي، وان الأمس هو الذي عبّد الطريق إلى كارثة اليوم بكل**

[1] – نورة بعيو، أشكال وتقنيات توظيف المادة التاريخية في الرواية العربية المعاصرة، مجلة الخطاب– دورية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات والبحوث العلمية في اللّغة والأدب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، دار الأمل، تيزي وزو (الجزائر)، ع:9، جوان 2011، ص: 42.

[2] – بن جمعة بوشوشة، الرّواية النّسائية الجزائرية، إشكالية الكتابة الاختلاف والتلقي، الملتقى الدولي الثامن للرواية، دراسات وإبداعات، دار الأمل، المدينة الجديدة– تيزي وزو، 2004، ص: 82.

ألقابها...فمتى كنا بخير إذن؟"[1]. وضمن هذا المنحى، تقف الرّوائيّة موقفا معارضا من السّلطة(الدولة)، متّخذة فترة الاستقلال إطارا زمنيّا؛ حيث تعتبر أنّ السّلطة مسؤولة عن الأوضاع الاجتماعية المزريّة التي يعيشها الشعب الذي لم يتغيّر وضعه في زمن الاستقلال.

تقف **ياسمينة صالح** من تاريخ الثّورة التحريريّة، موقف مساءلة وإعادة نظر لتاريخها الرّسمي المدوّن، والذي يشكّل الإيديولوجيا المهيمنة للسّلطة الحاكمة، بغية إعادة كتابته من جديد، حيث" لم تعد النزعة الوثوقية هاجسا، بل غدا الشك والنسبيّة والقلق من مرتكزات الرؤيا الجديدة"[2]. ومن هنا، تحاول الرّوائية، تصحيح ماكتبته السّلطة، ودوّنته من تزيّيف للحقائق،" **ثلاثون عاما من الإحباط والفرح والانكسار اليومي قبالة تاريخ لا يقول الحقيقة، ففي الثلاثين من العمر يصير العمر أشبه بكذبة أبريل**"[3]. وفي موضع آخر، يقول السّارد المفترض/البطل: " **...ثلاثون عاما من الكذب والانكسار أمام تاريخ لا يقول الحقيقة لأنه قابل للتزوير ولان التاريخ الذي يكتبه الشهداء لا يمكن قراءته خارج الشهادة**"[4].

تعمد **ياسمينة صالح**، إلى اجتراح كتابة مضادة للحقائق التاريخيّة، تحرّك صمت المسكوت عنه في التّاريخ الرّسمي، كاشفة المناطق المعتّمة والمضمرة فيه، فهي تعتبر التّاريخ قالبا جاهزا للتّزوير والتّشويه، إذ ليس هناك حقيقة مجرّدة داخل التّاريخ، يكتبه أولئك الذين يزيّفون الوطن أساسا، ويضحكون على الشّعوب ويقتلون أحلامهم، فضلا عن الإهانة الرّسمية التي تمارسها السّلطة ضدّ البسطاء والفقراء، وهو ما تصوّره الرّواية من

---

[1] – ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 10.

[2] – سليمة خليل، الحداثة السردية في الرواية الجزائرية–نقد المرجعيات في رواية الأزمة، ص: 96.

[3]– ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 69.

[4] – المصدر نفسه، ص:

خلال شخصية "**عمّي العربي**" المجاهد الثوري، الذي يفضي للبطل مساره الثّوري في حرب التحرير، بوصفه ممّن أسهموا في صناعة هذا التّاريخ.

تثبت الرّواية أنّ ظاهرة العنف في الجزائر ليست بالحدث الجديد، وإنّما هي ظاهرة قديمة لها جذورها التّاريخيّة، حيث تتبّعتها **ياسمينة صالح** إلى زمن الاحتلال الفرنسي للجزائر وممارساته الوحشيّة ضدّ الأهالي، مرورا بالتصفيّات التي طالت العملاء والمتعاونين الجزائريّين مع هذا الاحتلال، دون أن تنسى ممارسات الإقطاع والمافيا السياسيّة والاقتصادية وقمع المعارضة بعدالاستقلال، هكذا حتى تصل في نهاية المطاف إلى إرهاب العشريّة السّوداء.

ومن ثمّة، تكشف " **وطن من زجاج**" وبلغة التّاريخ عن حقائق ومظاهر أفرزتها مرحلة حرجة وحساسة من مراحل الجزائر الحديثة، ذاق مرارتها الشّعب الجزائريّ، أرادت أن تتلمّس حقيقة الواقع الذي يرسم الوطن، هذا الواقع الذي تعالجه بجرأة كبيرة، تعرّيه وتفضح عمق معاناة الإنسان فيه، ليتحوّل الوطن إلى واجب يتعامل الإنسان معه بموجب قناعة وإرادة أصحاب القرار في البلاد " **لكنه الوطن الذي يتعامل معك بلغة الـ"خدمات". الوطن الذي يجردك من صلاحيتك في سؤال تعي جيدا أنك لا تملك ردا عليه حين لا تجد من يخدمك حقا، حين تتعطل حياتك بسبب مشكل إداري تافه وحين تتوقف أحلامك كلها بسبب مشكل سياسي تديره نخبة من " الرجال المحترمين" الذين لا يخدمك أحد منهم إلا ليخدم نفسه مليون مرة..!**[1].

سعى الكاتبان إلى ملامسة عبثيّة الواقع والكشف عن المضمر الإيديولوجي والمسكوت عنه الثّاوي خلف الخطابات السّياسية، والدينيّة والتّاريخية. ومن ثمّة، تتحوّل الدّلالة المرجعيّة داخل الخطاب الرّوائي، من الوصف والنّقل الحرفي المباشر للواقع، إلى

[1] – ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 8.

محاورته، وإدانته ونقده ومساءلته، لتشكّل خطابا تفكيكيّا، يكشف عن المغيّب والمسكوت عنه في فترة تاريخيّة ما.

2-2-2-لغة الجنس:

ما يميّز النص الرّوائي الجديد أنّ الشّخصيات فيه، تتّخذ من الغريزة والإحساس الملموس ووصف التفاصيل وسيلة للتعبير عن الجنس، حتى لو اتّخذ هذا التعبير طابع العنف والممارسة الحيوانيّة[1]. حيث تثير نصوص الرّواية الجديدة الانتباه بلغتها وجرأتها واقتحامها لمناطق تعتبر محرّمة في عرف الأخلاق السّائدة.

من هنا، فإنّ "**لعبة النسيان**" و" **ووطن من زجاج**"، تحاولان اختراق طابو الجنس/ كمسكوت عنه، وذلك عبر نسق لغوي، يحاولان من خلاله " نقل الوقائع والسّلوكات على حقيقتها المنتشرة بشكل يثير الكثير من الأسئلة والجدل؛ لأنّ المجتمع لا يزال يسير بوتيرة الخلط بين الحلال والحرام ليس بمبدأ طبيعة الخلق البشري، وإنّما لحساب مصالح وإشباع رغبات مكبوتة"[2].

وعلى هذا النحو، يورد **محمد برادة** في سياق حديثه عن الجسد/ الجنس، صورا شتّى لجسد الأنثى وما يُفعل به، بارزا ملامح هذا الجسد والعلاقة الحميميّة والمشاهد الإباحيّة، حيث يصوّر علاقة الأنثى بجسدها في حال العنف، وهو ما يمثّل مصدر وجع لها، خاصة في حال الاغتصاب، بشكل أناني يدرك مدى التوحّش. وهنا تحضر " **واقعة الضب**" الذي اغتصب فتاة قاصرة عند انصرافها من المدرسة بوحشيّة وفظاظة، وهو ما يتواتر سرد حكاياته في " **لعبة النسيان**"، إذ يقول السارد المفترض/ راوي الرّواة:" **وصفوا كيف تعرض" الضب" للفتاة عند انصرافها من المدرسة، وقادها عنوة إلى جنان قريب**

[1] – ينظر: سليمة خليل، الحداثة السردية في الرواية الجزائرية–نقد المرجعيات في رواية الأزمة–، ص: 57.

[2] – نورة بعيو، آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية: " مدن الملح" وثلاثية" أرض السواد" لعبد الرحمن منيف، ص: 179.

حيث عذّبها قبل أن يفتضها بوحشية وفظاظة، ثم التجأ " مُزاوكًا"، مُحتميا بضريح مُقابل لضريح المولى ادريس، اعتاد المذنبون أن يحتموا به"[1].

يعكس هذا الملفوظ، الواقع المرير بكلّ ما يحمله من مواقف مأسويّة وأفعال وحشيّة، تعيشها الأنثى، وذلك بتعرّضها لأبشع أنواع العنف والمعاناة، ممّا يسبّب لها عاهات نفسيّة وجسديّة طول حياتها. ومن ثمّة، أصبحت صورة العنف الجسدي للفتاة العارية الجسد، راسخة في ذاكرة "**الهادي**" تغيب وتحضر، عندما يشاهد الأفلام الإيروسية، كالفيلم الياباني بباريس الذي ذكره من خلال مشاهده الشبقيّة بالضبّ بعد عشرين سنة.

ومثلما يصوّر لنا الكاتب لغة العنف الجسدي، يكشف لنا معاناة المرأة النّاجمة عن كبتها الجنسي، في ظلّ العلاقة الجنسيّة التي تربطها بزوجها، وما يخلّفه من أحاسيس متناقضة، تتراوح بين الحاجة إلى الحبّ والعاطفة والإشباع الجنسيّ، وما بين التّقاليد الصّارمة والعرف الاجتماعي، ما يُجبر الإنسان على كبت مشاعره واحتياجاته النفسيّة والجسديّة، وهو ما يعبّر عنه هذا المقطع: " **أفكر الآن في امرأة عبرت معي من صحراء اللاشهوة إلى رحاب الشبق والخلاعة الجميلة. عشر سنوات عاشتها مع زوجها وما ذاقت هزة المجامعة. كان يضاجع نفسه تقول. كانت تحس جسده بعيدا عنها، والطهرية تقضي بأن تحترم طريقة الزوج في استحضار شهوته... ونحن نهتز معا على مشارف الشبق المندلع من جسدينا، أحسست بها امرأة أخرى. جسدها المتواري قبل، خلف الخجل والحرمان، اكتسح آنئذ السرير والغرفة وانتشلني من اعتيادية قد تضفي السأم على طقس اللذة"[2].**

حينما يغدو الفعل الجنسي، نوعا من القهر والحرمان العاطفي والجنسي، في ظلّ العلاقة الشرعيّة بين الأزواج، كثيرا ما تتحوّل هذه العمليّة الجنسيّة إلى فعل روتيني، يفتقد

[1] – محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 47.

[2]– المصدر نفسه، ص: 87-88.

كلّ معاني المتعة في بعدها الإنساني، وخاصّة بالنسبة للمرأة، إذ تُضحي هذه المتعة مجرّد تأدية لواجب شرعي فقط، خالية من الأحاسيس والمشاعر. وكثيرا ما ينجم عن هذه الظاهرة آثارا نفسيّة وسلبيّة كالخيانة الزوجيّة، وهو ما لمسناه في هذا الملفوظ، الذي يتّضح فيه المسكوت عنه، في ردّ فعل " **المرأة المدريديّة**"، تجاه سلوك زوجها ومعاملته لها، لذلك تدفعها طبيعتها كامرأة للبحث عن الرجل؛ ولأنّ زوجها لا يبالي برغباتها الجامحة، تهرب إلى "**الهادي**" وتمكّنه من نفسها وتعيش معه أحسن لحظاتها، معوّضة ما فقدته من تلك اللّذة الجنسيّة مع زوجها.

كذلك، يتطرّق **محمد برادة** إلى لغة الجنس، وهي تمارس في طقوس عشيقة، وذلك باستخدام أفانين من الحيل الكلاميّة التي تشكّل علامات دالّة على إمساكه عن الخوض جهرا في الجنس، بتسمية الأشياء بمسمياتها تهيّبا من أحكام البيئة وضوابط الأخلاق وأعراف المجتمع، والتي تعتبر الحديث عن الجنس محرّما، باعتبار اندراجه ضمن المسكوت عنه، وتفضيل الإيحاء الجنسي في تصوير طقوس الجسد، وهو يمارس أقاصي اللّذة والمتعة والعنفوان، وهو ما يتجسّد في هذا المقطع: " **فجر تلك الليلة بعد أن ودّعنا أصدقاء السهرة، كنت في قمة الانفعال كنت أرتَجُّ وأنا أجُوس بشفتي عبر مناطق جسدك الشفاف. كنت أقول لك فيما يشبه الهذيان: – حركات جسدك لا تنسى... ثلاثة أشهر وجسد كلّ منا لَصْقَ جسد الآخر**"[1].

يشكّل الجنس الوسيلة التي يلجأ إليها سواء الرجل أو المرأة، لتصريف كلّ أشكال الإحباط واليأس، والشّعور بالاغتراب والضّياع وانسداد الأفق، في مجتمع مقموع ومضطهد من كلّ الجهات، فيرمون أنفسهم في بحر الغربة. إذ تغدو " باريس" بالنسبة للفتاة البيضاوية المغتربة، فضاء لممارسة الحريّة الجنسيّة، حيث تقول: " **عندما غادرت البيضاء لأدرس في باريس، لم تكن سني تتجاوز الثامنة عشرة. كانت مراهقتي**

[1] – محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 91.

جحيما... وفي باريس ترائى لي أن بالإمكان أن أجرب الحالات القصوى في الفكر والجسد والعلاقات...امرأة تهدم الليل بحثا عن نهار مستحيل؟"[1].

تشكّل الدّار البيضاء بالنسبة للفتاة المغتربة، فضاء محدودا، وشعورا بالكبت، تُضيق الخناق وتُقيّد حريّتها، الأمر الذي دفعها إلى مواجهة سلطة مجتمع فرض عليها نظاما خاصّا من الممارسات المتناقضة مع شخصيتها المتمرّدة والمتحرّرة، فاختارت باريس؛ باعتباره فضاءً تمارس فيه حريّتها الجسدّية، وتجرّب فيه كلّ شيء، فمنحت لجسدها مطلق حريّته ليتمتّع مع من يرغب فيه من الرّجال، حيث تجعل الفتاة المغربيّة من بيت إحدى الرّاهبات، مرتعا للصراع الشّبقي والارتواء اللّحظي، بلغة الجنس، " **كف الضحك والابتسامات، ورأيت لأول مرة القلق اللامرئي الكامن في عينيك والذي أشعل، لديّ، المخيلة، والجسد... تكلّم الجسدان بنشوة واشتعال. تكلم الجسدان حتى اقتنعا أن كل حديث عدا ذلك، باطل. لا نريد نهاية للقائنا...وفي الساعات الأولى من الصباح، يضمنا الفراش وكأن الشهوة بكرا ما تزال قي جسدينا"[2].**

لم يركزّ **محمد برادة** – في إطار حديثه عن لغة الجنس– لفضح المسكوت عنه، على المرأة فقط، بل تجاوز ذلك إلى التطرّق لبعض الممارسات الجنسيّة بالنسبة للرّجل، حيث بيّن أنّ مسألة الجنس لا تكون فقط بين الذكر والأنثى، بل هناك حالات شاذّة(المثلية الجنسيّة)، وهي نوع من الأمراض النفسيّة، التي تتعارض مع الحياة والدّين، وتكون خاضعة لسلطة الجسد ورغباته ونزواته المستمرّة.

يقول راوي الرّواة: " **لقد سكت الرواة جميعهم عن بعض التفاصيل التي وقعت لـ" الهادي" في طفولته. وهي تفاصيل تتصل بإغراءات جنسية من جانب أولاد وشبان؛ فقد كان الهادي وسيما وسامة لا تعيبها إلاّ نحالته المفرطة. كان" فَرْخًا" بحسب التعبير الشائع في لغة الحومة آنذاك. وكان الفتى البقال السوسي بالقرب من الدار الكبيرة،**

[1] – لعبة النّسيان، محمد برادة، ص: 89.

[2] – المصدر نفسه، ص: 87.

يلاطفه ويستدعيه للعب الكرة في سطح البيت الذي يسكنه. وهناك تبدأ المحاولات التي لم تكن تجد استجابة عند الهادي ربما لأن معاشرته لبنات الدار والأقارب حدّدتْ، مبكرا ميوله الجنسية..."[1].

يكشف راوي الرّواة في هذا المقطع، المحظور والمسكوت عنه في لغة الجنس، التي تأخذ بعدا لا أخلاقيّا؛ فنلمح شذوذا جنسيّا في شخصية الفتى البقال"**السنوسي**"، هذه الشخصية الغير السويّة، المهووسة بالجنس، تستغل الطفل "**الهادي**" لنزواته الجنسيّة، فيسعى إلى إخضاع " **الهادي**" تحت سلطته وأوامره، محاولا إشباع رغباته الجنسيّة معه، فهو شخصية مثليّة تفتقد الوازع الدّيني والأخلاقي.

وفي السّياق نفسه، تطرح **ياسمينة صالح** في " **وطن من زجاج**"، القضية نفسها؛ أي قضيّة العقد النفسيّة والجنسيّة، لكن من منظور آخر، مغاير لما تمّ عرضه في " **لعبة النّسيان**"، إذ تحاول الكاتبة، كشف المسكوت عنه، وإزاحة السّتار عن واقعنا المعيش؛ الذي نرى فيه حرجا وتخوّفا وعيبا في الحديث عن عالم الجسد والجنس، حيث تبيّن هي الأخرى، أنّ مسائل العشق والجنس، لا تكون بين الجنسين، بل هناك حالات شاذّة ترتبط بالمثليّة الجنسيّة، يقول السّارد المفترض/البطل:" **ذلك المهدي غريب الأطوار، بقدر ما تجنبته كنت فضوليا إزاء حياته الخاصة...تلك التي لم يكن يعرفها إلا شخص واحد:" نبيل"...كان صديقه وعشيقه أيضا ! أعترف أنني لم أستغرب يوم سمعت وبشكل سري أن " المهدي" يعاني شذوذ جنسي. لم يكن يميل إلى النساء قط، كان يجلبهن إلى شقته كديكور لينزع عنه التهمة اللاصقة به، فكان يوزع تلك النسوة على حراسه وضيوفه ويبقى هو منتظرا أن يأتي نبيل، وحين ينام الجميع، وحين تكون الخمر قد أتت عقولهم، يدخل معه إلى غرفة النوم.. قيل أنه قبل بـ"وظيفة" معاشرة "المهدي"(جنسيا) لأجل ما يمنحه له هذا الأخير من مال ومن سلطة ووجاهة معا"[2].**

---

[1] – محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 45.

[2]– ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 55.

يوحي هذا الملفوظ المحمّل بلغة الجنس والشهوانيّة إلى رغبات "**المهدي**" الشّاذة، والتي تبرز نزعته إلى ممارساته الجنسيّة المثلية، محاولا إشباع رغباته الجنسيّة بوسائل إباحية مع الرّجال، حيث يستغلّ ظروف صديقه "**نبيل**" المزريّة، لصالحه ولنزواته المستمرّة، لا يهتم للدّين ولا للعادات ولا القيّم، إذ تغريه أجساد الرّجال أكثر من جسد المرأة، فيسعى من خلال ماله ونفوذه وسلطته، إلى إغراء صديقه" **نبيل**"، هذا الأخير الذي قبل بوظيفة معاشرة "**المهدي**" جنسيّا، لأجل ما يمنحه له من مال.

ولعلّ تفضيل الرّجل علاقته بالرجل، سواء كانت عشقا أو جنسا، أكثر من علاقته بالمرأة؛ لأنّ النظرة الذكوريّة تقوم على " تشيّء المرأة، والنظر إليها كشيء فقط الجنس، والمتعة الجسديّة، دون مراعاة الجانب الفكري، والعقلي، والوجداني لهذا الجنس اللّطيف الذي يتمتّع بكيان مستقلّ وبكل مظاهر وقدرات ومهارات الإنسان، شأنها في ذلك شأن شقيقها الرجل"[1]. فنظرة الرّجل بالنسبة للمرأة، تختلف عن نظرته بالنسبة للرّجل، الذي يراه شخصا مثله وإنسانا، وليس مجرّد شيء كما يرى المرأة.

يمكن القول في ضوء ما سبق، تمكّنت الرّوايتان من تجسيد وجودهما الحواري والبوليفوني، انطلاقا من صورة اللّغة الغيريّة، التي مارست دورا هامّا في تشيّيد الصّراع اللّغوي للرّوايتين، وفي ظلّ هذا التوتّر لم تعد لغة الرّوايتين موحّدة الرّؤى، وممركزة في قطب واحد وسلطة واحدة، هي سلطة الكاتب، كما يرى **باختين**، والرّوايتان جسّدتا هذا الوعي اللّغوي بتسريد مختلف الرّؤى ووجهات النظر والمواقف الإيديولوجيّة، التي تولّدت نتيجة الأوضاع الاجتماعية المترديّة واللاّستقرار والأزمات التي مسّت مجتمع الرّوايتين، وقد جسّد الكاتبان ذلك بأسلوب ساخر، لتشخيص الواقع بلغة إبداعيّة، تدّل على مدى تمكّن الكاتبان في استيعاب هذا الواقع عبر محاورته، انطلاقا من مرجعيات مختلفة، وهو مايحقّق جوهر"الحواريّة" في الرّواية، والذي يراه **باختين** أنّه تجسيد للواقع بالدّرجة الأولى.

[1]– سهام لعوبي، لغة المرأة مقاربة لسانية اجتماعية لإشكالية النوع " الجندر" في الدراسات اللغوية، ص: 69.

تبعا لذلك، وعلى الرغم " أنّ التعدّد اللّغوي آلية تسهم في تنويع النّسق اللّغوي داخل الرّواية، لكنّه ليس كافيا؛ لأنّ غلبة هذا المظهر على رواية ما لا يعني أنّها حوارية، إذ تحتاج هذه إلى آليات أخرى تعمّق خطّها في الخطاب الرّوائي"[1]؛ كالتّهجين، والعلاقات المتبادلة بين اللّغات كالسّخرية والأسلبة والمحاكاة السّاخرة، والحوارات الخالصة، وهو ما سنتناوله في الفصل الرّابع من هذا البحث.

[1]– نورة بعيو، آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية: " مدن الملح" وثلاثية" أرض السواد" لعبد الرحمن منيف، ص: 191.

الفصل الرّابع:

التّشخيص اللّغوي وتشكّله في روايتي "**لعبة النّسيان**" و" **وطن من زجاج**"

" إنّ الإنسان الذي يتكلم، وكلامه هما موضوعا تشخيص لفظي وأدبي، وليس خطابه مجرّد خطاب معاد إنتاجه ومنقول، بل هو بالذات مشَخَّص بطريقة فنّية"

ميخائيل باختين

الفصل الرّابع:

التّشخيص اللّغوي وتشكّله في روايتي "لعبة النّسيان" و" وطن من زجاج"

1-التّهجين

2-العلاقات الحواريّة المتبادلة بين اللّغات

3-الحوارات الخالصة

1-التّهجين L'hybridation:

ويعني حسب **باختين** " مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضا التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنيّة، وبفارق اجتماعي، أو بهما معا داخل ساحة ذلك الملفوظ"[1]، ففي التهجين يحضر صوت الآخر بشكل مضمر، دون أن يحتاج إلى تجسيد لفظي يعلن وجوده، إنّه متضمّن في ملفوظ المتكلّم، ليعبّر عن لغتين أو رؤيتين غير متكافئتين إحداهما مشخَّصة والأخرى مشخِّصة، تتحاوران في سياق لفظي واحد؛ لأنّ الملفوظ الهجين**énonce hybride**" يعبّر عن وجهات نظر اجتماعية أو رؤى متباينة للعالم"[2].

يشير **باختين** إلى أنّ التهجين داخل الرّواية له بعد فنّي جمالي، يهدف إلى خلق مسافة جمالية بين اللّغات والأساليب، ولذا ينبغي أن يكون إراديّا وقصديّا، على خلاف الكلام العادي الذي يقع بين اللّغات واللّهجات التي تتعايش في سياق اجتماعي واحد. يقول **باختين:** " إنّ التّهجين القصدي الموجه نحو الفن الأدبي هو إحدى الطرائق الأساسّية لبناء صورة اللّغة ويجب أن ندقق بأنّه في حالة تهجين، فإنّ اللّغة التي تُضيء (عادة تكون نسقا من اللغّة الأدبّية المعاصرة) تتخذ طابعا موضوعيا إلى حدّ ما، لتصبح صورة، وكلما طبقت طريقة التّهجين في الرواية بطريقة واسعة وعميقة؛ أي من خلال عدّة لغات وليس لغة واحدة، كلّما اتّخذت اللّغة المشخّصة والمضيئة طابعا موضوعيّا، لتتحوّل في النهاية إلى إحدى صور لغة الرواية"[3].

---

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

[2]- حميد لحميداني، أسلوبية الرواية، ص:86.

[3]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص: 122.

وبالتالي، فإنّ هذه اللّغات الخاضعة للتّهجين، داخل الرّواية، تكون ذات مظهر اجتماعي دلالي، يُترجم وجهات نظر اجتماعية أو رؤى متباينة للعالم، تبعا لاختلاف الشخوص وتباين أنماطهم ومواقعهم الاجتماعيّة.

سنحاول فيما يلي، إبراز تجلّيات البناء الهجين في روايتي " **لعبة النسيان**" و" **وطن من زجاج**"، من خلال بعض النماذج على سبيل التّمثيل لا الحصر:

1-روايّة " لعبة االنّسيان":

1-1 " أذكر الطفولة فأذكر الشباب،... حتى عندما كنت بعيدا عنك- هل حقّا أنت الآن بعيدة؟- كنت أفترض أنك جزء مني لن يغيب إلا معي. وأشياء كثيرة لا أقولها لك لأنني أفترض أنك تعرفينها، ثم أكتشف وقد غبت- هل أنت حاضرة؟- أنني لم أقل الحبّ والهواجس والاستيهامات التي لن يفهمها ويغفرها أحد سواك. أجلس الآن- هل تذكرين؟- على حافة اللّحاف فوق السطح، وأنت ونساء أخريات تجلسن منهمكات في حديث طويل. نسائم بحرية من هذه المدينة الشاطئية تنعش ذكرياتنا عن المدينة العريقة التي قد تركتها بدوري. آخر أيام شعبان والمدافع ستعلن بعد قليل ثبوت شهر رمضان. أنا الآن أكثر من طفلك المدلّل. ستقولين لي: اكتب رسالة إلى خالك لتبارك له في حلول هذا الشهر العظيم، ولا تنس أن تسلم على أحبابنا سكان الدار" كل واحد باسمه". أكتب ويتعلثم القلم بين أصابعي. زادي من الكلمات لا يفي.(...) أقرأ عليك ما كتبته فتلحّين عليّ لأضيف: " نحن بخير ولا يخصنا إلاّ النظر في وجهكم العزيز"، وأعترض ثم أذعن، وصديقاتك الجديدات يهنئنك على ما كتبه ابنك النجيب... "[1].

1-2-" منذ ستة أشهر، تقريبا، تعرف الأستاذ عزيز على الآنسة سعيدة، عروسه وعروس الليلة، أثناء حفلة عشاء أقامها أحد زملائه الموسرين، وحضرتها

[1]- محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 13.

فئة من " زبدة" المجتمع البيضاوي الجديد. أكثر من أربعين مدعوا، وقد صفّت الطاولات في الحديقة، والأكل على طريقة " اخدم نفسك بنفسك"، والرجال والسيدات والشبان والآنسات يتحدثون الفرنسية المخلوطة بالدارجة،(...) بالإضافة إلى أطر متخرجة من الجامعة والمعاهد المغربية"[1].

1-3-" وعلينا ألا نعير اهتماما للتعليقات الصادرة عن بعض أصدقاء العروسين، سواء ما تعلّق بسنّ العروس أو بطمع العريس، (...)، وهما بعد كل شيء، زوج متناسق: صاحبة صيدلية تقف إلى جانب إطار اقتصادي طموح، ويتجهان إلى هدف مشترك، وهو الاستقرار والإنجاب"[2].

1-4-" وتساءل البعض عن مدى صحة شائعات تغيير الحكومة، فرد ملحق بديوان أحد الوزراء أن ما يقال هو مجرد اختلاق صادر عمن لا شغل لهم، لأن المواطنين راضون عن نتائج سياسة الحكومة الرشيدة المنبثقة عن انتخابات نزيهة بالرغم مما تدعيه صحف المعارضة من تزوير. إن ما نحتاجه، يقول، ليس هو كثرة التعديلات الوزارية، بل أن نتعلم السكوت حتى لا نشوش على الوزراء المنهكين في العمل ليل نهار. بعض الابتسامات المتشككة تطوف على الوجوه، وبعض الموظفين يهزون رؤوسهم تأييدا لما قيل، والحديث أشبه ما يكون بنغمة زائفة لأن لا أحد يتكلم حقيقة بما يعتقد"[3].

يمثّل النموذج الأوّل ملفوظا واحدا، هو ملفوظ السّارد/الهادي، عمل على توحيد لغتين اجتماعيتين ووعيين حاضرين مفصولين بفارق زمني، فثمّة لغة مشخَّصة، متمثّلة في لغة الأمّ الغائبة بذاتها، الحاضرة بوعيها عبر اللّغة المشخِّصة، ويتجلّى هذا التشخيص اللّغوي وفق شكلين؛ أحدهما مباشر تابع لخطاب السّارد، فالعبارتان " **كل واحد باسمه**"، "

[1]-محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 106.

[2]- المصدر نفسه، ص: 107.

[3]- المصدر نفسه، ص: 108-109.

نحن بخير ولا يخصنا إلاّ النظر في وجهكم العزيز" تنتميان إلى لغة الأمّ، وثانيهما لغة السّارد/ الهادي المحوّرة، تحاور الأمّ الحاضرة/الغائبة عبر وعيه الدّاخلي، وقد وردت في صيغة تساؤلات: " **هل حقا أنت الآن بعيدة؟**"، " **هل أنت حاضرة**"، " **هل تذكرين؟**". كذلك يحوّر كلامها بكتابة رسالة إلى خاله القاطن بفاس: " **ستقولين لي: اكتب رسالة إلى خالك لتبارك له في حلول هذا الشهر العظيم، ولا تنس أن تسلم على أحبابنا سكان الدار**"، **فتلحّين عليّ لأضيف:** " **نحن بخير ولا يخصنا إلاّ النظر في وجهكم العزيز**"، وأعترض ثم أذعن، وصديقاتك الجديدات يهنئنك على ما كتبه ابنك النجيب".

نلمس في هذا الملفوظ حضور وعيين اجتماعيين مختلفين؛ أحدهما يمثّل وعي الأمّ، وهو وعي متفائل بالحياة ومتشبّث بها، حيث تنهمك مع النساء على حافة اللّحاف فوق السّطح، في أحاديث طويلة شجيّة، مترقّبة ومستبشرة بحلول شهر رمضان. وثانيهما وعي متشائم وموجوع بفقدان أغلى الناس(فاجعة موت أمّه وخاله)، يعيش حالة الحزن والألم المترسّبة في أعماق النّفس، وهو وعي السّارد/الهادي، إذ يحسّ بألم قصور ما لم تلامسه الكلمات والأشياء، " أحس بالعجز عن القول...وتظل الأشياء غامضة متأبية، فأهرب منها ولا أطال انتهاك حرمة ما يبدو باستمرار مقدسا"[1]. ما يضفي رؤية اجتماعيّة وفلسفيّة حول الأم في أبعادها الطبيعيّة والاجتماعيّة والنفسيّة، حيث تصبح ملجأ من العجز وتوتر الأعصاب ومن القهر والهزيمة واليأس.

أمّا بالنسبة للمقطع السّردي الثاني، فإنّه يتّخذ طابعا إطرائيّا، فالعبارات المبرزة من قبيل: " **الأستاذ عزيز**"، " **الآنسة سعيدة**"، " **زيدة**"، " **الشخصيات البارزة**" ضمن خطاب السّارد، تمثّل خطابات أجنبيّة؛ أي أقوال الآخرين المفعمة بالإطراءات الرسميّة(الطنانة والمنتفخة)، فضلا عن إدراج ملفوظات أخرى، تمثّل أقوال الآخرين، تقال في الأعراس والحفلات: "**اخدم نفسك بنفسك**"، وقد احتفظت بأجنبيتها وهي بين قوسين. فهذه

[1]– محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 14.

الخطابات الأجنبيّة المستترة، المجهولة الهويّة والانتماء إلى" الآخر". تبدو منذ الوهلة الأولى صادرة عن السّارد، لكن في الواقع، تمثّل " اللغة المشتركة"؛ أي لغة الرّأي العام، والكاتب/السارد المفترض متضامن معها شكليّا فقط، ومن ثمّة، فإنّ هذه الخطابات تمتزج فيها لغتان/صوتان؛ لغة الرّأي العام المزعوم عن شخص ما، ولغة الكاتب/السارد الذي نقل هذا الخطاب المستتر بأسلوبه الخاص، ليعبّر عن ما يعرفه كل واحد، ما يضفي على حديثة طابعا موضوعيّا.

يشكّل هذا الملفوظ " **وعلينا ألا نعير اهتماما للتعليقات الصادرة عن بعض أصدقاء العروسين، سواء ما تعلّق بسنّ العروس أو بطمع العريس، كل واحد فيهما "جاب الآخر في الشبكة**"، وهما بعد كل شيء، زوج متناسق: صاحبة صيدلية تقف إلى جانب إطار اقتصادي طموح، ويتجهان إلى هدف مشترك، وهو الاستقرار والإنجاب"، مثالا عن التعليل الموضوعي المزعوم، الذي يوهم بصدوره عن الكاتب/السارد المفترض، إلاّ أنّه في العمق يتموضع داخل منظور الرأي العام، يقول **باختين:** " وبصفة عامة، فإنّ التعليل الموضوعي المزعوم هو من خصائص الأسلوب الروائي، ويصل إلينا كأنه أحد مغايرات البناء الهجين، في شكل خطابات "أجنبية" مستترة"[1]. وبهذا المعنى، يكتسي تضامن الكاتب/السارد المفترض مع هذا المنظور طابعا شكليّا.

نلمس في النّموذج الرّابع، أيضا حضور " اللّغة المشتركة" التي تمثّل موقف الرأي العام، من قبيل **(تساءل البعض، يقول/ يقال/قيل،...)**، كما نلمس في الوقت نفسه، إدراج الخطابات الرسميّة الطنانة، من قبيل: "**الحكومة الرشيدة**"، "**انتخابات نزيهة**"، "**الوزراء المنهكين**"، المندسة بين ثنايا خطاب السّارد المفترض، والتي تبدو صادرة عن الكاتب المفترض، لكنّها في الواقع تعود إلى الرّأي العام، إذ نجد داخلها صوتان، الأوّل للرّأي العام(المواطنين)، والثّاني صوت السارد المفترض الذي نقلها وصاغها بأسلوبه الخاص،

[1]– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص: 76.

ليعبّر عن ما يعرفه كل واحد، كاشفا وفاضحا حقيقة نواياهم وكذبهم وزيف مواقفهم بلغة ساخرة، دفاعا عن الحكومة عبر نقاش زائف لا يعبّر عن حقيقة اعتقاد المتحاورين؛" **والحديث أشبه ما يكون بنغمة زائفة لأن لا أحد يتكلم حقيقة بما يعتقد**".

ومن ثمّة، فإنّنا نجد في هذا المقطع السّردي، ثلاثة أنماط من الوعي/ لغات ومواقف متباينة في سياق لفظي واحد؛ وعيين/موقفين متّحدين لا وجود لصراع حادّ بينهما؛ هما موقف النّظام الحكومي ومؤيّديه، وذلك من خلال العبارات: " **لأن المواطنين راضون عن نتائج سياسة الحكومة الرشيدة المنبثقة عنانتخابات نزيهة**"، " **وبعض الموظفين يهزون رؤوسهم تأييدا لما قيل**"، ووعي آخر معارض للموقف الأوّل. بالنسبة للوعي الأوّل يمثّل موقفا مؤيّدا وراض عن نتائج الانتخابات، ويدحض الادّعاءات والإشاعات حول نزاهتها. وفي المقابل، نجد موقفا آخر، وهو موقف إيديولوجي معارض للموقفين، تفرّع عن خطاب السّارد المفترض، وقد تعقّب بعد عبارة " **بالرغم**"،"**بالرغم مما تدعيه صحف المعارضة من تزوير...**". وهو موقف الإعلام الصّحفي المعارض ومؤيّديه من الرّأي العام، الذين يرون بعدم نزاهة الانتخابات.

في الواقع، يمثّل هذا النّموذج أيضا، أحد مغايرات البناء الهجين، الذي يسمّيه باختين **بـ" التعليل الموضوعي المزعوم"Le motivation pseudo-objective**. يقول **باختين:** " فالروابط التابعة وروابط النّسق(مثل: مادام، لأن، بسبب، رغم، الخ.) وألفاظ الربط المنطقي(مثل: هكذا، وبالتالي، الخ،) تتجرّد من نية الكاتب المستترة، وتكون لها نبرة غريبة، فتصبح منكسرة، بل إنها تتوضّع تماما"[1] داخل منظور الرّأي العام.

الملاحظ على النّماذج السّابقة المأخوذة من مدوّنة " **لعبة النسيان**"، مساهمة التّركيب الهجين في تشييّد صورة اللّغة في الرّواية، ومن ثمّة تتجلّى أهميّة المظهر الفردي في تحيّين اللّغة المشخَّصة، وربطها بكيان الرّواية، ويبرز العنصر السوسيو-لساني في

[1]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص: 76.

علاقته بالمظهر الفردي. من هنا، فإنّ الهجنة الرّوائية ليست ثنائية الصوت، بل هي مزدوجة اللّسان؛ لأنّها " لا تشتمل فقط على وعيين فرديين، على صوتين، على نبرتين، بل على وعيين اجتماعيين– لسانيين– وعلى حقبتين ليستا مختلطتين هنا بكيفية لا واعية(كما هو الشأن في هجنة عضوية)، بل التقتيا بوعي، وتتصارعان فوق أرضية الملفوظ"[1].

2–روايّة " وطن من زجاج":

2–1 " فجأة اختفى " ذلك الشخص" الذي كان أبي. اختفى عن الأنظار.. ترك غيابه يغزل حكايات كثيرة.. قيل وقتها أن أبي فر هاربا من والده. ربما لأنهم ربطوا هروبه بقرار جدي بكسر وحدته بالزواج. كان جدي عازما ذلك الصيف على تزويجه من ابنة رئيس البلدية التي لم يكن أحد من القرية يحبها.. كان الجميع يتكلمون عنها بصيغة" الغائب"، قيل أنها لم تكن تتزوج إلا لتخرب بيتا، أو لتعود إلى أبيها أرملة فقد سبق لها الزواج مرتين والطلاق مرة واحدة بينما في المرة الثانية مات زوجها في حادث غريب"[2].

2–2 " ... قيل إن أحدهم قرر أن يخوض مغامرة إنقاذه بعد أن عثر عليه ملقيا على قارعة الطريق، مصابا وممسكا بمسدس في يده! قيل له إن وجود مسدس معه دليل كاف بأنه واحد من " الخاوة"!... فمن ذا الذي يسقط في وسط الزقاق جريحا إن لم يكن واحدا من "الخاوة "؟.. حتى والطبيب يعترف لممرضه أنه يشعر بالحذر لأنه لا يعرف فعلا من يكون هذا الجريح الذي تقرر بتر ساقه لإنقاذه من الموت..(...) ففي ظروف كهذه الظروف يتعاطف الرجال مع بعضهم عن لا وعي أحيانا وعن إحساس غريزي بالمواطنة وبالواجب!"[3].

---

[1]– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي(مرجع سابق)، ص: 121.

[2]– ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 31–32.

[3]– المصدر نفسه، ص: 21–22.

تفضي القراءة الفاحصة لرواية" **وطن من زجاج**"، الوقوف عند مقاطع عديدة متباينة، مزجت فيها الكاتبة بين لغتين اجتماعيتين، داخل سياق لفظي واحد، تفصلهما حقبة زمنيّة أو فارق اجتماعي أو هما معا. إذ تعمل هذه التقنيّة على إنارة لغة بلغة أخرى، وتساعد كذلك في إدماج عدد من اللّغات داخل الخطاب الرّوائي، ومزجها ضمن النسيج السّردي.

يتجلّى البناء الهجين في النموذج الأوّل، بمزجه وعيين اجتماعيين متعارضين؛ فنجد أنّ الجملة الثّانية من هذا المقطع السّردي، حسب مؤشّراتها الدّلالية الشكليّة، جزءا من خطاب السّارد المفترض، إلاّ أنّها حسب بنيتها التعبيريّة، تعود إلى خطاب الآخر المستتر(الجدّ) المندس ضمن خطاب السارد، محتفظة بأجنبيّتها بين قوسين" **ذاك الشخص**". كذلك نلمس حضور أقوال الآخرين المستترة من قبيل: " **قيل**"، **كان الجميع يتكلمون**"، " **الغائب**". إنّها تعليل موضوعي مزعوم.

وهكذا، فإنّ الملفوظ السّابق، يستحضر لغتين/وعيين وموقفين متعارضين؛ لغة الجدّ السّلطويّة الآمرة بفرض زواج ابنه من ابنة رئيس البلدية، تحقيقا لمصلحة ماديّة، وهو موقف مجحف وظالم في حق ابنه الذي رفض الخضوع والخنوع لقراره، وجعله يفرّ هاربا منه. وفي المقابل، نجد وعيا آخر وموقفا إيديولوجيّا مخالفا للوعي السّابق، تفرّع عن خطاب السّارد المفترض، ويتمثّل في اللّغة المشتركة/ الرّأي العام، حيث نجد أقوال الآخرين(أهل القرية)، تتعاقب بعد حرف التعليل " **لأنّهم ربطوا هروبه بقرار جدي بكسر وحدته بالزواج**"، " **قيلأنها لم تكن تتزوج إلا لتخرب بيتا...**"، إذ تشكّل هذه الأقوال المنقولة بشكل غير مباشر، موقفا مؤيّدا لموقف الابن الرّافض لهذا الزواج المبني على المصلحة، ومعارضا في الوقت نفسه لموقف الجدّ الصّارم، وهذا بسبب دماثة أخلاق ابنة رئيس البلديّة، التي جعلتها منبوذة في القرية.

إنّ التهجين القصدي –حسب **باختين**– لا ينحصر في " مزج إشارات الأسلوبين واللّغتين، وإنّما يتعلّق الأمر قبل كلّ شيء بالصدمة التي تصيب وجهات النظر حول العالم داخل تلك الأشكال"[1]. وهو ما لمسناه في نماذج كثيرة في رواية "**وطن من زجاج**" تفنّد ذلك، منها النموذج الخامس الذي اخترناه على سبيل التمثيل لا الحصر، إذ يشكّل هذا الملفوظ تركيبا هجينا، يضمّ ثلاثة أنماط من الوعي؛ أوّلهما وعي الآخر المندس ضمن خطاب السّارد، وهو وعي الرّأي العام المزعوم من قبيل " **قيل أنّ أحدهم**"، " **قيل له**"،حول هويّة " العربي" الذي وجده أحد الأشخاص ملقيا وسط الزقاق، مصابا وجريحا، فقرّر خوض مغامرة إسعافه، على أساس أنّه من " الخاوة"، وهو أسلوب مباشر، ينتمي إلى اللّغة المشتركة/ الرأي العام، وثانيهما وعي الطبيب، حيث أحسّ بالخوف والحذر من الجريح المجهول الهويّة، الذي قرّر إنقاذه من الموت.

ما يميّز هذا الملفوظ: " **ففي ظروف كهذه الظروف يتعاطف الرجال مع بعضهم عن لا وعي أحيانا وعن إحساس غريزي بالمواطنة وبالواجب!**"، هو الموقف المستنكر، الذي يتّخذه السّارد المفترض، الذي يبدو لنا في الوهلة الأولى أنّه متضامن ومتعاطف إزاء خطاب الآخر" الطبيب"، إلاّ أنّه يُبدى استنكاره لهذا الفعل، من خلال علامة التعجّب، وهذا الملفوظ في حقيقته، تأكيد موضوعي مزعوم، يوهم بصدوره عن قناعة ذاتيّة من قبل السّارد المفترض، إلاّ أنّه في العمق يتموضع داخل منظور " **الطبيب**" الذي تعاطف مع " **العربي**" على أساس ما يمليه ضميره وواجبه المهنّي الذي يفرض عليه إسعافه وإنقاذه من الموت من جهة، ومن جهة أخرى، إحساسه الغريزي بالمواطنة. وبهذا يكتسي تضامن السّارد المفترض مع هذا المنظور طابعا شكليّا، وهو ما عزّز وعمّق البعد الحواري لخطاب الطّبيب، كما أسهم في توثيق الرّابط السوسيو اللّغوي والإيديولوجي بين وعيين/صوتين يملكان منظورا مختلفا.

[1]– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص: 121.

ولعلّ في توظيف الكاتبة لهذا التّهجين اللّغوي بشكل قصدي، يعزى إلى إظهار التغيّرات التي تطرأ على الكلام، ومن ثمّة، فالأمر لا يقتصر على وعي لساني خاص بالكاتبة ولا وعي لساني خاص بالمتلفّظ، بل نحن أمام وعيين لسانيين مندمجين في ملفوظ واحد؛ وعي الكاتبة ووعي المتلفّظ. وهما ليسا من نسق اللّغة نفسها؛ " ذلك أنّه لو لم يكن هناك ذلك الوعي الثاني المشخّص، تلك الإرادة الثانية للتشخيص، لشاهدنا اللّغة مجرّد عيّنة من لغة الآخرين، صادقة أو مزيفة"[1].

نصل في ضوء ما سبق، إلى أنّ النماذج المختارة من روايتي " **لعبة النسيان**" و" **وطن من زجاج**"، التي تمّ إيرادها عن البناء الهجين، ساهمت بالكشف عن صورة اللّغة، وكيفية اشتغالها بهدف تشخيص خطاب الآخر، سواء كان شخصية حكائية مجسّدة أو مركز إرسال خطاب محدّد من جهة معيّنة. ومن ثمّة، فـ" إنّ للبناءات الهجينة أهميّة جوهرية بالنسبة لأسلوب الرّواية"[2]، تؤدي إلى خلق ازدواجيّة صوتيّة ضمن سياق لفظي واحد، حيث تجتمع فيها نوايا الكاتب ونوايا الآخر، فتخلق تنوّعا كلاميّا وأسلوبيّا، منظّما تنظيما فنّيا.

[1]– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي(مرجع سابق)، ص: 120.

[2]– المرجع نفسه، ص: 76.

2- العلاقات الحواريّة المتبادلة بين اللّغات L'interrelation dialogique des langage

وهو ما اصطلح على تسميتها **باختين** باللّعب الهزلي[1] بين اللّغات؛ " أي دخول لغة الرّواية في علائق مع لغات أخرى، من خلال إضاءة متبادلة دون أن يؤول الأمر إلى توحيد للغتين داخل ملفوظ واحد. وصيّغ هذا التعالق، هي[2]:

2-1-الأسلبة La Stylisation

تعدّ الأسلبة أهمّ وسيلة للتّشخيص الفنّي لخطاب الآخر، الموجّه نحو صورة اللّغة، إذ تجعلها " الأكثر استقرارا واكتمالا من الناحية الفنيّة، وهي التي تتيح الحدّ الأقصى الممكن من الجماليةEsthétisme في النثر الروائي"[3]، وتتمّ الأسلبة حسب **باختين**، بـ" قيام وعي لساني معاصر بأسلبة مادة لغوية أجنبّية عنه، يتحّدث من خلالها عن موضوعه، فاللّغة المعاصرة تُلقي ضوءا خالصا على اللّغة موضوع الأسلبة، فتستخلصمنها بعض العناصر وتترك البعض الآخر في الظل.."[4]، فالأسلبة هي تشخيص فنيّ لنسق أو أسلوب لغوي غريب عن لغة المتكلّم، وتنطوي بالضّرورة على وعيين مفردين: وعي مؤسلِب وآخر مؤسلَب.

---

[1]- اللّعب الهزلي مع اللّغات أو الأسلوب الهزلي كما اصطلح عليه **باختين**، ارتبط بالروّاية الهزلية **Le roman humoristique**. فحسب **باختين**، فإنّ التشخيص الفنّي للغة، تحقّق بشكل أكثر وضوحا في الرّواية الهزلية، فقد كانت هذه الرواية تضمّ أشكالا متنوّعة من اللّغات الاجتماعية والرّطاناتjargons المهنيّة والخطابات والأساليب، إلى جانب لغة الكاتب التي يمكن أن ندركها كرطانة مهنيّة من الرّطانات الأخرى. لكن أساس الرّواية الهزلية، يتمثّل في اللّجوء إلى " اللّغة المشتركة"، التي يكتبها ويتكلّمها بكيفية مشتركة متوسط الناس المتعايشين في بيئة معيّنة، يتعامل معها الكاتب وكأنّها لغة الرأي العام، أو الموقف اللّفظي العادي لوسط اجتماعي معيّن اتجاه كائنات وأشياء، أو بوصفها وجهة النظر والحكم المألوفين". ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ص: 73-74.

[2]-ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ص: 18.

[3]- ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص: 151.

[4]- ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ص: 18.

وتختلف الأسلبة عن التهجين، بأنّها لا تحقّق توحيدا مباشرا للغتيّن داخل ملفوظ واحد، بل تكون لغة واحدة في صورة محيّنة **actualisée**، لكنّها مقدمة على وعي لغة خفيّة، تعمل بشكل غير مباشر؛ بمعنى: لغة مباشرة(أ) مع ومن خلال لغة ضمنيّة **implicite**(ب) في ملفوظ واحد[1]. وفي هذا المستوى، تتجلّى صورة اللّغة وحواريتها بشكل أكثر صفاء واكتمالا فنّيا، انطلاقا من استحضار الكاتب لغة الآخر وتوظيفها من أجل التعبير عن موضوعه ووجهة نظره.

وبما أنّ الأسلبة صورة أخرى للتنوّع اللّغوي، فقد استثمر الكاتبان هذه التقنيّة والظاهرة الأسلوبيّة، التي تضفي سمة التعدّدية على روايتهما وتبعدهما عن الخطّ الأحادي المونولوجي. وتتمظهر هذه الظاهرة الأسلوبيّة في سياقات عديدة من الرّوايتين، منها على سبيل التّمثيل لا الحصر ما يلي:

1-رواية " لعبة النّسيان":

يقول السّارد المفترض: " **أصبح سي ابراهيم، وسط سكان الدار، مرادفا للتمارة والمعقول والتقوى والجدّ والعمل المتواصل. كريما كان ولكن في اقتصاد. يعمل لآخرته كأنه سيموت غدا، ولدنياه(لأولاده) كأنه سيعيش أبدا. بذلك استطاع، بعد بضعة أعوام، أن يشترى منزلا وأن يبدأ في استثمار مدخراته**"[2].

يمثّل هذا الملفوظ "**يعمل لآخرته كأنه سيموت غدا، ولدنياه(لأولاده) كأنه سيعيش أبدا**" تركيبا مؤسلبا، يمتلك صوتين متعالقين ومؤسّسين، على ثنائيّة الحضور/الغياب، إذ يُؤسلِب السّارد "**الهادي**" وصيّة عليّ بن أبي طالب- رضي الله عنه-" **اعمل لدنياك كأنك تعيش أبدا، واعمل لأخرتك كأنك تموت غدا**"، التي يوصي فيها أن يكون العبد على استعداد للآخرة وعدم التأخير والتّساهل فيها، أمّا أعمال الدنيا، فالأمر فيها واسع، ما لا

[1]- ينظر: حميد لحميداني، أسلوبية الرواية، ص: 87-88.

[2]- محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 57.

ينقضي اليوم ينقضي غدا. وهنا يؤسلب "**الهادي**" قول عليّ بن أبي طالب ليمرّر فكرته ويحقّق قصديّته، مؤكّدا عمله بوصيّة علي بن أبي طالب؛ إذ يراه يتّصف بالاستقامة على الدين والاعتدال، والمبادرة والاجتهاد والجدّ في أعمال الآخرة وعدم التّماطل والتّساهل فيها، والعمل الدؤوب المتواصل، والعيش في حدود السّتر والمعقول، وكفالة ما تحتاج إليه أسرته من غير إفراط ولا تفريط.

ثمّة إذن، إضاءة متبادلة بين لغتين، تشفّ عن حوارية داخليّة، ذلك أنّ " كل أسلبة حقيقية، يقول باختين، هي تشخيص وانعكاس أدبيين للأسلوب اللساني لدى الآخرين. وفيها يقدم إلزاميا، وعيان لسانيان مفردان: وعي من شخَّص(الوعي اللساني للمؤسلب) ووعي من هو موضوع للتّشخيص والأسلبة. وتتميز الأسلبة بالضبط عن الأسلوب المباشر، بذلك الحضور للوعي اللساني(عند المؤسلب المعاصر وقرائه) الذي يعاد على ضوئه خلق الأسلوب المؤسلب، ومن خلاله يكتسب دلالة وأهمية جديدتين"[1].

ومنه، يكتسب هذا الملفوظ صفة الأسلبة من خلال إعادة خلق أسلوب مُؤسلب، إذ نلمس وراء لغة هذا الملفوظ لغة مضّمنة، لها علاقة بوصيّة علي بن أبي طالب–رضي الله عنه–، والكاتب أعاد أسلبتها في شكل جديد وفي سياق جديد آني، جعل منها لغة محيّنة داخل الملفوظ. وهو ما يبرز مدى تعايش لغة **محمد برادة** مع لغة حقب وفترات مختلفة من حقب الحياة الإيديولوجيّة وفتراتها، فاللّغة في كل فترة منفترات وجودها التاريخي تتصهر وتندمج لتشكّل لغات اجتماعية جديدة في سياقات جديدة آنية.

أمّا في سياق آخر، يقوم السّارد المفترض، بأسلبة كلام/لغة الجيل القديم بحمولاته الإيديولوجية، ليعبّر عن مقاصد معيّنة بشكل ضمني، رافضا ما آلت إليه البلاد من أوضاع مزريّة على جميع الأصعدة: " **يأخذ الحديث مجرى تلقائيا بين الكهول وشيوخ العائلتين. تستغرق الأحوال الصحية قسطا كبيرا من كلامهم، وتستأثر هموم الدنيا بما**

[1] – ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ص: 122.

تبقى. الغلاء نار حامية، والدرهم طارت بركته، ولا أحد يعرف إلى أين سنصل ويردد أحد الشيوخ وهو يمسّد لحيته البيضاء المسترسلة: " الله يخير ويختار..." "[1].

ينتمي هذا الملفوظ " **الغلاء نار حامية، والدرهم طارت بركته**" الذي يتبنّاه السّارد المفترض في خطابه، إلى أسلوب لغة القدماء، كما نلحظ إدراج مادة أجنبيّة "صيغة من القرآن الكريم": **نار حامية**[2]، في متن المادة الأولية للّغة موضوع الأسلبة، وهو يشفّ عن منظور إيديولوجي خاص للعالم، وما آل إليه المغرب بعد الاستقلال من تغيّرات سلبيّة على الصعيدين الاجتماعي والاقتصادي، بسبب إخفاق برامج التنميّة الاقتصاديّة في تحقيق مطالب المواطنين مع زيادة التّفاوت الطبيعي،... وعجز الدولة عن توفير وتلبية الحاجات الضروريّة للمواطنين، وفشلها في إدارة الأزمات المجتمعيّة، ممّا أدّى إلى تدهور الظّروف المعيشيّة وغلاء الأسعار.

قام السّارد المفترض بأسلبة كلام الشّيوخ والكهول، مدعّما إيّاه بأسلبة أخرى، لأحد الشيوخ، مؤسلبا قوله تعالى: " **وربّك يخلق ما يشاء ويختار**"[3]: " اللّه يخيّر ويختار". وهذا ليحقّق قصديّة معيّنة، تتضمّن أنّ الشيخ يتّكئ على مرجعية دينيّة، جعلته يتمتّع بدرجة كبيرة من الوعي تجاه ما يحدث في البلاد، فهو يبيّن أنّ مرد الأمور كلّها بيد الله سبحانه وتعالى، والمنفرد باختيار ما يشاء اختياره لشؤون عباده، وأن ليس لأحد من الأمر والاختيار شيء.

ما يميّز هذا النموذج للأسلبة، هو موقف السّارد المفترض المؤيّد والمتضامن مع خطاب الآخر؛ بمعنى أنّ هناك توافقا في وجهة النّظر بين الوعيّين اللّسانيين لكلّ من المؤسلِب(السارد) والمؤسلَب(الشيوخ). وبالتالي، فنحن أمام خطاب ثنائي الصوت، ينطوي

---

[1]– محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 109.

[2]– سورة القارعة، الآية: 11.

[3]– سورة القصص، الآية: 68.

فيه صوتان متناغمان؛ وهذا يعني " أنّ الأسلبة لخطاب الآخر ليست دائما ذات طبيعة ساخرة، فكثيرا ما يعمد الرّاوي إلى القيام بأسلبة محايدة أو إيجابية لهذا الخطاب"[1].

اللاّفت للنظر، من خلال النّماذج السّابقة، تعامل الكاتب" برادة" مع المادة الخام للّغة موضوع الأسلبة، ممتصّا منها صورا أخرى للّغة بنوع من التّنويع**Variation**، ومدمجا إيّاها ضمن مواقف جديدة، مضفيّا عليها نبرته**intonation** التي قد تتعارض دلالته القصديّة مع دلالة الملفوظ الأصلي أو تتوافق معه. ما يسهم في التنوّع اللّغوي والأسلوبي داخل المتن الرّوائي.

2-رواية " وطن من زجاج":

نلمس في رواية "**وطن من زجاج**"، تنويعا أسلوبيّا وثراءً حواريّا، في بنيتها، ففي هذا المقطع السّردي على سبيل التّمثيل لا الحصر: " **حين يقرر أحد أن يكون ناطقا رسميا باسم عزرائيل. يظهر فجأة ليشهر مسدسه في وجهك قائلا لك: لك الموت يا طاغوت! (...) كل واحد لا يفكّر كما يفكّر القاتل بمثابة طاغوت الذي يستحق" التصفية" ويسقط عليه حكم القصاص من أمير الجماعة الذي يحلم " بدولة طواغيت جدد" يملكون حق العقاب والعفو، ويملكون حق الحياة والموت!... فأنا لست من الناس الذين يصدّقون الرواية الرّسمية التي تتكلم عن " المسلحين" كما لو أنهم جاءوا من كوكب آخر. كما لو أنّهم سقطوا من " براشوت" ليعيثوا في الأرض فسادا!**"[2].

يؤسلب السّارد المفترض/البطل عبارة "**ملك الموت**" الموكّل بقبض الأرواح: "**عزرائيل**" وبأسلبة قوله تعالى: " أَلَمْ تَرَ إِلَى الَّذِينَ يَزْعُمُونَ أَنَّهُمْ آمَنُواْ بِمَا أُنْزِلَ إِلَيْكَ وَمَا أُنْزِلَ مِنْ قَبْلِكَ يُرِيدُونَ أَنْ يَتَحَاكَمُواْ إِلَى **الطَّاغُوتِ** وَقَدْ أُمِرُواْ أَنْ يَكْفُرُواْ بِهِ وَيُرِيدُ الشَّيْطَانُ

[1]- زياد العوف، الأثر الإيديولوجي في النّص الرّوائي: ثلاثية نجيب محفوظ، مؤسسة النوري، ط1، 1993، ص: 203.

[2]- ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 70-71.

أَنْ يُضِلَّهُمْ ضَلاَلاً بَعِيدًا"[1]: "**طاغوت**"، موقفه إزاء ما حدث في الوطن، أثناء العشريّة السّوداء، ويكشف عمق الأزمة التي عاشتها البلاد في هذه الفترة، ومدى استغلال الجماعات الإرهابيّة للنّصوص القرآنية، لتحقيق مآربهم، من قتل وتنكيل واستباحة الدّماء بغير حقّ، وأنّ القتل بالنسبة لـ " الإرهابي"، كان بمثابة دين وشريعة ومنهاج، حيث يشير السّارد المفترض/ البطل، إلى أنّ الإرهابي يرى نفسه ممثّل الله على وجه الأرض، والنّاطق الرسميّ عنه، فهو يُمارس استعلاءً في المجتمع، مانحا نفسه السلطة المطلقة في تصنيف الأشخاص وتقرير مصيرهم؛ فكلّ مواطن جزائريّ، لا يوافقه الرّأي والمعتقد، فهو بمنزلة الطاغوت والكافر، الذي يستحقّ القتل وإباحة دمه وعرضه وماله، مبرّرا أعماله العنيفة والشّنيعة باسم الدّين والعقيدة.

كذلك، نلحظ تنويعا وتركيبا مؤسلبا في قول السّارد المفترض/البطل: " **فأنا لست من الناس الذين يصدّقون الرواية الرّسمية التي تتكلم عن** " **المسلحين**" **كما لو أنهم جاءوا من كوب آخر، كما لو أنهم سقطوا**" **براشوت**" **ليعيثوا في الأرض فسادا!**"[2]. حيث نلحظ أنّ هذا المقطع السّردي، تمّ المزج فيه بين وعيّين اجتماعيّين مختلفين: وعي اللّغة الأجنبيّة المعاصرة على اللّغة المشخّصة (المؤسلِبة)، ووعي اللّغة موضوع الأسلبة، والتي تتمثل في قول السّارد المفترض/ البطل: " **ليعيثوا في الأرض فسادا**"، التي أسلبها من الآية الآتية: " **ويسعون في الأرض فسادا...**"[3]، وقد وردت هذه الأسلبة في سياق " الحِرابة"، وهم المحاربون، ويقال لهم: قطّاع الطّريق، الذين يعيثون في الأرض فسادا، فيشكّلون العصابات المسلّحة للنّهب والسّلب ويقتلون الأبرياء من الناس، وتعريض الأمن العام للاضطراب، أو يقومون بمهاجمة المتاجر والمنازل وعابري السّبيل، وينشرون

[1]– سورة النساء، الآية: 60.

[2]– ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 71.

[3]– سورة المائدة، الآية: 33.

الفوضى والذّعر والخوف والهلع بين النّاس، ويعملون على عدم استتباب الأمن والاستقرار.

وقد جاءت هذه الأسلبة ملائمة للسّياق السردي وخادمة له، إذ تكاثرت وانتشرت تلك العصابات المسلّحة/ الجماعات الإرهابيّة في الوطن، وخاصّة في فترة التسعينيّات، فأكثروا فيها الفساد، وأسرفوا في التعدّي على حرمات الدّين وحقوق المجتمع وكرامة الإنسان.

ولعلّ في توظيف الأسلوب القرآني بهذا الشكل الذي يتناسب مع السّياق السّردي، ما يجسّد حوارية اللّغة التي تعكس حوارية الوعي، التي تضمّنت نقدا وسخرية لاذعة مبطّنة، الغرض منهما، فضح وكشف النّوايا التي تضمرها السّلطة الحاكمة وتجسّدها خطاباتها.

كذلك، نلمس إدراج السّارد المفترض لغة أجنبيّة معاصرة "**براشوت**"، على اللّغة موضوع الأسلبة، ضمن السّياق السردي،" إذ يستطيع الوعي اللّساني المؤسلِب، ليس فقط إضاءة اللغة موضوعالأسلبة، بل يستطيع أن يُدمج فيها مادته التيماتيكية واللّسانية"[1]. ما يجعل الأسلبة تتحوّل إلى تنويع، وهو ما يتّضح جليّا في الملفوظ الآتي: " **لم يكن العربي**" **يحمل أوراقا ثبوتية.. كان أعزل الهوية. فاقد الوعي قاب قوسين أو أدنى من الموت** "[2]، حيث نجد إدراج السّارد المفترض ضمن خطابه، مادة أجنبيّة" آية من القرآن الكريم" من سورة النجم " **فكان قاب قوسين أو أدنى**"[3] في متن المادة الأولية للّغة موضوع الأسلبة،" متوخيّا من وراء ذلك أن يختبر اللّغة المؤسلبة بإدراجها ضمن مواقف جديدة مستحيلة بالنسبة لها"[4]. ما يسهم بالتعدّد اللّغوي والأسلوبي في الرّواية.

---

[1] – ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ص: 123.

[2]– ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 22.

[3] – سورة النجم، الآية: 9.

[4] – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص: 18.

وهكذا إذن، فإنّ الأسلبة تعني نوعا من الاستثمار والتّحوير والتّشكيل للغة الآخر"[1]، يحوّرها الكاتب تحويرا ينحرف بها عن سياقها الأصلي، ويعيد تشكيلها في شكل جديد وسياق جديد آني. وبهذا تأخذ الحواريّة في صورتها الكليّة مظهرا جديدا، تبرز لغة الآخر(الرّأي العام/شخص ما)، ممّا يجعل النص الرّوائي، نصّا مفتوحا قابلا لقراءات عديدة، تنتج دلالات جديدة.

2-2- المحاكاة السّاخرة /الباروديا La Parodie

تختلف المحاكاة السّاخرة عن الأسلبة؛ ففي المحاكاة السّاخرة، نجد الكاتب " يتحدّث بواسطة الآخرين؛ ولكنّه- بعكس ما يفعله في تقليد الأساليب- يدخل في هذه الكلمة اتّجاها دلاليّا يتعارض تماما مع النزعة الغيريّة. إنّ الصوت الثاني الذي استقرّ في الكلمة الغيرية، يتصادم هنا بالضرورة مع صاحب الكلام الأصلي، ويجبره على خدمة أهداف تتعارض مع الأهداف الأصلية تماما"[2].

تشكّل المحاكاة السّاخرة في " **لعبة النسيان**" ظاهرة، تبرز بعض القيّم الزّائفة والكاذبة، التي يعمل الأسلوب السّاخر على هدمها وفضحها، منها بعض الآراء السّلبية حول أفعال بعض الفئات المثقّفة، التي تزعم التغيّير والإصلاح، ولا تجد في قلوبها سوى الانتقام من السّلطة وأتباعها عبر شعاراتها الطنّانة، وهذا من أجل تحقيق مآربها.

ما يلفت النّظر، أنّ الكاتب يُكثّف من أسلوب السّخرية عبر المحاكاة الساخرة، حيث نجد في مواضع كثيرة، شكلا من أشكال المحاكاة السّاخرة، يتمثّل في السّخرية من طريقة التفكير والرّؤية للكلام الغيري، وهو ما يتجلّى بشكل واضح في المقطع الحواري:

" **أنا أسألكم ببساطة هل هذه هي المحجة البيضاء؟ هل تعثرون في حياتكم العملية على شيء من العدالة والتسامح وجميع الفضائل التي جسدها محمد بن عبد**

[1] – زياد العوف، الأثر الإيديولوجي في النص الروائي: ثلاثية نجيب محفوظ، ص: 202.

[2]– ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص: 282.

الله وأوصى بها سلالات المؤمنين؟ ألستم أشبه بالكلاب الضالة تتجه صوب اليمين وصوب الشمال متتبعة صدى أصوات صادرة عن طبول جوفاء لا تجدون عندها نبتا ولا ماء ولا شجرا يقيكم من حر الهجير؟"[1].

وهكذا، يدخل السّارد المفترض بواسطة المحاكاة الساخرة، دلالة تعارض نيّة هذه الفئة؛ لأنّ كلّ تصرّفاتهم ومخطّاطاتهم المستقبليّة، تلغي الجانب التغيّير، فهو يتظاهر بذلك اللّسان الفسيح والبليغ والفكر المتحضّر، ليستميل الآخرين، وخاصة النّخبة المثقفة. فالسّارد يحاكي بأسلوب ساخر ما جاء في الأقوال المأثورة المستقاة من الحديث النّبوي: " **تركتكم على المحجّة البيضاء ليلها كنهارها لا يزيع عنها إلاّ هالك**". ومن هنا، يمتلك الملفوظ صوتين لغويين متعالقين ومؤسّسين، على لعبة الحضور والغياب. وقد أعاد السّارد تنبيرها بنبرة سّخرية وتهكّم وتصادم مع المواقف الإيديولوجيّة التي تحملها خطابات النّخبة المثقّفة. مفسّرا أنّ سبب التّدهور الاجتماعيّ والأخلاقيّ، ناتج ونابع عن بعدهم وإهمالهم للدّين وتعاليمه. ومن هنا، فإنّ هدف هذه المحاكاة السّاخرة، التهكّم والاستياء من الواقع والحال التي آل إليها المجتمع المغربي بعد الاستقلال، من انحلال للقيم الدينيّة والروحيّة.

كذلك، نجد استحضارا باروديّا ساخرا من خلال الكلمة التّهكمية، إذ يُعمّق الكاتب عبر الكلمة السّاخرة التهكّمية، خصوصا في الحوار بين الشّخصيات، حيث يتمّ التأكيد في حالات عديدة حرفيّا على الكلمة الغيريّة ذاتها، وهو ما نجده في حوار جرى بين " **الهادي**" و"**النخبة المثقّفة**":

" **أجاب الهادي ضاحكا:**

- بداية هجوم موفقة، ولكن دعني أقول لك ولأصحابك بأن صحيفتنا تنشر فضائلكم: من الإضرابات والاعتقالات والمحاكمات إلى تعاطي الحشيش

[1] – محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 113.

والمتاجرة في المخدرات وتكوين عصابات السطو على المنازل.. لا فرق بين غنيكم وفقيركم: أولاد الأعيان والوزراء يموتون نتيجة تناولهم "أوفر دوز" وأولاد "الأوباش" يهلكون كالحشرات وهم يكرعون عصير الجوارب..أليس كذلك؟"[1].

نلاحظ أنّ الكلمة التّهكميّة صيغت في شكل حوار بين "**الهادي**" و" **النّخبة المثقفة من الشباب**"، فهذا الحوار ذو دلالة مزدوجة، ينقله لنا السّارد المفترض مصحوب بنبرة المحاور الآخر" الهادي"، لتمرير الكلمة الساخرة المتهكّمة، والتي تتضمّن إدانة أفعال بعض الشّخصيات، ونزعاتها المعادية للقيّم الدينيّة والإنسانية والوطنيّة، وبالتالي، فإنّ " **الهادي**" من خلال إعادته الحرفيّة لكلام المحاور الآخر، أحدث تغيّيرا في النّبرة، وذلك بحكم التّناوب بينهما في الكلام، والتي كانت شبيهة بنوع من التهكّم، وهذا التّكرار يهدف من خلاله إلى فضح لغتهم وتحطيمها، معارضا رؤيتهم التي تدعي التغيّير، منتقدة الواقع انتقادا حادّا في جوانبه السياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة والأخلاقيّة، هذه الرؤيّة التي تتعارض مع "**الهادي**"، صاحب " الصحيفة اليسارية"، التي تجمع كلّ الشباب في خانة واحدة. مؤكّدا أنّه لا فرق بين المعتقل والمشارك في الإضراب وبين المتعاطي للحشيش والمتاجرة فيه، والمكوّن لعصابات السّطو. ومن ناحية أخرى، وفي الخانة نفسها لا فرق بين أولاد الطبقة البرجوازيّة وأولاد الطبقات الشعبيّة "الأوباش"، هذه العبارة التي أدرجها السّارد ضمن خطابه، يستحضر عبرها خطاب الآخرين، وهي صفة تطلق على أبناء الطبقة الشعبيّة، إذ أنّ مصيرهم واحد؛ الهلاك واللاّ جدوى؛ لأنّ الجزاء من جنس العمل.

ومن ثمّة، فإنّ هذا التّكرار الحرفي لكلام الغير، في مثل هذه الحالات التي تنقل النّزعات المعادية لها، وفي الكلام اليومي، يؤدي –حسب **باختين**– إلى تصادم صوتين داخل الكلمة الواحدة، حيث إنّنا لا نكتفي أن نستفهم، بل أن نسبغ قيمة إدراكية أخرى على

[1] – محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 115.

هذا التأكيد الغيري، يكون محمّلا بفهم جديد وتقويم جديد مصحوبا بنبرات المتلفّظين، تدّل على الشّك، الاستياء، التهكّم،الاستهزاء، السّخرية،..[1].

ما يلفت النّظر، أنّ الكاتبة **ياسمينة صالح** تكثّف وتنوّع هي الأخرى، من أسلوب المحاكاة السّاخرة، عبر الأسلوب غير المباشر والأسلوب غير المباشر الحرّ، حيث نجد في مواضع كثيرة، شكلا آخر من أشكال المحاكاة السّاخرة، يتمثّل في السّخرية من طريقة التفكير والرّؤية للكلام الغيري، وهو ما يتجلّى بشكل واضح عبر الخطاب الدّاخلي للسّارد المفترض/**البطل**:

" **كنت أحيانا اضغط على أسناني كي لا انفجر بالضحك حين يتكلم عن " الأمن الوطني"، عن "السيادة الوطنية"، عن " دولة القانون" و"العدالة والحرية"! تلك الكلمات الكبيرة والجاهزة فيحوار لا ينتهي إلى شيء...تلك الكلمات التي تضحك بها المدينة علينا، لتقهرنا وتضطهدنا وتلغي باسمها حقوقنا كلها**"[2].

نلمس في هذا المقطع الحواري الدّاخلي، نقد وسخرية السّارد المفترض/**البطل** من الكلمات الغيريّة ووجهة نظرها تجاه الوطن المهزوم والمنكسر في ظلّ أزمة العشريّة السوداء، إذ يعيد تنبيرها بنبرة أكثر سّخرية وتصادم مع الموقف الإيديولوجي لخطاب الآخر "**الرّشيد**" بوصفه منتميّا وتابعا للسّلطة. فالسّارد المفترض/ البطل، وهو يسترسل في إعادة كلام الآخر "**الرّشيد**"، يحاكي بشكل ساخر موقفه ووجهة نظره؛ هذا الموقف الذي يهدف إلى إيقاظ روح الوطنيّة فيه، إلاّ أنّ السّارد يستهزئ ويسخر من موقفه هذا؛ لأنّ موقف السّارد من الدولة/السّلطة، كان سلبيّا ورافضا لمبادئها الكاذبة والزّائفة، التي تدعو إلى الحريّة والعدالة والمساواة، في وطن يعاني أبناؤه القهر والظلم والخوف والقتل، ويشهدون انكسار أحلامهم وآمالهم على عتبات النّهب والقتل.

---

[1]– ينظر: ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص: 284.

[2] – ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 9.

وهكذا، تتقمّص المدينة في خطاب "البطل" رمزيّة السلطة، التي تتلاعب بالثّوابت والمقوّمات الوطنيّة، حين جعلتها وسائل ضغط واستفزاز واضطهاد للرّعية، بوصفها تجسّد هويّتها ورموز سيادتها.

تمثّل هذه المحاكاة السّاخرة – حسب **باختين**– نوعا من الازدواج المفضوح المرتبط ارتباطا وثيقا بالموقف الكرنفالي من العالم؛ أي "ذلك العالم لمقلوب"، ولهذا السبب كانت المحاكاة الساخرة مكافئة بين المتضاديين[1]، فتتقابل مقاصد الكلمة المشخِّصة مع مقاصد الكلمة المشخَّصة في أسلوب المحاكاة السّاخرة، ممّا يؤدي إلى خلق صوتين ضمن الكلمة يحكمهما الصّراع والتّصادم، بهدف السّخرية وفضح المسكوت عنه سياسيّا، وهو ما يتجلّى بوضوح من خلال الأسئلة التي يطرحها السّارد بأسلوب ساخر وهازئ في محاوراته الداخليّة:" **هل يمكن لوطن أن يعيش بعد مجزرة؟ تعيش الأكاذيب التي نلفقها عن الحلم والوطن القادم.. وتعيش الخيانة التي عبرها نسمي هذا الطفل ضحية ونسمي من قتل أهله " تائبا مقبلا" ونسمّي من اغتصب أخته " مغترا به".. فقط الكلمات التي تجيد صياغة حفل التهريج البديهي!..."**[2].

وهكذا، إذن، "عندما تزداد مفارقات العالم الواقعي الراهن، وتزداد تحوّلاته، تزداد حدة التهكّم والسّخرية وتتعالى وتيرتها لدى السارد"[3]. وهو ما يفتح مجالا واسعا للقارئ، ليدرك موقفه الإيديولوجي السّاخر من الواقع الذي يعيشه بكل تناقضاته والرّافض له، وأنّ ما يبدو هامشيّا يفضح المركز ويقوم بتحطيمه.

ومن هنا، ينهض هذا الملفوظ" **وتعيش الخيانة التي عبرها نسمي هذا الطفل ضحية ونسمي من قتل أهله " تائبا مقبلا" ونسمّي من اغتصب أخته " مغترا به".. فقط**

[1]– ينظر: ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص: 286.

[2]– ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 72.

[3]– إيمان مليكي، الحوارية في الرواية الجزائرية، إشراف: عبد الله العشي، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، 2014/2013، ص: 241.

الكلمات التي تجيد صياغة حفل التهريج البديهي!..."على المحاكاة السّاخرة للأقوال المأثورة. ومنه، يشكّل هذا الملفوظ تركيبا أسلوبيّا يضمّ ووعيّين/صوتين متعارضين ومؤسّسين على ثنائية الحضور/الغياب،إذ يُؤسلِب السّارد المفترض/البطل الحديث النّبوي الشّريف الذي جاء في باب توبة القاتل، عن قصّة الرّجل الذي قتل تسعة وتسعين نفسا، وأقبل تائبا منيبا من خطاياه، فغفر الله له[1]، وهذا ليحقّق قصديّة معيّنة، تتعارض مع النّزعة الغيريّة أو مع صاحب الكلام الأصلي، حيث تتضمّن موقفه السّاخط والنّاقم من السّلطة تجاه حقّ الضّحايا الأبرياء، الذين وجدوا أنفسهم يتامى بلا وطن يحميهم ويدافع عنهم، فكانوا ضحيّة أيادي الغدر الهمجيّ، وما خلّفته من أعمال القتل والتّنكيل والاغتصاب، والعجيب في الأمر، قبول الدولة/السّلطة العفو عن جرائمهم العنيفة والشّنيعة، دون محاكمة ودون اعتراف مسبق بالذّنب، وقد تمّ ذلك كلّه وفق منطلقات السّلطة الإيديولوجية الذّرائعيّة التي تستتر خلف الحقّ الدّستوري، فكان فعل العفو خيانة للذّاكرة التّاريخية الوطنية"[2]. فالمحاكاة السّاخرة هنا تمّ استحضارها بواسطة هذه القصّة، إلاّ ليؤكّد السّارد المفترض أنّ السّلطة الحاكمة " أدركت كيف تؤّثر على الذّهنيات المعتمدة على مرجعيّة وثوقيّة مطلقة"[3].

ولعلّ في توظيف المأثور الدّيني بهذا الشكل الذي يتناسب مع السّياق السّردي، ما يشير على أنّ هذه الأسلبة السّاخرة(الباروديا)، وردت كحجّة لإقناع الآخر، بالواقع المرّ

---

[1]– القصّة رواها الشّيخان في صحيحيهما، عن أبي سعيد الخدرّي– رضي الله عنه– أنّ رسول الله صلى الله عليه وسلّم، قال: " كان في بني إسرائيل رجل قتل تسعة وتسعين إنسانا، ثمّ خرج يسأل، فأتى راهبا فسأله، فقال له: فهل من توبة؟ فقال: لا. فقتله، فجعل يسأل، فقال له رجل: ائت قرية كذا وكذا، فأدركه الموت فناء بصدره نحوها، فاختصمت فيه ملائكة الرحمة وأن تباعدي، وقال: قيسوا ما بينهما، فوجد إلى هذه بشبر، فغفر له". صحيح البخاري(شرح فتح الباري)، كتاب: أحاديث الأنبياء، باب(54)،(591/6)، رقم(3470). صحيح مسلم(شرح النووي)، كتاب: التوبة، باب قبول توبة القاتل وإن كثر قتله، (3867/9)، رقم(6875).

[2] – سليمة خليل، الحداثة السردية في الرواية الجزائرية– نقد المرجعيات في رواية الأزمة–، ص: 170.

[3]– نورة بعيو، آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية "مدن الملح" وثلاثية" أرض السّواد" لعبد الرحمن منيف، ص: 205

والمحنة اللّذين نجما عن عدم تحمّل السّلطة مسؤولية أخطائها، ووقف العبث. ومن ناحية أخرى، تتضمّن سخرية لاذعة مبطّنة، لها قصديتها الخاصّة التي تعمل على فضح وكشف النوايا التي تضمرها السّلطة وتجسّدها خطاباتها.

3-الحورات الخالصة Les dialogues pures:

يقصد باختين بالحوارات الخالصة، حوار الشّخصيات فيما بينها داخل السّرد، سواء كان في شكل الحوار المباشر أو الحوار غير المباشر، أم في شكل منولوج داخلي (حوار الوعي الدّاخلي). ولا يكون الحوار الخالص -حسب باختين- " قاصرا على الأغراض الذاتية والنفعية للشخوص، ولكنه يتغذى من الحوارية الكبرى في الرّواية؛ أي من التهجين والأسلبة، وهذا هو معنى قوله: وحوار الرّواية نفسه، بصفته شكلا مُكوّنا، مرتبطا ارتباطا وثيقا بحوار اللّغات الذي يرنّ داخل الهجنة وفي الخلفية الحوارية للرواية"[1].

وبما أنّ الإنسان اجتماعي بطبعه، تجمعه بالآخر اللّغة، ومادامت هذه الأخيرة لا تحيا إلاّ في الاختلاط الحواري الذي يمنح لها مقوّمات وجودها[2]، فإنّ الحوار لا يكون مجرّد وسيلة جمالية تدخل ضمن التّنوع الكلامي والأسلوبي للرّواية، بل يملك وظيفته العامّة التي تعبّر في العمق عن أنماط الوعي، ورؤى العالم المتصارعة.

وعلى هذا النحو، سنركّز في الرّوايتين، على الكيفيّة التي أدرج بها الحوار في السّرد، ومعرفة طبيعة توجيهه الاجتماعي، وهو ما يقودنا إلى طرح السّؤال الآتي: **ما خصائص ومميّزات الحوارات الخالصة في الرّوايتين؟ وما دلالاتها الإيديولوجية؟.**

تتضمّن رواية " **لعبة النسيان**" حوارات خالصة مباشرة، لا يتدخّل السّارد المفترض في تشكيلها، وحوار سردي/مروي، وهنا لا يكتفي السّارد المفترض بالتدخّل في تشكيله، عبر تعليقاته وأقواله وشروحاته وأحكامه، بل يعيد سرد الحوارات الخالصة للشّخصيات،

[1]- حميد لحميداني، أسلوبية الرواية، ص: 90.

[2] - ينظر: ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص: 267.

وكأنّه شخص ثالث فيها، ممّا يجعلها حوارات مروية أو مسرودة[1]، وحوار الوعي الدّاخلي أو المونولوج الدّاخلي للشّخصيات. هذا، وقد تمّت صياغة الحوارات الخالصة في " **لعبة النسيان**"، بأنماطها وموضوعاتها المتعدّدة والمتباينة، وفق وضعها الاجتماعي وسياقاتها، عبر لغة عاميّة محليّة وأخرى فصيحة، ما يسهم بشكل واضح في التنوّع الكلامي واختلاف الرّؤى والآراء، وهذا لتعدّد الأصوات.

3-1-الحوار الخالص المباشر:

يكثّف الكاتب **محمد برادة** من هذا النّسق الحواري الخالص، خاصّة في فصل " **ثم يكبر العالم في أعيننا**"، حيث يبدو أكثر إثارة؛ في جوّ متأزّم من الصّراع والنّزاع، من قبيل حوار " **الهادي**" مع " **الطايع**":

" **اسمع يا الهادي، كلامك ليس جديدا علي. أنا عشت وسط الفعل أكثر منك...لك أن تحلل كيفما شئت. أما أنا، فمقتنع بأن ثغرة عميقة نسفت ما كنت أحلم بتشييده.. أليس هذا شيئا مألوفا في التاريخ؟**

- **مألوف. إنما ليس مألوفا أن تتوقع خلو طريقك من الثغرات. قد لا يكون انهزامك سوى انهزام مؤقت. لماذا تدير ظهرك للوسيلة التي تعبر بدقة أكثر عن وضعيتك وعن مطامح من تلتقي معهم في الأمل والاعتقاد؟**
- **أنت تعرف أنني كنت دائما متدينا، فما الذي يضايقك في هذا التحول؟**
- **ليس التديّن هو المعضلة.. إنما الدفاع عن الحياة هو المعضلة.. حياة الذين انحدرت من صلبهم وأصبحوا هم وأبناؤهم مهددين بالقمع والقهر والموت البطيء. لا حقّ لك، بعد عشرين سنة، في أن تعتزل معايشة**

[1]- ينظر: نورة بعيو، آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية:" مدن الملح" وثلاثية" أرض السواد"، ص: 255- 256- 262.

الناس البسطاء الذين جعلوا منك رمزا وأملا.. تنسحب لأن آخرين استفادوا وتعبت أقدامهم؟

قال بنفاد صبر:

- **اسمع. لست محتاجا لوعظك. أنت وضعت دائما الدين بين قوسين. افتح عينيك لترى الآن كيف تعيش النخب القائدة، وكيف يعيش عامة الشعب. تغيّرات حتمية تقول لي، أنا مع معك؛ إنما لماذا لم نعرف كيف نتواجد داخل هذه التغيرات بنفس الفعالية التي كانت لنا من قبل؟**
- **لأنك لم تشك حين وجب الشك.. استيقظت متأخرا!**
- **وفّر وقاحتك واحفظ لسانك. أنا الآن أكثر رضى عن نفسي بالرغم من المرارة والإحباط. لا أنتظر شيئا. أفكر في لقاء ربي وتأمين العيش لأسرتي. ما عدا ذلك لا يهمني. أنت أيضا خيبت ظني: تعتنق الأحلام وتمنّي النفس بانتصار ينبثق من داخل الهزيمة. انس أنني أخوك، أو بتعبيرك، أنني صديقك.. فأنا أصبحت منتميا إلى عالم آخر..."[1].**

يتّخذ هذا الحوار الخالص الطويل، شكل مواجهة بين لغتين/وعيين اجتماعيتين غير متكافئين، وتباين رؤيتهما لجملة من القضايا والمسائل السياسية الشّائكة، إذ نشهد تبادلا علائقيّا قائما على تباعد المسافة الإيديولوجية بين " **الهادي**" و" **الطايع**"، نتيجة طبيعة الهوّة الفكريّة والاجتماعيّة بينهما، والتي تنحصر في حدود المسألة السياسيّة، كموقف ومبدأ، إذ تتّسع وتتعمّق هذه المسافة الإيديولوجية؛ وذلك عبر الانخراط الحزبي السّياسي إبّان الاستعمار، وبعد الابتعاد والتّخلي عن الطموحات الوهميّة إبّان الاستقلال، والتحوّل الذي طرأ على حياة " **الطايع**"، انطلاقا من اكتشافه لحقائق الحياة السياسيّة، من خلال خيانة رؤساء الأحزاب والنّقابات وأطرها الفاعلة القضيّة، وممارستهم التّطبيع مع

[1] – محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 78–79.

مكان يعتبرهم خصوما، هذه الحقائق جعلته يحسّ بالانكسار وخيبة الأمل وفشله في التّغيير، مقرّرا الابتعاد نهائيّا عن نمط الحياة السياسيّة، بعد اقتناعه أنّه لا جدوى من العمل السياسي، ويختار عالما آخر، جعله منكفئا على ذاته، ومتّجها نحو الاعتكاف على العبادة، وقراءة القرآن، والاهتمام بشؤون المنزل والأولاد.

وينبع هذا الاختلاف في الوعي والإدراك من اختلاف تكوين كلّ منهما؛ فالطايع ذو تكوين تراثي، وهو ما يتّضح في حواراته، فهو ينزع إلى استعمال لغة تراثيّة، واعتماد مرجعيّات عربيّة إسلامية كالقرآن والسّنة، في حين أنّ الهادي يمثّل نموذج المثقّف الحديث، الذي نال حظّا من الثقافة الغربيّة. والأمر هنا لا يتعلّق بتنويعات أسلوبيّة، وإنّما برؤى الواقع المتباينة.

وهكذا، يطول هذا الحوار بين الشّخصيتين، إلى أن يتحوّل إلى جدل، قائم على انتقاد كل منهما فكريّا وسياسيّا، أفضى إلى زيادة حدّة توتر العلاقة بينهما، ورفض" **الطايع**"، للمشروع الإيديولوجي/ الثوري، المطروح من قبل "**الهادي**"، الذي يروم إلى التّغيير والإصلاح للواقع السّائد، مستشرفا غدا أفضل: " **لماذا تدير ظهرك للوسيلة التي تعبر بدقة أكثر عن وضعيتك، وعن مطامح من تلتقي معهم في الأمل والاعتقاد**".

كذلك، يكشف هذا الحوار، تناقضا يكتنف الخطاب الدّاخلي لـ"**الطايع**"؛ يجعله في الآن ذاته، مؤيّدا " **الهادي**" في مشروعه الثّوري، ومن جهة أخرى، معارضا لهذا الطّرح، ومشدودا إلى الاستسلام، ويتّضح ذلك في قوله: " **تغيّرات حتمية تقول لي، أنا مع معك؛ إنما لماذا لم نعرف كيف نتواجد داخل هذه التغيرات بنفس الفعالية التي كانت لنا من قبل؟**".

ومن هنا، يمكن القول أنّ إدراج الخطاب الدّاخلي لـ" **الطايع**" ضمن الحوار، يوضّح التوجّه الحواري للسّارد تجاه المتحاورين، ذلك أنّه يضع وجها لوجه كلاّ من " **الهادي**"، الاتّجاه اليساريّ الثّوري المتمسّك بموقفه ومبدئه، الذي يتغيّا تغيير وإصلاح

المسار التّاريخي والاجتماعي للمغرب، و"**الطايع**" الذي يمزج في شخصيته بين المتناقضات على صعيدين ملتبسين؛ أحدهما ظاهر يتجلّى في الاستسلام، والآخر باطن يتمثّل في التمرّد والثورة، وحلمه بمستقبل واعد، إلاّ أنّه حصد الإحباط وخيبة الأمل، وإحساسه بالعجز والفشل لتكملة مشروعه الإصلاحي، وخاصة ضمن التحوّلات السلبيّة التي شهدها المغرب، منذ بداية الاستقلال، فساد الشّك في المبادئ والشّعارات السياسيّة وادّعاءاتها، ممّا أفضى به إلى الانطواء في محراب العبادة وتلاوة القرآن، والاهتمام بشؤون الأسرة والمنزل.

والملاحظ أيضا، أنّ هذا الحوار صيغ بلغة فصيحة، بعيدا عن اللّغة العاميّة المحليّة، تعكس كل منهما وعيّا إيديولوجيّا وسياسيّا يخالف الآخر؛ فكل واحد يعبّر عن فكره، وفقا لمنظوره الخاصّ، ومستوى وعيه وانتمائه الاجتماعيّ، والثّقافيّ، والسياسيّ. وهو ما يتّضح كذلك في الحوار الخالص الآتي، الذي دار بين "**عزيز**" و"**سعيدة**"، أثناء عشاء حفلة العرس، التي أقامها أحد زملاء "عزيز":

" –**هكذا هي الأمور عندنا.. الشبان يبحثون عن اللهو أكثر مما يفكرون في الاستقرار.**

– **لعلك تبالغين يا آنسة سعيدة، فليس الشبان كلهم كما تقولين...**

– **ربما. لكنني أتحدث عن الذين قابلتهم، وعما أشاهده من علاقات صديقاتي وعشاقهن..."**[1].

يكشف هذا الحوار عن وعي الشّخصيتن، وتباين رؤيتهما من القضايا الاجتماعيّة، كقضية الزّواج والاستقرار، الذي يستند إلى رؤية اجتماعيّة وإيديولوجيّة مخالفة للآخر؛ فـ" **سعيدة** " ترى أنّ سبب عزوف بعض الشّباب عن الزواج، سببه ميلهم للّهو والمتعة أكثر من الاستقرار، مدعمّة رأيها، بما شاهدته من علاقات غراميّة وحميميّة من قبل صديقاتها

[1] – محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 106–107.

وعشّاقهن. مقابل ذلك، نلمس موقفا إيديولوجيّا مضادّا لوجهة نظر "**سعيدة**"، وهو موقف " **عزيز**" المعارض لموقفها ووجهة نظرها، والتي يراها مجحفة في حقّ الرجال فقط، على الرّغم أنّ الرجال أكثر ميلا وتهافت نحو اللّهو والمتعة، إلاّ أنّ هذا لا يعني أنّ الجنس الآخر/الأنثوي، يمتنع عن هذه الممارسة؛ فهنّ كذلك يملن إلى اللّهو والمتعة والتّهافت نحو الرّجال. وقد صيغ هذا الحوار الخالص، بلغة فصيحة توحي بانحدار الشخصيتين من مستوى متقارب، في موقع السلّم الاجتماعيّ والثقافيّ والفكريّ.

كذلك، يلاحظ الدّارس لرواية " **لعبة النسيان**" كثافة النسق الحواري الخالص الجزئي، وخاصة في فصلي " **في زمن آخر** "، على سبيل التمثيل لا الحصر:

" سألت امرأة تقترب من الخمسين امرأة شابة تجلس بالقرب من زوجها المحامي:

- **هاذ التّكشيطة دايزها الكلام، واتاتك تبارك الله. شنو سْميْت الثوب اللي فصلت منّو قفطانك؟**
- **(...)أنا هذا طاح عليا بمليون فرنك.. ثوبه حرير والخياطة غالية...**
- **هاك أمالي مليون فرنك؟ تبارك الله رجلك شنو تيخدم؟**
- **محامي مشهور في الدار البيضاء.**
- **ربي يزيدو من خيرو... الايام كيف تتغير.. أنا مناين تزوجت، هذا لي راجلي قفطان ديال " الدنيا جات" بعشر ألاف** ريال **فذاك الوقت، بقيت نلبس فيه، ونرد كثر من عشرين عام..."[1].**

يبدو هذا الحوار منذ الوهلة الأولى، حوارا خالصا كليّا، إلاّ أنّه يفاجئنا في ما بعد بالتدخّلات المفاجئة والتّعليقات المختصرة من قبل السّارد المفترض، والتي غالبا ما تتعلّق بوصف الملامح والحركات الجسمانية للشخصيات المتحاورة، في وضع/ مقام اجتماعي

[1] – محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 109–110.

محدّد، ممّا يقلّل صفة التّناوب المطلق للحوار: " **بعد قليل، همس الشاب في أذن الجالسة لَصْقَه:**

- **امرأة المحامي غلاّت علينا السوق!**
- **انت عمري من غير ما تشري لي القفطان.**

رغم نبرة الصدق في صوتها، جاء حوارهما شبيها بلقطة سينمائية في أحد الأفلام المصرية"[1].

وقد صيغ هذا الحوار بلغة عاميّة؛ أي اللّهجة المغربيّة، وهذا بحكم الانتماء للبيئة المحليّة ذاتها، كما نلاحظ تباين في ردود أفعال الشخصيات اللفظيّة، وما يعتريها من حالات نفسيّة، عبّر كل واحد عمّا يجول بخاطره، والمرتبطة بواقعهم الاجتماعي، إذ تتباهى النساء بالشّكليات من ملابس فاخرة، تعبيرا عن المكانة الاجتماعية والحظوة عند الزوج، وهو تباهي يخفي بعض الأمراض النفسيّة لدى بعض النّساء؛ كالتّفاخر والتّعالي، التي تبديها في المناسبات الخاصّة والعامّة. ومن جانب آخر، نلاحظ تعليقات السّارد المفترض على كلام الشّخصيات، وإبراز نبرتها وردود أفعالها اللّفظية وغير اللّفظية: "**همس الشاب في أذن الجالسة لَصْقَه**"، "**رغم نبرة الصدق في صوتها، جاء حوارهما شبيها بلقطة سينمائية في أحد الأفلام المصرية**".

وهكذا، تعكس الحوارات الخالصة في " **لعبة النسيان**"، المستوى والوضع والانتماء الاجتماعي للشّخصيات؛ فـ" الوضع المجتمعي الأكثر مباشرة والبيئة المجتمعية الأوسع يحدّدان كليّا...بنية التحدث"[2].

يتفاوت حضور هذا النّسق الحواري الخالص بنمطيه؛ الكليّ والجزئيّ، في الرّوايتين، وهو حضور يترواح بين الكثافة والاعتدال. والملاحظ أنّ حضوره في " **وطن**

[1] – محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 111–112.

[2] – ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ص: 117.

من زجاج" جاء معتدلا ومحتشما، وخاصة الحوار الخالص الكلّي، بسبب تدخّلات وتعليقات السّارد المفترض، ومن نماذج هذا الحوار على سبيل المثال لا الحصر:

- **واش من تفاصيل يا صاحبي هذه المرأة "خرطي"!**
- **كيف؟**
- **صورة ملفقة. ألم تقرأ ما كتب عنها؟ لقد التقطها مصور تابع لوكالة أنباء أجنبية، يبدو أن المرأة ممثلة طلب منها أن تلعب دورا في مجزرة !**
- **ممثلة؟**
- **إيه ممثلة! "une actrice" ممثلة ولا أحد استطاع أن يعرف من أين جاءت ولا أين هي!"**[1].

يتّصف هذا الحوار، في مجمله بلغته الموجزة التي تعتمد على العبارات المقتضبة الدّالة، حيث يغلب عليها طابع السّؤال والجواب، ويتخلّلها أسلوب الاستفهام التعجّبي، الذي يوحي إلى الاستغراب والدّهشة والحيرة، تجاه ما يحدث في الواقع المأسويّ المتردّي، كما يوحي إلى مدى تركيز الشّخصيتين على الموضوع المطروح للنّقاش والسّؤال، وموقفهما الإيديولوجي تجاه الآخر/الإعلام الأجنبي، الذي يتاجر بالدّم الجزائريّ، إذ يعكس هذا الحوار نوعا من التّناقض والسّخرية من مجريات الواقع وأحداثة؛ ذلك أنّ الوطن الذي يعاني من أزمة الإرهاب وتبعياتها المؤلمة من اغتيال وقتل وتنكيل، لا يحتاج الاستعانة بممثّلة، تابعة لمؤسسة إعلاميّة أجنبيّة، تقوم بدور الضحيّة، بدلا من الضحايا الحقيقيّين، لتجسّد هذا الواقع المأزوم، وتعبّر عن حجم الفاجعة التي تعرّض لها الوطن إبّان العشريّة السّوداء.

الملاحظ كذلك، يتوسّل هذا الحوار الخالص، في بنيته على التّعالق اللّغوي بين لغة عاميّة محليّة وأخرى فصيحة، ولغة الآخر/الفرنسيّة، وهو ما يعكس المستوى الثقافي

[1] – ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 76.

والوضع الاجتماعي للشّخصيات من جهة. ومن جهة أخرى، يتغيّا تحقيق نوعا من الملامسة الحقيقيّة للواقع الجزائري. وهو ما نشهده كذلك في المقطع الحواري الأتي:

- **وأنت واش راك؟ Comment ça va**
- **ما تشكرش، الحالة صارت "ميرد" merde!، ربي يستر يا خويا لعزيز !**

صمت لحظة ثم عاد يقول كمن يعترف بسر لصديق:

- **هل سمعت بالقنبلة التي انفجرت في مقهى"la rose" في العاصمة؟**

وقبل أن يصله ردي أضاف:

- **إنها كارثة ما يجري كارثة حقيقية، فليس أشد وطأة على المرء من خسارة وطن ! نشعر أننا يتامى حقيقين !**
- .....
- **كأن الوطن صار كذبة يا صاحبي اللي باعو الوطن هم الذين يتكلمون عنه بحماس. الذين بقوا من الشعب يموتون كلما تصادموا مع ماهية الوطن، حين لا نجد شيئا نقوله نصمت وحين نجد شيئا نقوله نموت هذا هو الواقع يا خويا"[1].**

يمثّل هذا النّسق الحواري، حوارا خالصا جزئيّا، وهذا بسبب تدخّلات السّارد المفترض/البطل المفاجئة والسّريعة، التي غالبا ما تقترن بوصف ردود الأفعال اللّفظيّة وغير اللّفظية للشخصية وما يعتريها من حالات نفسيّة في وضع/مقام اجتماعي ما. ومن هنا، يشكّل هذا الحوار، حوارا للأفكار؛ حيث نلاحظ تبادل الأراء والأفكار بين السّارد المفترض/البطل، وصديقه المهدي تّجاه مجريات الواقع الرّاهن وأحداثه المؤلمة، وما يعتريها من حالات نفسيّة، تجسّد الشعور النّفسي بالغبن والضّجر والمعاناة من حدّة الأزمة التي يعانيها المجتمع الجزائري إبّان العشرية السّوداء.

[1] – ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 51-52.

كذلك، يتّخذ هذا الحوار مسافة نقدية من الواقع ومصيره المأسويّ، مستنكرا وناقما عجز الدولة/السلطة، عن القيام بدورها وحماية شعبها، الذي تركته يموت مكانها، بدلا من تحمّل مسؤوليتها، التي كانت سببا مباشرا في اندلاع تلك الأحداث الدمويّة الأليمة، وقادت الوطن إلى الضّياع والهاويّة، نتيجة ممارساتها القمعيّة المجحفة والنّاهبة لخيراته، تاركة شعبها يتيما، ليس هذا فحسب، بل أدارت ظهرها لمواطنيها، تاركة إيّاهم يتخبّطون فيها.

ومن ثمّة، جاءت لغة الحوار استطراديّة تعتمد العبارات الطويلة المفصّلة، عاكسة المستوى الفكريّ والثقافيّ للشّخصيتين، إضافة إلى بنيتها اللّغوية، التي تتّسم بالتّعالق اللّغوي واللّفظي من خلال توظيف لغة عاميّة محليّة وأخرى فصيحة، إلى جانب اللّغة الفرنسيّة/لغة الآخر، ولعلّ في توظيف اللّغة الفرنسيّة، بهذا الشكل، " ليؤشّر على المثاقفة العمودية من منظور الصراع اللّغوي بين العربية والفرنسية، في مقابل المثاقفة الأفقيّة الممثلة في الازدواج الحاصل بين لغة مهيمنة سياسيا واقتصاديا ولهجة مقموعة لكنها فاعلة داخل النسق الاجتماعي"[1]، وهذا نتيجة الارتباط التّاريخي والسّياسي بالمستعمر.

نجد حوارات خالصة جزئيّة/ثنائيّة أخرى مماثلة، ضمن الرّوية، تتوّسل باللّغة الفصحى فقط، وحتّى تدخّلات وتعليقات السّارد المفترض، تكون بلغة فصيحة، من قبيل الحوار الذي دار بين السّارد المفترض/البطل وبين صديقه الرّشيد، حول مجريات الواقع التي تحوّلت إلى فيلم رعب لا ينتهي.

" **قلت له أمازحه:**

– سيبني الوطن قبره على أحلام من تبقى من الشرفاء!

نظر إلي وقال كمن يصرّح بشيء خطير:

– الموت لا يحتاج إلى شخصيات بعينها.. ونحن موتى جاهزون!

[1] – أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي، ص: 96-97.

- **تقصد أن الشعب استعذب دور الضحية!**

نظر إلي وسألني عن عملي..سألني عن الخوف، هل تشعر به؟ وكنت لسبب ما أشعر فعلا بالخوف من عينيه.."[1].

يكشف هذا الحوار، عن موقف الشّخصيتن تجاه الوضع المأزوم الذي آل إليه الوطن، وعن حالتهما النفسية، وما يعتريها من خوف وتذمّر من الواقع، فقد أصبح الموت زمن المحنة، آلة تحصد الأرواح، بلا ذنب ولا جريمة، فهي لا تحتاج إلى شخصيات محدّدة بذاتها، فكلّ جزائريّ مهما كانت مهنته، ومهما كانت مستواه ووضعه وموقعه في سلّم القيم الاجتماعي، هو بمثابة ميّت جاهز، ينتظر دوره وقدره المحتوم، وهو ما أبان عنه موضوع الحوار:" **الموت لا يحتاج إلى شخصيات بعينها.. فنحن مجرد موتىجاهزون**".

تعكس لغة الحوار الضّغط النّفسي والشّعوري الذي تعانيه الشّخصيتان؛ شعورا نفسيّا شديد الانكسار، انكسار يعكسه الواقع المرير الذي تعيشه الشخصيّة، ممّا يجعلها تحمل همّ هذا الواقع، بكلّ توتراته واضطراباته، في وطن يعاني أبناؤه القهر والخوف والقتل.

وهكذا، إذن، نخلص ممّا سبق، تختلف لغة الحوارات الخالصة في الرّوايتين، حسب الوضع الاجتماعي وموضوعاته، التي عادة ما تكون لها علاقة بالسّياق الخارجي للمتحاورين؛ فإذا كان الحوار الخالص مرتبط بالحياة اليوميّة العامّة للمتحاورين، فإنّ لغته تأتي باللّهجة المحليّة، أمّا إذا ارتبط بالحياة الرسميّة والخاصّة، فإنّ لغته غالبا ما ترد باللّغة الفصحى. وبالتالي، فـ" الوضع المجتمعي الأكثر مباشرة والبيئة المجتمعية الأوسع

[1] – ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 77-78.

يحدّدان كليّا... بنية التحدث"[1]. ويساعد على وضوح الرّؤية والموقف الإيديولوجي بين الشخصيات المتحاورة.

3-2-الحوار السّردي/المروي:

يقصد به " الحوار الذي يسرده الرّوائي بلسان الراوي المفترض بعد أن تكون الشخصيات قد نطقت به، أو تحاورت به، وكأنّ الراوي طرف ثالث فيه. ومن أكثر أدواته شيوعا عبارات متبوعة بإضافات طويلة حول موضوع الحوار، أو موقف أحد الطرفين، أو تعليق له علاقة بالسّياق الخارجي الذي جرى فيه الحوار"[2].

يتّصف الحوار المروي، في " **لعبة النسيان**"، بالكثافة والطول، إذ يشغل صفحات طويلة في متن الرّواية، وقد جاءت لغته استطراديّة تعتمد على الجمل الطويلة المفصّلة. ومن نماذج هذا الحوار، على سبيل التّمثيل لا الحصر، الحوار الذي جرى بين "**الهادي**" و"**النخبة المثقفة**" حول البحث عن الأسباب التي آل إليها المجتمع المغربي، ضمن التحوّلات السلبيّة للمغرب بعد الاستقلال، وفي الوقت نفسه، البحث عن السُبل النّاجعة للتغيّير والإصلاح، والاستشراف بواقع أفضل ممّا هو سائد:

" **(...) وأطل عليهم وجه الهادي بابتسامته الساخرة وذقنه المرسل، فهرعوا إليه يجرونه إلى حلقاتهم ليشارك معهم في مجادلاتهم ويكون حكما بينهم. وقال له فتاح:**

- هذه فرصة نادرة تتيح لك يا عمي أن تتعرف على رأي الشباب، لأن ما تنشره في صحيفتك اليسارية هو كلام الكبار عن شبابهم هم، لا عن الذين هم، رسميا شباب الأمة ومناط آمالها...

وأجاب الهادي ضاحكا:

---

[1] – ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ص: 117.

[2]– نورة بعيو، آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية:" مدن الملح" وثلاثية" أرض السواد"، ص: 262.

- بداية هجوم موفقة، ولكن دعني أقول لك ولأصحابك بأن صحيفاتنا تنشر كل فضائلكم: من الإضرابات والاعتقالات والمحاكمات إلى تعاطي الحشيش والمتاجرة في المخدرات وتكوين عصابات السطو على المنازل...

وفي غمرة الضحك ارتفع الاحتجاج على ما قاله الهادي، وتساءل البعض عما إذا كان الشباب جميعهم بهذه الصورة، وهل تعود المسؤولية إليهم أم إلى الساهرين على المجتمع الخ..."[1].

ويتواصل هذا الحوار بطوله وكثافته، إذ يشغل صفحات طويلة في متن الرّواية، وقد جاءت لغته استطراديّة تعتمد على الجمل الطويلة المفصّلة، وهذا ليشير للقارئ بمدى تركيز الشخصيات المتحاورة في الموضوع المطروح للنقاش والجدل، والذي يتلاءم مع السّياق خارج لفظي، الذي يؤطر كلام المتحاورين، والذي لا يتمّ إلاّ عبر تعليقات السّارد المفترض المباشرة، المرتبطة بوصف ردود أفعال الشخصيات اللّفظية وغير اللّفظية، وإبراز نبراتها، وكذا تدخّلاته غير المباشرة عبر إعادة تشكيل كلامها.

كذلك، يكشف هذا الحوار المروي عن اختلاف وعي الشّخصيات المتحاورة، وتباين رؤيتها من القضايا والمسائل الفكريّة والإيديولوجية، المطروحة للنّقاش، الجارية ضمن الجلسات الاحتفالية التي شهدها حفل زفاف "**عزيز**"، التي تبرز طموحات وأفاق النّخبة المثقفة من الشّباب، لتغيّير الواقع ومواجهة المستقبل.

ما يلفت النّظر، أنّ هذا الحوار يتّخذ شكل مناظرة بين ثلاث لغات اجتماعيّة؛ أي ثلاثة أنماط من الوعي؛ وعي "**النخبة المثقفة**"، ووعي" **فتاح**"، ووعي"**الهادي**"، الذي لعب دورا مزدوجا، بوصفه مشاركا وحكما لهذه المناظرة، مبرزا رأيّه وموقفه الإيديولوجي، الذي كان حياديّا ومنتقدا في الآن ذاته، لأرائهم ومواقفهم الإيديولوجية والفكريّة.

[1] – محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 114-115.

والملاحظ أيضا، أنّ هذا الحوار، تمّ تأطيره من قبل السّارد المفترض عبر تعليقاته، راصدا جوّا مرئيّا ساخرا، يعكس وجهات النّظر ومواقفها الإيديولوجية المضادة للآخر؛ يمثّل الأوّل موقفين متحدّين في أهدافهما وآفاقهما المستقبليّة الواعدة بمستقبل أفضل، رغم اختلافهما في المرجعيّة الفكريّة التي يستندان إليها؛ ذلك أنّ الصحافة اليساريّة التي يشتغل فيها " **الهادي**" تمتاز بالسّمة السّياسيّة، ومآل الحزب السياسيّ النّاطقة باسمه، وهو ما جعل حياة هذه الصحف رهينة بملابسات الحياة السياسيّة والحزبيّة، بعيدة كلّ البعد عن تطلعات شباب الأمّة وآمالهم المستقبليّة:" **ما تنشره في صحيفتك اليسارية هو كلام الكبار عن شبابهم هم، لا عن الذين هم، رسميا شباب الأمة ومناط آمالها...**".

أمّا الوقف الثّاني، يتجلّى في موقف "**الهادي**" الإيديولوجيّ المضاد السّاخر من الموقفين، الذي يقوم عبر صحيفته اليساريّة، بتعريّة وفضح واقع الشباب المزيّف المنحل عن القيم الوطنيّة والإنسانية والاجتماعية. فضلا عن هذا، يفرز هذا التّفاعل والتّحاور النّصي، عند المتلقي، في مواجهة الأصوات المتحاورة، تقابلا دلاليّا تنبثق منه المفارقة السّاخرة المبطنة، وهو ما يتّضح من خلال الجمع بين المتناقضات الفكرية في سياق لفظي واحد: " **ولكن دعني أقول لك ولأصحابك بأن صحيفاتنا تنشر كل فضائلكم: من الإضرابات والاعتقالات والمحاكمات إلى تعاطي الحشيش والمتاجرة في المخدرات وتكوين عصابات السطو على المنازل**".

ولا يكتفي السّارد المفترض، بتأطير السّياق خارج اللّفظي للحوار، وإنّما ينقل لنا من خلال تعليقاته، حالة داخلية ترتبط بـ" اللّغة المشتركة"، التي تمثّل موقف الرّأي العام، من قبيل (**تساءل البعض، يقول/ يقال/ قيل،...**)، وهي حالة الحيرة والتّساؤل، عمّا إذا كان معظم الشّباب آل إلى هذا الانحراف والانحلال الاجتماعيّ والأخلاقيّ. ومن جهة أخرى، محاولة معرفة مرجعيّة هذا الانحلال: " **وتساءل البعض عما إذا كان الشباب جميعهم بهذه الصورة، وهل تعود المسؤولية إليهم أم إلى الساهرين على المجتمع**".

وهو في حقيقته تعليل موضوعي مزعوم، يوهم بصدوره عن السّارد المفترض، إلاّ أنّه صادر عن الرّأي العام، ما يضفي على حديث السّارد المفترض طابعا موضوعيّا.

يتّسم الحوار المروي، في "**وطن من زجاج**"، هو الآخر، بالاعتدال والطول. والملاحظ أيضا، أنّ هذا النّسق الحواري، غالبا ما يكتنف بحوارات داخليّة للسّارد المفترض، تعقيبا وتعليقا على موضوع الحوار، الذي لعب فيه دورا مزدوجا؛ بوصفه بطلا محاورا وساردا مفترضا في الآن ذاته: "**(...) سألني فجأة:**

- هل تؤمن بحرية الصحافة وسط هذا الخراب؟

ووجدتني أبتسم. فكرت أن أضحك لأستفزه قليلا.. ولعل ابتسامتي استفزته كفاية.. قلت له بصوت أردته طبيعيا:

- حرية الصحافة ليست إيمانا فقط، بل ضرورة، من الصعب الوقوف في وجهها حين يصبح الكلام مهمة الجميع، وحين تتحول جدران البلاد إلى جرائد يومية !

نظر إلي.. شعرت أنه بدأ يغضب في داخله.. قال من جديد:

- إهانة الوطن ليست حرية، بل وقاحة !

ووجدتني أبتسم من جديد.. قلت له بصوت طبيعي، كمن يداعب شعر طفل غبي !

- الوقاحة أن يهين الوطن شعبا كاملا !

كان غاضبا أشد الغضب وهو يرمقني بعينين لا تخلوان من عصبية. قال كأنه ينهي حوارا شاقا:

- ربما علينا أن نعترف في قمة هذه الفوضى أن ثمة" ضحايا" لا يمكن الحزن عليهم بعد الاغتيال، لأنهم يعطوننا دوما إحساسا أن الموت جزاء عادل في حقهم !

قالها وابتسم محاولا استفزازي، ولعلي نظرت إليه غاضبا ومذهولا.(...) قلت بصوت أردته باردا:

- قبالة جريمة لا يمكننا الوقوف بحيادية. لا فرق بين اغتيال شخص واغتيال وطن.. !"

قلتها ووقفت.. شعرت برغبة في الخروج من هنا"[1].

يكشف هذا المقطع الحواري، الذي يتمّ تأطيره من قبل السّارد المفترض/البطل، سخرية لاذعة من وجهة نظر خطاب الآخر/ خطيب حبيبته، وموقفه الإيديولوجي من مهنة السّارد المفترض/البطل، وهو ما يتجلّى بشكل واضح من خلال سؤاله: " –**هل تؤمن بحرية الصحافة وسط هذا الخراب؟**"، هذا السّؤال الذي أفضى إلى استفزاز السّارد المفترض/ البطل: "**ووجدتني أبتسم. فكرت أن أضحك لأستفزه قليلا.. ولعل ابتسامتي استفزته كفاية...**" إذ يعيد تنبيرها بنبرة أكثر سّخرية واستفزازا وتصادم مع موقف الآخر/ الخطيب الإيديولوجي المضاد من الصّحافة، وما تقوم به من تعريّة وفضح للواقع المأسويّ، الذي تعرّض له الوطن والشّعب الجزائريّ، إبّان العشريّة السّوداء، من جرائم يوميّة مؤلمة، معتبرا ذلك، إهانة وإساءة للوطن. ومن جانب آخر؛ نلمس أنّ هذا الموقف الإيديولوجي المعارض، يُبدي تضامنا مع السّلطة/ الحكومة، التي تماطلت وتجرّدت من تحمّل مسؤوليتها تجاه وطنها وشعبها، وهو ما يتّضح من خلال ردّ السّارد المفترض/البطل على كلام " الخطيب": "–**حرية الصحافة ليست إيمانا فقط، بل ضرورة، من الصعب الوقوف في وجهها حين يصبح الكلام مهمة الجميع، وحين تتحول جدران البلاد إلى جرائد يومية !**".

وهكذا، يتواصل هذا الحوار بين المتحاورين، إلى أن يتحوّل إلى صراع وتصادم حاد، وتعصّب لكلام الآخر، أفضى إلى الرّغبة في إنهاء الحوار بينهما، وهو ما يتجلّى

[1] – ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 155–156.

عبر تعليقات السّارد المفترض/البطل، التي ارتبطت بوصف الملامح الجسمانيّة وما يعتريها من حالات نفسيّة، تعبّر عن ما يعتمل في ذهنهما: " **كان غاضبا أشد الغضب وهو يرمقني بعينين لا تخلوان من عصبية. قال كأنه ينهي حوارا شاقا...**".

وهكذا إذن، يكشف هذا الحوار المروي، عن اختلاف وعي وإدراك الشّخصيتين، وتباين رؤيتهما من القضايا والمسائل السياسيّة، ويتّضح أنّ هذا التباين والاختلاف في الوعي والإدراك بينهما؛ نابع عن تباين مستوى كلّ منهما في السلّم القيم الاجتماعيّ والسّياسيّ والفكريّ؛ فالسّارد المفترض يمثّل نموذج الصّحفيّ المثّقف، المحبّ والمخلص لوطنه ولشعبه، وهو ما يظهر من خلال حواراته ومناقشاته الإيديولوجيّة المضادّة لخطاب الآخر، بينما "**الخطيب**" يمثل نموذج الرّجل الانتهازي، الرّافض لكل ما تنشره الصّحافة من تعريّة وفضح للواقع.

كذلك، يبدو لنا أنّ لغة الحوار، تتشكّل من حركات جسمانيّة، وما يعتريهما من حالات نفسيّة، أبدتهما الشّخصيتان معا، وهو ما يسعف القارئ على فهم حقيقة الحوار وتأويله[1]؛ فالعبارات التي أبرزناها تمثّل وصفا للمقام والتّواصل غير اللّفظي، اللّذين يضعان القارئ في السّياق الذي يؤطّر كلام المتحاورين، ويصف ردود أفعالهما وإجاباتهما غير اللّفظية التي يستعمل فيها المتحاور ملامح وحركات جسمانية، فعبارة" " **كان غاضبا أشد الغضب وهو يرمقني بعينين لا تخلوان من عصبية** "، تشير إلىنفسية" الخطيب"، وما يعتريها من غضب شديد وتعصّب لكلام " البطل"، لدرجة أنّه فكّر بإنهاء هذا الحوار الشاق. وهو الموقف نفسه، الذي اتّخذه السّارد المفترض تجاهه، ولكنّه أنهى هذا الحوار بجواب بارد ومقنع " **قبالة جريمة لا يمكننا الوقوف بحيادية. لا فرق بين اغتيال شخص**

[1]– ينظر: أحمد زاوي، بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، إشراف: عبد الحليم عيسى، جامعة وهران أحمد بن بلة، السنة الجامعية، 2014–2015، ص: 267.

واغتيال وطن.. !"، مصاحبا لحركة الوقوف، التي تشير إلى الرغبة غير المعلنة لإنهاء هذا الحوار والجدل العقيم.

ومن ثمّة، فإنّ الحركات الجسمانيّة المصاحبة لكلام المتحاورين، وما يعتريها من حالات نفسيّة، وما يعتمل في ذهنهم، تسهم بشكل واضح في إدراك مواقفهم الإيديولوجية حول موضوع الحوار أو فكرته وفهمها.

نصل في ضوء ما سبق، إلى أنّ الحوارات الخالصة والحوارات المرويّة في الرّوايتين، تسعى إلى كسر أحادية اللّغة، وتحقيق تنويع لغويّ وأسلوبيّ محفوف في عمومه بسّخرية، تعكس صراع أنماط الوعيّ، واختلاف الرّؤى والمواقف للمتكلّمين/المتحاورين التي لا يمكننا إدراكها وفهمها إلاّ من خلال السّياق الذي ترد فيه، وفي علاقتها بالنّص الرّوائي.

3-3-الحوار الدّاخلي:

بما أنّ الوعي الفردي من طبيعة اجتماعيّة، فإن تقنيّة التّداعي الحرّ – حسب **باختين**– هي مجرّد ردود أفعال لفظيّة، تتّجه دوما نحو العالم الخارجي المرئي. وبالتالي، فإنّ كلّ الوقائع والأحداث المؤثّرة في حياتنا، تملك قوّة تشكيل حواري داخلي، ناتج عن عوامل ومثيرات اجتماعية متّصلة بظروف محيطنا الاجتماعي. ومن ثمّة، تثير صدى حواريّا مع خطابات الآخرين الغيريّة داخل الوعي الدّاخلي.

ينهض هذا النمط من الحوار في" **لعبة النسيان**" في بعده التذكّري، وهواجسه الداخليّة المتصارعة عبر مناجاة حوارية، فضلا عن إضاءة العوالم المضمرة للشّخصيات، وفي هذا الصّدد، يشير **محمد برادة** نفسه إلى أنّ روايته: " أرادت استحضارها الذاكرة كإوالية لا محدودة– مع إبراز ما ينطوي عليه ذلك الاستحضار من لجوء في بعض الأحيان إلى الانتقاء والتجزئ وخضوع للمحفزات– أن تبلور ككتابة محفوفة بالأسئلة

والاستبطان وإبراز هموم السارد في تعدديته والحرص على إشراك القارئ في التقاط إواليات الحكي ونزوات الذاكرة وتداخل الشخوص والفضاءات"[1].

ومن نماذج هذا الحوار، قول الهادي محاورا نفسه: " **منذ الآن لن أراها، قلت في نفسي وهم يضعون جسمها الصغير المكفن داخل حفرة القبر ويهيلون عليها التراب،...**"[2].

يمثّل هذا المقطع حوارا داخليّا بين الأنا المتلفّظة والأنا المصغيّة؛ ومدار هذا الحوار الدّاخلي، هو موت الأمّ " **لالة الغالية**"، وما أحدثه فقدانها من شعور بالحزن والتحسّر والألم في نفسيّة السّارد المفترض/ البطل" **الهادي**"، ولم يتوقّف السّارد المفترض" **الهادي**" عند أجواء الحاضر الأليمة؛ أجواء موت أمّه "**لالة الغالية**"، بل انتقل بنا إلى استحضار الماضي، عبر وعيه الدّاخلي، يحاور فيه ذاته، ويعيد فيه شريط ذكرياته المتداخلة، وتظلّ صورة الأمّ الملهم والحافز الأوّل لكل استحضار، بما في ذلك استحضار الموت، الذي تظلّ صورته "**منحفرة في الدّم والشهوة والخلايا**"[3].

إنّ فقدان الأمّ بالنسبة للسّارد المفترض" الهادي"، هو ضياع واغتراب وجودي؛ فهي التي تمنح الوجود والحياة، وتعطي معنى للأشياء: " **أبدا لم يخامرني الشعور بالافتقاد وهي حية مشعة بحضورها الذي يبدّد، عندي، سحائب الارتياب والحيرة والضياع. هل غيابها هو ما يجعلني أرسم ملامح مثلى لصورتها؟ حتى في لحظات التوتر بيننا كنت أجد فيها ذلك الوجود لذاته الذي يتحدى غضبي وتمرداتي وأوهامي المصطنعة... وجودها، تسرب إلى ما بين المسامّ ليذكرني، كلما غفلت، أن شعلته**

---

[1]– محمد المنيعي، قراءة في الرواية: لعبة الكتابة في رواية " لعبة النسيان"، سندي للطباعة والنشر والتوزيع، 17، زنقة تادلة، مكناس، المغرب، ط1، 1996، ص: 95-96.

[2] – محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 5.

[3]– المصدر نفسه، ص: 29.

المحرقة لا تخبو، كالحنين إلى الوطن، كالشوق إلى تربة مسقط الرأس، وكأهازيج الشعر الكامنة في الوجدان"[1].

وبهذا تغدو صورة الأمّ " **لالة الغالية**" ذكرى راسخة في وعي "**الهادي**"، تلازمه في كلّ مراحل حياته، يستحضرها "الهادي" ويناجيها/ يحاورها وكأنّها شخص ماثل أمامه، واصفا حالته الشّعورية والنفسيّة، وغالبا ما يتحوّل خطابه الداخلي إلى الهذيان، وفيض متدفّق من الأحاسيس والمشاعر والأفكار" **أحسّك حاضرة ومكتسحة تلازمني مشاهد الذكريات، وأقطع حوارا معك لأبدأه من جديد، تنثال الاستحضارات دفعة واحدة فلا تترك لي مجالا لترتيب الأفكار، وضبط المشاعر، والتمييز بين الأزمنة والأمكنة. فضاء شاسع، متناسل، يضمّنا**"[2].

ولا يكتفي السّارد المفترض " **الهادي**" باستحضار أمّه مناجيّا ومحاورا لها، بل يستحضر خاله" **سيد الطيّب**"، يناجيه ويحاوره، هو الآخر عبر وعيه الدّاخلي:" **هل أبدأ بوصف نهايتك؟ أم هي بدايتك الحقيقيّة ربّما؟ (...) هل أمدّ يدي لأفكّ عنك لثام الكتانالأبيض السميك ليطالعني وجهك الصبوح، ومن يدري قد تتفتح العينان ويفترّ الثغر؟(...)أيها الطيب ذو القلب الكريم، هل تسمعنا؟ هل تسمع الأصوات التي تتناسى اللوعة والبكاء؟**"[3].

يتّسم هذا الحوار الدّاخلي بجمله وفقراته الطويلة، يناجي "**الهادي**" خاله" **سيد الطيب**" بصوت عالٍ، وكأنّه ماثل أمامه، واصفا حالته الشّعورية والنفسيّة إزاءه، والتي تترجم عمق الألم والحزن ولوعة الفراق، الذي أحدثه في نفسيّة السّارد المفترض" **الهادي**".

---

[1]– محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 125–126.

[2]– المصدر نفسه، ص: 12.

[3] – المصدر نفسه، ص: 22–23.

كذلك، نلحظ تناوبا بين ضمير المتكلّم المفرد والجمع، ولعلّ لهذا التناوب ما يبرّره نصيّا؛ وهو أنّه يفيد المشاركة في هذا الحدث المأسويّ نفسه، فضلا على أنّه يمنح هذا الحدث المأسوي " شرعيّة التأثير وقوّته، فالأمر لا يتعلّق بفقدان شيء ذاتي"[1]، وإنّما بفقدان شخص عزيز، له مكانة كبيرة لدى السّارد المفترض" **الهادي**"، والآخرين الممثّلين في عائلته وعشيرته، وكلّ من كان يعرفه عن قُرب أو بُعد: " **الوافدون كثر، ولسانهم لا يفتر عن الترديد: "عزاؤنا واحد"، وجنازتك أشبه ما تكون بالعرس: فالمسمّعون والمادحون اعتبروك واحد منهم وجاؤوا ليخصّوك بهذه "العمارة" المزدهية الشّعر والكلمات...**"[2].

وهكذا إذن، يكتسي الحوار الدّاخلي في " **لعبة النسيان**" كثافة، متّخذا طابعا تذكريّا، يتأرجح بين الماضي والحاضر، تسعى الذّاكرة لبلورته، وذلك إمّا عبر تذكّر حدث مأسوي، (موت أمّه وخاله)، وهو ما أشرنا إليه آنفا، أو عبر شريط الطّفولة، خصوصا عندما قام السّارد المفترض/" **الهادي**" بكتابة رسالة إلى خاله" **سيد الطيب**" ليبارك له فيها بحلول شهر رمضان، وقد اتّخذت طابعا مقدّسا، يمجّد ماضيه وما فقده؛ فقدان أمّه، وخاله، وزوجة خاله، وكذا مدينة " **فاس**" مسقط رأسه: " **ذلك الواقع الذي لم أكن أحسه بين حنايا مدينتنا العتيقة وفي ظلال حنان الخال الطيب...لكنّني أحس الآن أنها كانت بداية لنضج مبكر، لرؤية الأشياء عبر مسافة الكلمات. هل كانت تجربة كتابة تلك الرسالة بداية أيضا لابتعادي عنك وعن الآخرين؟ أحس بالعجز عن القول لأن بريق الكلمات يجذبني إلى كوكب مضيء، أخطو فوقه فأحسّني أغوص. أتحرك ثم أجري لاهثا لألملم" كلّ" الكلمات وتظل الأشياء غامضة متأبية، فأهرب منها ولا أطال انتهاك حرمة ما يبدو باستمرار مقدسًا**"[3].

---

[1] – بديعة الطاهري، السرد وإنتاج المعنى، دار رؤية، القاهرة، ط1، 2015، ص: 284.

[2] – محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 23.

[3] – المصدر نفسه، ص: 13-14.

ومن هنا، كانت تجربة كتابة هذه الرّسالة، بداية فراق السّارد المفترض" **الهادي**"، عن أمّه" **لالة الغالية**"، وخاله" **سيد الطيب**" وزوجة خاله، ومسقط رأسه وميدان طفولته "**مدينة فاس**" ، وفي الوقت نفسه، بداية انبثاق وظهور موهبة الكتابة لديه، وقد " كانت الكتابة، بمعناها المادي الملموس، أفضل وسيلة ساعدته، بشكل لا شعوري، على استنزاف الحزن والكآبة واليأس، والتخفيف من آلام متجذّرة في النّفس"[1].

وهكذا، صوّر كثيرة تحفر في ذاكرة السّارد المفترض" **الهادي**"، يستحضرها في مخيّلته وذاكرته، من ذلك أيضا، صورة الجسد الأبيض التي توحي إلى زوجة خاله المتوفاة في ريعان شبابها، التي أمست الفضاء الدّائم لرغبة جنسيّة، كلما وجد " **الهادي**" نفسه أمام جسد مماثل في البياض، مثل المرأة الأجنبية التي تعرّف عليها داخل المكتبة: " **اقتناع حدّ الهوس أن أبعد ذكرياتي الموغلة في بكرة الطفولة، تلك التي أرى فيها نفسي، دون سن الرابعة، وأنا أخطو مشدوها، مفتونا، منجذبا نحو جسد زوجة خالي سيد الطيب، الجسد الأبيض الهامد المسجى فوق المغسل**(...) وبعد عشرين سنة، كنت صحبة امرأة أجنبية تعارفنا داخل مكتبة، وبدأ الحديث عن العالم الثالث لينتهي إلى شجون القلب ونزوات الجسد(...) **عندما نزعت ثيابها أحسستني، فجأة، كأنني الطفل كنته عند عتبة الغرفة متطلعا إلى بياض الجسد المسجى. أنظر إليها بذهول كأن غشاوة انتصبت بيننا...وعشيقة تلك الليلة البيضاء لا تفهم شيئا ممّا باغتني**"[2].

يرتبط المونولوج الدّاخلي لدى السّارد المفترض" **الهادي**" بمجموعة من الهواجس النفسيّة واللّيبيديّة، التي تؤطّر جانبا خاصّا من جوانب طفولته، في علاقته بالمرأة كيفما كانت، وهو عالم الشهوة والتّوق إلى جسد المرأة، هذا العالم الذي انغرس في وعيه

[1] – حسن المودن، الرواية والتحليل النصّي: قراءات من منظور التحليل النفسي، دار الأمان، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، الرباط/ الجزائر/ بيروت، ط1، (1430هـ-2009م)، ص: 53.

[2] – محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 40-41.

ومخيّلته، ويظلّ حضوره راسخا لنشوة طقوسيّة وحضن الطفولة الشبقيّة: " **ولالة لابيعة ترقص دوما في مخيّلتي بعينيها اللوزيتين الضاحكتين، طيفا ضعفا لزبيدة زوجة الرشيد المنقوشة برغائب مشتعلة في منطقة الشهوة والحب والتعلق بالحياة**"[1].

ومن هنا، فإنّ " **لعبة النسيان**"، " ليست هروبا من الحاضر في اتجاه الماضي، بل الأصح أنّها استحضار للماضي، ماضي الطفولة والحب والحياة، من أجل مقاومة قوى الموت في الزمن الحاضر"[2].

وفي السّياق نفسه، يقول **محمد برادة** في حديثة النّقدي عن رواية **إدوار الخرّاط** " ترابها زعفران"، بخصوص توظيفها لمرحلة الطّفولة: " في الطفولة، داخلها وانطلاقا منها يمكن أن نفكر في كل شيء، في ذاتنا وتحولاتها، وفي الآخرين وما يبقى منهم لدينا، لكن الأكثر أهمية في الحديث عن الطفولة وفي الكتابة المستوحية لها، مثلما الشأن في "ترابها زعفران"، وهو أنّها تتيح استيعاب المتخيل الكامن في الذات والمالئ لها بالإشارات، والرموز، والقصص والاستيهامات والرغائب، والأحلام.. كل ذلك المتخيل متكون في " ما قبل تاريخنا" الناسخ لسعادة الطفولة وشقائها، يعود بقوة عارمة عندما نكتب عن طفولتنا لا كأحداث ووقائع، وإنما كلحظات ديمومة محفورة في الذاكرة من خلال الفرح والكآبة ومن خلال الأب والأم، ومن خلال باكورة شهوة ولذعة الفقدان، ومن خلال الإشارات والكلمات التي أسعفتنا على قراءة العالم الغامض في أعيننا الصغيرة..."[3].

وعلى هذا النحو، يقحمنا الحوار الدّاخلي في عمق مأسوية السّارد المفترض" **الهادي**" معبّرا عن فيض من الأفكار الواعية والمناجاة النفسيّة؛ يتذكّر ويتحسّر ويتساءل

---

[1]– محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 13.

[2] – حسن المودن، الرواية والتحليل النصّي: قراءات من منظور التحليل النفسي، ص: 49.

[3] – عبد الرحيم العلام، كينونة النص الروائي: قضايا السارد في "لعبة النسيان"، ص: 69–70.

ويعترف، ويسجّل انطباعاته التي تركتها صديقته" **ف/ب**" في نفسيته ووجدانه وذهنه وسلوكه، وهو ما لمسناه من خلال حواره الدّاخلي في شكل مونولوج تذكّري أقرب إلى الهذيان: " **هل تذكر أيها القلب الفالت؟**

بعد خمس سنوات تراها جالسة في ركن أحد المقاهي بحيّ سان ميشيل، منطفئة النظرة، باهتة اللون، فاقدة لأناقتها المميزة... رأتك ولم تكد تحرّك ساكنا. تنظر إليك وكأنها تراك لأول مرة. مذهولا تقترب منها، تنحني لتقبّلها على خدها وكأنك تقبّل رخاما. صوتها واهن يرتجف والسجائر المتتالية تدبغ أصابعها بصفرة داكنة.أحسست أنّ كلّ كلام لن يكون إلا زائدا. بل جلوسك إلى جانبها الآن نشاز، إعدام لانتصارات المرأة الحالمة المجنحة التي كانتها. هل تذكر أيها القلب الفالت؟ هي، لا غيرها، التي ملأت فجأة فضاءك المقفر(...)"[1].

وعبر هذا السّياق المونولوجي التّذكري، المحكوم بنوع من الهذيان الذي يتملّك السّارد المفترض" **الهادي**"، يتمّ من خلاله استجلاء حالته الشعوريّة والنّفسيّة، التي أحدثتها صديقته "**ف/ب**" في وجدانه وسلوكه، عندما التقى بها مجدّدا بباريس، بلغة واصفة، تصف حالة التدهور الذّاتي التي بلغتها: "**بعد خمس سنوات تراها جالسة في ركن أحد المقاهي بحيّ سان ميشيل، منطفئة النظرة، باهتة اللون، فاقدة لأناقتها المميزة...**" وكذا النهاية المأسويّة التي آلت إليها " **إعدام لانتصارات المرأة الحالمة المجنحة** " التي كانت تحلم بمجتمع جديد لا تحتقر فيه المرأة، خلافا للصورة الجميلة التي ارتسمت في مخيّلته وذاكرته، وهي في مدريد، " **أتذكّرك وأحاول أن أقنع نفسي بأن**

[1]– محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 90.

صورتك في المقهى لم تكن سوى كابوس عابر اختلط بأحلام يقظتي، بعد الظهر، ذات خريف"[1].

وهكذا، يلوذ السّارد المفترض "**الهادي**" بعالمه الدّاخلي، يحدّث نفسه، لينقل ما يقع أو يسترجع مجموعة من الأحداث والشّخصيات، توحي بها اللّحظة الحاضرة، وهي غالبا ما تكون لحظة الحزن والتحسّر. ومن جانب آخر، يتبيّن لنا أنّ الحوار الدّاخلي في " **لعبة النسيان**"، يسعى إلى رصد الآثار والأحاسيس التي تتركها الأحداث والأشياء في نفسيّة الشخصية، وهو ما يكسب الحوار الدّاخلي في بعده التذكّري، مرونة زمنيّة، يستطيع من خلالها الانتقال بين مختلف مراحل الزّمن الماضي، لرصد أحداث متباينة ضمن المقطع الواحد.

مقابل ذلك، تكشف رواية " **وطن من زجاج**" عن حضور قويّ وبشكل مكثّف وطويل للحوار الدّاخلي، ولهذا الحضور ما يبرّره نصيّا، وهو هشاشة الواقع الذي تصوّره الرّواية، وقد أسعفتنا القراءة الأولى للعنوان، بغض النّظر عن انشغاله النصّي، على تبرير تواتر هذا النمط واستثماره بكثافة، باعتباره يتلاءم والسّياق السّردي للرّواية، الذي يشير بمدى التّوتر والضّغط النّفسي والشّعوري الذي يعكس الواقع المأسوي المتردّي الذي تعيشه الشّخصيات، والذي يترجم جوهريّا واقع اجتماعي، يثير صدى حواريّا مع خطابات الآخرين الغيريّة داخل وعيها الدّاخلي، وذلك عبر تداعيات وأسئلة ضمن سيرورة التّبادل اللّفظي للملفوظات، تجاه ما يحدث في العالم الخارجي، وما أحدثه إرهاب الوطن في نفسيّة الإنسان.

ما يسترعي الانتباه أيضا، في "**وطن من زجاج**"، هيمنة الضمير المتكلّم على بناء لغة الحوار الدّاخلي، معقّبا على الحوارات الخارجية التي دارت بينه وبين الشخصيات، أو

[1] – المصدر نفسه، ص: 93.

على شكل أسئلة داخليّة لما يجري حوله من أحداث ووقائع مؤلمة، وأحيانا تتخلّل كلمات الغير الوعي الدّاخلي للبطل/السّارد المفترض، فتؤثّر على كلماته. ومن ثمّة، فـ" إن موقف البطل الذي يحمله تجاه نفسه بالذات، يرتبط ارتباطا وثيقا بموقفه من الإنسان الآخر وبموقف الإنسان الآخر منه. إن وعيه بنفسه ذاتها، هذا الوعي يحس نفسه طوال الوقت على خلفية وعي الإنسان الآخر به، إن" أنا من أجل نفسي" منعكسة على خلفية" أنا من أجل الآخر". ولهذا السبب فإن كلمة البطل حول نفسه تتكون تحت التأثير المستمر لكلمة الآخر حوله"[1].

ومن نماذج هذا الحوار الدّاخلي، ما صيغ على شكل أسئلة داخليّة لدى البطل/السّارد المفترض، تعقيبا لما يدور حوله من أحداث مؤلمة وهموم يوميّة، على سبيل التمثيل لا الحصر، يقول السّارد المفترض/البطل: " **القيمة والوطن.. كنت أتساءل عن قيمة الوطن الذي نعيش فيه حقا؟ ما الوطن؟ ما الإنسان؟ وما القيمة؟ من يقدر على تحديد هذه المفاهيم؟ هل يكمن الإنسان في المبدأ. وهل ثمة مبدأ لم يعد متورطا في مصلحة؟ ألم يعد الوطن نفسه مصلحة كبيرة؟ كنت راغبا في قول أشياء كثيرة له ولكن.. ما الجدوى**"[2].

تتوسّل لغة هذا الحوار الدّاخلي، على الأسئلة المفعمة بنبرات الاستفهام والتعجّب، التي توحي بحدّة التمزّق النّفسي والصّراع الدّاخلي والضّياع الوجودي الذي يعانيه السّارد المفترض/البطل، إذ يُساءل هذا الواقع ويثير فيه الكثير من الاستفسار الذي يبحث في حقيقة الوجود ومصير الإنسان، ويظّل هاجس الأسئلة مسيطر على تفكيره المشتّت، يبحث عن إجابة له، ولكن دون جدوى، وهذا كلّه نتيجة القهر والظلم والاضطهاد والاغتيال الذي يمارسه الواقع وفداحته، بكلّ مجرياته وأحداثه المؤلمة، وتناقضاته

[1]– ميخائيل باختين، شعرية دوستويفكسي، ص: 302.

[2] – ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 65.

وهمومه، وهو تعبير صريح عمّا عانى منه الشّعب الجزائريّ أثناء المحنة، وعن تشتّت أفكاره وضياعه في متاهات لا يعرف مخرجها، لدرجة أصبح فاقد الإحساس بوطنه وبقيّمه ومبادئه المتوارثة والمتأصّلة في التّاريخ الإنساني، وبكيانه وذاته كإنسان مغترب في وطنه، ما أفقده راحته النّفسية وأحلامه وحياته ومستقبله وكلّ شيء.

وهو ما يتبدّى أيضا، في هذا الحوار الدّاخلي:" **كنت أفكّر في الواقع الممتد على جراحنا اليومية.. نظرت إلى شكل الحارة التي بدت لي بائسة جدا.. إلى وجوه الناس المغلفة بالحزن والفجيعة والخوف..حتى أولئك الذين كانوا يبدون أسعد من الآخرين كانوا يضحكون على مأساتهم الشخصية في المقاهي المكتظة بالكلام اليومي، والهموم اليومية، والوجوه التي تغيب في اليوم التالي بسبب الاغتيال..**"[1]. الذي أحدثه الإرهاب في هذا الوطن المجروح، الذي يئنّ تحت وطأة ظلم وقهر الإرهاب له.

وفي مقطع حواري آخر، يحاور السّارد المفترض/البطل ذاته، ليعبّر عن موقفه الإيديولوجي ووجهة نظره تجاه العالم الخارجي وما يشعر به من اغتراب داخل وطنه وذاته، يقول: " (...) قبل أن أرتشف قهو تيسألني كأنه انتبه إلى شيء خطير... قال بصوت جاد حد الهلع:

- بصدق أجدني أتساءل أحيانا: من أنت حقا يا صاحبي؟

قالها وصمت منتظرا ردّي!

ابتلعت ريقي.. كنت أفكر بيني وبين نفسي عن إجابة يمكن قولها كرد عفوي. عادة حين يسأل جزائري من أنت يقول بعفوية " والو.. RIEN "! ليعني أنه لا شيء تماما، بكل ما يعنيه اللاشيء من معنى !! حتى عبارة جزائري حين يتباهى بعضهم بنطقها

[1]- ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 95-96.

بالفرنسية: "ALGERIEN" تتجسد عبارةRIEN، واضحة وبحروف استهلالية كبيرة. لتؤكد ذلك ألـ "والو" الذي يتجلى أمامه.. من أنا حقا؟"[1].

يسعى الحوار الدّاخلي في هذا النموذج إلى رسم صورة للشخصية لا تعتمد على الملامح الخارجيّة فقط، وإنّما على نفسيّتها وأفكارها الدّاخلية التي تقرّب المتلقي من عمق الشّخصية وكينونتها، وقد جاء هذا الحوار تعقيبا على حوار خارجي دار بين السّارد المفترض/البطل و"**الرّشيد**"، كاشفا عمّا يعتمل داخل البطل من صراع، عبر وعيه الدّاخلي، تتخلّله أسئلة ساخرة وتهكّميّة تجاه الواقع وأحداثه، وموقفه الإيديولوجي منه، بنبرات استنكارية وصوت رافض له.

كذلك، يجسّد هذا المقطع الحواري، الشّعور الذّاتي للسّارد المفترض/البطل بالغربة والاغتراب في وطنه وذاته، نتيجة القهر والانكسار الذي يمارسه الواقع عليه، ممّا يقوده إلى استبطان الذّات ومساءلتها، تحت سيطرة تفكيره المشتّت:" **من أنا حقا؟** "، وهو" سؤال يعبّر عن اهتزاز الذّات والوطنية وسط فوضى سياسية وأمنية وثقافية"[2]، أفقدته الشّعور بكيانه وذاته، وبالتّالي فقدانه الإحساس بالانتماء الوطني، الذي يحقّق له هويّته ووجوده الإنسانيّ؛ لذلك نجد أنّ البطل يصبّ كلّ غضبه وسخطه عليه. وهو ما يتجلّى عبر حواره الدّاخلي: "**عادة حين يسأل جزائري من أنت يقول بعفوية " والو.. RIEN "! ليعني أنه لا شيء تماما، بكل ما يعنيه اللاشيء من معنى !!**".

وهكذا، نلاحظ كثافة هذا النّسق الحواري في متن الرّواية، الذي يتّخذ طابعا انفعاليّا، يترجم عمق مأساة الإنسان مع ذاته وواقعه والآخر، هذا الواقع المأسوي المتردّي الذي غالبا ما يدفعه إلى البكاء للتّخفيف والتّنفيس من حدّة الألم والوجع والتمزّق النّفسي

[1] – ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 26-27.

[2] – دليلة مروك، انشطار الذات وسؤال الهوية في رواية "وطن من زجاج" لـ ياسمينة صالح، مجلة العلوم الإنسانية، ع: 47 جوان 2017، المجلّد أ، الجزائر، ص: 423.

والذّاتي، من دون الشّعور بالخجل من رؤية الآخر له، ممّا يجعل القارئ يتأمّل هذا الواقع المرّ بأحاسيسه ومشاعره، وهو ما يُبين عنه هذا الحوار الدّاخلي للسّارد المفترض/البطل: " **كنت واقفا، أفكّر في الكلام الذي يمكن قوله بعد الدفن... تساءلت. هل يمكن للكلام أن ينقل إحساس الفجيعة والانتهاء.. كمشهد في مسرحية تنتهي إلى اللاشيء(...) أدرت ظهري لأغادر حين فتح الباب فجأة.. لم أقل شيئا.. بقيت واقفا أنظر إلى تلك العينين الحزينتين.. كانت شاحبة ودامعة.. ودون أن أقول شيئا، دون أن أبرر شيئا وجدتني أجهش بالبكاء!**

كيف يبكي الرجال يا سيدتي؟ كنت أسأل نفسي عن الفرق بين دموع النساء ودموع الرجال،.. أليست الدموع هي لحظة استثنائية إزاء الأنا.. إزاء الآخرين ما يمكن أن يجمعنا أو يفرّقنا. لكم عشت أجابه رغبة البكاء كنت أجابهه أمام جدّ كان يشدني ويقول لي" لا حق للرجال في البكاء"(...) ثم صار الجميع يبكي.. إلى أن رأيت الشيوخ يبكون على أشياء لم يكن لهم حتى البكاء عليها قبلا.. إلى أن رأيت الرجال يبكون على أشياء كانت تعيبهم لو بكوا عليها في وقتها! إلى أن رأيت الوطن يبكي على شعب يموت كل يوم!"[1].

نلاحظ من خلال هذا النموذج، كيف تخاطب الشّخصية ذاتها كشخص مفترض عبر الحوار، وكأنّها تتحاور مع شخص آخر، فالشخصية تتوجّه إلى ذاتها، وكأنّها تتوجّه إلى إنسان تخاطبه. ومن ثمّ نكون أمام كلمة وكلمة مضادّة، نطق بها شخص واحد بدلا من شخصين، إذ تندمجان وتتشكّلان تراتبيّا **Stratifié** الواحدة فوق الأخرى، فدمجهما يؤدي إلى صراع حادّ، ممّا يخلق تعبيرا جديدا إثر التصادم الحواري[2]، وبالتالي، فإنّ أي كلام نفسيّ يحمل بالضّرورة وجهة نظر الآخر ووجهة نظر المتكلّم تجاه الآخر.

[1] – ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 145-146.

[2] – ينظر: ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص: 302-303.

ولا يقتصر هذا الحوار الدّاخلي على تعقيب خارجي، تؤثّثه جملة من الأحداث والأفعال، بل يرد في سياقات أخرى، مقترنا بالكلام النّفسي للمونولوج الدّاخلي، الذي يسعى إلى استحضار وقائع العالم الخارجي، عبر أسئلة داخليّة واستفسارات تعتمل في وعي السّارد المفترض/ البطل. ومن هنا، " ينفتح العالم الخارجي على عالم الإدراك الدّاخلي للشخصية العاكسة، التي يمكننا أن نقرأ أفكارها، أحاسيسها، انطباعتها، ذكرياتها وتداعياتها"[1]، تجاه ما يحدث في العالم الخارجي، مستحضرا في الوقت نفسه، الآخر، وكأنّه شخص ماثل أمامه يحاوره، " ذلك أنّ كل كلمة موجودة فيها تفوح بكل خيط من نسيجها بالمتحاور الآخر غير المرئي وتستهديبه، وتشير إلى الكلمة الغيرية التي لم تنطق، والموجودة وراء حدودها، وخارج نفسها"[2].

وهذا يعني أنّ المتلفّظ واحد، لكنّنا نشعر في كلّ مرة صوتان يتحاوران، فالكلمة الغائبة تلقي بظلالها في الكلمة الماثلة عند الشخص المتلفّظ، فنراها شديدة التوتّر، وهو ما يتأكّد لنا من خلال هذا الملفوظ: " **تساءلت. هل يمكن للكلام أن ينقل إحساس الفجيعة والانتهاء.. كمشهد في مسرحية تنتهي إلى اللاشيء (...) كيف يبكي الرجال يا سيدتي؟ كنت أسأل نفسي عن الفرق بين دموع النساء ودموع الرجال،.. أليست الدموع هي لحظة استثنائية إزاء الأنا.. إزاء الآخرين ما يمكن أن يجمعنا أو يفرّقنا لكم. عشت أجابه رغبة البكاء كنت أجابهه أمام جدّ كان يشدني ويقول لي" لا حق للرجال في البكاء**"[3].

وهكذا، يستحضر السّارد المفترض/البطل عبر حواره الدّاخلي، صوت الآخر(خطيبته) يُسائله ويُحاوره، وكأنّه شخص ماثل أمامه، وكذلك استحضار خطاب جدّه

[1] – إلفي بولان، المقاربة التداولية للأدب، تر: محمد تنفو، ليلى أحميداني، مراجعة وتنسيق وتقديم: سعيد جبار، دار رؤية، القاهرة، ط1، 2018، ص: 119–120.

[2] – ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص: 288.

[3]– ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 145–146.

محافظا على أجنبيته بين مزدوجتين: " **ويقول لي" لا حق للرجال في البكاء** "، وبالتالي، فإنّ الوعي الدّاخلي لا يرتبط فقط بالحالة النّفسية الخاصّة بالشخصية، وإنّما يسعى إلى استحضار وقائع وأشياء في العالم الخارجي. ومن هنا، فإنّ كلمة البطل حول نفسه، تتشكّل تحت التأثير المستمّر لكلمة الآخر حوله. ومن ثمّة، نكون أمام كلمة وكلمة مضادة، نطق بهما متلفّظ واحد، فدمجهما يؤدي إلى تصادم حواري حاد، يحمل وجهة نظر الآخر ووجهة نظر المتلفّظ/ المتكلّم تّجاه الآخر[1]. وهكذا يتغلغل الوعي الغيري داخل الوعي الذّاتي للبطل.

ومن جانب آخر؛ أي من النّاحية الشكليّة لهذا الحوار الدّاخلي، نلاحظ هيمنة للجمل التعجبيّة الانفعاليّة والجمل الاستفهاميّة التي تُسائل الذّات والوجود ومصير الإنسان، وهي هيمنة تتّخذ طابعا انفعاليّا حميميّا، تسعى لإشراك القارئ هذا الواقع في جوهره وحقيقته المتوارية، القائمة على إيديولوجية القتل والقهر الاجتماعي والسّياسي، ومن ثمّة، قتل للقيّم الوطنيّة؛ التي جعلت الإنسان غير قادر على احتماله وتقبّله، فلم يبق سوى البكاء على الذّات والآخر وحال هذا الواقع المأزوم، نتيجة ما أحدثه الإرهاب في هذا الوطن المجروح، من قتل واغتيال وظلم وقهر وجزع، ومعاناة نفسيّة وروحيّة.

نخلص في ضوء ما تقدّم، إنّ الحوار الدّاخلي في الرّوايتين، لم يتمّ توظيفه بشكل اعتباطيّ، بل يأتي خاضعا لاستراتيجية تتلاءم والمتن الرّوائي، ورؤية تحكمهما مقاصد دلاليّة، تتوخّى إثراء التنوّع الكلاميّ والأسلوبيّ خصوصا، وكذا تشخيص العالم الذّهني والنّفسي للشّخصيات؛ فالكاتبان لم يكتفيا بمعاينة الواقع الخارجي المعطى، بل يمنحان العوالم الداخليّة والنفسيّة مكانة هامّة؛ ولعلّ في توظيفهما للحوار الدّاخلي، ما يبرّره نصيّا؛ وذلك أنّ " الشخصيات تجد في الصمت، خلال اللّحظات الممكنة للكلام، أفضل وسيلة لمواجهة واقع يصبح فيه الكلام غير ذي جدوى، فتفضل اللّجوء إلى حوار داخلي توجهه

[1]– ينظر: نورة بعيو، آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسيّة: " مدن الملح" وثلاثية" أرض السواد"، ص: 269–270.

لذاتها في معظم الأحيان، لتحلّل من خلاله الواقع أو تعلّق على ما يقع فيه، وتستحضر الآخر في أحيان أخرى، لتوجه إليه خطابها الذي يأخذ تارة شكل بوح واعتراف عندما يتعلّق الأمر بأحاسيس ومشاعر لا تستطيع البوح بها، وأخرى شكل رفض واستنكار عندما يتعلّق الأمر بأشياء تتجاوزها"[1].

وهكذا، إذن، يتمّ توظيف الحوار الدّاخلي أثناء لحظات تأزّم الشخصية، وصعوبة التواصل مع الآخر والعالم الخارجي؛ " فهي تسأل وتستفسر وتحاور، ولكنّها تصطدم بما هو أقوى من الكلام، وهو إمّا قسوة الحياة أو جبروت السّلطة"[2]، ومن هنا، وعبر الحوار الدّاخلي، يحلّل السّارد المفترض الوعي الدّاخلي، وما يعتمل داخله من صراع للأفكار، يقرّب أكثر العالم الذي تعيش فيه الشخصية، ويعكس وضعها وأفقها الاجتماعي محاولا – كما بيّنا– أن يجد لتصرّفاتها ما يبرّرها على صعيد تكوينها ووسطها الاجتماعي.

[1] – بديعة الطاهري، السرد وإنتاج المعنى، ص: 286–287.

[2] – المرجع نفسه، ص: 301.

الفصل الخامس:

الأشكال البوليفونيّة ودلالتها الإيديولوجيّة في روايتي " لعبة النّسيان" و"وطن من زجاج"

" إنّ خطاب الكاتب وساردیه والأجناس التعبيرية المتخللة وأقوال الشخوص، ما هي إلاّ الوحدات التأليفية الأساس، التي تتيح للتّعدد اللّساني الدخول إلى الرواية، وكل واحدة من تلك الوحدات تقبل الأصداء المتعددة للأصوات الاجتماعية وتقبل اتصالاتها وترابطاتها المختلفة التي تكون دائما في شكل حواري، قلّ أو كثر. تلك الاتصالات والترابطات الخاصة بين الملفوظات واللّغات، وتلك الحركة للتيمة التي تمر عبر اللغّات والخطابات، وتشذّرها إلى تيارات وقطرات، وصيغتها الحوارية آخر الأمر، هو المظهر الذي يتّخذه التفرّد الأولي لأسلوبيّة الرّواية"

ميخائيل باختين

الفصل الخامس:

الأشكال البوليفونيّة ودلالتها الإيديولوجيّة في روايتي

" لعبة النّسيان" و"وطن من زجاج"

1-بوليفونيّة الخطاب المنقول

2-الأجناس المتخلّلة

سنحاول في هذا الفصل، أن نتطرّق إلى الأشكال البوليفونيّة ودلالتها الإيديولوجيّة، وقبل ذلك نحاول التّمييز بينها وبين الحواريّة، بوصفهما ظاهرتين شديدتين الصّلة ببعضهما، وهو ما يقودنا إلى طرح السّؤال الآتي: **ما طبيعة العلاقة بين الحواريّة والبوليفونيّة؟ وكيف تتجلّى البوليفونيّة في الرّوايتين؟ وما الأشكال الأساسيّة لهذا التمظهر؟ ومن ثمّة، ما الدّلالات الإيديولوجيّة النّاجمة عن الأشكال البوليفونيّة في الرّوايتين؟.**

تشغل ظاهرة "**البوليفونيّة**" موقعا بؤريّا هامّا في كتابات **باختين** النقديّة، منها: كتابه الذي يحمل عنوان" **شعرية دوستويفسكي**"، وكتابه" **الماركسية وفلسفة اللّغة**"؛ حيث طرح في هذين الكتابين إشكاليّة البوليفونيّة ومظاهرها، ففي الكتاب الأوّل؛ عدّ "البوليفونيّة" بمثابة مقياس قيمي أساسي تثمّن مضامين روايات "**دوستويفسكي**"، أمّا كتابة الثّاني، فقد تمّ طرح " **البوليفونيّة**" بمظهرها الحواري، وذلك عبر مقاربة الخصائص الحواريّة التي تسم العلاقات القائمة بين الخطاب السّردي وخطاب الشخصيّات المنقول(الخطاب غير المباشر، الخطاب غير المباشر الحرّ)، إلاّ أنّ مقاربة الظاهرة "**البوليفونيّة**" كانت بصورة أكثر عمقا وتفصيلا، في كتابة الموسوم بـ" **جمالية الرّواية ونظريّتها**"، خصوصا في فصله الموسوم بـ" **الخطاب الرّوائي**"، الذي قارب فيه الأشكال البوليفونيّة مع التّمثيل لها من خلال أعمال "**ديكنزDickens**" و"**ستيرنSterne**" و" **تورجنيفTourguiniev**"، مستنتجا ما سمّاه بـ " الأشكال الأساسيّة التي تسمح بإدخال وتنظيم البوليفونيّة داخل الرواية"[1]، وهي:

1- اللّعب الهزلي للّغات.

2-الخطاب الذي يأتي على لسان الكاتب المفترض(لا على لسان السّارد الحقيقي).

[1] – ينظر: زياد العوف، الأثر الأيديولوجي في النص الرّوائي "ثلاثية نجيب محفوظ"، ص: 183-184.

3- أقوال الشّخصيات ومناطقها.

4- المحكي المباشر.

5- الأجناس المتخلّلة المدرجة في الروايّة[1].

يرى **باختين** أنّ هذه الأشكال تسمح بحضور خطاب الآخر، بشكل مكثّف، متّخذا أشكالا عديدة ومتباينة، ممّا يجعل خطاب الرّواية يتحوّل إلى خطاب ثنائي الصّوت، يكون دوما ذا حوار داخلي، وهو ما نجده في " الخطابات الهزليّة والسّاخرة، والبارودية، وفي الخطاب التّكسيري للسّارد والشخوص، وأخيرا في خطاب الأجناس التعبيريّة المتخلّلة: فهي جميعها خطابات ثنائيّة الصوت، ذات صيغة حواريّة داخليّا، فيها جميعها توجد بذرة حوار كامن، غير منتشر، مركز على نفسه، حوار لصوتين، ومفهومين للعالم، ولغتين"[2].

تقودنا الفقرة السّابقة إلى استخلاص جملة من النّقاط الهامّة الخاصّة بمسألتي" الحواريّة والبوليفونيّة" اللّتين لهما ارتباطا وثيقا بأسلوبيّة الرّواية، باعتبار أنّ معضلة الرّواية، هي معضلة أسلوبيّة:

1-ارتباط الحواريّة ارتباطا وثيقا بمعضلة الرّواية، بوصفها تقترن بصورة الإنسان الذي يتكلّم وكلامه(خطابه)، ذلك أنّ ما يخلق أصالة الجنس الرّوائي، ويميّزه عن غيره من الأجناس الأخرى، هو المتكلّم وصورة لغته، التي ترتبط " بتنسيب الوعي اللساني، وإسهامه الجوهري في التكثير والتنويع الاجتماعيين للغات الموجودة في صيرورة، تلمّسات النوايا والمقاصد الدلالية والتعبيرية لذلك الوعي بين اللغات"[3].

[1] – ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ص: 17.

[2] – المرجع نفسه، ص: 17.

[3] – المرجع نفسه، ص: 93.

2-ارتباط البوليفونيّة بالحواريّة، بوصفها تمثّل تشخيصا فنّيا وتمظهرا أسلوبيّا لأشكال التعدّد اللّغوي، ذلك أنّ " التعدد اللغوي المدمج في الرواية (مهما تكن أشكال إدراجه) هو خطاب الآخرين داخل لغة الآخرين، وهو يفيد في تكسير التعبير عن نوايا الكاتب. وهذا الخطاب يقدّم التفرّد في أن يكون ثنائي الصوت. إنه يخدم، بتأن، متكلمين ويعبّر عن نيتين مختلفتين: نية مباشرة-هي نية الشخصية التي تتكلم، ونية-مكسرة-هي نية الكاتب. مثل هذا الخطاب يشتمل على صوتين، وعلى معنيين، وعلى تعبيرين. فضلا عن ذلك، فإن الصوتين مترابطان حواريّا"[1].

3- يتميّز الخطاب الثّنائي الصوت بأنّه خطاب حواري، في جميع أنماطه ومغايراته الأسلوبيّة.

4- إنّ وجود الثّنائية الصوتيّة في الأجناس البلاغيّة والشّعرية، وكذا الخطاب اليومي، لا يعني أنها ذات طبيعة حوارية بوليفونيّة؛ لأنّ الثنائيّة الصوتيّة لا تتحقّق إلاّ في الخطاب الرّوائي الموجّه نحو صورة اللّغة، وهو ما أشار إليه باختين في مواضع كثيرة، معلّلا وشارحا ذلك، في قوله: " وهذه الثنائية الصوتية يُكشف عنها مسبقا الرّوائي في التعدّد اللساني والصوتي اللذين يحتضنانه ويغذيان وعيه؛ إنها لا تُخلق داخل خصام جدالي مصطنع، فردي، بلاغي، يدور بين الأفراد"[2]. وفي موضع آخر، يقول: " يمكن لثنائية صوتيّة شعريّة وبلاغية من هذا النوع، منتزعة من سيرورة تنضيد اللغّة، أن يتم نموها وانتشارها بطريقة ملائمة داخل حوار فردي أو نزاع شخصي أو محادثة تجري بين فردين. في هذه الحالة، ستكون ردود ذلك الحوار محايثة للغة وحيدة: تستطيع أن تكون على خلاف، متناقضة، لكنها لن تكون متعدّدة اللسان ولا

[1] - ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ص: 91.

[2] - المرجع نفسه، ص: 93.

متعددة الأصوات. مثل هذه الثنائية الصوتية التي تنحصر داخل حدود نفس النسق اللساني المغلق الواحد، بدون توجيه اجتماعي- لساني حقيقي وجوهري، لا تستطيع أن تكون سوى لازمة ثانوية للحوار وللأشكال الجدالية(...) في الرواية تكون تلك الثنائية جذور ضاربة بعمق في تنوع الخطابات، وفي تنوع اللغات السيوسيو- لسانية جوهريا"[1].

لا ينبغي أن يفهم بالثنائيّة الصوتيّة- حسب **باختين**- هو تعدّد خصائص الشّخصيات فحسب، بل إنّ المقصود بذلك هو تعدّد أشكال الوعي داخل النّص الرّوائي؛ فالصوت، وفق هذا التصوّر، لا ينظر إليه من النّاحيّة الفيزيائيّة، ولكن من جانب تعدّد الوعي لديه، إذ يتعلّق الأمر هنا بحريّة واستقلال الشّخصيات في بنية الرّواية بالمقارنة مع الكاتب؛ فالأهمّ في الرّواية البوليفونيّة، هو الحوار وتنسيب **R**elativisation الحقيقة وتعديد احتمالاتها بعيدا عن جعل الشّخصيّة ضميرا منغلقا يعيش على وثوقيّة موهومة[2].

إنّ ما يمنح الرّواية تفرّدها الأسلوبي، هو اللاّ تجانس**L'Hétérophonie** الذي يعدّ أهمّ خاصيّة أساسيّة في الرّواية البوليفونيّة/ متعدّدة الأصوات، بوصفه ناتج عن تعدّد أشكال الوعي الغيريّة المستقلّة الكاملة القيمة، والذي استطاع دوستويفسكي أن يجسّده في أعماله الفنّية؛ وفي هذا الصّدد، 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، في الوقت نفسه تحافظ فيه على عدم اندماجها مع بعضها، من خلال حادثة ما"[3].

---

[1] – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي(مرجع سابق)، ص: 92.

[2] – ينظر: محمد حسيب، حوارية الفن الرّوائي، ص: 42.

[3] – ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص: 10.

تبعا لذلك، يربط **باختين** مفهوم تعدّد الأصوات/ البوليفونية بعلاقة الكاتب ببطله، في بعده الجماليّ والإيديولوجيّ القيميّ، إذ يقول: " وبالفعل، فإنّ الأبطال الرئيسيّن عند دوستويفسكي داخل وعي الفنان ليسوا مجرد موضوعات لكلمة الفنان، بل إن لهم كلماتهم الشخصية ذات القيمة الدلالية الكاملة. ولهذا السبب فإن الكلمة التي ينطق بها البطل لا تستنفد هنا أبدا بواسطة الأوصاف الاعتيادية والوظائف ذات الدوافع العملية والحياتية، إلا أنها لا تعتبر في الوقت نفسه تعبيرا عن الموقف الإيديولوجي الخاص بالمؤلف(...) إن وعي البطل يقدم هنا بوصفه وعيا غيريا، وعيا آخر، إلا أنه في الوقت نفسه غير محدد، ولا يجري التستّر عليه، كذلك فإنه لا يصبح مجرد موضوع بسيط لوعي المؤلف"[1].

وبالتالي، فـ " إنّ الثّنائية الصوتيّة تجعل الشخصية تنفتح وتغادر الشّبكة المنغلقة؛ فعوض تحديد الشخصيّة، نجد الكاتب يسألها ويناقشها ويدخل معها في حوارات لا نهائيّة. إنّه لا يصفها وإنّما يسمعها وينصت إلى لغتها ونبرات صوتها. وبهذا تصير الشّخصية صوتا حرّا يتمتّع باستقلاليّة عن الكاتب، بل أكثر من ذلك بإمكانها رفض خطّته والإفصاح عن رأي يخالف رأيه"[2]. ومن ثمّة، تسهم البوليفونيّة في التعدّد اللّغوي والأسلوبي؛ لأنّ الصوت هنا، تمنح له كامل الاستقلاليّة على بثّ إيديولوجيّته بطرائقه ووسائله التي تسهم بدورها في الإفصاح عن نيّته.

وهنا يكمن عنصر اللاّ تجانس الذي كلّما ازداد كلّما تحقّق التعدّد والصوتي في الرّواية؛ ذلك أنّ التعدّد الجوهري لأشكال الوعي هو الذي يخلق التعدّد الصوتي ويجسّد الصراع الإيديولوجي للشخصيات. أمّا إذا اقتربت الأصوات من التّجانس، فإنّ فاعلية تعدّد

[1] – ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص: 10-11.

[2] – المرجع نفسه، ص: 42.

الأصوات/البوليفونيّة ستقلّ، وتصبح الشخصيات مجرّد وسيلة لكلمة الكاتب وأيديولوجيته[1]، وهو ما يؤثر في المستوى الفنّي للرّواية بشكل عام.

يقودنا الكلام السّابق، إذا كانت بعض الأجناس الأدبيّة تقوم على وحدة الأسلوب، كما هو الحال في الشّعر، فإنّ لغة الجنس الرّوائي تقوم على تعدّد الأساليب والأصوات واللّغات(لهجات اجتماعية، لغات الأجناس التعبيرية، طرائق الكلام، حسب الفئات الاجتماعية وانتماءاتها الطبقية والسّن ورطانات مهنيّة، الخ...). هذه اللّغات والأصوات اللاّمتجانسة **Hétérophonie**، تصبح عند دخولها إلى الرّواية، نسقا أسلوبيّا منسجما، يخضع لوحدة أسلوبية عليا تتحكم في الكل، ولا نستطيع أن نطابق بينها وبين أي من الوحدات التابعة لها[2].

نفهم من هذا، أنّ هناك صلة وطيدة بين البوليفونيّة والحوارية والتعدّد اللّغوي؛ " فخطاب الكاتب وساردیه والأجناس التعبيرية المتخللة وأقوال الشخوص، ما هي إلاّ الوحدات التأليفية الأساس، التي تتيح للتّعدد اللّساني الدخول إلى الرواية، وكل واحدة من تلك الوحدات تقبل الأصداء المتعددة للأصوات الاجتماعية وتقبل اتصالاتها وترابطاتها المختلفة التي تكون دائما في شكل حواري، قلّ أو كثر. تلك الاتصالات والترابطات الخاصة بين الملفوظات واللغات، وتلك الحركة للتيمة التي تمر عبر اللغات والخطابات، وتشذّرها إلى تيارات وقطرات، وصيغتها الحوارية آخر الأمر، هو المظهر الذي يتّخذه التفرّد الأولي لأسلوبية الرواية"[3].

---

[1] – ينظر: هديل عبد الرزاق أحمد، تعدد الأصوات في الرواية العراقية: دراسة نقدية في مستويات وجهة النظر، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016، ص: 48-49.

[2] – ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ص: 38.

[3] – المرجع نفسه، ص: 39.

1- بوليفونيّة الخطاب المنقول Polyphonie du le discours rapporté:

يتجلّى تعدّد الأصوات اللاّ متجانس-حسب **باختين**- في الخطاب المنقول، والذي يجد صداه بشكل أقوى عبر الأسلوب غير المباشر والأسلوب غير المباشر الحرّ، ذلك أنّ " العلاقات الحواريّة القائمة بين هذا الخطاب المنقول وبين خطاب الرّاوي تسهم في تقوية الطّابع البوليفوني للخطاب الرّوائي"[1]. وقد كشف **باختين** انطلاقا من عمله " **الماركسيّة وفلسفة اللّغة**"، وكذا " **شعريّة دوستويفسكي**"، أصناف الكلمة النّثرية في الرّواية، وهي:1- كلمة مباشرة **Mot direct**، 2- كلمة موضوعية **Mot objectal**، 3- كلمة مزدوجة الصوت**Mot bivocal**"[2]، حيث يطرأ في الصّنف الثّالث، تنويعات أسلوبيّة كالمحاكاة **L'imitation**، والمحاكاة السّاخرة/ الباروديا**La parodie**، والجدليّة الدّاخليّة الخفيّة **La polémique intérieure cachée**، وهو ما يجعل الخطاب ثنائيّ الصوت، بوصفه يستند في تكوينه إلى كلمة الغير؛ وهذا يعني أنّ المتكلّم واحد، ولكنّنا نحسّ في كلمته صوتان يتحاوران، وكأنّ الكلمة تحاور الأخرى، قد تكون مسموعة أو خافتة.

بعبارة أخرى، أنّه في الملفوظ الواحد أو الكلمة الواحدة، نجد على الأقلّ صوتين أو وعيين أو أكثر مرتبطين بسياقين تلفّظيين مختلفين، يتحاوران وينفعلان مع بعضهما البعض، ومن ثمّة يندمجان في صوت واحد، وهو الصوت الذي يتجلّى في صيغة ملفوظ أو خطاب. وهو ما يُسمّيه **باختين** بالكلمة المزدوجة الصوت، حيث لا وجود للصوت المركزيّ؛ أي صوت المؤلّف، بل تشمل تعدّدية صوتية كلّ في اتّصال ويحاور بعضه البعض؛ " ذلك أنّ كل كلمة موجودة فيها تفوح بكل خيط من نسيجها بالمتحاور الآخر

[1] - زياد العوف، الأثر الأيديولوجي في النص الروائي: ثلاثية نجيب محفوظ، ص: 226.

[2] - ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص: 290.

غير المرئي وتستهدي به، وتشير إلى الكلمة الغيرية التي لم تنطق، والموجودة وراء حدودها، وخارج نفسها"[1].

إنّ الخطاب المنقول/المروي **discours rapporté** للمتكلّم يمكن أن يدرك في علاقة تبادليّة فعّالة مع الخطاب السّردي، حيث" يعتبر المتكلّم في الخطاب المروي تحدث(قول) ذات أخرى، وهو تحدث مستقل تمام الاستقلال في أصله، يتوفر على بناء كامل ويقع خارج السياق السردي. انطلاقا من وضعية الاستقلالية هذه ينتقل خطاب الغير إلى السياق السردي، محتفظا في الوقت ذاته، بمحتواه، وعلى الأقل، بعناصر أولية من مجموع مقوماته اللّسنية ومن استقلالية الأصليين، يهيّئ- تحدث الراوي- بعد إدماج تحدث آخر في تأليفه. قواعد أسلوبية وتركيبية وتأليفية لاستيعاب هذا الأخير جزئيا ويهدف ضمه إلى وحدانيته التركيبة والأسلوبية والتأليفية مع المحافظة على الاستقلال الأصلي لخطاب الغير ولو في شكل بدائي، إذ بدون ذلك لا يمكن إدراكه وفهمه تمام الفهم والإدراك"[2].

وانطلاقا من هذا التصوّر، فإنّ إدراك خطاب الغير/الآخر في الخطاب المروي من خلال دمجه مع كلمة السّارد المباشرة، هو ما يجعلنا نفهم العلاقة الحوارية البوليفونيّة بينهما، بوصفه " خطابا في خطاب، وتحدّثا في تحدث(قول في قول)، لكنه، في الوقت ذاته، خطاب عن خطاب، وتحدّث عن التحدّث"[3]. وهنا بالتحديد تتجلّى قوّة التّشخيص للكلمة الغيريّة الموضوعة للإدراك. ومنه، يطرح **باختين** هذه الأسئلة: " **كيف ندرك، في الواقع، خطاب الغير؟ كيف تحسّ الذّات المتلقيّة، في وعيها بتحدّث الغير، هذا الوعي**

[1] – ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص: 288.

[2] – ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللّغة، ص: 156.

[3] – المرجع نفسه، ص: 155.

الذي يعبّر بواسطة الخطاب الدّاخلي؟ كيف يستوعب الوعي الخطاب بفعالية، وما هو التأثير الذي يمارسه الخطاب على توجيه الذي سيتلفّظ به المتلقي فيما بعد؟"[1].

يتمّ الإدراك التّثميني **L'appréhension appréciative** لملفوظ الغير وفهمه، في إطار الخطاب الدّاخلي، عبر عمليّة إذابة الجواب الدّاخلي والتعليق المحقّق، بشكل عضوي ضمن علاقات حيويّة معقّدة ومتوترة توحّد بين الخطاب المروي والسّياق السّردي[2]. يقول **باختين**، شارحا أهميّة الإدراك التّثميني في تكوين الخطاب: " إنّ كل جوهر الإدراك التثميني لتحدّث الغير، وكل ما يمكن أن يكون دالا إيديولوجيا، له عباراته في الخطاب الداخلي، وليس ذلك الذي يدرك تحدّث الغير بكائن أخرس، محروم من نعمة الكلام، بل إنّه، على العكس، كائن مليء بأقوال داخليّة. فالخطاب الدّاخلي يتوسط له(في نقل) كل نشاطه الذهني الذي يمكن أن نسميه" الملكة الإدراكية" ومن هنا تتمّ عمليّة الالتحام بالخطاب المدرك من الخارج، إنّ الكلام يسير نحو الكلام. ففي إطار الخطاب الدّاخلي، بالتحديد، يتمّ إدراك تحدّث الغير، وفهمه وتنميته أي التوجيه الفعّال الذي يتوجهه المتكلّم"[3].

وكنتيجة منطقيّة لعلاقة التّفاعل الحيويّ المتبادل بين الخطاب السّردي والخطاب المروي، هذه الحيويّة التي تجد تعبيرها اللّساني الملموس في خطاطات نقل خطاب الغير ومتغيّراته، خلص **باختين** إلى نتيجة مفادها أنّ استعمالات الكاتب لأشكال نقل خطاب الغير، إنّما يتوجّه فقط إلى مخيّلة القارئ، وما يبحث عنه الكاتب ليس سرد الوقائع، أو بعض نتاج فكره، بل أيضا، انطباعاته، وإيقاظ صور وتمثّلات حسيّة في نفس القارئ. إنه لا يتوجّه إلى العقل، بل إلى مخيلة. إنّ الخطاب غير المباشر الحرّ، هو من وجهة نظر

[1] – ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللّغة (مرجع سابق)، ص: 157.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص: 159–160.

[3] – المرجع نفسه، ص: 159.

العقل المفكر والمحّلل يصدر فقط عن المؤلف، أمّا بالنسبة للمخيّلة الحيّة، فإنّ المتكلّم هو البطل. إنّ المخيّلة هي أمّ هذا الشّكل"[1].

يعمد السّارد عند نقله غير المباشر لخطاب الغير، إلى نوع من التّحليل لهذا الخطاب؛ ذلك" إنّ التّحليل هو روح الخطاب غير المباشر"[2]. وحسب **باختين**، يمكن أن يتّخذ تحليل خطاب الغير المنقول بأسلوب غير المباشر، طريقين مختلفين[3]:

- يمكن إدراك خطاب الغير، كاتّخاذ موقع للمتكلّم؛ له مضمون دلالي قويّ، وفي هذه الحالة، ينقل بطريقة تحليليّة موضوعيّة بواسطة أسلوب غير مباشر؛ أي ما قاله المتكلّم. ومن ثمّة، يتفكّك المعنى إلى مكوّنات دلاليّة وعناصر موضوعيّة.
- ويمكن أن يدرك، وذلك بنقل خطاب الغير، بوصفه تعبيرا، لا يميّز فقط مضمون الخطاب، بل أيضا المتكلّم ذاته؛ أي العناصر الذّاتية التي تتعلّق بالخصائص العاطفيّة، وحالته النّفسيّة المعبّر عنها، لا بالمضمون، بل بأشكال خطاب الغير المراد نقله كالكلام المتقطّع، اختيار الكلمات، التنغيم التعبيري، إلخ... وفي هذه الحالة، يحلّل خطاب الغير إلى مستويات لسانيّة- أسلوبيّة. ومع هذا التحليل ذي الطابع الأسلوبي يجري تحليل موضوعي لخطاب الغير المنقول بأسلوب غير المباشر، ممّا ينتج عن ذلك، تفكيك تحليلي للمعنى الموضوعي، وكذا لنمط تمظهره اللّفظي.

يسمّي **باختين** المتغيّرة الأولى خطابا غير مباشر موضوعيّ- تحليليّ، والمتغيّرة الثّانية خطابا غير مباشر لفظيّ- تحليليّ. ومنه، تدرك المتغيّرة اللّفظية التحليليّة خطاب

[1] – ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللّغة (مرجع سابق)، ص: 199.

[2] – المرجع نفسه، ص: 171.

[3] – ينظر:المرجع نفسه، ص: 172-173.

الغير وتراكيبه الخاصّة على مستوى تيماتي محض. إذ تعيد التّعبير عن مظاهر الصّياغة اللّفظية الشّكلية التي لها دلالة تيميّة؛ أي الضّرورية لفهم الموقع الدّلالي للمتكلّم[1]، وقد تدمج هذه المظاهر لخطاب الغير في السّياق السّردي، وتُصاغ من قبل الكاتب.

تفتح المتغيّرة الموضوعية التحليليّة لخطاب الغير، إمكانات واسعة في السّياق السّردي، ومع ذلك، تبقى الحدود التي تفصل خطاب الغير غير المباشر عن خطاب الرّواي، واضحة المعالم ومحدّدة. فهي تعيد كلمات خطاب الغير وتراكيبه الخاصّة التي تميّز مظهر هذا الأخير، الذّاتي والأسلوبي، من حيث هو تعبير، ومنه، يتمّ إدراج هذه الكلمات والتّراكيب الخاصّة، بطريقة تجعل خصوصيّتها وذاتيتها واضحة المعالم. فهي بهذا، تشكّل أداة ممتازة لنقل خطاب الغير بأسلوب واضح محدّد، وغالبا ما تُدرج، وذلك بوضعها بين مزدوجين[2].

لا يتأتّى إبداع أيّ خطاب روائي، إلاّ من خلال الخطابات الغيريّة الدّاخلة في تكوينه، وإبداعيّة تشكيل هذه الخطابات الغيريّة أساسها إدراك دور السياق، الذي يُضمّن الخطاب التّشخيصي دلالة جوهريّة في خلق صورة اللّغة[3]، فـ" السياق المضمن ينحت صورة للّغة داخل التجريبية الخشنة لحياة الخطاب: إنه يجمع ويمزج التطلّع الدّاخلي للغة المشخّصة بتحديداتها الخارجية الموضّعة، وخطاب الكاتب يشخص ويضمن خطاب الآخر، ويخلق له منظورا، ويوزع ظلاله وأضواءه ويوجد وضعيته وجميع الشّروط اللاّزمة لإسماع رنينه، وأخيرا فإنّه بنفاذه إليه من الداخل يدخل فيه نبراته وتعبيراته، ويخلق له

[1] – ينظر: ميخائيل باختين، الماركسيّة وفلسفة اللّغة(مرجع سابق)، ص: 173.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص، 173–174.

[3] – حياة مختار أمّ السّعد، تداولية الخطاب الرّوائي" من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفّظ"، ص: 163.

خلفيّة حوارية"[1] ذات طابع بوليفوني. وهو ما يتكشّف لنا من خلال بعض النّماذج المختارة من روايتي" **لعبة النّسيان**" و" **وطن من زجاج**" على سبيل التّمثيل لا الحصر.

تتفاوت درجة حضور البوليفونيّة التي ترتبط بالخطاب المنقول في الرّوايتين، وهو حضور يتراوح بين الكثّافة والاعتدال، إذ تبيّن لنا حضورها المكثّف في رواية " **لعبة النسيان**"، ذلك أنّ الرّواية تتميّز بكثافة هذا النّوع من الخطابات. وفي كلّ خطاب مهما كان مقتضبا لا بدّ أن نسمع صوتين اثنين أو أكثر من ذلك. وهو ما يجعل الرّواية تعرف زخما صوتيّا يتماشى وسياقات بناءها، حيث ترد في أغلب الأحيان مرتبطة بالسّرد والوصف، أو التّعقيب أو التّعليق، أو للتأمّل، من قبل السّارد المفترض المؤطر للأصوات. وهو ما نستشفه على سبيل التمثيل في المقطع السردي الآتي: " كان سي ابراهيم، من قبل، يلح على ابنه أن يتزوج " **ما حدّ العود طريْ**"، ساردا عليه مزايا الزواج المبكر، مبديا استعداده لتحمل تكاليفه المادية. لكن عزيز كان يتشبث بضرورة البدء بـ" **بناء مستقبله**" والاعتماد على نفسه"[2].

يدمج السّارد المفترض ضمن خطابه كلمات غيريّة(**ما حدّ العود طري- بناء مستقبله)** تنتمي إلى خطاب الشّخصيتين، مشكّلة بذلك، تعدّدا صوتيّا هجينا على سبيل الخطاب غير المباشر، فيختلط ويتماهى فيه صوت السّارد المفترض بصوت الشخصيتين؛ فالكلمات المبرزة والموضوعة بين علامات التّنصيص، قد أخذت من اللّغة الاجتماعية للشّخصيتين" **سي ابراهيم**" وابنه" **عزيز**"، إلاّ أنّ إدراجها ضمن سياق الخطاب السردي المؤطّر من قبل السّارد المفترض يجعلها ثنائيّة الصوت، وهذا الامتزاج بين اللّغتين، وبين وجهتي النّظر، يتّخذ شكل حوار سوسيو لغوي داخلي مضمر، يرتكز على صراع وعيين/صوتين، وعي الأب "**سي ابراهيم**" الذي يبدو مهتما ومصرّا على أسبقية

[1] – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص: 119.

[2] – محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 105.

زواج ابنه "**عزيز**" من أجل تحصين نفسه، ووعي " **عزيز**" المعارض والمتشبّث بموقفه المتمثّل بضرورة بناء مستقبله.

لنتأمّل المقطع السّردي الآتي:

" **كان منطق الحديث هو الموضة الجامعية الجديدة: بضعة آلاف من المتخرجين العاطلين كل سنة، تهديهم الكليات إلى الآباء والأمهات جزاء ما تحمّلوه من تضحيات! ومن ثم يبدأ التساؤل عن المستقبل والشكوى من هذا المجتمع الذي يوصد الأبواب في وجوههم. لكن فتاح يحاول أن ينقل الحديث إلى مجال أوسع ليذكر الملتفين حوله بأن المسألة أعمق من ذلك وأن على الطلاب والشباب أن يفكروا أساسا في مصير الجماهير المبعدة عن القرار بواسطة لعبة مزيفة توهم بوجود مؤسسات تشريعية هي في الحقيقة مفرغة من جوهر كل سيرورة ديمقراطية: تغيير القوانين والهياكل لصالح الأغلبية. كيف تكون ديمقراطية إذا ظلت دار لقمان على حالها؟ ورد عليه عبد السلام بأن هذا كلام متهور، متطرف، لا يأخذ في الاعتبار الأزمة الاقتصادية العالمية وفشل تجارب العالم الثالث في الديمقراطية، فضلا عن أن تقاليدنا وخصوصيتنا تستلزم التدرج والتبصر... وتتدخل نادية لتقول بأن فرنسا نفسها تعاني من بطالة المتخرجين وأن على شبابنا أن يخترعوا " أشغالا صغيرة" يثبتون بها ذكاءهم ومرونتهم "[1].**

يشكّل هذا المقطع السّردي مقطعا بوليفونيّا، تتداخل فيه العديد من الخطابات المنقولة، إضافة إلى الأسلبة السّاخرة التي وظّفها السّارد المفترض من أجل نقد الواقع الذي يعيشه خرجي الجامعة، التّائهين في سراديب البطالة، فضلا عن انتقادهم وتهكّمهم السّاخر لهذا الواقع المزري في جوانبه السّياسية والاقتصاديّة والاجتماعيّة، وهو ما جعل هذا المقطع السردي مفعما بتعدّد صوتي متنافر، يملك منظورات إيديولوجية مختلفة ومتعارضة؛ وهو ما يتبدّى في ملفوظات " **فتّاح**" و" **عبد السلام**" و" **نادية**" المؤسلبة من

[1] – محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 112-113.

قبل السارد المفترض بصورة ساخرة وناقمة على الواقع، وتتجاوز هذه الأسلبة السّاخرة إلى محاكاة المثل الشّعبي " **وبقيت دار لقمان على حالها؟**"، بوصفه جنسا أجنبيّا متخلّلا، لتمرير وجهة نظر "**فتاح**" للواقع المعيش الذي انهارت فيه الأحلام؛ فلا تغيّر ولا تقدّم أو تحوّل يُذكر للأوضاع والظروف، ممّا يجعلنا نسمع تعدّدا صوتيا اللاّمتجانس؛ صوت السّارد المفترض المؤطّر لكل الأصوات ووجهات نظرها؛ صوت " **فتاح**" ووجهة نظره المقتنعة بضرورة التغيّير والإصلاح، وضرورة تحمّل الدولة مسؤوليتها تجاه الطلبة الجامعيّين والشّباب من انسداد الآفاق والإحباط والتأزّم بسبب البطالة، ووجهة نظر "**عبد السلام**" من خلال تعليقه السّاخر اللاّذع الذي تعقّب كلام "**فتاح**" بخصوص وجود مؤسسات تشريعيّة ديمقراطيّة، تحرص على تغيّير القوانين والهياكل لصالح العام.

ومن جهة أخرى، يستحضر السّارد المفترض صوت "نادية" ضمن خطابه، ليعبّر عن وجهة نظرها وموقفها الإيديولوجي مبديّة رأيّها حول تأزم الأوضاع، مقترحة في الوقت ذاته، حلولا للتّخفيف من أزمة البطالة، والتي تقتضي على الشّباب اختراع " أشغالا صغيرة" يثبتون بها ذكاءهم ومرونتهم، وقد أدمج خطابها كلمات غيريّة" أشغالا صغيرة " احتفظت بأجنبيّتها، وهي بين مزدوجتين، وبهذا يغدو مجمل الخطاب ثنائيّ الصوت.

يبدو لنا في هذا المقطع السردي أنّ السّارد المفترض هو الذي يتكلّم، إلاّ أنّنا نلحظ مزيجا بوليفونيّا للعديد من الأصوات ووجهات النظر المتداخلة التي يدرجها في خطابه السردي، وبالتالي، يمكننا القول، أنّه وإن كان السّارد المفترض هو المتكلّم، فإنّ الشخصية هي المتلفّظة، والسّارد هو من تكفّل ليعبّر عن وجهة نظرها وموقفها الإيديولوجي، وهو ما يجعل هذا المقطع السردي خطابا بوليفونيا حواريّا مشحونا بدلالات إيديولوجية مختلفة.

ما يسترعي الانتباه، في رواية " **وطن من زجاج**"، هو توسّل الكاتبة على " **الرؤية معVision avec** "، وهي رؤية تسمح للسّارد المتكفّل بالسرد أن يحتّل مركزا محوريّا في مجرى الأحداث، بوصفه حاضرا وشاهدا في الوقت نفسه على مجريات أحداث العشريّة

السّوداء، كما تسمح له أيضا أن يعرف عن الشخصيات ما تعرفه هي عن نفسها، وقد أشار **باختين** عند حديثه عن الشخصية إلى " الرؤية مع"، التي ينبغي أن نجد منها عددا معتبرا في عمل رّوائي واحد؛ ذلك أنّ الطابع الحواري– البوليفوني في الرّواية يجد صداه بشكل أكثر عمقا في هذا المستوى من الرّؤية؛ ذلك " أنّ ما تنهي عنه أوّلا وقبل كلّ شيء هو لا تكافؤ صوتين: صوت الذات المتلفّظة(السارد) وصوت ذات الملفوظ(الشخصية)، فإذا أراد الصوت الأول أن يسمع، فإنّ عليه أن يتنكّر ويلبس قناع الصوت الثاني"[1]. وبالتالي، لا يمكن للمتكلّم في الرّواية أن يكون ذاتا وآخر في الآن ذاته؛ إمّا أن يكون شاهدا على الشخصية، أو شريكا لها. وعلى هذا النحو، فإنّ صوتي شخصيتين ينتج عنهما تعدّدا صوتيا، ولكنّه ينبغي الاعتقاد أنّ صوت الشخصية وصوت سارد لا يريد أن يخفي صفته ذاتا وحيدة للتلفّظ لا ينتج عنهما إلاّ التنافر[2].

ومنه، تميّزت" **وطن من زجاج**" بالاعتدال في الخطابات المنقولة التي تجسّدت على مستوى البنية السّردية والوصفيّة، فامتزج صوت السّارد المفترض المتكفّل بالسّرد والوصف، ونقل مجريات الأحداث والوقائع بجملة من التّداخل الخطابي للعديد من الأصوات المتحاورة والناقلة لأصداء الأزمة في تعدّد لغوي وتعدّد صوتي متنافر وهجين من بداية الرّواية إلى نهايتها، سواء على سبيل الخطاب غير المباشر أو الخطاب غير المباشر الحرّ، وهو ما يتكشّف على سبيل التمثيل لا الحصر في المقاطع السرديّة الآتية:

" كان رئيس التحرير يلغي ما أكتبه، ويذكرني أنني صحفي ولست " **شرطيا اجتماعيا**" و**أن دور الصحفي هو كتابة ما يمكن إيصاله إلى الناس من دون أن يصدمهم! من دون أن يكسرهم !** كان يتكلم **عن الصحف المستقلة التي بدأت تظهر في**

---

[1] – ميلود شنوفي، تعدّد الأصوات وحوارية الفن الرّوائي: في نظرية الرواية عند ميخائيل باختين، مجلة التواصلية، ع12، جامعة البليدة2، الجزائر، ص: 278.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص: 278.

أواخر الثمانينات.. صحف بدأت تتناول الوطن بأسلوب مغاير عن الصحافة" الواحدة"، في طريقة انتقادها للأوضاع الداخلية، لوضع البلاد الذي كان في الحقيقة على صدر الصحف الأجنبية التي كانت **تجد متعة رهيبة في البصق علينا باسم حرية التعبير**"[1].

لم يقف الإعلام الصحفيّ صامتا إزاء الممارسات الإرهابية التي اجتاحت السّاحة الجزائرية، فتصدّى لظاهرة العنف منذ بداية الأحداث واندلاع المواجهات؛ وراح يكتب عن الظاهرة ويفضح المسكوت عنه، وداعيّا إلى ضرورة التّمسك بحرية التّعبير، وواجب كشف الحقائق وإيصالها إلى الرّأي العام، منتقدا طرفي الصّراع آنذاك؛ وهما الجماعات المسلّحة والسّلطة، ومواجها في الآن ذاته، إنكار الإعلام الرّسمي لهذه الحقائق، ومتاجرة الإعلام الأجنبّي بالجرائم الجزائريّة، وهو ما يتجلّى في هذا المقطع السّردي، الذي يمتزج فيه صوت السّارد المفترض" البطل" السّاخر والنّاقم لما يحدث في الواقع الجزائري، بأصوات أخرى، تكفّل بالتّعبير عنها؛ فنجد صوت " **رئيس التحرير**" المؤسلب من قبله والرّافض لما ينشره "**البطل**" الصّحفي فيما يخصّ الأوضاع الدّاخلية المتدهورة التي آل إليها الوطن، وكشفه للحقائق الخطيرة التي تصدم الشعب وتكسر قلوبهم، وصوت الآخر الذي جاء ضمن خطاب" رئيس التحرير"، وهو الإعلام الصّحفي الأجنبّي الانتهازي المتاجر بالجرائم الدمويّة، من أجل تشويه صورة الوطن الجزائري، الذي صار شيئا قابلا لأن يُداس عليه بشتّى الأساليب، ويُهان الإنسان بداخله، وهو ما يجعل خطاب السّارد المفترض يملك تعدّدا صوتيّا متنافرا وهجينا، يعبّر عن وجهات نظر مختلفة للأصوات المتحاورة، وموقفها الإيديولوجي تجاه وضع البلاد المتأزّم.

وهو ما يتجلّى كذلك في هذا المقطع السردي: " **(...) أيمكن أن يجوع شعب مداخيله النفطية بالمليارات؟ أجل ! يقول النذير.. في الجزائر أكثر من 15 مليون فقير، وأكثر من نصف الشعب يعيش على المحك. الموت والجوع والغربة والخوف والمجزرة.**

[1] – ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 58.

كلها أسماء لنفس الوطن أيضا، لنفس المكان الذي نكتشف شعاراته في وسط الشوارع الكبيرة على شكل " الثورة من الشعب إلى الشعب"! أية ثورة يمكن توريثها لشعب جائع قبالة برميل البترول التي تباع باسمه، ومداخيل النفط التي تذهب إلى جيوب اللصوص المرتزقة؟"[1].

يلمس المتمعّن لهذا المقطع السّردي تلك السّخرية في التّعبير عن أزمة الوطن في بُعدها الاجتماعيّ والاقتصاديّ، إذ يحاول السّارد المفترض عبر الخطاب غير المباشر نقد الأوضاع السّائدة والكشف عن حقيقة الوضع المتأزم للبلاد خلال العشريّة السوداء، مبرزا الأزمات والهموم التي يتخبّط فيها أغلبيّة بسطاء الشّعب الجزائري، جرّاء تفشّي الفقر والجوع في أوساطهم، بسبب نهب واحتكار فئة محدودة من العصابة المرتزقة لخيرات البلاد وثرواتها، والتي كانت سببا مباشرا في خلق الصراعات الدّاخليّة وتأجيج نار الإرهاب؛ فمن خلال صوت السّارد المفترض تمتزج أصوات أخرى ضمن خطابة؛ تتمثّل في صوت صديقه الصحفي" **النذير**" المؤسلب من قبله، والسّاخر على الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية التي آلت إليها البلاد، وتتجاوز هذه الأسلبة السّاخرة إلى محاكاة ساخرة وظّفت جنسا خطابيّا متمثّلا في الشّعار السّياسي الذي احتفظ بأجنبيّته وهو بين مزدوجتين، وهو ما يجعل هذا الجنس المتخلّل ثنائي الصوت والنبرة، وهذا لفضح وتعريّة الواقع الجزائري، إلى جانب تعليقه السّاخر اللاّذع الذي تعقّب خطاب الجنس المتخلّل، وقد تكفّل السّارد المفترض بنقل ما تقوله هذه الأصوات، والتّعبير عن وجهات نظرها ومواقفها الإيديولوجيّة، ممّا نتج عن ذلك تعدّدا صوتيّا متنافرا وهجينا داخل ملفوظ واحد.

وتتواصل الخطابات المنقولة بأسلوب غير المباشر القائمة على تعدّد صوتي كما في المقطع السّردي الآتي: " كان **بعض الطلبة يعتبرون أنفسهم استثنائيين بموجب تلك**

[1] – ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 58.

السيارات الخاصة التي يركبونها وبموجب مواقعهم الاجتماعية كأبناء" أسياد"!(...) ويشهرون تلك البطاقة الصغيرة التي تقول أن والده " **مدير عام في مؤسسة وطنية كبيرة**" أو " **مسؤول كبير في جهاز الدولة**" أو ضابط في الجيش! كانوا يتباهون برتب آبائهم أكثر مما يتباهون بآبائهم أنفسهم. كانوا يقولون " **أبي مسؤول كبير**" ولم يقل أحد منهم " **أبي رجل رائع**"! لا أحد كان يتكلم عن أبيه بصيغة المودة، بل عن حاجته إلى الرتبة التي يحتلها ليحل مشاكله اليومية عبرها. ذلك كان عالم الجامعة وعالم أولئك الذي يدخلون إليها بحثا عن شيء ما.. عن شهادة لن يحتاجونها في الحقيقة لأن الوساطة أهم من الشهادة. من ذا الذي يشتغل بشهادته حقا؟ لا أحد، لأن الجميع يعمل بموجب الوساطة. حتى الزبالين يحتاجون إلى الوساطة لينظفوا الشوارع من القمامات التي يخلفها الـ" **مهمين**" و"**المحترمين**" "[1].

يدمج السّارد المفترض ضمن خطابه أصوات/كلمات غيريّة(**أسياد- مدير عام في مؤسسة وطنية كبيرة-مسؤول كبير في جهاز الدولة- أبي مسؤول كبير- أبي رجل رائع**)على شكل جزر صغيرة بين مزدوجتين، يحافظ فيها السّارد المفترض على أجنبيّتها، والتي تنتمي إلى صوت الطلبة الجامعيّين أبناء الأسياد، وصوت الآخر(**المهمين- المحترمين**)، إلى جانب صوته السّاخر للتعليق على خطاب الآخر، ممّا ينتج بذلك، تعدّدا صوتيّا هجينا متنافرا على سبيل الخطاب غير المباشر، يمتزج فيه صوت السّارد المفترض بأصوات الكلمات الغيريّة التي أخذت من اللّغة الاجتماعية، وهذا الامتزاج بين اللّغات، وبين وجهات النّظر المختلفة، يتّخذ شكل حوار سوسيو لغويّ داخلي، يحمل موقفين إيديولوجيين مختلفين داخل ملفوظ واحد: موقف السّارد المفترض السّلبي المفعم بالإدانة والتهكّم، لتمرير قناعاته وأفكاره حيال عالم الجامعة الذي يعكس واقع البلاد المنحطّ، الذي تفشى فيه الوساطة والبيروقراطيّة، وتهميش الطبقة المثقّفة من قبل الجهاز

[1] – ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 48-49.

الإداري الجزائري، وهو واقع في نظر السّارد المفترض لا يمكن نكران حقيقته أو تجاهله؛ لأنّه واقع بعيد عن تطلّعات المواطن الجزائري المثقّف البسيط، وهو ما يجعله يُصاب بالإحباط واليأس. وموقف الطّلبة أبناء الأسياد الذين يعتمدون على الوساطة في حلّ مشاكلهم اليومية؛ سواء الجامعيّة أو المهنيّة، بحكم مكانة آبائهم الاجتماعية. كما نلمس أيضا توظيفا للسّخرية كتنويع أسلوبي في وصف السّلوك الاجتماعي لهؤلاء الطلبة من قبل السّارد المفترض، ممّا يجعل هذا المقطع السّردي خطابا حواريّا بوليفونيّا مشحونا بدلالات إيديولوجيّة.

وبهذا يتجلّى لنا أنّ الخطاب المنقول بأسلوب غير المباشر، كان مجالا للتّعدّد الصوتي في الرّوايتين،" وهو بذلك يشكّل مصدرا لا ينضب للبوليفونيّة داخل الرّواية"[1]. وفي الواقع، فإنّ هذا التّداخل يكون أقوى مع الخطاب غير المباشر الحرّ. ومن ثمّة، **ما الخصائص السّوسيو لسانيّة للخطاب غير المباشر الحرّ في الرّوايتين؟ وما الدّلالات النّاجمة عن ذلك؟.**

يمثّل الخطاب غير المباشر الحرّ[2] نمطا من البوليفونيّة اللاّفتة للنّظر، إذ يعدّ أكثر شموليّة من الخطاب غير المباشر، وقد أكدّ **باختين** ذلك، في قوله: " إنّ الخطاب غير المباشر الحرّ هو الشّكل النّهائي لضعف حدود الخطاب المروي"[3]، حيث " ينجم عنه مسح شبه تام لمعالم الحدود التي تفصل خطاب الراوي عن خطاب الشخصيات"[4]، ممّا يسهم في تعدّد مستويات التّعبير، لتعدّد مواقع السّارد المفترض، إذ ينتقل في سرده بين

---

[1] – زياد العوف، الأثر الأيديولوجي في النص الروائي: ثلاثية نجيب محفوظ، ص: 230.

[2] – " من وجهة النّظر التركيبيّة البحتة، يتميّز " الخطاب غير المباشر الحر" عن " الخطاب غير المباشر" بحذف فعل القول أو ما شابهه(قال– أعلن– صرّح– أفاد...) وكذا الحرف المصدري(أنّ) من صدر الخطاب المنقول". زياد العوف، الأثر الأيديولوجي في النص الروائي: ثلاثية نجيب محفوظ، ص: 229.

[3]– ميخائيل باختين، الماركسيّة وفلسفة اللّغة، ص: 164.

[4] – المرجع نفسه، ص: 229.

منظوره التّعبيري، ومنظور الشّخصية التي يستبطن وعيها، أو ينقل أقوالها وأفكارها، بشكل متماه معها.

ما يسترعي الانتباه، أنّنا نجد حوارات كثيرة في المدوّنتين، تتغيّر فيها وتيرة السّرد، وذلك بتغيّيب الأفعال الخطابيّة، ممّا يؤدي بنا إلى اللّبس والتّخمين في: من الذي يتكلّم؟ على سبيل التمثيل، ما ورد في هذا المقطع السّردي، من رواية" **لعبة النسيان**":

" **كنت أحاول أن أنبهها إلى أنّ كثرة الأولاد تضر بالصحة وتثقل الكاهل، لكنها لم تكن تستطيع أن تخالف مشيئة سي ابراهيم. من الصباح إلى الليل وهي منهمكة في الطبخ والنفخ والغسيل وكيّ الملابس والاهتمام بالأولاد؛ وقلما كانت تحضر في فرح أو تخرج لِفُسحة. كنت أقول لها:" يا بْنيْتي يا لالّة نجية هاذا الشي بزاف عليك. الحمل ثقيل وانت بوحدك. شوية لربي وشوية لقلبي..." فكانت تبتسم راضية بمصيرها وهي تُتمتم: " مُول الاولاد هاذا حالو"**[1].

يندرج هذا المقطع السّردي ضمن خطاب غير المباشر الحرّ **Le discours indirect libre**؛ أي هو كلام الشّخصية " **كنزة**" و" **لالة نجيّة**" مؤسلب من قبل السّارد المفترض، حيث نلاحظ تداخلا بين صوت السّارد المفترض مع صوت "**كنزة**" و"**لالة نجيّة**"، وأسلبهما أسلبة محايدة، ولهذا نجد أنّ المقاطع السّردية متداخلة مع المقاطع الحوارية، مادام السّارد المفترض متحكّما في تناوب خطاب المتحاورتين، وذلك عبر الخطابات اللّفظية وغير اللّفظيّة التي تقوم بها الشخصيّتان: " **أنبّه، أقول، تبتسم، تتمتم...**" وكلّها خطابات ترسم لنا وضعيّة المتحاورتين ودرجة القرابة بينهما.

تصف " **كنزة**" في هذا المقطع، الحالة الاجتماعيّة المزريّة التي تعيشها " **لالة نجيّة**" ممزوجة بنبرات الشّفقة نتيجة معرفتها بالوضع المجتمعي العائلي الذي تمرّ به، وما يعتريه من معاناة، تتمثّل في تدبير شؤون البيت وتربية الأولاد والحمل، إذ تنصحها بعدم

[1] – محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 62.

كثرة الإنجاب الذي أثقل كاهلها، والاهتمام أكثر بنفسها وصحتّها، وهو خطاب يتعارض حواريّا مع خطاب " **لالة نجية**"، الذي تمثّل في عدم مخالفة زوجها "**سي ابراهيم**" إرضاء له، ولأنّ " **لالة نجية**" تدرك بفهمها النّشط للتوجّه القصدي لـ" **كنزه**" عبر تلك الكلمات التلميحيّة التّثمينيّة، وما تتركه من آثار نفسيّة على مسمعها،" يا بْنيْتي يا لالّة نجية هاذا الشي بزاف عليك. الحمل ثقيل وانت بوحدك. **شوية لربي وشوية لقلبي...**" ككلمات غيريّة، مسكوكة(بمثل شعبي) بين ثنايا الخطاب السّردي، وتقيّيم إيديولوجي للوضع الاجتماعي لـ" **لالة نجيّة**"، والتي تحمل نبرة الشّفقة، فجاءت عبارات "**لالة نجيّة**" كردّ فعل نشط لتثمينات "**كنزة**" مكتفيّة بابتسامة وعبارات متمتمة منكسرة، اختارتها "**لالة نجيّة**" تحيل على الرّضا بقدرها ومصيرها،" **مُولْ الاولاد هذا حالوا**".

ومنه، يمكن القول، إنّ اختيار الكلمات والنّبرات وطريقة تنظيمها ضمن سلّم التّثمينات الغيريّة، وتعابير الوجه، كلّها خاضعة للتّوجيه المجتمعي، ومبنيّة من خلاله؛ " فالتّحدث لا يتحقّق بصفته كلاّ إلاّ في تيار التّواصل اللّفظي، لأنّ الكل تحصر حدوده المكوّنة من نقط تماس تحدّث ما واحتكاكه بالمحيط غير اللّفظي واللّفظي"[1]. وبالتالي، فإنّ الخطاب اللّفظي وغير اللّفظي، يعكسان معا طبيعة تداخل العلاقات الإنسانيّة وهرميّتها الاجتماعيّة وعالمها شّبه المادي، الذي يتمظهر من خلال اختيار الكلمات والنّبرات وطريقة ترتيبها ضمن سلّم من التثمينات الغيريّة، والتي عادة ما تسبق كلّ خطاب ذي تشكيل حواري كسيرورة لتهيئة المستمع لموضوع الملفوظ الموجّه إليه في الحوار، وهو ما لاحظناه في هذا المقطع.

وهكذا إذن، يتوفّر هذا الحوار على قوّة تشكيل حواري داخلي مؤسلب، إذ يدسّ بين جنابات الخطاب المروي الكلمات الغيريّة، وكأنّنا أمام حوار يومي شفهي، نشاهد تفاعلا حواريّا مفعما بالتعدّد اللّغوي والصّوتي والأسلوبي والنّبري.

[1] – ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ص: 131.

لنتمعّن المقطع السّردي الآتي، من رواية "**وطن من زجاج**":

" **كان عازما على تصفيته بلا شفقة ولا رحمة ولا نظرة نحو الخلف..لأن الواجب يحتم عليه ألا يخطأ!! كل شيء بدا جاهزا.. التحريات والترصد والترقب قادوه إليه في زقاق شارع كان يعبره " العميل" مطمئنا كمن يمارس الحياة بضمير نقي(...) ارتبك أكثر.. دليل خيانته.؟! هذا الذي كان ناقصا! ولعله استغرق دقيقة كاملة في التفكير في ذلك الدليل..**"[1].

ينتمي هذا المقطع إلى خطاب منقول، يمثّل صوت السّارد الذي يصف حالة "**العربي**" لأداء واجبه المتمثّل في القضاء على العملاء والخونة، الذين باعوا الوطن، وهو خطاب نقل بطريقة غير مباشرة؛ وبالتالي، لا نعرف في هذا المقطع، إذا كان المتكلّم في هذا الخطاب " **السّارد المفترض**" أم " **العربي**" أم " **العميل**". فبنيّة هذا المقطع السّردي عرفت تداخلا وتمازجا لغويّا، ما بين صوت " **العربي**" و" **العميل**" و" **السّارد المفترض**" المتكفّل بنقل وضعيات التلفّظ من جهة، وبتنظيم الحوار من جهة أخرى، وبأسلبة لغة " **العربي**" من جهة ثالثة، ممّا يتيح وجود نبرتين ووعيين لسانيّين مختلفين، وهو ما ينتج عنه ظهور خطاب ثنائي الصوت؛ فهذا الخطاب مؤسلب من قبل السّارد المفترض، يملك قوّة تشكيل حواري داخلي مؤسلب، يصوّر فيه وعيا " **العربي**" و" **العميل**": " **لأن الواجب يحتم عليه ألا يخطأ!!**"/ " **ارتبك أكثر.. دليل خيانته. ؟! هذا الذي كان ناقصا! ولعله استغرق دقيقة كاملة في التفكير في ذلك الدليل..**" كحلبتين لصراع الأفكار والكلمات، ولعلّ تغييّب ظهور الملفوظات الإسنادية هو الإيهام بواقعية الأحداث، ويمكن أن يكون مردّ هذا التغييّب لمحاولة السّارد المفترض كسر نمط الحوارات التي يكثر فيها الإسناد.

ما يسترعي الانتباه هو الحضور الواضح للخطاب المنقول بأسلوب الخطاب غير المباشر الحرّ، في بنية رواية " **لعبة النّسيان**"، " تسير مخترقة الأزقة الغاطسة في

[1] – ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 19-20.

فسيفساء العتمة والضوء، بجلبابها ووجهها المدور الصبوح خلف اللثام(...) ومن حين لآخر، تلتقي أحدا تعرفه، امرأة أو رجلا، **فيكون التوقف للسؤال عن الأهل والأحوال. هذه الخرجات ضرورية، تتيح للالّة الغالية أن توثق الأواصر وتطفئ غلتها في التواصل والتّودد.** كأنها لعبة مسلية، متفق عليها داخل فضاء فاس القديمة، في ظلّ توازن ضمني بين الرجل والمرأة **يسمح لها أن تكون حاضرة لا يُستغنى عنها، كالملح للطعام،ولكن عليهاأن تظل من وراء حجاب، لأن قيم العشيرة المتوارثة تقضي بذلك**"[1].

يمثّل هذا المقطع السّردي شكلا من البوليفونيّة اللاّفتة للنّظر، فهو " يتضمّن نوعا من الانصهار بين تلفظين"[2]؛ وهو ما يبدو لنا من خلال التّداخل الحاصل بين صوتي السّارد المفترض المتكفّل بالسّرد، وصوت " **لالّة الغالية**" المؤسلب من قبله، وصوت " **العشيرة**" المؤسلب من قبل " لالّة الغالية" الذي تعاقب بعد حرف التعليل" لأنّ"، والذي يمثل أحد مغايرات التّركيب الهجين الذي يسميه باختين بالتّعليل المزعوم، والخطاب الدّيني " **ولكن عليها تظل من وراء حجاب**"[3] بوصفه خطابا أجنبيّا مؤسلبا من قبل " **لالة الغالية**".

ومن ثمّة، تمثّل هذه الخطابات المنقولة خطابا غير مباشر حرّ؛ إذ نسمع خطابا ثنائيّا مرتبطا بصوتين منصهرين ضمن خطاب واحد؛ " ففي الخطاب المباشر الحرّ تتمّ إعادة أقوال الشخصية أو أفكارها بأمانة، لكن النّاقل هو صاحب الكلمة بكلّ تكتّم، فالشخصية تتلفّظ والسّارد يعبّر"[4] عن وجهة نظرها وموقفها وسلوكها، ومن ثمّة، فالملفوظات المبرزة تعبّر عن أقوال " **لالّة الغالية**"، وتبرز ملمحها الاجتماعي في

---

[1] – محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 6-8.

[2]–René Rivara, La langue du récit, , Introduction à la narratologie énonciative, L'Harmattan, Paris, 2000, p122.

[3]– يحيل هذا الملفوظ إلى الآية القرآنية: " **وما كان لبشر أن يكلّمه الله إلاّ وحيّا أو من وراء حجاب**"، سورة الشورى، الآية: 47.

[4]– سهيرة شبشوب معلّى، السّارد في الرواية العربية بين 1996 و2006، ص: 317.

معاملاتها السّلوكية القيميّة في محيطها الاجتماعي من حيث دماثة أخلاقها وطيبوبتها، فهي تحترم وتحافظ على العادات والتّقاليد المتوارثة، وتصل الرّحم، وتحرص على مدّ الجسور خارج المنزل؛ إلاّ أنّ هذه الأقوال أدمجت في كلام السّارد المفترض، من خلال تغييب فعل القول من قبيل: " قالت، حدثت، صرّحت، أعلنت،..."، فضلا عن غياب مقدّمة إعلانية، تبيّن أنّ الشخصية ستتكلم، وإنّما أقحم السّارد المفترض كلامها ضمن خطابه السردي بلا مقدّمات، وكذلك خلّوها من علامات التنصيص، والعارضة التي تقدّم الجملة المحكية، والمحافظة على زمن السرد" المضارع" والضمير الغائب"هي"، وهو ما عزّز وعمّق البعد الحواري لخطاب "**لالّة الغالية**".

وهو ما يتجسّد كذلك، في المقطع السّردي الآتي: " كانت تردّد أنها سعيدة لأنها تحمل في قلبها قناعة الآخرة. **لكنني عندما ألاحقها بأسئلة عن تفاصيل حياتها، تتدفق بانتقادات شاكية. فزوجها ضيع فرصا كثيرة، وأولادها وبناتها يأخذون ولا يعطون، والناس طامعون فيك مادمت تملك. ما عدا ذلك، كل شيء يفوت، وكل الآلام والمصائب نتحملها وننساها في غمرة الحياة التي تجرفنا. المهم ألا نلتجئ للآخرين. عزة النفس رأس مال المرء...**"[1].

تمثّل العبارات المبرزة في هذا المثال، الخطاب المباشر غير الحرّ، حيث يمتزج خطاب السّارد المفترض" **الهادي**" بخطاب" **لالّة نجيّة**"، ليقدّم السّرد من خلال منظورها التّعبيري، فينقل لنا أقوالها وأفكارها مؤسلبا إيّاها عبر تشخيص ملمحها الاجتماعي في معاملاتها السّلوكية القيميّة من حيث دماثة الأخلاق والصبر والرّضا والقناعة. ومن هنا، فإنّنا نسمع من خلال هذا المثال، خطابا ثنائي الصوت مرتبط بلغتين تنتميان لمتكلمين، يملكان موقفين مختلفين، موقف السّارد المفترض" **الهادي**" المتعاطف والمتضامن مع أخته "**لالّة نجيّة**"، وموقف "**لالّة نجيّة**" المتذمّر من تصرّفات زوجها وسلوكات أبنائها،

[1] – محمد برادة، لعبة النّسيان، ص: 66-67.

فضلا عن موقفها الإيديولوجي من الحياة وفلسفتها القائمة، على الصبر والقناعة والتّضحية والتّفاني في خدمة زوجها وأولادها وحبّ الآخرين، كما ضمّنت كلامها خطاب الآخر: " **عزة النفس رأس مال المرء**" بوصفه جنسا متخلّلا مفعما بالحكمة، لتمرير قناعتها ونظرتها للحياة.

لنتأمّل المقطع السّردي من " **وطن من زجاج**": (...) حتى والطبيب يعترف لممرضه أنه يشعر بالحذر لأنه لا يعرف فعلا من يكون هذا الجريح الذي تقرر بتر ساقه لإنقاذه من الموت.. **من يكون؟ خائن أم مجاهد؟.. هنا فقط تختلط الأمور والمفاهيم بين مجاهد وخائن أو عميل، حين يبدو الشك لحظة خوف.. حين لا يمكن في النهاية التمييز بين هذا وذاك. كيف يمكن القول أن هذا وطني وذاك غير وطني أمام الموت. أمام إصابة الموت؟** لم يكن " العربي" يحمل أوراقا ثبوتية.. كان أعزل الهوية. فاقد الوعي **قاب قوسين أو أدنى من الموت**"[1].

لنتأمّل الخطاب الآتي: " **من يكون؟ خائن أم مجاهد؟.. هنا فقط تختلط الأمور والمفاهيم بين مجاهد وخائن أو عميل، حين يبدو الشك لحظة خوف.. حين لا يمكن في النهاية التمييز بين هذا وذاك. كيف يمكن القول أن هذا وطني وذاك غير وطني أمام الموت. أمام إصابة الموت؟**"[2].

يبدو هذا الخطاب حوارا داخليّا، لكن في حقيقته، هو خطاب ثنائي الصوت، يتميّز بالتباسه وامتزاجه بخطاب السّارد المفترض؛ فهو يستحضر ملفوظا آخر، هو ملفوظ "**الطبيب**" المؤسلِب، وكأنّه يقول: " من يكون هذا الجريح المصاب؟ خائن أم مجاهد؟ وهنا يطرح سؤالا آخر: ما معيار الحكم على مواطن ما إن كان ولاءه لوطنه أم للاحتلال؟ لتغدو أسئلة " **الطبيب**"عن هويّة الجريح ووطنيّته، موضوعا لتقيّيم وتشخيص تمارسها لغة

[1]– ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 21.

[2]– المصدر نفسه، ص: 21–22.

أخرى، هي لغة السّارد المفترض. وهو الأمر نفسه نجده في هذا الملفوظ:" **لم يكن العربي**" **يحمل أوراقا ثبوتية.. كان أعزل الهوية. فاقد الوعيقاب قوسين أو أدنى من الموت**"، الذي يمتزج فيه صوت " **الطبيب**" المؤسلب، وصوت السّارد المفترض" **البطل**" المؤسلِب من خلال توظيفه للآية القرآنية[1]، بوصفها خطابا أجنبيّا، وكأنّها كلماته، يختفي وراءها ويتستّر، ممّا ينتج عن ذلك خطابا ثنائي الصوت، يحمل في الآن ذاته، نبرة صوت " الطبيب" ونبرة صوت السّارد المفترض، مشكّلا بذلك خطابا حواريّا بوليفونيّا.

2-الأجناس المتخلّلة Les genres intercalaires:

تتخلّل الخطاب الرّوائي- حسب **باختين**- أجناس تعبيريّة متنوّعة، سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، تتصهر مع مكوّنات السّرد والوصف والحوار، وتلتحم مع الشخصيات والفضاءات والزمكانية(الكرنوتوب)، ممّا يسهم في تنويع لغاته وأساليبه وخطاباته، يسمّيها باختين بـ " **الأجناس المتخلّلة**"، إذ تعدّ هذه الأجناس المتخلّلة، الأكثر جوهريّة وأهميّة، فيما يتّصل بإدخال التعدّد اللغوي وتنظيمه؛ وقدرتها على تعميق وتعزيز الطّابع البوليفوني للرّواية؛ فالرّواية بوصفها جنسا مفتوحا، فإنّها تسمح بأن يدخل إلى بنيتها أجناس تعبيريّة كثيرة، سواء كانت أدبية أو شبه أدبية(قصص، أشعار، قصائد، مسرح، أغنية...) وخارج أدبية(الخطابات السياسية، العلميّة، البلاغيّة والدينيّة، التاريخية، الفلسفيّة...) أو أيّ جنس يمكنه أن يدخل إلى بنية الرّواية.

فضلا عن هذا، توجد مجموعة من الأجناس التعبيريّة الخاصّة، التي تدخل في تكوين الرّوايات، بل إنّها أحيانا، تحدّد بنية المجموع، خالقة بذلك تنويعات للجنس الرّوائي، مثل: الاعترافات، والمذكرات الشخصيّة، والسيّر، والرّسائل، إلخ، والتي لا تدخل فقط في بناء الرّواية، بل أيضا تحدّد شكل الرّواية برمّتها. فنقول مثلا: رواية السير، ورواية

[1] - " فكان قاب قوسين أو أدنى"، سورة النجم، الآية: 9.

الاعتراف، ورواية الرّسائل، وكلّ جنس من تلك الأجناس يملك أشكاله الأسلوبية والدّلالية لتشخيص مختلف مظاهر الواقع[1].

وهكذا، إذن، وبما أنّ الرواية– حسب **باختين**– ملفوظ معقّد ينتمي إلى أجناس الخطاب الثّانية، فإنّها تتفاعل وتتحاور مع أجناس الخطاب التعبيرية المتاخمة لها؛ البسيطة والمعقّدة، في إطار التبادل اللّفظي والسّياق الثقافي ككل، مؤكّدا في الآن ذاته، على الدور الهام التي تلعبه تلك الأجناس المتخلّلة في تأثيرها على أسلوب الرّواية؛ بوصفها حاملة للغتها الخاصّة؛ " فجميع تلك الأجناس التعبيريّة التي تدخل إلى الرّواية تحمل إليها لغاتها الخاصّة، منضّدة، إذن، وحدتها اللّسانية تنضيدا تراتبيّا، ومعمّقة بطريقة جديدة تنوّع لغاتها، (...) يمكن للأجناس المتخلّلة أن تكون مباشرة قصدية أو موضّعة كلية؛ أي متجرّدة تماما من نوايا الكاتب، فلا تكون في صيغة "قول" بل فقط " مظهرة"، وكأنها شيء، بواسطة الخطاب. لكن غالبا ما تعمد تلك الأجناس بدرجات متنوعة، إلى كسر نوايا الكاتب وحرفها، وبعض عناصرها قد يتقيّد بكيفية مختلفة، عن المستوى الدلالي الأخير للعمل الروائي"[2].

ومن هذا المنظور، تنهض الرّوايتان على امتصاص الأجناس التعبيريّة بأشكالها البسيطة والمعقّدة، وهذا الامتصاص لا يكون بشكل اعتباطي، وإنما بشكل منظّم مع إعادة تشكيلها وتنغيمها، بما يتلاءم والسّياق الرّوائي، المؤطّر بالكرنوتوب الذي ينبثق عنه. ومن هذا المنطلق، نطرح الإشكال الآتي: **إلى أيّ مدى ساهمت الأجناس المتخلّلة في تشخيص مختلف مظاهر الواقع وتشييّد صورة جديدة للّغة السّائدة في المجتمع؟ وما الدلالات الإيديولوجيّة الناجمة عنها؟**

---

[1] – ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص: 88–89.

[2] – المرجع نفسه، ص: 89.

يمكن القول، إنّ استحضار الرّوايتين للأجناس المتخلّلة بأنواعها البسيطة والمعقّدة، يتم إمّا " بشكل حرفي مع تشابه في الموقف والدلالة أو اختلافهما وفق السّياق الجديد الذي وضعت فيه، أو بواسطة التضمين أو الاقتباس مع بعض التحوير"[1] أو الاستنساخ أو التحريف، مثلما نجد ذلك في الخطاب الدينيّ أو الخطاب الشعريّ أو الخطاب الثقافيّ أو الأسطوريّ أو الخطاب الصحفيّ والإعلاميّ، أو الرّسائل إلخ... وأحيانا يتّم توظيفها بشكل تلميحي، يدرجها الكاتب المفترض لتحقيق مقاصد معيّنة، تتلاءم وتتوافق مع المقام والتيمات الصغرى والكبرى للرّواية.

تبعا لذلك، ونظرا لكثافة الأجناس المتخلّلة في الرّوايتين، سنكتفي بأخذ بعض النماذج منها على سبيل التمثيل لا الحصر، ونصنّفها بالشكل الآتي:

2-1-الأجناس المعقّدة: Lesgenres complexes

2-1-1-الأجناس الأدبيّة:Les genres littéraires

تستحضرها الرّوايتان بشتّى أشكالها النّثرية وغير النثريّة، وتتصهر داخل الرّوايتين، في مواضع سياقيّة سردية وحواريّة ووصفيّة متباينة، ممّا يسهم في التّنوع الكلامي والأسلوبي، ومن ثمّة التعدّد اللّغوي. ومن نماذج الأشكال الأدبيّة المعقّدة على سبيل التمثيل، ما يلي:

2-1-1-1-الشّعر/ الأغنيّة:

تتخلّل الرّوايتين نصوص شعريّة وغنائيّة فصيحة ضمن سياقات ومقامات متباينة، وإن كانت بدرجة أقلّ في "**وطن من زجاج**" وخاصة الخطاب الشّعري؛ فهو غير موجودة في رواية "**وطن من زجاج**"، فضلا عن ذلك، نلاحظ أنّ الكاتب/السّارد المفترضين، يتلفّظان بالأبيات الشّعرية، من دون ذكر اسم صاحب الأبيات الشعريّة، وهذا " إمّا لأنّها

[1] – نورة بعيو، آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية: "مدن الملح" وثلاثية" أرض السواد"، ص: 221.

متداولة ومعروفة بين معشر القرّاء والمهتمين بالشعر، أو ربّما من إبداع المؤلف الضمني وإنشائه"[1]. وهو ما يتجلى بوضوح –على سبيل التّمثيل لا الحصر–الأبيات الشّعرية التي تخلّلت الحوار الدّاخلي للسّارد المفترض" **الهادي**": " وكنت أردّد مع نفسي ببيت شعر تذكرته في تلك اللحظة: " **أن ننظر إلى الليل المهزوم حتى الموت، وأن نستمر في الاكتفاء بأنفسنا داخله**"[2]. وفي موضع آخر، يستحضر السّارد المفترض "**الهادي**" بيتا شعريّا قديما، يعبّر فيه عن الحالة النفسيّة التي عايشها مع عشيقته" ف/ب"، واصفا تعلّقه الشديد بها، إذ يقول: "(...) ألاحق في يأس كل اهتزازات جسدك محاولا اختزانها وأنا أردّد بيني وبين نفسي شعرا قديما:

قلت وكم يهواك من عاشق قالت: ومن يهواني فقد كفر"[3].

وهكذا، يتخلّل الجنس الشّعري " **لعبة النسيان**"، معبّرا عن الحالة النّفسية التي تعتمل في وعي السّارد المفترض عبر حواره الدّاخلي، ما يجعل خطابه الدّاخلي مزدوج الصوت.

وأحيانا يستحضر الكاتب المفترض أبياتا شعريّة تنبثق من النسيج السّردي، وإن كان حضورها دون إحالة على ناظمها، فإنّ توظيفها هو إعادة تحّيينها لتعبّر عمّا يجول بخاطر " **الهادي**":

" إذا الفلك تكشفت عن خواء

وتلاشى ما ترنو إليه

فلا شيء آخر حقيقيا سوى رقصاتك

---

[1] – نورة بعيو، آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية: "مدن الملح" وثلاثية" أرض السواد"، ص: 233.

[2] – محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 79.

[3]– المصدر نفسه، ص: 91.

رقصات بدون وجهة

محصنة ضد الهلاك

رقصة للذاكرة

وأخرى للنسيان

رقصة للصحراء وأخرى للأمواج

وعلى امتداد الآفاق

تشرد آيات من ضياء"[1].

تمثّل هذه القصيدة النّثرية صوتا معارضا موجّها للسّلطة السياسية، وقد وردت في سياق التّعبير عن النّضال والكفاح من أجل تغيّير المسار السّوسيو السياسي للمغرب.

فضلا عن هذا، يستحضر الكاتب المفترض الأغاني ذات الأشعار الفصيحة، أحيانا بشكل صريح، على سبيل التمثيل، يقول السّارد المفترض" الهادي": " (...) التقت أذناي مقطعا من أغنية "**رق الحبيب**" لأم كلثوم(...) الزبائن جماعات جماعات يحتسون الشاي المنعنع، ويردّدون مع أم كلثوم:

واللّي في قلبه شجن أنعم عليه الوصالْ"[2]

وفي موضع آخر، يقول: "(...) وقفت منصرفا أخطو باتجاه المقهى القديم، أحاول أن أستنجد بما قاله شاعر الأغنية:

وإيه يفيد الزمن مع اللي عايش في الخيال"[3]

[1] – محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 130.

[2] – المصدر نفسه، ص: 42.

[3] – المصدر نفسه، ص: 43.

وأحيانا يستحضر السّارد المفترض الأغاني بشكل ضمني، كاستحضاره أغنيّة" **أين الليالي اللواتي**" لاسمهان[1]، أو لتموجات صوت أم كلثوم وامتداداته وهي تطيل التساؤل، أرفع عيني فأجدني كأنني أخطو بين أطلال"[2].

مقابل ذلك، تستحضر الكاتبة المفترضة بواسطة السّارد المفترض/البطل في رواية " **وطن من زجاج**"، مقاطع من أغاني موسيقيّة، محاورة إيّاها، عبر علاقة التّماهي في بنيتها الدّلالية؛ وهذا من أجل تعرية الواقع، والكشف عن حجم الوجع النفسي والقهر بمأسويّة الواقع المسكون بهواجس الموت، وما أحدثه من قبل فكر المتطرّف الرّافض للحب، بوصفه–حسب معتقداتهم الدينيّة– مخالفا للدّين والعقيدة.

"De l'amour à la mort il n'y avait qu'un pas, et l'amour l'a franchi qui peut dire pourquoi?

Qui peut dire comment il a mis une croix, sur nos rêves d'amant d'écrêtant l'amour hors la loi ! "

(من الحب إلى الموت خطوة واحدة قطعها الحب! من يقول لماذا؟ من يقول كيف وضع حدا لأحلامنا العاشقة جاعلا الحب خارجا عن القانون!)"[3].

وهكذا، تأتي الأغنيّة لـ" تشي بخفوت حركة السرد والأحداث الخارجية، لتتحول الحركة إلى حركة داخلية تنشغل فيها الرّواية بما اختلج فيها من مشاعر الحب والحلم وتفتح مخازن الأنوثة عندها لتكون أمام شخصية حالمة كثيرة التأمّل والتّحليق في

[1] – محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 42.

[2] – المصدر نفسه، ص: 43.

–[3] ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 99.

فضاءات العشق"[1]، وهو ما نلحظه في استحضار الكاتبة المفترضة، أغنيّة بصوت" **شارل أزنا فور**"، محتفظة بلغتها الأصلية/الفرنسيّة، من دون ترجمتها:

«**Je t'aime tant ! Peut-être maladroitement, mais sans détour !**

Comment on peut aimer un enfant tremblant d'amour !

Je t'aime tant, d'un amour pur, et merveilleux éperdument ! Comme un croyant peut aimer dieu aveuglement !

Je t'aime tant ! Ton amour est une ile inconnue et sauvage ! Ou mon cœur en péril chaque jour fait naufrage ! Terre ou ton seul nom est ma frontière et ma prison ! Je t'aime tant ! Et quand mes yeux plongeant tes yeux tendres et profonds ! J'ai le vertige et j'en veux toucher le fond ! Je t'aime tant!»[2].

وهكذا، فإنّ الغرض من استحضار الكاتبة المفترضة للأغنيّة، هو التّخفيف من حدّة الشّعور الدّاخلي للشخصيات، لما تعانيه من أزمات نفسيّة داخلية جرّاء الواقع المأسويّ الذي تعيشه، وهو ما يعترف به السّارد المفترض، عبر حواره الدّاخلي: " **كنت جالسا في كافتيريا قريبة من المستشفى، أصغي إلى هذه الأغنية بصوت " شارل أنافور". كنت أشعر بشيء غريب يستولي علي. شيء ثقيل ومثير للبكاء وأنا أستمع إلى تلك الأغنية**"[3]. وهكذا، تتّخذ الكاتبة المفترضة من الأغنيّة وسيلة تعبيريّة تتعالى بها على الزمن الملتبس والمشحون بالكروب والهموم والآلام.

---

[1]– كمال رياحي، حركة السرد الروائي ومناخاته–استراتجيات التشكيل–، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2005، ص: 132.

[2]– ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 135.

[3]– المصدر نفسه، ص: 135.

2-1-1-2-الرّسالة:

كان توظيف فنّ الرّسالة- في الرّوايتين- مكثّفا؛ ولعلّ لجوء الكاتبين إلى توظيف الخطاب الرّسائلي؛ باعتباره يسهم في التعّدد اللّغوي والأسلوبي وتكثيفه، ومن ثمّة خلق خطاب بوليفونيّ مزدوج الصوت، تنعكس فيه الكلمة الغيرية، " فالرسالة شأنها شأن الردود في الحوار، موجهة إلى إنسان محدّد، وتأخذ ردود أفعاله المحتملة، وجوابه المتوقع"[1].

وهو ما يتكشّف بوضوح في" **لعبة النسيان**" عبر رسالة الفتاة المغتربة(ف/ب) بباريس، المرسلة إلى "الهادي"، والتي تتّخذ شكل حوار، يتضمّن ردود أفعال المرسل إليه" **الهادي**" وأجوبته المتوقّعة عن أسئلة محتملة تفترض "**ف/ب**"، أنّ " **الهادي**" سيطرحها عليها: " **عزيزي الهادي... لم أخطرك بمغادرتي تجنبا لمناقشة غير مجدية،** (...) ثم إنني تعودت- **بسبب استلابي، ستقول- أن أعيش حاضري كلية وفق ما يشعرني بالامتلاء وتحقق الذات.** لست أدري كيف عشت- **من جانبك**-علاقتنا. أما أنا، فقد عشتها من خلال التلقائية التي علمتني إياها تجاربي في باريس(...) أعود إلى باريس، (...) **حدثتك عنهاكثيرا خلال سهراتنا الممتدة فيشقتك بالرباط. لقد كنت تستغرب كيف أن فتاة مثلي** استطاعت أن تستجيب لإغراء تجريب كل شيء، (...) **لعلك لا تستطيع أن تدرك تماما** (...) وكما **قلت لك-عندما سألتني**-فإن هذه الصورة-الحياة لا تعطيني سعادة متوهّمة(...) لكنني **وأناأتحدّث إليك هكذا بقلب مفتوح،** (...) ربما صرت جزءا من "بنية" **كما يحلو لك أن تفسر**.. جزء من رؤية توافرت شروطها فلم أعد أستطيع الانفلات من قبضتها... **ماذاأقول لك بعد؟لن أصف لك** حركة " الحي اللاتييني" **كماكنت تصر على تسميته،** (...) **لك تحياتي (ف/ب)**"[2].

---

[1]- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص: 299.

[2]- محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 93-95-96.

تستهلّ هذه الرّسالة بعبارة " **عزيزي الهادي**"، والتي تشير إلى تحديد اسم المرسل إليه؛ أي "الهادي"، من قبل مرسلتها " **ف/ب**" عشيقة " الهادي"، وتختم بعبارة " **لك تحياتي**"، كما هي العادة في الرّسائل الخاصّة، وتتميز هذه الرّسالة المطوّلة، بإحساسها القوي بوجود الآخر/ المرسل إليه، وكأنّه شخص ماثل أمامها تحاوره؛ " فالمرسل حين يحرّر الرّسالة ينشغل فكره بموقف المرسل إليه واستفساراته وأجوبته، وبالتالي فكلمته تحوي الفعل وردّ الفعل في الوقت نفسه"[1]، وهو ما يتبدّى من خلال حضور ضمير المخاطب الذي يحيل إلى "الهادي"، كشخصية محدّدة الهويّة، يتوجّه إليه الخطاب/الرسالة، خالقا بذلك خطابا مزدوج الصوت.

مقابل ذلك، نلاحظ أنّ توظيف الخطاب الرّسائلي، في " **وطن من زجاج**" جاء مكثّفا مقارنة مع " **لعبة النسيان**"، حيث يدخل في تناسق واتّساق مع أحداث للرّواية، فيخترق هذا الخطاب الرّسائلي خطّية السرد وحوارات الشخصيات ونقل الحدث أو المعلومة، وقد تمفصل هذا الجنس الخطابي إلى موضوعات مختلفة، فنجد على سبيل التّمثيل، رسائل التّهديد التى كانت تصل " **البطل الصّحفي**" وصديقه "**النذير**" بسب عملهما في الصّحافة، سواء من قبل الجماعة الإرهابية أو الجهات الرسميّة التابعة للسّلطة:" **هذه الرسالة الرابعة التى تصلنا هذا الأسبوع(...) كنت أعرف ما فيها تصوّر شكل الحروف التى كتبت بها، واللّون الأحمرالشبيه بلون الدم، وقطعة القماش الأبيض وقطعة من الصابون أيضا تلك الرسالة الصامتة التي تحمل كل الخوف الذي يحتوي الوطن بأكمله**"[2].

" **أحيانا تصلنا رسائل على الفاكس من مسؤولي وزارة الإعلام " يناشدوننا" فيها أن نكتب بموضوعية أكبر.. كانوا يهددّون تحت السطور بالمادة الصارمة من قانون**

[1]– نورة بعيو، آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية: " مدن الملح" وثلاثية" أرض السواد"، ص: 224.

[2] – ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 86.

العقوبات التي تبيح لأي مسؤول أن يدخل أي صحفي إلى السجن إن هو "تطاول" على الأسياد.."[1].

هكذا كانت مهنة الصّحفي والضّابط الجزائري في العشريّة السّوداء، مهنة خطيرة، يتعرّض أصحابها لأبشع أساليب الاغتيال والعنف وللعديد من رسائل التّهديد، بهدف تكميم الأفواه عن قول الحقيقة وإبانتها بموجب أداء مهمة نبيلة، تكون نهايتها غالبا مأساة كبيرة.

ضمّنت الكاتبة المفترضة أيضا **الرّسائل الصوتية**، أحيانا بشكل ضمني، وأحيانا أخرى، بشكل مباشر، على سبيل التّمثيل لا الحصر: " **ظل يرسل إلى أمه قائلا أنه لن يعود، وأنه وجد عملا في مطعم وأن صاحب المطعم يستغل وجوده غير الشرعي ليستعبده عشر ساعات في اليوم... قال لأمه في الهاتف أنه يغسل أواني المطعم ويمسح وينظّف المكان ويفعل كل شيء مقابل أن يتركه صاحب العمل ينام ويأكل.. وأنه أحيانا يعطيه راتبا مهينا لا يجرؤ مجرد الجدال حوله خوفا من أن يشكوه إلى الشرطة التي سترسله في أول باخرة عائدة إلى الجزائر.."**[2].

" **كانت الساعة تقارب العاشرة صباحا حين رن الهاتف أمامي.. وحين رفعت السّماعة(...) جاءني صوت بلا مقدمات:**

- **لقد أطلقوا النار على النذير!**

ولم أصدق سمعي.. بقيت مدهوشا قبل أن أنطق أخيرا:

- **ماذا؟**

---

[1]– ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 117.

[2] – المصدر نفسه، ص: 98.

- أطلقوا النار على النذير، نام أمس عند والدته وحين همّ بالمغادرة صباحا أطلقوا النار عليه(...) وضعت السماعة وانطلقت مسرعا...!"[1].

بالإضافة إلى ذلك، نعثر على نماذج أخرى من الخطاب الرّسائلي، في الرّوايتين، فنجد نمط الرّسالة الإخوانية، وقد تمّ توظيفها بشكل ضمني، مثل الرّسالة التي كتبها " **الهادي**" إلى خاله " **الطيب**" من أجل تهنّئته بحلول شهر رمضان، بطلب من أمّه " لالة الغالية": " **ستقولين لي: اكتب رسالة إلى خالك لتبارك له في حلول هذا الشهر المعظم، ولا تنس أن تسلّم على أحبابنا سكان الدّار " كل واحد باسمه**""[2]. وكذا الرّسالة الإخوانية الخاصّة التي أرسلها النذير إلى أخته، للاطمئنان عليهم: " **(...) كان يقول لي أنه يطمئن عليهم بطريقته، وأنه يسرب إليهم رسائله بطريقته، يتصل بأخته بطريقته**"[3].

وهكذا، يفتح الخطاب الرّسائلي المتخلّل في الرّوايتين، آفاقا على التّعدد اللّغوي والصوتي، وذلك من خلال أصداء الملفوظات التي تكسِّر نوايا الكاتب " لدرجة أن الرواية تبدو وكأنّها مجردة من إمكانيتها الأولى في المقاربة اللّفظية للواقع"[4].

2-1-1-3-الخطبة:

وهي شكل تعبيري قديم، تستحضرها الرّوايتان، تحاوران من خلالها لغة الحاضر، في مناخ يغلب عليه الطابع الاحتفالي، وأحيانا تتعالق/تتحاور مع لغة الخطاب السّياسي الرّسمي، وهو ما يتبدّى في" **لعبة النسيان**"، كالخطبة السياسيّة الجارية ضمن التجمعات الحزبيّة والنقابيّة: " **كانت النشوة تستبدّ بي وأنا أرى جموع العمال والموظفين والمثقفين والتجار تتجاوب مع خطاطاتنا وشعاراتنا، فأعتقد أن التغيير بات وشيكا.. وتأتي بلاغاتنا وتصريحاتنا لترسخ نفس الاعتقاد وتوصي بمتابعة السير في خاتمة حفظناها عن ظهر**

---

[1] - ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 101.

[2]- محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 12.

[3] - ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 88-89.

[4]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص: 161.

قلب: "... ولا يفوتنا أن نهنئ أنفسنا على هذه المكاسب مستحثّين الجميع على مضاعفة الجهد وعلى اليقظة لتحقيق المزيد من..."[1].

مقابل ذلك، تستحضر "**وطن من زجاج**"، فنّ الخطابة، ليكشف لنا عن تصادم للأصوات الحاضرة والمعارضة والفاضحة لسياسة السّلطة والمؤيّدين لها. حيث يحضر صوت "**المعلّم**" السّاخر والناقد والفاضح في الآن ذاته، للوجه الآخر، القائم على الزّيف والكذب، للسّلطة الآمرة" **رئيس البلدية**" ومؤيّديها، بمن فيهم مدير المدرسة، وذلك من خلال الخطبة/الكلمة التي ألقاها أثناء الاحتفال بمناسبة انتهاء العام الدّراسي، والتي أثنى من خلالها على الإنجازات التي حقّقها رئيس البلدية للمدرسة ولأطفال القرية: "**(...) وألقى خطبة " الوداع" على مسمع أولئك الذين جاءوا ليتباهوا لنجاح أبنائهم. يومها تكلم المدير عن الإنجازات الكبيرة التي حقّقها رئيس البلدية للمدرسة ولأطفال القرية(...) ثمّ حين أخذ المعلم الكلمة انتقد الوضعية المزرية التي تعيشها المدرسة(...) كلمته تلك أثارت أعصاب الجميع، بمن فيهم المدير الذي ظل شاحبا قريبا من الإغماء. بينما واصل المعلم كلامه بنفس الثقة والرغبة في استفزاز الجميع دفعة واحدة، ثم حين انتهى طوى ورقته ووضعها في جيب سترته وابتسم كمن انتهى من شيء مهم(...)**"[2].

وهكذا تتحاور وتتفاعل الخطبة مع السّياق النّصي للرّواية، عبر رؤية حوارية، تشخّص اللّغة الآمرة المتمثّلة في اللّهجة السلطويّة المشبّعة بنبرات الوعيد والعقاب، واللّغة المقنعة المعارضة الكاشفة والفاضحة بنبرة السّخرية والاستفزاز، لهذه اللّغة السّلطويّة الزّائفة الكاذبة الطّاغية ومؤيّديها. ومن ثمّة، يتجلّى لنا موقف الكاتب المفترض الفاضح والمدين لهذه السّلطة القائمة على الكذب والظلم، والاستغلال.

---

[1]– محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 70.

[2]– ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 40.

وهو ما يتجلّى أيضا، في **الخطب** التي كان يلقيها " **المعلم**" في المسجد يوم الجمعة، والتي تروم إلى نشر الوعي بين أهالي القرية، وتستنهض سكان القرية ضدّ الاستغلال الإقطاعي، رافضا الظّلم والقهر، الذي كان يمارسه كبار القرية لأهاليهم الفلاّحين البسطاء: " **كان أحيانا يخطب على الناس في المسجد يوم الجمعة، ليذكّرهم أنّهم أحرارا، وأن زمن الإقطاعيين قد ولّى!**"[1].

2-1-2-الأجناس خارج الأدبيّة Les genres extra-littéraires:

تتخلّل الرّواية مختلف الخطابات التي يدرجها الرّوائي داخل نصّه، " بحكم أن الخطاب **Discours** هو مجموعة من الملفوظات **énoncés**، وتنتشر الخطابات في مختلف مجلات النشاط الاجتماعي، التاريخي، السياسي الديني، القانوني والصحفي وغيرها، ولكل خطاب قاموسه ومصطلحاته الخاصّة، فالمواد القانونية والمراسيم والمخالفات القانونية هي جزء من الخطاب القانوني، في حين أنّ المقالات اليومية والأحداث المتنوّعة والتحقيقات والأخبار المسموعة والمكتوبة هي جزء من الخطاب الصحفي وهكذا..."[2]. وتدخل هذه الأجناس خارج الأدبيّة، ضمن الأجناس المعقدّة.

ما يسترعي الانتباه، هو تعدّد هذه الأجناس داخل الرّوايتين، ممّا يدفعنا إلى الإشارة إليها بواسطة الإحالة في الهامش، ومنها:

2-1-2-1-الخطاب التّاريخي:

يعدّ التّاريخ أحد المرجعيّات التي تستقي منها الرّواية مادّتها الحكائيّة، وأحد الطرائق لإدخال التّعدّد اللّغوي والأسلوبي، الذي يسهم في حوارية الرّواية، ويعزّز طابعها البوليفونيّ. ومن ثمّة، " تأتي أهمية الرواية الديالوجية من كونها تعرض الحقيقة التاريخية

[1]– ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 29.

[2] – نورة بعيو، آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية: " مدن الملح" وثلاثية" أرض السواد"، ص: 239.

الواحدة من منظورات وأساليب متعدّدة في لحظة واحدة، ممّا يجعلها ضمنيّا ترفع شعار نسبية امتلاك الناس للحقيقة، وهذا ما يعطيها بالذات طابعها الشمولي في تصوير الواقع الإيديولوجي والثقافي"[1].

إنّ إدراج الكاتب التّاريخ إلى كيان الرّواية، لا يعني إعادته وتكراره بوقائعه وأحداثه، بل من أجل محاورته، وإعادة إنتاجه وتأويله بطريقة جديدة تتماشى وطبيعة التيمة الكبرى للرّواية، مجرّدا إيّاه من الطّابع التوثيقي الموضوعي، ومستثمرا إيّاه لخدمة بنائها العام.

ومن هذا المنظور، تحاور" **لعبة النسيان**" أحداثا تاريخيّة خاصة بتاريخ النّضال المغربي ضدّ الاحتلال، تجسّد رفض المغاربة للواقع الاستعماري، كما تبرز نضال الوطنيّين بمختلف الأساليب لمناهضة الاحتلال، من أجل حريتهم واستقلالهم، كما تبرهن على مدى قدرات الطبقات الشعبيّة على الصمود والتّحدي، وهو ما يتبدّى عبر تشخيص وطنيّة " **سيد الطيب**"، التي تمثّل صورة رمزية عن الزمن المغربي المكافح، تسترجعها الذاكرة الطفوليّة للسّارد المفترض" الهادي": " **أراك بعين الطفل المبهور تدق الباب البرانية وتصيح بنا لنسارع إلى رفع المزلاج.. وفي الداخل تكوم أهل الدار كلهم في السفلي خوفا أن تقتنصهم رصاصة طائشة تتسلل من السطوح، حيث يقبع جنود سينغاليون يراقبون المدينة القديمة المتمردة.. الحرب توشك على نهايتها وهبّة الوطنيين ساخنة سارية في الأزقة والدروب وفي شرايين الناس. كنت عائدا لتوّك من مسجد القرويين حيث ظللتم محاصرين منذ الصباح تقرأون اللّطيف احتجاجا على التعسف والاعتقالات(...) تندفع وتغلق الأبواب وراءك... يهرع سكان الدار نحوك. تقول بصوتك الجهوري: " صافي.. ذبحوا "لاسورتي".. ذبحوا البيّاع اسماعيل. كرجوا له ذبحة**

[1]– حميد لحميداني، أسلوبية الرواية، ص: 45.

من لوذن حتى لوذن. لهلا يرد باباه. ما حشم ما استحيا، دخل باش يعبّي الاخبار لاسيادوا الفرنسويين..." "[1].

وفي حوار الرّواية مع التّاريخ أيضا، يستحضر السّارد المفترض المرحلة التاريخيّة نفسها، ليرسم ويشخّص لنا فضاء مدينة "**الفاس**"، القائم على علاقة المفارقة بين الأحداث الماضيّة والرّاهنة، واختلاف تضاريس قيمه ومُثله وعوالمه وعلائقه:" **أكثر من عشرين يوما والمدينة القديمة محاصرة، تغلي شيوخها ونسائها ورجالها وأطفالها. حركة لا تهدأ والمساجد تصدح جنباتها بتلاوة القرآن والأذكار وترديد اللطيف. تفجّر التّحدي في وجه السّلطات الفرنسية وأعوانها، واشتعل الحماس الوطني على الوجوه والجدران وعبر الحناجر، ولم ينفع التخويف بالتجويع وقطع المؤونة. يتظاهر الناس ويهتفون، والأزقة الضيقة مكتظة،...الألسنة لا تتوقف عن نقل الأخبار، والآذان مشدودة إلى الإذاعات الخارجية، والمناشير تنقل التعاليم وتبتدع لغة الرفض(...) هذه الأزّقة نفسها التي تمسحها الآن بنظرتك المتهجيّة لملصقات مرشحي الانتخابات التشريعية ذات الشّعارات الطنانة الواعدة، هي التي كانت تزلزل تحت هدير الأصوات المنادية بالاستقلال والحرية، المتلاحمة في حماس تلقائي يستمد نسغه من اقتناع غير مكتوب على الملصقات**"[2].

وهكذا، يقيم السّارد المفترض مقارنة بين ماضي المدينة العريق "فاس" وحاضرها، غايته تعريّة الواقع، وكشفه زيفه، وتناقضاته، والتأصيل لكلّ ما هو موروث للتّاريخ المغربي؛ فإذا كان ماضي المدينة العريق" قبل الاستقلال" متشبّثا بأصالته وقيمه، ومتشبّثا بكرامته ومضحيّا في سبيلها، فإنّ حاضر المدينة الرّاهن" بعد الاستقلال" مزيّف سياسيّا

[1] – محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 25-26.

[2] – المصدر نفسه، ص: 99-100.

واجتماعيّا، قائم على الشعارات الطّنانة والوعود الكاذبة، فهو حاضر مجرّد من الأصالة والقيّم والمبادئ المتوارثة، يحسّ فيه الإنسان بالغربة ويعيش على الحنين إلى الماضي.

والملاحظ أنّ هذه الثّنائية يركّز عليها **محمد برادة** كثيرا في نصّه، ويلوّنها بطابع السّخرية في كثير من الأحيان، في لغة مشخّصة للواقع بأحداثه، وتناقضاته، وأزماته في بعدها التّاريخي، والإيديولوجيّ، والسّياسي، والاجتماعي. ومن هنا، " كلما ازدادت السّخرية ازداد الحنين إلى الماضي والاحتماء بفضاءاته، فالسّارد وهو يسخر من الواقع الفعلي بخيباته يواجهه ويضع محله واقعا آخر يحاول أن يسترجعه من الماضي"[1].

وبما أنّ الحواريّة، في جانبها التّاريخي، هي امتداد الماضي إلى الحاضر، يستحضر السّارد المفترض الحدث التاريخي المتمثّل في نفي الملك "محمد الخامس" إلى كورسيكا، في سرده، محاورا له، في علاقة تقوم على التّماهي، وقد كان لهذا الحدث التّاريخي دور هامّ وحاسم في تغيير مسار العالم الطفولي الخاصّ بـ" **الطايع**" و"**الهادي**"، وينقلهما إلى عالم الكبار وهمومه، مشيرا إلى انضمامهما إلى المظاهرات التي نظّمها الشباب والمراهقين، احتجاجا على هذا النفي، معبّرين عن غضبهم وسخطهم: " **لكن ذلك الصباح، صباح يوم الجمعة غالبا، من شهر غشت 1953، غيّر إيقاع حياة الطايع والهادي، وطرد بقايا الطفولة ووساوس المراهقة لينقلهما إلى جدية عالم الكبار وهمومه. كانت قد مرّت بضعة أسابيع على نفي الملك إلى جزيرة كورسيكا، وقادة الحركة الوطنية في السجون، والتوتّر في أوجه: لحظة المواجهة التي انتظرها الجميع بفارغ الصبر وبغير قليل من التهيّب والتوجس. وكانت المبادرة للشبان والمراهقين الذين تجنّدوا للدعوة إلى مظاهرة الاحتجاج وإعلان السخط(...) الشّعارات تطالب بإرجاع الملك إلى عرشه وبالاستقلال، والهتافات تحيي الزعماء(...) والطايع والهادي غائصان وسط**

[1]– بوشعيب الساوري، رهانات روائية، جذور للنشر والتوزيع، ط1، 2007، ص: 16.

الحشد المندفع يصيحان ويهتفان حريصين على ألاّ تخنقهما المناكب المتراصة والأجساد المتزاحمة"[1].

كذلك، يستحضر الكاتب المفترض الحرب العالميّة الثانيّة، حيث الصّراع الفرنسي الألماني، في أحاديث أصحاب " الدراز": " **كانت أحداث الحرب تستأثر باهتمامهم، فتختلط الزوايا واللقطات ابتداء من استعمال التمر عوض السكر لتناول الشاي، إلى تناقل الإعجاب بالألمان وهتلر وبالعلامة ذات الزوايا القائمة الأربع يرسمها الأطفال على جدران الأزقة: ".. الألمان أقوياء سيخلصوننا من الفرنسيين وطغيانهم، وسيعيدون إلينا حريتنا، فيتحقق استقلالنا...**" "[2].

وهكذا، تتوسّل الرّواية بمبدأ المغايرة في توظيفها للخطاب التاريخي، الذي لم يرد مقتبسا حرفيّا، بل خاضعا لمنطق السّرد، وقائما على علاقة المشابهة والمفارقة لما يحدث في الحاضر. وهو ما يتجسّد كذلك في رواية" **وطن من زجاج**"، في محاورتها للأحداث التاريخيّة التي طبعت الجزائر أثناء الثورة التحريرية وبعد الاستقلال، وصولا إلى الأزمة والمأساة التي لطّخت تاريخ هذا البلد، ودفع بأبناء الوطن إلى التّناحر والاقتتال.

تحاور الرّواية تاريخ الثورة التحريريّة ضدّ الاستعمار الفرنسي، عبر استحضار الذّاكرة، لتشخّص وترسم لنا وطنية والد" **العربي**" وعائلته، " **ذلك اليوم من شهر أكتوبر من عام 1944 التاريخ الذي اقتحم فيه الجنود الفرنسيون منزلهم.. كانت تلك المرة الأولى التي يرى فيها " العربي" جنودا فرنسيين وجها لوجه. كان يدرك أن دخولهم إلى البيت لن يكون عاديا، وأن البداية ستبدأ من ذلك التاريخ بالنسبة لعائلته وبالنسبة لوالده وبالنسبة إليه(...) بعد أن اتهموه بمساندة من أسمتهم فرنسا "بالإرهابيين" الجزائريين(...) يومها أحس" العربي" أنه يحنق على الفرنسيين(...) ثم في السنة**

[1]– محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 37.

[2] – ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 16-17.

الثالثة من الاعتقال اكتشف أن والده أعدم شنقا بتهمة التآمر على " أمن فرنسا في الجزائر"!"[1].

واستلهاما للمرحلة التاريخيّة ذاتها، تشخّص الكاتبة المفترضة، شخصية " **عمي العربي**"، الذي حمل الضّغينة والحقد للعدّو الفرنسي، منذ صغره إلى أن صار شابّا، مشخّصة وطنيته في القضاء على العملاء والخونة الذين كانوا السبب المباشر لاعتقال وقتل المجاهدين وإفشال خطط الثورة: " **وفي الواحد والعشرين من العمر وجد نفسه مسؤولا في خلية سرية تابعة لجبهة التحرير الوطني... مهمته تطهير الوطن من العملاء والخونة!... فكان يتربص بهم وقد شكّل مجموعة من المساعدين لا يملّون ولا يكلّون من التربص والتحري. ليأتي يوم القصاص، وليجد متعته في قول تلك الجملة التي عاش لقولها: حكمت عليك الجبهة بالموت يا كلب! ثم يطلق الرصاص من مسدسه ويمضي نحو خائن آخر(...)**"[2].

وفي حوارها أيضا مع التّاريخ السّياسي الحاضر، تستحضر الرّواية الحقبة الكلونياليّة في الجزائر عبر المحاضرة التي كان يلقيها الأستاذ في الجامعة: " **أيام دراستي الجامعة كنت أصغي إلى الأستاذ وهو يتكلم عن الحقبة الكلونيالية في الجزائر التي صنعت في النهاية الجنرال ديغول، مثلما دمرته أيضا(...). ديغول وحده كان قادرا على مخاطبة الجزائريين بعبارة " أيها الشعب الجزائري" لأنه لم يكن منهم، ولأنهم لم يكونوا منه.. كانوا يحاربونه بعدد الشهداء الذين سقطوا، ولهذا ظل شارل ديغول يناجي الجزائريين بنفس العبارة" التاريخية": لقد فهمتكم ! تلك العبارة التي بعد أكثر من ثلاثين سنة من الاستقلال جاء الرئيس الفرنسي " جاك شيراكليقولها للجزائريين ثانية!**"[3].

---

[1]– ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 13–14–15.

[2] – المصدر نفسه، ص: 15–16.

[3] – المصدر نفسه، ص: 82.

وهكذا، تحاور الرّواية الحدث التّاريخي الماضي ليعيش من جديد في الحاضر الرّاهن ويتفاعل معه؛ ذلك أنّ" فهم الحاضر لا يتحقّق إلا بفهم الماضي، وفهم الماضي لا يتحقّق إلا بفهم الحاضر والاهتمام به وإجراء مقارنة بين ما كان وما هو كائن، وبين ما حدثوما يحدث"[1] في علاقة تقوم على المشابهة أو المفارقة.

كذلك يستدعي السّارد المفترض التّاريخ السّياسي "الحاضر" الزّائف، الذي يقوم على المفارقة مع الماضي الأصيل/الثورة التحريريّة، الذي ضحّى لأجله الملايين من الشّهداء من أجل السّيادة؛ سيادة لا يدرك الحاضر/الاستقلال ماهيتها ولا أهميتها، محاورا له بكثير من الإدانة والنقد والمساءلة، ويكشف عن المغيّب والمسكوت عنه، فقد ظهر بعد الاستقلال، فئة من أصحاب النّفوذ والسّلطة، لها أهداف سياسيّة، هيمنت على ثروات البلاد ووسائل الإنتاج فيها، وتركت المواطن البسيط – الذي يمثّل غالبيّة المجتمع– يعيش حالات الفقر والحرمان والتهميش، وجعلته غير قادر على الدّفاع عن نفسه وحقّه: " **وهو الذي يرتاد المقهى كل مساء ليحكي عن تاريخه الشخصي لجيل لا يفقه في التاريخ. كان يحكي عن السيادة التي لأجلها مات الملايين من الشهداء.. سيادة لا يستوعب الناس ماهيتها ولا أهميتها(...) فلا أحد يصغي إلى التاريخ المرتبط في الذاكرة بالخسائر الاجتماعية التي وقعت بعد الاستقلال، وبـ" أصول" النهب التي جرّت الناس إلى المجاعة والشحاذة! كأن الشهداء خرافة.. كأن الثورة كذبة تاريخية لأجل حاضر بائس (...) أنا الذي لا تهمه التواريخ المعطلة، ولا الذكريات التي تجر العربة نحو ماض لم يعشه أحد حقا. ماض ممزوج بالمبالغة والتحريف أحيانا**"[2].

[1]– محمد رياض وتار، توظيف التّراث في الرّواية العربية المعاصرة (دراسة)، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، (د ط)، 2002، ص: 128.

[2]– ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 10–11.

وعلى هذا النحو، تستثمر الرّواية وقائع تاريخيّة تؤطّر سيرورتها، وتحاور الواقع الخارجي كمادة حكائيّة، تخضع لبناء الشّخصيات والأحداث الرّوائية. ومن هنا، وفي حوارها مع التّاريخ " الحاضر"، تستدعي الرواية الثورة الطّلابية الفرنسيّة، لتكشف وتفضح الصورة الحقيقيّة للآخر/الغربي، الذي يدّعي الحضارة والإنسانيّة، ورفع الشّعارات الطّنانة التي ترمي إلى حقوق الإنسان وحرية التّعبير، وكذا حق الشّعوب في تقرير مصيرها: " **كان ذلك في شهر مارس/آذار، مظاهرات انفجرت في العاصمة الفرنسية. قادها فرع اتحاد الطلبة المغاربة تضامنا مع طلبة فلسطنيين طردوا من الجامعة بتهمة الانتماء لخلية إرهابية، وقد كان قرار الطرد تعسّفيا ومقصودا، الأمر الذي أثار غضب الطلبة العرب، كان الطلبة الطلبة يومها مصممون على التظاهر سلميا والشرطة من جهتها مصممة على استفزازهم بالحركات والعبارات... وفجأة.. في لحظة لم يتوقعها أحد بدأت الشرطة تحاول تفريق الطلبة بالقوة، مستعملة العصي.. بسرعة تكلمت القنابل المسيلة للدموع، وانطلقت الكلاب البوليسية في نهش المتظاهرين**"[1].

تلعب هذه الحادثة التاريخيّة دورا هامّا في الحدث الرّوائي، وقد وظّفت توظيفا يتغيّا تكسير رتابة السّرد، خالقا بذلك حركية تؤرّخ لحدث عانت بسببه فئة مهمّشة لم ينصفها التّاريخ الرّسمي، وهو ما يتجلّى في الحادثة التي كشفت وعرّت الوجه الآخر للحضارة الفرنسيّة، الخاصّة بمجازر 8 ماي1945، حين خرج الشّعب الجزائري الأعزل في مظاهرات سلمية، مذكّرا فرنسا بالوفاء بوعدها من أجل الحصول على الاستقلال، فقمعته بوحشيّة. فكانت هذه المجازر دليلا واضحا على غدر وخيانة فرنسا، وتأكيدا أنّ التّاريخ لا محالة، يعيد نفسه. ومن هنا " يكون الهدف من تفكيك التاريخ ونقده هو إزاحة الغشاء عن المناطق المظلمة منه والكشف عن المسكوت عنه"[2]. وبالتالي، كانت هذه الحادثة بمثابة

[1]– ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 132.

[2] – حسين خمري، فضاء المتخيّل(مقاربة في الرواية)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص: 124.

الصورة الحقيقيّة الوحيدة المقنعة للجزائريّين أنّ فرنسا لم تتغيّر ولن تتغيّر في كولونياليتها إزاء الآخرين، وأنّ ما أخذ بالقوة لا يسترجع إلاّ بالقوّة.

وهكذا إذن، تكثّف الكاتبة المفترضة من استحضار التّاريخ ومحاورة أحداثة ووقائعه، إذ تستحضر أيضا أحداث المرحلة العشرية السّوداء، التي انتشرت فيها الأعمال الإرهابية، وقد تتبّعت الكاتبة المفترضة هذه المرحلة تاريخيّا، وعقدت مقارنة مع الحاضر الرّاهن، إذ ترى أنّ الحاضر ما هو إلاّ استمرار لأحداث الماضي. وبالتالي، فالحاضر ليس أفضل من الماضي: " **كل الانكسارات والإحباطات ليست وليدة اليوم، وأن ما يعتبرونه" أمسا جميلا " كان ساحة مفتوحة لهذا الخراب الحالي وأنّ الأمس هو الذي عبّد الطريق إلى كارثة اليوم بكل ألقابها...فمتى كنا بخير إذن؟**"[1].

وبما أنّ الحواريّة التّاريخيّة – كما رأينا آنفا– هي امتداد الماضي إلى الحاضر، يستحضر السّارد المفترض/البطل، تاريخ الثورة، ويعقد مقارنة تقوم على علاقة المشابهة بين إرهاب الماضي/الثورة وإرهاب الحاضر/ العشريّة السّوداء، مبيّنا أنّ الأحداث الماضية تمتد حتى الحاضر، وتعيد نفسها؛ حيث يشبّه الإرهابي بـ" **عمي العربي**"، والصّحفي بـ "**العميل**"، ويرى أنّ إرهابي اليوم يحمل أفكار "**عمي العربي**" ذاتها في القضاء على من يخالفه الرّأي والتوجّه الفكري، معتبرا إيّاه خائنا، وجب القضاء عليه، وتطهير الوطن منه: " **كان كل صحفي أشبه بحركي في نظر القاتل وكل قاتل يبدو وكأنه يحمل قناعة عمي العربي في حربه القديمة، في معاركه القديمة، في ثورته القديمة التي بموجبها كان يشعر انه يؤدي واجبا حتميا في تطهير الوطن من هؤلاء الأوباش الذين أسمتهم الثورة "خونة" أو عملاء، أو ببساطة جعلتهم عالة على الجزائريين الآخرين، لهذا كان يبدو**

[1] – ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 10.

لي كل صحفي أشبه بذلك الـ "عميل" الذي كان ينتظره العربي مصمما أنه يؤدي عملا لا يمكن أن يقوم به غيره"[1].

تأسيسا على ما سبق، يمكن القول، تعمد الرّوايتان إلى إقامة العلاقات الحوارية بين الأحداث التاريخيّة، مشخّصتان " عبورية الزمن وحركية التاريخ، عبر نسج حوار عميق، يسائل الماضي، يعنّف الحاضر، ويستشرف الآتي، وفق جدلية الهوية والاختلاف"[2]، تحقيقا لمقولة "باختين"، التي ترى أنّ " كل خطاب، عن قصد أو عن غير قصد، يقيم حوارا مع الخطابات السابقة له، الخطابات التي تشترك معه في الموضوع نفسه، كما يقيم، أيضا، حوارات مع الخطابات التي ستأتي والتي يتنبّأ بها ويحدس ردود فعلها"[3]، فكلّ شيء- حسب **باختين**- له حضور أوّلي من قبل، وهذا الحضور هو ما يسميه بالنموذج الأصل، الذي يتّم إعادة إنتاجه إنتاجا تخيليّا، وبهذا تنشأ العلاقة الحواريّة، إمّا عبر المشابهة أو التّماهي أو المفارقة.

2-1-2-2-الخطاب الدّيني:

ما يسترعي الانتباه، أنّ الخطاب الدّيني تمّ استحضاره بكثافة واضحة في " **لعبة النسيان**" مقارنة مع " **وطن من زجاج**"، حيث استحضر بدرجة أقلّ، فضلا على أنّه وظّف في " **لعبة النسيان**" بين أسلبة وتحريف، وحضور مستنسخ مكثّف[4]، ضمن فضاءات وسياقات طقوسيّة دينيّة، محتفظا بطابعه القدسيّ، وبجوهره المتعالي، ما يدفعنا إلى الإحالة عليها في الهامش، بينما في " **وطن من زجاج**"، فقد تعرّض للأسلبة عبر

[1]- ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 127.

[2] - أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي: مقاربة تحليلية لرواية"لعبة النسيان"، ص: 130.

[3] - تودوروف، المبدأ الحواري، ص: 16.

[4] - ينظر: محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 5، 22، 60، 97، 101.

تكسير معانيه المطلقة، وتوجيهه وفق مسار تأويلي معارض، ينحرف عن مقاصده الأصلية، محمّل بدلالات جديدة، تتوافق والتّيمات الصغرى للرّواية.

ومن هذا المنظور، يحاور السّاردون المفترضون نصوصا دينيّة تتوافق والتيمات الصغرى للرّوايتين، وقد تأتي هذه المحاورة الدينيّة من أجل دعم رأيّ أو السّخرية من موقف وتكذيبه، وهو ما يتبدّى في المقطع السّردي من " **لعبة النسيان**" على سبيل التمثيل لا الحصر، يقول السّارد المفترض: " **نحن هنا ننظر إلى الشاشة، نرى أحداثا مكرورة، نسمع وعظا وإرشادا وسردا لا ينتهي للمنجزات وتأكيدا على أن مجتمعنا ثابت متماسك كالبنيان المرصوص... ثم ندير أعيننا إلى الشوارع والبيوت والمدارس والسجون والمستشفيات، فنجد أن الأحوال تبدلت في اتجاه غير ما زعمته الشاشات والمرايا وصناديق الصدى والانتخابات وأبواق الكلام**"[1]. حيث تمّ محاورة الحديث النّبوي الشّريف: " **المؤمن للمؤمن كالبنيان المرصوص يشدّ بعضه بعضا**"، الذي يحيل إلى التآزر والتماسك بين أفراد المجتمع، كالبنيان الذي لا يقوى على البقاء إلاّ إذا تماسكت أجزاؤه لبنة لبنة، فإذا تفككّت سقط وانهار. وقد أدرجه السّارد المفترض ضمن سياق جديد آني، يقوم على علاقة المفارقة السّاخرة لمجريات الواقع المعيش، مقيما تعارضا دينيّا وموقفا ساخرا بين النص الدّيني وما يدّعيه هذا الواقع، من تحسّن لأوضاع المجتمع وأحواله، وتماسكه وثباته عبر الأخبار المتداولة، سواء عبر الشاشات ومع ما تقوله تحليلات الأحزاب السياسية أو الأخبار الصحفيّة، والممارسة الفعلية غائبة وراء كلام يؤجل إلى مالا نهاية.وبالتالي، فإن ظاهر القولا يعكس المعنى الحقيقي، بل يقصد عكس هذا القول.

وهو ما يتّضح أيضا في قول السّارد المفترض: " **كل ورجلاه، وإذا ضاقت بكم سبل العيش أمامكم، فاستعينوا على قضاء حوائجكم بالرجلين**"[2]. الذي يحيل على قيم

[1] – محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 116.

[2] – المصدر نفسه، ص: 122.

اجتماعيّة محليّة، مستمدّة من الحديث النّبوي: " **استعينوا على قضاء حوائجكم بالكتمان**"، حيث نلحظ تحريف لكلمة" الكتمان"، وهو تحاور لغوي مع الحديث النّبوي أدرجه الكاتب المفترض ضمن سياق جديد، وفق ما يتناسب وفكرته ليعبّر حواريّا عن الواقع المعيش. كما يبرز التحاور الديني كذلك عند حديث السّارد المفترض عن الأوضاع الاجتماعيّة المزريّة التي آل إليها المجتمع المغربيّ بعد الاستقلال: " **لكن انظر إلى هذه الطقوس مثل التمائم تزلّق الحصرم والقتاد، وما عاف السبُع فلا تتوقف الحلوق عن البلع**"[1]. وفي هذا الملفوظ يقيم السّارد المفترض تعارضا دينيّا بين الآية الكريمة: " **وما أكل السبُع**"[2] والملفوظ " **وما عاف السبُع**"، عبر أسلبة تنهض على المفارقة الدّلاليّة.

يستحضر الكاتب المفترض على لسان السّارد المفترض الموروث القصصي الدّيني، مؤسلبا إيّاه عبر أسلبة تنهض على المفارقة، على سبيل التمثيل، يقول سي ابراهيم: " **نهار الجمعة خلق فيه الله تعالى سيدنا آدام، نزّلو فيه الطّبلة والقلم، ثمّ توفّاه نهار الجمعة، والحقيقة، كل نهار عندنا عيد**"[3]. حيث يحاور هذا المقطع السردي، الحديث النبويّ الشريف: " **إنّ من أفضل أيّامكم يوم الجمعة، فيه خلق آدم عليه السّلام وفيه قبض...**"[4]، المحيل إلى اليوم الذي خُلِق فيه سيدنا آدم –عليه السّلام–.

وهكذا إذن، يعمد السّارد المفترض إلى تشخيص الواقع المعيش، محاورا إيّاه عبر توسّله بالنص الدّيني، متجاوزا مقاصده الدّلالية وتوجيهه وفق مسار تأويلي معارض يقوم على المفارقة الدّلالية، متأقلما مع سياقه الجديد، ليعبّر حواريّا عن هذا الواقع. وبهذا، تصبح كلمة السّرد مزدوجة الصوت حاملة لصوت النص الديني وصوت السّارد المفترض معا.

---

[1] – محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 130.

[2] – سورة المائدة، الآية: 3.

[3] – محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 52.

[4] – رواه الألباني، في صحيح النسائي، عن أوس بن أوس، الصفحة/الرقم: 1373.

وعلى هذا النحو، يحاور هذا الملفوظ" **متعبة وممتنة للحاضرين الذين جاءوا ليشدّوا من أزرها**"[1]. الآية الكريمة " **سنشد عضدك بأخيك**"[2]، الذي يحيل على قيّم وتعاليم مثلى، حيث أدرج ضمن سياق جديد، عبر أسلبته التي تقوم على علاقة المشابهة. ومن هنا، جاء توظيف الحوارية ملائما والمقام الذي قيلت فيه، فقد منحه السّارد المفترض بعدا دلاليّا تمثل في الإحساس بالآخر وتقويته ومؤازرته في المصائب والشدائد.

يستحضر السّارد المفترض المعتقدات الدينيّة الخاطئة للمتطرّفين والإرهابيّين، وما فيها من تدنيس للمقدّسات، متّخذين منها قناعا، يبرّرون بها كلّ أعمالهم العنيفة ومختلف ممارستهم الشّنيعة:" هؤلاء الذين كانوا يموتون يوميا. برصاصة تعتقد أنها تحمي العقيدة من **الرجس!** لهذا أيضا كان الخوف كبيرا، وشاسعا في البلاد"[3]. فكلمة " **الرجس**" المدرجة في هذا السّياق السّردي، تحاور الآية: " **فأعرِضوا عنهم إنّهم رجس ومأواهم جهنّم جزاء بما كانوا يكسبون**"[4]، التي تحيل إلى الخبث والنّفاق في المعتقد الدّيني. وبهذا ينهض السّياق الجديد بوظيفة التّصوير المفارق السّاخر.

تستحضر الكاتبة المفترضة على لسان السّارد المفترض" البطل" المعتقد الدّيني اليهودي، مؤسلبا إيّاه عبر أسلبة تنهض على المفارقة الساخرة: " **أنا الذي وعدني الله بأرض أسكنها** وبشارع لا أدخله خوفا من الرّصاص وبمكان أجلس فيه سائلا عن صحة الوطن، ومترحّما على روح الوطن وباكيّا على جثمان الوطن"[5]. حيث يحيل هذا الملفوظ: " **أنا الذي وعدني الله بأرض أسكنها**" إلى أرض الميعاد، التي وعد الله بها سيدنا إبراهيم–

[1]– ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 111.

[2]– سورة القصص، الآية: 35.

[3] – ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 87.

[4] – سورة التوبة، الآية: 95.

[5]– ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 125–126.

عليه السّلام- ولنسله، وهذا حسب المعتقد اليهودي الموجود في" التوراة"[1]؛ إذ يحاور السّارد المفترض هذا الخطاب الدّيني اليهودي بشكل ضمنيّ، تعبيرا عن الحسرة والحزن على الحال الوطن التي آل إليها، حتى صار الإنسان يحسّ بالإهانة والذّل والانكسار داخله.

تأسيسا على ما سبق، يمكن القول أنّ الخطاب الدّيني كان له حضور مكثّف في رواية " **لعبة النسيان**"، وقد تمظهر هذا الحضور إمّا عبر الاستنساخ محافظا على صيغته الأصلية وحمولته المطلقة أو بين الأسلبة والتّحريف من خلال انزياح نسبي عن صيغته الأصلية وتوجيهه وفق مسار تأويلي ينهض على المشابهة أو المفارقة السّاخرة.

مقابل ذلك، تمظهر حضور الخطاب الدّيني في" **وطن من زجاج**" مؤسلبا، حيث لا يتوقّف عند صيغته الأصليّة، بل يتداخل النّصان ويتحاوران في سياقات عديدة تتوافق وتيمات الرّواية، وهذه الحواريّة في جانبها الدّيني، تراهن على ضرب من المحاكاة السّاخرة للنّصوص المقدّسة، ممتصّة أسلوبيتها ومحوّرة صوغها بأشكال هزليّة، لا تخلو من سخرية. وبهذا المعنى، يتّسع أفق السّرد الرّوائي، فيكتسب مرونة مورفولوجيّة تؤهّله لتشيّيد صوغ حواري داخلي، مناهض لكلّ معيارية جاهزة.

2-1-2-3-الخطاب الصّحفي والإعلامي:

من الأجناس المعقدّة التي استحضرتها الرّوايتان، الخطاب الصّحفي والإعلامي، وقد تكثّف وتعدّد حضوره في " **وطن من زجاج**"، نظرا لتأقلمه مع السّياق العام للرّواية،

[1] - جاء في كتاب سفر التكوين12:14-15: " قال الرّب لأَبْرَامَ: اذهب من أرضك ومن عشيرتك ومن بيت أبيك إلى الأرض التي أُريك...". وفي موضع آخر، قال له: " أنا الرّب الذي أخرجك من أور الكلدانيّين ليعطيك هذه الأرض لترثها".

http//ar.m.wikipedia.org.

الذي يتحدّث عن أحداث العشريّة السّوداء، ويكشف واقع الوطن الأليم في هذه المرحلة، هذه المرحلة التي أسالت الكثير من الحبر، إذ حاول الكاتب الجزائريّ محاورة أحداثها الرّهيبة – بصفته شاهدا على الجريمة– فكانت الرّواية أحسن وسيلة للتّعبير عن هذه الأحداث، محاولا الإحاطة بجوانبها المختلفة.

يمارس الخطاب الصّحفي والإعلامي في " **وطن من زجاج**" انفتاحا على المستوى الشّفوي والكتابي، والذي جمع بين وظيفتي نقل الحقائق بموضوعيّة بكافة الوسائل الإخبارية المتاحة، وإعداد التّقارير لإذاعتها أو نشرها في وسائل الإعلام المختلفة. فقد كان دور الصّحفي والإعلامي إبّان العشرية العشريّة السّوداء يسعى إلى تأريخ الجرح الدّامي وفضحه بكل العريّ الذي فيه، يقول السّارد المفترض/البطل: " **ما نفعله هو تأريخ الوطن بأسلوب صحفي يومي ننشره في الصفحة الأولى بعبارة " مجزرة جديدة في المكان الفلاني" بينما الناس الذين لا يجدون ما يفعلونه ينتقون الجريدة ليقرأوا تفاصيل الوطن الجديد الذي لا يترحم على أحد، ولا يبكي على أحد، ولا يتذكر أحد..**"[1]. وذلك للتّأكيد على حقيقة مؤلمة ومؤسفة، ألا وهي: خذلان السّلطة وعجزها عن توفير الأمن وحماية نفسها وشعبهاالأعزل، الذي لا يملك ما يدافع به عن نفسه وعرضه وممتلكاته.

إنّ الإرهاب ليس حدثا بسيطا في المجتمع الجزائري،" فهو لا يقاس بالمدة التي استغرقها ولا بعدد الجرائم التي يقترفها، بل بتلك الفضاعة ودرجة الوحشية، وعندما يتعلق الأمر بالجزائر، فإن الإرهاب تقاس خطورته بتلك المقاييس جميعا، إذ أنه استغرق مدة قصيرة، لكنه ارتكب جرائم كبيرة بفضاعة وهمجية بليغة"[2]. وهو ما يتبدّى في المقطع

[1] – ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 114.

[2]– مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر، (أثر الإرهاب في الكتابة الروائية: دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة باللغةالعربية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2000، ص: 92.

السّردي الآتي، عبر تغطية خبر القتل الجماعي، ساردا وواصفا وحشية الإرهاب الذي طال سّكان القرى النّائيّة البعيدة، فضلا عن الرّعب والخوف الذي تركه في نفسيّتهم، يقول السّارد المفترض/البطل: " **يوم ذهبنا إلى قرية ضواحى مدينة "المدية "هاجمها المسلحون وقتلوا ثلاثين شخصا من أفرادها(...) لا يمكن رؤية حقيقته المجردة إلا في عيون الناس الذي حكوا لنا ما جرى في الليلة السابقة عيونهم. التى يمتزج فيها الرعب والمرض والضغينة لكل شيء وعلى كل شيء بما في ذلك علينا نحن الصحفيين**"[1]. وفي موضع آخر، يقول: " **كنت وسط مجزرة لأكتب عن تفاصيلها. لأحكي عنها في الصفحة الأولى من طبعة الغد. طبعة لن تستطيع أن تشعر بما شعر هؤلاء، وطبعة لن تستطيع أن تشعر بما شعر به هؤلاء، ولن تستطيع أن تصف رعبهم الأخير وركضهم في كل اتجاه محاولين الفرار**"[2]. وهكذا صارت هذه المجازر الأليمة بالنسبة للصّحفي، المشهد الوحيد الذي يعبّر عن صورة الوطن وانكسار شعبه.

كان الصّحفي والإعلاميّ إبّان " **زمن المحنة**" حريصا على كشف الحقائق ونقل الواقع كما هو ونقده، والتصدّي للعنف بقلمه وآلات التّصوير، في الوقت الذي تفنّن إعلام الغرب في رسم صورة سوداويّة مبالغ فيها، كمن يتاجر بالأزمة: " **(...) والحال أن الصحف استغلت ذلك الانفلات لتبيع الأزمة في أعدادها اليومية. فالموت تجارة مربحة(...) يطالعون الصحف اليومية ويشاهدون صور القتلى بالعشرات يوميا (...) والصورة الأخيرة التي يختارها مدير التحرير جيدا لتكون على صدر الصفحة الأولى بعنوان عريض يبيع دم الموتى في المزاد العلني الإعلامي !**"[3].

وهو ما يتكشّف لنا أيضا عبر الحوار الخالص الذي جرى بين الصّحفي "**البطل**" وصديقه المصوّر"**كريمو**"، اللّذين حاولا البحث والكشف عن الجهة التي سرّبت الصورة

[1] – ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 72.

[2] – المصدر نفسه، ص: 73.

[3] – المصدر نفسه، ص: 74.

الملفّقة عن المرأة الممثّلة التي تاجرت بدماء سّكان بن طلحة إلى الصّحف والمجلاّت ووسائل الإعلام داخل الوطن وخارجه: " **اتصلت بالمصور الذي جاءني مسرعا معتقدا أنني سأطلب منه الاستعداد لتصوير مجزرة جديدة! ناولته الصورة وسألته عنها. عن ظروف التقاطها.. فنظر إليها مليّا، ثم قال:**

- **هذه صورة وزعتها مؤسسة إعلامية رسمية!**

نظرت إليه مستغربا.. فقال كأنّه يكشف لي عن أمر سري للغاية:

- **هذه الصورة يقال إنها ملتقطة من مجزرة "بن طلحة". صورة امرأة فقدت كل عائلتها!**

سألته مستغربا:- يقال؟؟

فرد بسرعة:

- **أجل يقال، لقد كتبت إحدى الصحف قبل فترة موضوعا عن الصورة ذكرت فيه أن المرأة لا علاقة لها بمنطقة بن طلحة، وأنها ممثلة فقط !**

قبل أن أعلق أضاف زميلي بنفس الحماس:

- **اسمع. صديقنا " كريمو" له موضوع كامل عن الصورة لما لا تسأله !**
- **(...) صورة ملفقة. ألم تقرأ ما كتب عنها؟ لقد التقطها مصور تابع لوكالة أنباء أجنبية. يبدو أن المرأة ممثلة طلب منها أن تلعب دورا مجزرة!**[1].

فضلا عن هذا، وظّفت الكاتبة المفترضة أسلوب التّحقيق الصّحفي حول قضيّة اغتيال الشّخصيات الصّحفيّة والإعلاميّة كخبر اغتيال الصحفي" النذير"[2] والمصوّر " كريمو"[3]، وكذا رجال الأمن كالشرطي " الرشيد"[4] والضابط" هشام"[5]، ومن انتحر كالشّاب

---

[1]– ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 75–76.

[2] – ينظر: المصدر نفسه، ص: 143–144.

[3] – ينظر: المصدر نفسه، ص: 148–149.

[4] – ينظر: المصدر نفسه، ص: 7.

[5] – ينظر: المصدر نفسه، ص: 168.

الذي انتحر حرقا بسبب رفض عمّه تزويجه بابنته، التي كان على علاقة حبّ معها، وتزويجها بشخص آخر يكبرها سنّا؛ لغناه وثرائه[1]، وكذا الخبر الصّحفي الخاصّ بالانتخابات التّشريعيّة: " **الجريدة التي كان منشورا على صفحتها الأولى خبر ترشّح أحد " الشرفاء" للدخول إلى الانتخابات البلدية المقبلة" كسياسي مستقل واجبه الدفاع عن شرف البسطاء"!**"[2].

تخلّل رواية" **لعبة النسيان**" أسلوب الخطاب الصّحفي والإعلامي في فصلها " **ثم يكبر العالم في أعيننا**"، ممثّلا في سّجلات قوليّة مستنسخة عن الصّحافة أو الإذاعة، حاملة لخطابها الإيديولوجي ولغتها الخاصّة، وهو ما أسهم في التعدّد اللّغوي والأسلوبيّ داخل الرّواية؛ كما هو الشأن مثلا في: " **بلاغ بدون مناسبة**"، " **روبورتاج إذاعي**"، " **مقال صحفي**"، يقول راوي الرّواة شارحا هذه السّجلات الخطابيّة: " **الأولى، عبارة عن بلاغ نقله الكاتب من صحيفة أو مذياع، أو لعله حاكى فيه ما كان شائعا- وربما ما يزال- من خطب وبلاغات كانت تنشر على الناس خلال العشرين سنة التي تشير إليها. وغالب الظن أنه بلاغ صدر عن حكام الوقت. والثانية، وصف إذاعي مباشر لحفلة مسابقة الجمال العالمية التي كانت قد أقيمت بفندق هيلتون- الرباط. والثالثة، مراسلة صحفية عن استغلال عين مائية بقرية" دبدو"(إقليم وجدة) سنة 1978**"[3]. وهذا لتشخيص جميع التحوّلات الطّارئة على المغرب بعد الاستقلال.

وهكذا تتعدّد الأجناس خارج الأدبيّة في الرّوايتين بشكل مكثّف، حيث أنّ هناك خطابات أخرى -لا يسع المقام بإيرادها جميعا- وسّعت مجال التعدّد اللّغوي والأسلوبيّ، عبر تكثيف للكلمة المزدوجة الصوت، بما في ذلك الخطاب السّياسي[4]، والخطاب

[1] - ينظر: ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 102-103.

[2] - المصدر نفسه، ص: 167.

[3] - محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 80-81.

[4] - ينظر: محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 71-72. وينظر: ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 81-82.

القانوني[1]، والخطاب الطّبي[2]، والخطاب السّينمائي[3]، والخطاب النّقدي، والخطاب الفلسفي، الخ...

2-2-الأجناس البسيطة Les genres simples

تتفاعل وتتحاور أشكال بسيطة عديدة من الأجناس شبه أدبيّة، منها: المذكّرات واليوميّات، والاعترافات والشّهادات، والبرقيّات والسّيرة الذاتيّة، ومختلف أشكال الخطاب الشّعبي اليومي في الرّوايتين؛ بكلّ حمولاتها الدلالية مع أسلوب الكاتبين لصياغة حوارية للخطابين الرّوائيين، سنحاول مقاربة بعض هذه الأشكال البسيطة، لمعرفة مدى فعاليتها ومساهمتها في حوارية الرّوايتين.

2-2-1-الأجناس شبه الأدبيّة Les genres paralittéraire:

2-2-1-1-المذكّرات واليوميّات:

ترد المذكّرات واليوميّات في الرّوايتين بشكل واضح؛ ولأنّ المذكّرات واليوميّات هي سجّل لأهمّ الأحداث والمشاهد، والتقاط التّفاصيل في يوميات الأبطال، معتمدين في ذلك على أسلوب السّرد التّاريخي، ومن المذكّرات اليوميّة ما دوّنه الكاتب/السّارد المفترض في مسودّته عن "**سيد الطيب**"، المشدود إلى الفضاء الكرونوتوبي لمدينة "فاس" القديمة، بينما

---

[1] – ينظر: محمد برادة، لعبة النسيان، ص: وينظر: ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 160.

[2]– ينظر: ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 21-22.

[3] –حاورت الكاتبة المفترضة، قصّة "**شارلي شابلن**"، فجعلت شخصية البطلة تحاور حبيبة شابلن، في وسط مفعم بالتّفاعل والمحاورة تأثيرا وتأثّرا، فأكسب هذا التّفاعل والمحاورة الرّواية بعدا فنّيا تمثّل في تفتّحها على ثقافة الآخر: "(...) تلك الصورة التي تشبه صورة فيلم شاهدته وأنا طفل. لعلي أحببت **شارليشابلن** كثيرا في دور المغفّل الذي أوصل حبيبته إلى رجل آخر لأنه لا يملك ثمن الطعام الذي سيقدمه لها ! كان شابلن ينظر إليها وهي تذهب لغيره، مبتسما لأنه أنقذها من الجوع ! شعرت يومها بالعطف نحو **شابلن**. شعرت أنه يستحق العطف.. هل كنت شابلن في تلك اللحظة؟ لا... لم أكن شابلن.. لم أوصلك لأحد.. بل جئتك قبلا "[3]. ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 123. حيث تكمن المفارقة الحواريّة بينهما؛ في أن البطل لم يوصل حبيبته لأحد، رغم ظروفه الاجتماعيّة القاسيّة، بينما أوصل شابلن حبيبته أوصلها إلى غيره؛ بسبب ظروفه الماديّة.

فضاء مدينة" الرّباط"، يجعله يحسّ فيه بالغربة ويعيش على حنين الماضي السّاكن في الوجدان، فكلّ شيء داخل أحياء مدينة "الرّباط" يثير ذلك الوجدان، الذي يذكّره بأيّام الصّبا والفتوة، يقول السّارد المفترض" **الهادي**": " **مرة، /في الرباط، تجولت معه داخل الأحياء العصرية وجلسنا بأحد المقاهي، وتحدثنا في أشياء كثيرة.. كان ينصت وأحيانا يعلق، ولكنه كان يبدو كأنه يكتشف عالما يجهله أو لا يحرص على أن يعرفه. وفي نفس الوقت، عندما يحكي، كان العالم الخارجي الفسيح، كما يتبدّى في الرباط، يربك حكيه. هنا، خارج مدينته، بدا لي متعثرا فأخذت أستحضر بعض ما عشته معه في الطفولة ليسترجع حكيه المعتاد...**"[1]. وهكذا، أصبحت صورة " **سي الطيب**" لا تفارق "**الهادي**"، وتحضر مرتبطة دائما بالطّفولة عبر لحظات التّذكر والاسترجاع.

يعمد الكاتب المفترض إلى إدراج اليوميّات ليفيدنا بمعلومات لا يعرفها إلاّ من سجّلها وكان قريبا من المعنى في تلك السّطور"[2]، وهو ما يتّضح من خلال السّارد المفترض " **الهادي**" عبر سماعه وتسجيله لقصة حياة "**سي ابراهيم**" في مذكّراته اليومية، مكتشفا بعض المعلومات عن سيرته وحكاياته البطوليّة كضربه للأمريكاني بالمطرقة أثناء وجوده بالمقهى، والتي شكّك فيها، مبديا رأيّا فيه الكثير من الاندهاش والمفارقة السّاخرة: " **دهشتُ أنا والطايع مما حكاه لنا سي ابراهيم. هل هذا ممكن؟ أن يقتل أمريكيا وهو الحريص على سمعته وتديّنه؟ وما معنى أن يحكي لنا نحن ذلك؟ قلت ساخرا، لعله أحس أنّ قصصه القديمة لم تعد تثير اهتمامنا، فاخترع هذه القصة ليعيد الاعتبار إلى ما يحكيه..**"[3]؛ لأنّه في واقعه، لم يعرف بهذه المغامرة البطوليّة، بل كان معروفا بحرصه الشّديد على تديّنه وسمعته بين النّاس.

---

[1] – محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 27–28.

[2] – نورة بعيو، آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية: " مدن الملح" وثلاثية"أرض السواد"، ص: 237.

[3] – محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 59.

وهكذا، يعمد الكاتب المفترض إلى إدراج يوميّات الأبطال والشّخصيات ليفيدنا بمعلومات خاصّة بها لا يعرفها إلاّ من كان قريبا منها، وهو ما يتبدّى، أيضا، عبر الرّسالة الخاصّة التي أرسلتها "**ف/ب**" إلى "**الهادي**"، مدوّنة يوميّاتها، التي تحكي فيها عن جوانب من حياتها الشخصية المثيرة، وحريّتها المفرطة وقوّة حضورها في باريس "عاصمة النور"، مقيمة تعارضا بين ما عاشته في المغرب، وما هو متاح لها في باريس، في شكل تجربة/ مغامرة، مفتوحة لا تعلم إلى أين ستنتهي بها[1]، حيث تجسّد عبر سجلّها اليومي، تمرّدها عن الوصايا الأبوية، وتكسير الأعراف والقيم التقليديّة، والتطلّع إلى الحالات القصوى في مغامرات العقل والجسد، ورؤاها ووجهة نظرها في الأحداث المحيطة بها، " من منظور المرأة المتحرّرة، وخاصة إبّان وبعد فترات مميّزة، تعتبر من بين أهم الفترات التاريخية الحساسة بفرنسا، في ارتباطها بفئة الشباب آنذاك(فورة مايو 1986)، مع ما واكبها من تغيير في المؤسسات واستشراف النموذج المتحرّر للمرأة، عن طريق مناهضة رموز التسلّط والوصاية في المجتمع الفرنسي، وفي كلّ المجتمعات التي تحلم بأن تجسّد نموذجا آخر مغايرا لنموذج المرأة/الدّمية، كما يقول المحكي، وكما استهلكه المجتمع الغربي عموما"[2].

ترد المذكّرات في " **وطن من زجاج**"، عبر السجّلات التاريخيّة لشخصياتها ويوميات أبطالها، إذ نجد –على سبيل التمثيل لا الحصر– المذكرة التاريخيّة الخاصّة بالتّاريخ الثّوري لـ" **عمي العربي**" ووالده الشّهيد، والتي يشبّهها بذاكرة الوطن، حيث يأخذ فيها السّرد منحى تاريخيّا، يتعلّق بتاريخ ثورة التّحرير، الذي يحكيه" **عمي العربي**" بتفاصيله المدهشة للبطل، خلال الفترة التاريخيّة(1944–1962)[3].

---

[1] – ينظر: محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 94.

[2] – عبد الرحيم العلام، كينونة النص الروائي: قضايا السارد في " لعبة النسيان"، ص: 37.

[3]– ينظر: ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 13–14–16–17–18–19–20.

فضلا عن هذا، تقوم الكاتبة المفترضة بدمج المذكّرات المتعلّقة بالسّجل اليومي الخاص بمجازر العشريّة السّوداء، ذلك الواقع المأسويّ الذي عرفته الجزائر كمشهد من مشاهد فيلم الرّعب الذي يعيد نفسه كلّ مرة، إذ تحاور الكاتبة المفترضة مأسويّة ذلك الواقع، عبر رسم وتشخيص تلك المجازر بما حدث فعلا، في يوميات الجزائر المنكوبة، وجعل صورة تلك المجازر حيّة، يتفاعل معها القارئ، لاسيما حين تأتي على لسان السّارد المفترض الذي ينقلها بشكل دقيق ومؤثّر، بوصفه شاهدا على المأساة، وبحكم عمله الصّحفي، يقول السّارد المفترض/ الصّحفي: " **أتذكّر يوم ذهبنا إلى إحدى المدارس في منطقة تعرّض سكانها إلى مجزرة لمينج منها إلا القليل (...) كانت سيارتنا الصحفية متوجهة إلى تلك القرية متبوعة بسيارتي أمن وسيارة أخرى يقودها رئيس البلدية نفسه. ذهبنا لنغطي افتتاح مدرسة لم نعثر فيها على أمل قابل للحديث عنه، لا شيء سوى رائحة الدم والموت(...) يومها، كنت مطالبا بكتابة تحقيق عن المجزرة والمدرسة، ووجدتني لا أفعل سوى التقاط صورة ذلك الطفل الذي بقيت عيناه تطاردانني أينما ذهبت(...) كما أتذكر أيضا يوم ذهبنا إلى قرية في ضواحي "المدية" هاجمها المسلحون وقتلوا ثلاثين شخصا من أفرادها. ذهبت ككل مرة لأغطي واقعة الموت. كانت المجزرة أشبة برسم كاريكاتوري يومي(...) كانت الجثث مرمية على الأرض غارقة في الدم...رأيت أطفالا صغارا مذبوحين، ونساء كانت لحظة الرعب الأخيرة قابعة على ملامحهن التي لم يبق منها سوى الجزع الأبدي... كنت وسط المجزرة لأكتب عن تفاصيلها**"[1].

تحرص الكاتبة المفترضة في هذا الخطاب أو السّجل الذي مثّلنا به للأجناس شبه أدبيّة، على الكلمة الغيرية، بإدراج هذا الخطاب في لغتها بعد أن تقوم بأسلبته باروديّا، لأجل تشخيص مأسويّة الواقع، بأحداثه ومشاهده اليوميّة المؤلمة، التي عاشها الشّعب

[1] – ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 71-72-73.

الجزائري وعانى من ويلاتها، تجعل شبح الموت ورائحة الدّم والخوف، طابعا يغلب على يوميّات الجزائريّ.

2-2-1-2-الاعترافات/الشّهادات:

تخلّلت أيضا، في الرّاويتين، أجناس شبه أدبيّة، تتمثّل في جنس الاعترافات والشّهادات، كأشكال نثريّة بسيطة، تحاورت مع الرّوايتين والأجناس المعقّدة التي احتوتها، وكلّها تركّز على الأفعال السّلوكية للشّخصيات. فعلى سبيل التّمثيل لا الحصر، بالنسبة لجنس الشّهادات؛ كالشّهادات التي أدلى بها السّارد المفترض" **الهادي**"، حول حادثة السّرقة التي تعرّض لها من قبل الفتاة الملثّمة: " **وكانت أوّل مرة يدخل فيها إلى كوميسارية حي النجارين، صحبة خاله، ليحكي لعميد الشرطة عن أوصاف البنت الملثّمة، السارقة...**"[1]. كما يشهد " **الهادي**" بأنّ شقيقه "**الطايع**" أثناء ارتباطه بالحركة الوطنيّة، انخرط في خليّة فدائيّة، نذر نفسه من أجل الوطن والصّالح العام، إذ يؤكّد ويصرّح، فيقول: "**حياته كلّها سيختزلها إلى التفاني في حب الوطن، وخدمة" الصالح العام !**""[2].

وأحيانا ترتبط الشّهادات " بفترة ومكان معينين لها الإمكانية أن تكون أكثر حيادية من الأنواع الأخرى، لا سيما إذا كان الحدث واحدا وشهادات كثيرة قدّمت حوله، ممّا يجعلها متضاربة وتحتمل قراءات"[3]، كالشهادات التي أدلى بها ممّن كانت عندهم معلومات حول حادثة الاغتصاب التي تعرضّت لها فتاة قاصرة من قبل السّيد " **الضّب**"[4]، وكذا الشّهادة التي أدلى بها" **الطايع**"، ومفادها نفي اتّهام التّخريب الذي اعتقل بسببه ابنه "

---

[1] – محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 34.

[2] – المصدر نفسه، ص: 75.

[3]– نورة بعيو، آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية: " مدن الملح" وثلاثية" أرض السواد"، ص: 237-238.

[4] – محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 47.

فتاح"، يقول السّارد المفترض" **الهادي**": " **سألت الطايع عن التهمة وعن المجموعة التي ينتمي إليها فتاح، وعن تاريخ المحاكمة، فكان يجيب باقتضاب مستبعدا أن يكون ابنه عنصر تخريب كما جاء في صك الاتهام**"[1].

وقد ترتبط الشّهادات بمعلومات حول سبب حادثة ما؛ كحادثة انتحار شابّ في الثّلاثين من العمر حرقا: " **أخبرني صديق له أنه كان على علاقة حب مع ابنة عمه(...) قرروا تزويجها بشخص آخر يكبرها سنا.. شخص له موارده التي سيغدق منها على الجميع(...) شعر ذلك العاشق الثلاثيني أن الحب أهانه(...) حين قرّر أن ينهي حياته لم يفعل ذلك بعيدا عن الأعين(...) أصدقائه الذين استجوبتهم قال لي يصف لي لحظاته الأخيرة " كان وسيما... كان حزينا ومكسورا"(...) كنت الصحفي الوحيد الذي ذهب إلى تلك القرية لكتابة تحقيق عما حدث**"[2]. أو كالشّهادة التي أدلى بها السّارد المفترض" **البطل**"، حول سبب موت " **النبيل**"، الذي قتل عمدا من قبل زميله " **المهدي**"، يقول السّارد المفترض: " **المهدي الذي عاش على حساب غيره، والذي في سن الواحد والعشرين دهس زميلا له في الجامعة لأنه اختلف معه في الرأي**"[3]. وفي موضع آخر، يشهد ويصرّح قائلا: " **يوم مات " النبيل" في حادث سيارة غامض بدأ الكلام يكبر وبدأت الشكوكتحوم بعد أن عرف الجميع أن سيارة سبور حمراء اللون مكشوفة الغطاء صدمته.. كانت للمهدي سيارته السبور الحمراء التي لم يستغن عنها إلا بعد وقوع الحادث..**"[4]. وعلى الرّغم من معرفة السّارد المفترض" **البطل**"، ومن كانت تجمعه علاقة بـ" **المهدي**"، سيّارته التي لم يستغن عنها يومًا، إلاّ بعد وقوع الحادث،

---

[1] – محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 132.

[2]– ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 103.

[3] – محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 34.

[4] – ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 55-56.

استطاع والد "**المهدي**" نفيّ تهمة القتل العمديّ عن ابنه و" **يثبت أن السيارة سرقت من ابنه يوما قبل الجريمة..**"[1].

كذلك، نجد استحضارا آخر للشّهادات، كالشّهادات التي أدلى بها من كانت لديهم معلومات عن المرأة التي تاجرت بدماء سّكان بن طلحة إلى الصّحف والمجلاّت ووسائل الإعلام في الدّاخل والخارج: " **قال إن الخبر الذي جاء مع الصورة يقول إنها تقيم في منطقة بن طلحة وأنها فقدت كل أبنائها في المجزرة**"[2].

أمّا **الاعترافات**، التي أدرجها الكاتبان المفترضان، فقد ترد أحيانا بشكل صريح وأحيانا أخرى بشكل ضمنيّ، نسوق على سبيل التمثيل لا الحصر، اعتراف " **الهادي**" بشكل صريح لأخته "**نجيّة**" عن حبّه الكبير الذي يكنّه لها، كاشفا لها عن حقيقة مشاعره وتعلّقه الشديد بها، لدرجة أنّ صورتها لا تفارق مخيّلته ووجدانه: " **هل تعلمين بأنني أحبك أكثر مما يحبك أولادك وربما أكثر مما يحبك سي إبراهيم نفسه؟ تمهّلت قليلا قبل أن تنبر: "إيوا خيّي الله اللّي عالم بالقلوب". أحسست أن تصريحي أخطأ الهدف. حاولت أن أتدارك فقلت لها أن نوع الحياة الذي أعيشه يجعلني، دائما أجري وراء سراب، مهملا الحقائق التي تعيش على مقربة مني. وأنني، عندما أفكر بتلقائية، فإن صورتها وصورة أمي تقفزان إلى المخيلة والوجدان فأناجيهما ولا أستطيع–في الواقع–أن أعبّر لهما عن تعلقي وحبي بما فيه كفاية..**"[3].

وفي موضع آخر، يعترف " **الطايع**" عن علاقته بـ "**الهادي**" التي تحوّلت إلى العدوانيّة والتّصادم الحادّ، نتيجة تعارضهما واختلافهما في مستوى الوعيّ الفكريّ والاجتماعيّ، ممّا أدى إلى شرخ العلاقة وتسرّب الفتور إليهما، وهو ما يصرّحه في قوله:

---

[1]– ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 56.

[2]– المصدر نفسه، ص: 76.

[3]– محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 65.

" **علاقتي بالهادي أيضا اتخذت طابعا حادّا، عدوانيّا، يتعدى نطاق التنافس الذي كان بيننا. أحار في تحديد شعوري نحوه، لأنّ حبي له كان بدون حدود منذ الطفولة، وازداد عندما سلك سبيله إلى الجامعة بمساعدتي. لكننا اختلفنا في التفكير ونمط العيش(...) أنا مندفع وهو متأن. أنا متقشّف مع نفسي وجسدي، وهو مفتون بالجسد واللذة(...) دائما يعطيني الانطباع بأن حياتي منغلقة (...)**"[1].

تتّخذ اعترافات " **الطايع**" طابعا موضوعيّا، يقارن بينه وبين أخيه" **الهادي**"، واصفا ذاته من خلال الآخر النّقيض؛ فهو لم يعتن كثيرا بنفسه، كما كان يفعل "**الهادي**"، ولم يكن يفكّر في جسده كما كان أخوه، الذي كان مفتونا بالجسد والحب ولذّة الحياة بعيدا عن الزّواج وحياة الاستقرار، فحياته في نظر أخيه، تتّسم بالانغلاق الذّاتي: " **دائما يعطيني الانطباع بأن حياتي منغلقة (...)**"[2].

يعترف " **الطايع**" بفشله وعجزه عن متابعة مساره النّضالي والسّياسي بعد اكتشافه أنّ معظم المناضلين السّياسيين يدخلون في علاقات مع الخصم ثمّ بعد ذلك يحتلون منصبا حكوميّا، ما جعله يحسّ بأنّه مخدوع من شعاراته السّياسيّة: " **أحس بالانهزام والحرمان بسبب العجز عن متابعة الطريق الذي نذرت نفسي لها(...)عاجز تماما عن أن أفعل شيئا، لأنني عاجز عن أن أخاطب الناس بخطاب لا يمت بصلة إلى ما يعيشونه ويتطلعون إليه(...)**"[3].

هذا الواقع المتأزّم للحالة الشّعوريّة عند " **الطايع**"، جعله يتحوّل عن شعاراته ومبادئه النضاليّة، متّجها نحو الاعتكاف على العبادة، ليتهيّأ للعالم الآخر؛ أي الموت،

[1] – محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 72.

[2] – المصدر نفسه، ص: 72.

[3] – المصدر نفسه، ص: 73.

معترفا ومصرّحا بذلك: " **أجد نفسي أكثر في انكفائي وقراءة القرآن والصلاة في الجماعة(...) أقول إن عليّ أن أهيئ نفسي للقاء الرّب**"[1].

وفي موضع آخر، نلمس اعترافا ضمنيّا عبر الخطاب الدّاخلي للسّارد المفترض"**الطايع**"، تجاه كلام شقيقه" **الهادي**"، الذي يوقظ في نفسه الشّوق والحنين إلى أيّام الماضي؛ أيّام الطّفولة والمراهقة: " **أكره ردود فعله، لكن كلماته توقظ في نفسي حنينا إلى أيام الصفاء والتواطؤ، حين كان يجعلني أضحك في أحلك الأوقات**"[2].

كذلك، نجد اعترافا صريحا من قبل السّارد المفترض " **سي ابراهيم**" عن قصة قتله الأمريكاني التي قصّها على "**الهادي**" و"**الطايع**"؛ معترفا أنّها كانت من نسج خياله، نتيجة تأثّره بفيلم بوليسي شاهده في السّينما[3].

أمّا بالنسبة لجنس الاعترافات، المدرج في " **وطن من زجاج** "، فقد وظّف هو الآخر بشكل مكثّف وصريح، كاعتراف السّارد المفترض "البطل" عن حلمه بالرّحيل والهروب من قسوة الواقع: " **أعترف أنني كنت واحدا منهم أولئك الذين كانوا يحلمون بالخروج من هنا، والذهاب إلى أبعد مكان في الكرة الأرضية. وكنت أحيانا كي أرغب في الشعور بما يشعرون به أمشي بالقرب من تلك السفارات التي كانت مكتظة بالشباب الحالم بالهرب**"[4]. وهذا نتيجة القهر الذي يمارسه الواقع عليه وعلى كلّ شابّ جزائريّ، معلنا انهزامه وانكساره وفقدان قدرته على احتمال هذا الواقع، مفضّلا الرّحيل والذّهاب إلى أبعد مكان في الكرة الأرضيّة، ليتخلّص من قهر الواقع وظلمه.

---

[1]– محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 73.

[2] – المصدر نفسه، ص: 73.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 60.

[4] – ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 83.

وفي موضع آخر، يعترف السّارد المفترض" البطل" عبر وعيه الذّاتي الدّاخلي، عن حقيقة مشاعره وأحاسيسه، وشعوره تجاه "حبيبته"، مؤكّدا ومصرّحا أنّه أصبح أسيرا في حبّها: " **أوّل حبّ أعترف بجغرافيته في كياني، بشرعيته في حياتي وبحقه في تقرير مصيره في قلبي !**"[1]. يتضمّن هذا الملفوظ اعترافات البطل، إذ أنّنا نقف في هذا الخطاب أمام تيمة الحبّ امتهان الذّات الذي يظهر هنا بقوّة كبيرة، وهو ما يتّضح أيضا، في هذا المقطع خاصّة في تصريحات البطل الاعترافيّة، إذ يذكر نقاط ضعفه وقوّته، ويكشف عمّا يختلج في ذهنه ووعيه، معترفا بالوحدة واليتم والقهر والانكسار من دون حبيبته، وهو ما يكشف عنه خطابه الدّاخلي في مونولوجياته الداخليّة: " **لكم كنت فارغ اليدين من دونك. لكم كنت يتيما ووحيدا وباحثا عن الموت من دونك(...) كيف أمكنني التصديق أن الحياة ممكنة دونما عينيك.. كيف أمكنني التصديق أن نسيانك جزء من قضيتي الثانية...لكم أحببتك سيدتي. لم يكن ذنبي أن أحبّك بهذا الشكل...**"[2].

وهكذا، يحاور البطل " **حبيبته**" وكأنّها شخص ماثل أمامه، من خلال توجيه الخطاب لها، لدرجة أنّها تتماهى مع الوطن، لتغدو صورة واحدة، لوطن من زجاج سريع الانكسار، ويظهر ذلك جليّا في قوله: " **كل الدروب التي قادتني إليك هي نفسها التي مشيتها بحثا عن وطن أردت أن أستعيده في اسمك السهل (...) لم يكن لأحتمل فقدانك بعدئذ حتى وأنا أجر انكساري بعيدا وأمشي على الزجاج المكسور**"[3].

وبالتالي، فإنّ البطل في تعبيره عمّا حوله، يقول كلمته الاعترافيّة بوضوح عن عالمه، فينقل للمتلقيّ هذه الكلمة الاعترافيّة بواسطة الآخر، حتى تتحقّق العلاقة المتبادلة حواريّا.

---

[1]–ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 118.

[2] – المصدر نفسه، ص: 174.

[3]– المصدر نفسه، ص: 174.

أمّا الجنس الثّالث الذي تخلّل الرّوايتين، فيتمثّل في البرقيّات أو الرّسائل السّريعة؛ كالرّسالة التي كتبها " **الهادي**" إلى خاله " **سيد الطيب**" يهنّئه فيها بحلول شهر رمضان: " **ستقولين لي: اكتب رسالة إلى خالك لتبارك له في حلول هذا الشهر المعظم، ولا تنس أن تسلّم على أحبابنا سكان الدّار** " **كل واحد باسمه**""[1]. أو الرّسائل التي جاءت في شكل دعوة حضور، كالدعوة التي وصلت السّارد المفترض/الصحفي من أجل حضور منتدى إعلامي في سورية: " **وجدتني أتأمل الدعوة بلا رغبة في قراءتها.. لكنها بدت لي ضرورية في وقتها(...) ولم أتردد في إرسال الموافقة إليهم عبر الفاكس**"[2]. وكذا البرقيّة التي أرسلت من قبل وزارة التربية إلى "المعلّم"، تطلب منه العودة إلى العاصمة:" **كان مع البرقية قرار إيقافه عن العمل ابتداء من تاريخه. تاريخه الذي صادف العطلة الصيفية**"[3].

2-2-1-3-السّيرة الذاتيّة:

يعمد الكاتبان المفترضان على إدراج السّيرة الذاتيّة، وجعلها تلتحم مع سياق الحكاية ككلّ، فيمتزج فيها الحقيقي بالمتخيّل؛ حيث نلحظ أنّ توظيف السيرة الذاتية في " **لعبة النسيان**" تمّ عرضها بشكل مستفيض تارة، وبشكل مقتضب تارة أخرى، إذ نجد الكاتب المفترض يعقد لها فصلا خاصّا وسمه بـ " **ثم يكبر العالم في أعيننا**"، مشخصّا سير ذاتية خاصة بـ "**سي ابراهيم**"، و"**لالة نجية**"، و"**الطايع**"، وأحيانا ترد هذه السّير الذاتيّة بشكل فنّي مؤسلب كتشخيص السّيرة الذّاتية لـ" "**لالة الغالية**" و "**سي الطيب**" و" **لالة نجيّة**"، تنبثق عبر فضاءات كرونوتوبيّة، ومن ثمّة، فإنّ توظيف هذا الجنس شبه الأدبيّ- السّير الذّاتي- أحدث إيقاعا خاصّا في الرّواية، وخلق حركيّة تضمحل فيها

[1]- محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 12.

[2]- ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 165.

[3] - المصدر نفسه، ص: 39-40.

نمطيّة السرد، جاعلا الشّخصيات السّاردة تتوقّف بين الحين والآخر، فاسحة المجال لقصص ثانويّة تتخلّل محكياتها؛ على سبيل التمثيل: كتشخيص السيرة الذاتية لـ" **سي ابراهيم**"، حيث يقوم هذا الأخير، بعرض سيرته الذاتيّة بشكل مباشر ومقتضب على "**الهادي**"، الذي يلجأ إلى توثيقها مستعينا بآلة التّسجيل، منذ كان طفلا صغيرا، مستوقفا عند محطّات كرونوتوبيّة رئيسيّة في مسار حياته، من ذلك: الجفاف والقحط، محاولة الهروب من البيت، مجيئ المجذوب، السّفر إلى الرّباط، العمل في فندق " باليما"، العمل في مقهى "بار هنريس"[1]. وبعد ثلاثين سنة من الكدّ والتّعب، ينتهى بحياة مستورة وشريفة؛ بزواجه بـ "**لالة نجيّة**"، متأقلما مع الواقع المعيش في تنوّعه وتناقضاته.

ما يلفت الانتباه، هو اختصار السّارد المفترض" **سي ابراهيم**" في عرض سيرته الذاتية على "**الهادي**"، إذ بمجرّد ما يشرع في سرد سّيرته، يقفز على الأحداث والمعلومات الخاصّة به، وينتقل بسرعة إلى المحطّات الأخيرة من حياته، وهو ما يظهر جليّا في قوله: " **أختصر لك في القول**"[2]، وهذا تجنّبا للتّكرار، وعلى اعتبار أنّ " **الهادي**" مطّلع على سيرته، عندما كان "**سي ابراهيم**" يردّد تفاصيل حياته على أولاده، وهو ما يصّرحه ويؤكّده في قوله: " **هاذا الشي اللّي غادي نقولوا لك أودّي الأستاذ، راك تتعرفو، ما انتشي برّاني، أنت واحد منّا وشحال من مرة سمعتني تنحكيه لاولادي. إنّما دابا جاك على البال باش تسجلوا في المسجلة**"[3].

وعلى الرّغم أنّ "**الهادي**" يرغب ويلحّ على " **سي ابراهيم**" إعادة سّيرته الذّاتيّة بأكملها، من أجل تدوينها وتوثيقها، يتمنّع " **سي ابراهيم**"، ويعتبر ذلك أمرا صعبا، لما يتطلّبه من وقت طويل للحكي والتذكّر، وفي الآن ذاته، يطلب منه أن لا يثقل كاهله

[1]– ينظر: محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 49–55.

[2]– المصدر نفسه، ص: 51.

[3]– المصدر نفسه، ص: 49.

بالأسئلة: " **دابا أنت تتسولني على بزاف ديال الأمور، وباغيني نجاوبك عليها. هاذ الشيء تيخصو وقت طويل، وأنا تابعاني العشا، وصعيب عليّ باش نحكي لك على حياتي من الصغر.. ما تاخذهاش منّي قلّة الصواب. على كل حال غادي نعاود لك شي بركة، ولكن ما تكثّرش عليّ السؤالات**"[1].

كذلك نلحظ أنّ "**سي ابراهيم**" في عرض سيرته، ينتقل بين الماضي البعيد والحاضر ويقفز إلى المستقبل، مع تقييّمه لمرحلتي ما قبل الاستقلال وما بعد الاستقلال، هذا التقيّيم الذي جاء منسجما مع طبيعة تكوينه وموقفه الفكريّ. فضلا عن هذا، هناك خاصيّة أخرى، تبرز في سرد "**سي ابراهيم**"، وهي توظيفه لحكايات قصصيّة وبطوليّة، تجنح إلى التّخريف والتخيّيل؛ كالحكاية الحلمية لـ"علي –رضي الله عنه–" المسرودة على لسانه، وحكايته البطوليّة كقصة قتله الأمريكي[2].

أمّا في " **وطن من زجاج**"، توظّف الكاتبة المفترضة السّيرة الذاتيّة، بشكل فنّي مؤسلب في مواضع كثيرة داخل النّص الرّوائي، تعرضها أحيانا بشكل مقتضب، كتشخيص لسيرة المصوّر" **كريمو**"، و"**المعلّم**" وزميله "**المهدي**"، وأحيانا أخرى بشكل مستفيض كتشخيص لسيرة "**عمي العربي**" ذاكرة الوطن، وسيرة البطل الصّحفي، هذا الأخير، الذي يحكي تفاصيل دقيقة عن حياته بكلّ تناقضاتها وخيباته منذ كان طفلا صغيرا إلى أن صار شابّا ناضجا، عبر فضاءات كرونوتوبيّة، تتشابك فيها الأحداث وتتعالق، منذ أصبح مصيره جزءا من مصائر الشّخصيات المرتبطة بحياته، فنجده يدخل في ذوات أشخاصه ويعبّر عنها وعن أحداث تتقاطع مع تفاصيل حياته، فينطلق من والدته إلى والده، جدّه وعمّته، المعلم وأسرته والأصدقاء. إنّه الطفل الذي يبدأ حياته بموت

[1] – محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 49.

[2] – ينظر: المصدر نفسه، ص: 55–60.

والدته "**امرأة ماتت وهي تضعني للحياة**"[1]، ويستمر بؤسه برحيل الوالد المتمرّد عن قرارات جدّه المجحفة وهروبا من شؤمه، " **كان أبي يشعر بالضغينة نحوي لأنه ربط بين حياتي وبين موت والدتي**[2]، ليسلّمه القدر إلى جدّ قاس، علّمه أنّ ممارسة الشّر مع النّاس أفضل وسيلة لاستعبادهم والسّيطرة عليهم. مقابل ذلك، يجد يدا حانيّة وقلبا محبّا في كنف عمّته المعاقة والمهمّشة، عوّضته الفقد والحرمان، "**عمتي التي مع الوقت صارت تناديني ابني وصرت أناديها عن لاوعي أمي**"[3]. ومن حسن حظّه أيضا، تعرّفه على المعلم وأسرته، الذي قرّبه إليه ليكون فردا من أسرته وجزءا منها، حيث وجد الاهتمام، والاحتواء والدّفء الأسريّ، وقد اقترن رحيل المعلّم بفقد عمّته،" **ثم فجأة ودونما سابق إنذار ماتت عمتي، صدمة الموت الذي يأتي فجأة....كنت رافضا الفكرة تماما، رافضا أن تموت تلك الميتة التي لا عودة منها، رافضا أن أعود يتيما من جديد وقد رحل الذين أحبهم وتعودت عليهم**"[4]،

وتستمر الأحداث تأزّما بموت جدّه، وحرمانه من منزل يؤويه، فكان ملاذه الرّحيل إلى العاصمة، ليبدأ حياة جديدة، استهلّها بالحياة الجامعيّة، لتحقيق ذاته وأحلامه، لينتقل بعدها إلى الحياة المهنيّة، ويحقّق جزءا من طموحه، وذلك بولوجه مهنة الصّحافة، التي وجد نفسه فيها جنبا إلى جنب في المهنة نفسها مع صديق الطّفولة النّذير – ابن المعلم – فتظافرت جهودهما في تعقّب الحقائق، والدّفاع عن الحقّ والوقوف في وجه البّاطل وتزيّيفه. وعلى الرّغم من تحقيق " البطل" جزءا من طموحاته، إلاّ أنّه صادف في حياته الجديدة، خيبات وهموم كثيرة ومتتابعة، وواجه الكثير من التّهديدات والضّغوط النفسية، ويشهد موت ونهاية العديد من أصدقائه وزملائه على أيدي الإرهاب، كاغتيال صديقه

[1]– ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 31.

[2]– المصدر نفسه، ص: 31.

[3]– المصدر نفسه، ص: 32.

[4] – المصدر نفسه، ص: 43.

الشرطي"**الرّشيد**"، واختطاف صديقه العجوز" **عمي العربي**"، واغتيال رفاق مهنة الصّحافة؛ كصديق دربه وأخ حبيبته "**النّذير**"، وزميله المصوّر" **كريمو**"، فكل الذين أحبّهم رحلوا عنه، ليعيش حالة اليتم مرّة أخرى، وليشهد انكسار الذّات، ويبقى وحيدا يتيما يجرّ خيباته، من القرية(موت والدته، وعمّته، وجدّه، ورحيل المعلّم) إلى المدينة(اغتيال أصدقائه وزملائه) في وطن أعلن إفلاس خزينته من الحب "صدقت أن الوطن كفيل بكل شيء، ها هو يأخذ منك ما تبقى من فرح".

وفي هذا السّياق، يشير **باختين**، إلى أنّ البطل الرّوائي يختلف عن البطل الملحميّ في ارتباطه بالهزائم المتتابعة وابتعاده عن الكمال المطلق، إذ يقول: " ينبغي على البطل ألا يكون بطوليا بالمعنى الملحمي أو التراجيدي، وألا يقدم كإنسان مكتمل وثابت، وإنما كإنسان قيد التطور وتربية الحياة"[1].

2-2-1-4-الخطاب اليوميّ وأشكال التّعبير الشّعبي:

تتخلّل الرّوايتين أجناس الخطاب اليوميّ البسيط وأشكال التّعبير الشّعبي، وهذه الأجناس المتخلّلة ما هي إلاّ أشكال تنتمي إلى ثقافة عصر ومجتمع معيّن، يملك سجّلا خاصّا به يتناسب مع خصوصيته، فكلّ شريحة مجتمعيّة لها سجّل أشكال خطاباتها التي تستعملها في التّواصل الاجتماعيّ والإيديولوجيّ. وهو ما نلمحه في الرّوايتين المؤطّرتين بسياقهما التّاريخي والسّوسيو ثقافيّ، وبطبيعة تيماتهما الصّغرى التي تتعالق وتتشابك مع تيماتهما الكبرى. وهو ما يصوّره المقطع الآتي- على سبيل التمثيل الحصر- من " **لعبة النسيان**"، حيث يشخّص لنا الكاتب/ السّارد المفترض حوارا يوميّا بسيطا، ينتمي ضمن سياق الحياة العائليّة الجاريّة، ينبثق عبر فضاء كرونوتوبيّ عريق، يتعلّق بقاطني "**الدر الكبيرة**" بمدينة "**فاس**": " تَلْتَئِمُ الدائرة شيئا فشيئًا حول الجدّة ولالة الغالية، ويدور الحديث

[1] – ميخائيل باختين، الملحمة والرواية، ص: 28.

في الخاوي والعامر، في أخبار الصّحة وأخبار الأقارب، ومصائب الوقت، وشيطنة الأولاد والبنات... لكن نساء الدّار، هذه المرّة، يَحُمْنَ حول موضوع يَمسُّهنَّ جميعًا، وهو سفر "**لالة الغالية**" إلى الرّباط لتعيش مع ابنتها التي ستتزوّج هناك. يَسْألْنَها فتجيب:

- **إيوَا بنت وحدة هي، وتيخُصّني نَاخُذْ بِيِّديها.. وساعة ساعة أنا معاكم.**
- **لا، ألالة الغالية، ما عملناش معك هكذا؛ حتى لَلْهروب ما قَدّينَا عليه. حْنا ما نَسْخاوْشي بك...**
- **ربي يخليك ألالة رقية.**

يصل الولدان، أكبرهما يحمل وصلة الخبز فوق رأسه، والأصغر يحضن محفظتين صغيرتين. تبدأ النساء في تقبيلهما. تحتضن لالة الغالية الهادي وتُجلسه فوق ركبتيها وهي تقول:

- **شْكُون ياخيتي عَنْدُو ولد غْزَالْ بْحال ولدي؟**

تقول فاختة مشاكسة:

- **خْسارتو رْقيوَقْ بحالو بحال بُوسْلُوفَانْ**
- **ما خَصَّك ولا وَاتَاكْ.. هاذا الزين الفاسي الحُرّ. تقبّل الجدّة الطايع وتقول:**
- **ها ولدي أنا؛ عاقل ورزين. الهادي مْفَشَّش وطايَحْ على جْنَاب الوصلة.**

تردّ الأم:

- **هو ولد حْبِيبُو. يخلّيلُو ربي حبيبو اللّي تَيْفششو.**

تقاطعهن رقية:

- **إيوا لالة، قومو نكملو اشْغالنا، ما بْقى للرجال غير يدخلو**"[1].

يكشف لنا هذا المقطع عن ملامح خاصّة بالعلاقات الاجتماعيّة (علاقة "**لالة الغالية**" **بالجيران**)، ترتبط شخوص الرّواية بالباديّة/ فاس القديمة، التي تمثّل مسقط رأس

[1]– محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 7–8.

الأمّ الغالية وأولادها (**الطايع- الهادي- نجيّة**). وهكذا تحضر(الدّار الكبيرة) بفضائها العريق في أصالته، لتبيّن الطّابع الاجتماعيّ والعائليّ، المحيل على فضاء الطّيبة والأصالة، وهذا بوجود "**لالة الغالية**" التي تمثّل مركز هذه الدّار وأنموذجا للجميع، والتي تحرص على حماية هذا التّماسك الاجتماعيّ، وعلى نقل قيّم مجتمعها.

نستشف من خلال هذا الملمح الاجتماعي، مكانة " **لالة الغاليّة**" في الدّار الكبيرة، التي تملأ الحيّز كلّه وتستقطب الحوارات جميعها، والتي من دونها ستفقد هذه الدّار نكهتها، وهو ما يتجلّى بصورة واضحة، عند حديث نسوة الدّار حول موضوع شغل بالهنّ، وهو سفر "**لالة الغالية**" إلى الرّباط لتعيش مع ابنتها التي ستتزوّج هناك، تمهيدا لسرد سيصوغه الكاتب المفترض في شكل حوار، خاضع لتوجيهه الاجتماعيّ، وعليه يرسم الكاتب المفترض مكانة "**لالة الغالية**" سيّدة الدّار الكبيرة بفاس القديمة، وعدم تقبّل نساء الدّار سفرها، بسبب الفراغ الكبير الذي ستتركه في نفوسهنّ، " **لا، ألالة الغالية، ما عملناش معك هكذا؛ حتى لَلْهروب ما قَدّينَا عليه. حْنا ما نَسْخاوْشي بك**"، بعبارات ونبرات ممزوجة بالحبّ والطّيبة والتّقدير، تدلّ على قدر الآخر/"**لالة الغالية**"، ووزنه الاجتماعي في بيئة تقليديّة، وهو ما لفت انتباه " **لالة الغالية**"، فتردّ بنبرة أدب ووقار " **ربي يخليك ألالة رقية**".

مقابل ذلك، يضمّ هذا النّسق الحواريّ، الذي يعكس طبيعة العلاقات الإنسانيّة وعالمها المادي، الذي يتمظهر في اختيار الكلمات والنّبرات وطريقة تنظيمها ضمن سلّم من التّثمينات الغيريّة، عادة ما تسبق كلّ خطاب ذي تكوين حواري كسيرورة لتهيئة المستمع لموضوع الملفوظ الموجّه إليه في الحوار، وهو ما لاحظناه في الحوار الذي جرى بين الأمّ " لالة الغالية" و"فاختة" و"الجدّة" حول " الهادي" و"الطايع": " **تحتضن لالة الغالية الهادي وتُجلسه فوق ركبتيها وهي تقول: - شْكُون ياخيتي عَنْدُو ولد غْزَالْ بْحال ولدي؟**" لترد "**فاختة**" بنبرة مشاكسة وساخرة كردّ فعل نشط، "**خْسارتو رْقيوَقْ بحالو بحال بُوسْلُوفَانْ**". وكذا " **الجدّة**" بالنّبرة ذاتها" **ها ولدي أنا؛ عاقل ورزين. الهادي مْفَشَّش**

وطايَحْ على جْنَاب الوصلة".تقاطعهن "رقية":"**إيوا لالة، قومو نكملو اشْغالنا، ما بْقى للرجال غير يدخلو**".

هذا إلى جانب توظيف اللّهجة الفاسيّة في سياقات أخرى، " **بربش**"، "**برطال**"، " **المصرية**"، " **الروا**"، "**شون**"، "**سلوفان**"، " **تفراق اللّغا**"...**الخ**. فاللّهجات التي توسّل بها الكاتب المفترض من بين العبارات المتداولة في المجتمع الفاسي. وفي هذا الصّدد، يقول **محمد برادة** في حوار أجري معه: " ورغم ذلك تركتها، يقصد عبارات اللّهجة الفاسية–كما هي؛ لأنّها ألفاظ ترنّ في ذاكرتي، ومن حقي الاحتفاظ بألفاظ من هذا النمط "[1].

يمتد هذا التّشكيل الأسلوبي للخطاب اليوميّ البسيط إلى أعماق الذّاكرة الشّعبية، وفلسفة الحياة اليوميّة مشخصّا جدليّة المنحط والسّامي، المدنّس والمقدّس، وهو ما يبرز في قول "**سي ابراهيم**"، الذي يترجم تصوّره الأخلاقيّ للعالم، الذي تدنّت فيه الأخلاق وانحرفت فيه القيّم والمبادئ وتفشّت السّرقة، وتخلخلت العلاقات الإنسانيّة، وانعدم التّعاطف بين النّاس، وتفسّخت العلاقات الأسريّة: "..**إيوا حقا الأيام تبدلت كيف قلت. قبل الاستقلال كانوا الناس متشبثين بالأخلاق المحمدية. دابا كل واحد تيفتش على ما يخطف ويْدَلّي(...) قبل الاستقلال، لمغاربة ما كانش عندهم البوفوار، يعني ما كانوش تيحكمو. كان لفلوس موجودين واللي بغى يقضي حاجة يتجمع لفلوس. دابا، اللي عندو الحكم في يدو، راه تيلعب. الجوّ تبدّل. كان الناس تتعاطف وتيسلفو بعضيّتهم. اليوم لا، تطور الوقت. اللي مشيتو عندو، وخّا عندو المال، يكولك أنا عندي بزاف دالبيبان ما نسدّ(...) زمان، كنا تنحترمو اللي كبر منا. اليوم لا، الصغار راكبين فوق الكبار، ما بقشاي الحيا(...) التاجر في القرن ربعتاشر تسمع عندو المليارات، ولمّا تطلب منو يسلفك أو يعاونك، يكول لك عندي ضريبة، عندي كذا، مشاكلو كثر من ديالك تيخصك**

[1] – محمد برادة، حوار أجراه معه عبد الحي الديوري، تر: قمري البشير، الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي، ع: 200، 1 نوفمبر 1987. نقلا عن: أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي، ص: 97.

تهرب منو(...) كاين شي عائلات تتزوج البنت ديالها وتطلقها باش تعيش بها حاشاك..."[1].

وهكذا، يفصّل" **سي ابراهيم**" خطابه، مقيما تعارضا ومقارنة بين واقع المجتمع المغربي قبل الاستقلال وبعد الاستقلال، مبرزا رؤيته الأخلاقيّة للعالم، والتي يعمل على تأكيدها من خلال ضرب الأمثلة بالرّومان والأمريكان، وبالأنبياء والرّسل: " **شوف ذاك الرئيس الأمريكاني شحال عندو، وديما تابع البلدان الأخرى تيرضعها كلها ومازال تيغوت سبعانش(...) لا بد الواحد ينوي الخير. دابا يجي اللي يصلحنا، غير احنا ما قابطينش الطريق. خرجنا الطريق. اليهود ما كانوش شادين الطريق، ضربهم الله تعالى، سخط عليهم سيدنا داوود، وسيدنا سليمان، وسيدنا موسى، وسيدنا عيسى بن مريم، والنبي صلى الله عليه وسلّم. اليهود مساخيط، تْشَتْتو. لكن دابا المصيبة الكبيرة هو الأمريكان اللي تيْأيّهم. شوف الرومان شنو كانوا دايرين في العالم، وفي التالي ناضتْ بيناتهم، وتشتتو، وجات النهاية ديالهم...**"[2]. ليصل في نهاية كلامه، إلى أصل الدّاء، وفي رأيه أنّ ما جعل الأوضاع تؤول إلى ما هي عليه، هو تفشّي الظّلم وانعدام العدالة الاجتماعيّة، مدعمّا ومفنّدا رأيّه بخطاب **البابا(Le Papa)**: " **راه المغرب ما كاينش بحالو. عندو النّعم والخيرات، ولكن يخص كيف كال البابا(Le Papa)، رانا سمعتو في التليفزيون، كال تيخصLa justice، العدالة، على ودّ الظلم لا يُنْتَصر! جابْها، وجابْها في المفصل...**"[3].

هذا، وقد تخلّلت" **لعبة النسيان**" مختلف الأشكال التعبيريّة الشعبيّة، من قبيل الانفتاح على رصيد " **الثقافة الشّعبية**"، بوصفها موروثا حضاريّا ينقل الخصوصية

[1] – محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 53.

[2] – المصدر نفسه، ص: 54–55.

[3] – المصدر نفسه، ص: 55.

الثقافيّة، وطريقة التفكير، وأسلوب الإنسان في التعبير عن قضاياه، واهتماماته، وانشغالاته. وفي هذا السّياق، نسوق بعض النّماذج على سبيل التّمثيل، حيث نجد توظيف الأغاني الشعبيّة والأمداح والموسيقى الأندلسيّة التي تخلّلت عرس " **سي الطيب**": " وليلة عرسه الأول (كانت زوجته من أسرة الشرفاء) **صدحت أصوات المادحين والمرتلين تتناوب مع مقاطع الموسيقى الأندلسية (...)رافعا صوته بالغناء معهم: " عشقي فيك مؤبّد...**""[1]. وكذا الجوق الأندلسي والملحون الذي تخلّل حفل زفاف" **عزيز**": " **أنغام الموسيقى الأندلسية يعزفها جوق الحاج عبد الكريم الرايس مصحوبة بإنشاد جماعي ومواويل فردية**"[2]، وكذا الأهازيج الاحتفاليّة:" **ها الزين الفاسي، هاهو. ها الحوت البوري، ها هو. ها العسل الحر، ها هو. ها قضيب الخيزران، ها هو...**"[3].

فضلا عن هذا، يستعرض الكاتب/ السّارد المفترض، في إطار حواريّة متماهيّة مع الواقع، صورة ثقافيّة تصف العرس المغربي الفاسي، الذي تختلف بعض مظاهره وطرائق احتفاله، عن العرس الفاسيّ التّقليدي، وما طرأ عليه من تغيّير وتحديث مسّ العادات والتقاليد والسّلوكيات، المخالفة للأعراف الاجتماعيّة، وهو ما يتبدّى في زفاف " **عزيز**" الذي انعقد في " **فيلا في شارع إيموزار**"، حيث تمّ توزيع المدعوّين إلى الحفل على أربع غرف، وهذا وفق الطّبقات الاجتماعية الموجودة في المجتمع المغربيّ، وهو ما يخالف الأعراف الاجتماعية، كما تغيّرت المرأة وأصبحت عصريّة، ولم تعد كما في السّابق تحافظ على الأصالة وتتشبّث بعاداتها وتقاليدها، إلى درجة التّمرد على ما يربطها بالماضي وأعرافه التقليديّة، في اعتقادها أنّ هذه العادات والتّقاليد بالية وقديمة، ولم تعد تتماشى ومتطلّبات العصر الجديد: " **النكافة تصر على إتمام الطقوس بالرغم من أن العروس لا ترتدي الزي التقليدي والمساحيق الفاقعة والنقط البيضاء.. العروس تتأفف**

[1]– محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 16.

[2]– المصدر نفسه، ص: 104.

[3] – المصدر نفسه، ص: 118.

بعض الشيء"[1]، وكذا اختلاط الجنسين، ورقصات الفتيات أمام الرّجال: " **(...) وجيء بمائدتين مدورتين لحمل العروسين عليهما والطواف على البيت حسب ما تقتضي به التقاليد، فهجم الشبان عليهما وأجلسا كل واحد على مائدته ثم رفعتهما السواعد وسط الأغاني والمرددات الجماعية، وعين كاميرا الفيديو تتابعهما لتخليد المناسبة السعيدة. وكانت فرصة للرقص أظهرت فيها كل فتاة عزباء ما تنطوي عليه من لدونة ورشاقة وحساسية هي من نصيب ابن الحلال الذي قد تقع عيناه الآن عليها، وينفذ سهمها إلى حجره! (...) وتمتد الحفلة إلى الساعات الأولى من النهار،... والعروسان يتبادلان الهمسات(...).إلى أن حان موعد الخروج للطواف في السيارات عبر المدينة، تتقدم الموكب سيارة العروسين وتعلن عنهما كلاكسونات موقعة تصر على أن توقظ النيام ليشاطروا أهل العروسين فرحتهم**"[2].

كذلك، يستحضر الكاتب المفترض صورة كرنفاليّة تصف طقوس" **المشاتْفة**" لمدينة " **فاس**"، وهي طقوس شعبيّة احتفالية ضاربة في أعماق الثّقافة الإنسانيّة، تنعش الذّاكرة الشّعبية عبر الفرجة الفنّية التي هي أشبه بالمشهد المسرحي الذي يشارك فيه كلّ الناس، ويعيشونه في جوّ من العفويّة والمرح والتسليّة، ويقدّمون فيه قربانهم: " **ستقدم ألف ثور يُذبح في باحة ضريح مؤسس المدينة هذا العام. سيكون الدم غزيرا، نافورة تنبجس من الأرض،وسيرقص الأطفال والمراهقون والشبان، ثمّ يعمدون أرجلهم الخيزرانية بدم الذبائح. ستدوم الرقصة إلى ما لا نهاية، وسيشارك في مباراة المشاتفة أطفال المدن الأخرى. سيغنون كلهم ويهلّلون. أصواتهم جميلة. يا أمنا أنت تحبين الأذكار والبردة والهمزية، وهم سينشدون أشعارا فاتنة تصف الربيع خارج الأسوار. تصف اللمسة الأولى ورعدة الحب، ولثغة المقنين، ورفّة الأهداب والورود في قلعة "مكونة"، وتصف**

[1] – محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 118.

[2]– المصدر نفسه، ص: 118.

رحلة من يعودون بعد موتهم، واتنظار المنفيين خلف الجدران. يرقصون بلا توقف عدة أيام(...) تعلو الهمسات والهمهمات(...) ويبدأ الطواف عبر الأزقة والإيقاع موحّد، متواتر واهتزازات الأجسام مضبوطة: – حي.. حيّ.. حي.. حيّ"[1].

ما يسترعي الانتباه، أنّ هذه الصورة الكرنفاليّة التي استحضرها الكاتب المفترض تتماهى مع مفهوم الكرنفال الذي تحدّث عنه **باختين**، إذ يقول: " الكرنفال هو بمثابة المشهد المسرحي(...) في الكرنفال، الكل مشاركون نشطون، والكل يقدمون قربانهم بالفعل الكرنفالي. الكرنفال لا يشاهده الناس، وإن أردنا الدقة، حتى لا يؤدي تمثيلا. وإنما يعيش الناس فيه، يعيشون حسب قوانينه(...) أعني أنهم يعيشون حياة كرنفالية(...) فالقوانين، والمحظورات، والقيود التي تعمل على تحديد وتوجيه نظام الحياة الاعتيادية، أي الحياة خارج الكرنفال، كل ذلك يلغى في زمن الكرنفال. ويلغى بالدرجة الأولى نظام الألقاب والمراتب الاجتماعية وكل ما يتعلق به من أشكال الخوف، والتبجيل، والخضوع، وآداب السلوك الخ"[2].

فضلا عن هذا، يؤكّد **باختين** على الوظيفة الاجتماعيّة والثقافيّة للحدث الكرنفالي؛ إنّه موقف شعبي من العالم، يهدف إلى تحرير الإنسان من الخوف، وقربه من العالم وأخيه الإنسان[3]. وهذا يعني، أنّ هذا الطّقس الكرنفالي يتجاوز مجرّد الاحتفال البسيط القائم على العفويّة والتسليّة، ليكون وسيلة للوقوف في وجه الثّقافة الرّسمية التي تطمح إلى دحض وتهميش الثقافة الشعبيّة، فتنتفي المحظورات والمحرّمات، وتزول المراتب والألقاب والفوارق الاجتماعيّة، ويلتقون على صعيد واحد، معلنين نهاية التراتبيّة.

---

[1] – محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 133–134.

[2] – ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص: 178–179.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص: 255.

تستحضر الرّواية في حوار مع الثّقافات، أخبار الموضة المرتبطة بالقفطان المغربيّ العصريّ:

- " **شنو سْميْت الثوب اللي فصلت منّو قفطانك؟**
- **هاذا تيسموه" أنت عمري" جابولي راجلي من دمشق.**
- **بالصحة والعافية.. هذا ثوب الموضة الجديدة عمري ما شفت بحالو.**"[1].

يستحضر الكاتب المفترض **الحكايات الشّعبية** ك: "حكاية ضب"[2]، والحكاية الحلمية " عليّ– رضي الله عنه"، التي جاءت على لسان "سي ابراهيم"، والتي تجنح إلى التّخريف[3]، كما يحضر **المنام** على لسان " **لالا نجيّة:** " **يحاسبني الله وهاذ النعمة إيلا مبارح وقفت علي لالة الغالية في المنام وهي تتقول لي: فالشدة فاش لخّوت تيحتاجو لا خوتهم. يحاسبني ربي وهاذ النعمة ياخيي.. وهي لابسة شالها الابيض وجلابيتها الكحلة..**"[4].

تتعزّز الأشكال التّعبيريّة الشعبيّة في" **لعبة النسيان**" **بالأمثال الشعبيّة** التي تتماهى مع الواقع اليوميّ، معبّرة عن الوعيّ الاجتماعيّ، إذ تتّخذ أحيانا صيغة الأقوال المأثورة المفعمة بالحكمة. وقد ترد هذه الأمثال " تلخيصا أو نتيجة بعد نقاش معيّن، أو لتدعّم رأيّا أو لتفنّده، تماشيا مع البيئة التي يتواجد فيها المستعمل للمثل(...) وتماشيا مع مناخ الأحداث والسّياق اللذين يفرضان ذلك"[5]، لتحمل معان ودلالات يمتزج فيها القديم بالجديد.

---

[1] – محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 109–110.

[2] – ينظر المصدر نفسه، ص:

[3] – ينظر: المصدر نفسه، ص: 53–54.

[4] – المصدر نفسه، ص: 132.

[5] – نورة بعيو، آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية:" مدن الملح" وثلاثية " أرض السواد" لعبد الرحمن منيف، ص: 246.

ومن نماذج هذه الأمثال الشعبيّة، يقول السّارد المفترض "**سيد الطيب**": " الناس كلها تقهرت. ما بقات البركة، والغش على عينيك أبن عدّي(...) عياو ما يكتبو في الجرائد ويخطبوا في الجوامع.. **على مَنْ تَتَقْرا زابورك أداوود؟...**"[1]. وهذا القول المأثور مثل شعبيّ، يقال لمن ينصح أناسا وهم لا يعيرونه اهتماما، ولا يستفيدون من الكلام والنصح الموجّه لهم؛ أي لا حياة لمن تنادي.

وعندما علم " **سي ابراهيم**" أنّ " **الهادي**" و"**الطايع**" يخالفان أوامره ويعصيانه، وكذا اكتشاف زوغاتهما عن الطّريق المستقيم، ردّد هذا المثل الشّعبي، الذي يتّخذ صيغة القول المأثور: " والجزاء المعروف: **العصا لمن عصى**"[2]؛ أي لا بدّ من الحزم والشدّة تّجاههما، وهذا بمعاقبتهما بالضرب.

وفي موضع آخر، عندما لاحظت " **كنزة**" جارة " **لالة نجيّة**"، متقشّفة عن نفسها، وقلّما كانت تحضر فرحا أو تخرج للتّفسّح، بسبب انهماكها في شؤون البيت، واهتمامها بأولادها، قالت لها: " يا بْنيْتي يا لالّة نجية هاذا الشي بزاف عليك. الحمل ثقيل وانت بوحدك **شوية لربي وشوية لقلبي...**""[3]. وهذا المثل الشّعبي المبرز، يقصد به أنّ النفس تحتاج إلى شيء من الترفيه والترويح، وإراحتها من كدّ الدنيا وتعبها، لئلاّ تضجر، وتقوى على المسير والجدّ، وتستطيع أن تؤدي ما عليها من حقوق وواجبات.

وفي السّياق نفسه، حينما أبلغ " **لالة نجيّة**" كلام سوء في أولادها وبناتها، تنهّدت، وهي تقول: "قالولي لْوالى: " **يَدّك مَنَّك ولو كانت مَجْذامة**"[4]، ومعناه يدك هي جزء منك ولو كانت مصابة بمرض ما، وكلمة جذامة مصدرها الجذام وهو نوع من الأمراض،

---

[1] – محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 25.

[2] – المصدر نفسه، ص: 36.

[3] – المصدر نفسه، ص: 62.

[4] – المصدر نفسه، ص: 67.

ويضرب هذا المثل الشّعبي، عندما يكون لك أخ أو ابن سيّء الطّباع والأخلاق، وعلى الرّغم من ذلك، فهو جزء منك. ولذا يقال لك أنّ يدك جزء منك ولو كانت بها علّة.

نجد أنّ بعض شخصيات مجتمع الرّواية، يتمثّلون الوجود والموجود بلغة بليغة ترمي إلى مستوى الحكم في كثافتها وخلاصتها، في سياقات متباينة، نسوق بعضا منها على سبيل التمثيل، يقول السّارد المفترض " **الهادي**": " **أن نكون داخل الجهاز، خير من أن نظلّ خارجه نتسوّق الريح، ويتأكلنا العجز... ولا بأس أن نجاري الزمان في دورته ونضحك للقرد في مودّته (...) من لا بيت له، لا وطن له. أي نعم. ومن له بيت بدون وطن، يكون منفيا أو شريدا. فلنتشبث بالأحجار، ولنحتم وراء الاسمنت ثم نتعلم كيف نصالح المجتمع والدولة قبل أن نصالح أنفسنا....**"[1].

نلحظ أنّ هناك حوار تقابلي ضمني بين وعيين مختلفتّين في تمثّل الأشياء والتعّبير عنها، فهذا التّقابل، أفرز حوارا داخليّا على مستوى الملفوظ المعبّر عن تلك القيّم التي تمنح للإنسان قيمة وهوية قومية، تحفظ له حقوقه وكرامته الإنسانيّة، والتي تترجمها الشخصية وتؤطّر رؤيتها للعالم المحيط بها.

وهكذا، فإنّ التّمرس والممارسة الحياتيّة الخاصّة، كفيلتين ببلورة تصوّرات ومواقف أقرب إلى منطق الحكمة، وهو ما يتبدّى في كلام "**لالة نجيّة**" في محاورتها مع شقيقها" **الهادي**"، إذ تقول: " **كل الآلام والمصائب نتحملها وننساها في غمرة الحياة التي تجرفنا. المهم ألا نلتجئ للآخرين. عزة النفس رأس مال المرء...**"[2]. ومن ثمّة، فإنّ الأمثال والأقوال المأثورة الواردة في هذه النماذج، لم يمتحها الكاتب المفترض من مسكوكات التّراث العربي بقدر ما كانت وليدة الأحداث وتأمّل لها وفق رؤية العالم.

---

[1]– محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 129.

[2]– المصدر نفسه، ص: 67.

يستحضر الكاتب المفترض بعض الأشكال التعبيرية الشعبيّة: " **ألغْيالات، باركا ما تحكو ما بين فخاذكم...**"[1]، " **أُبين حنة يدي**"[2]، "**جابْها، وجابْها في المفصل...**"[3]، " **يْخلّي لي الحوت البُوري. أنا تنموتْ في الجبن الطرّي**"[4]، **يعطيك هدّة يا العفريتة**"[5]. وكذا بعض أشكال التعبير الشعبيّة البذيئة كالسّب والشّتم والقذف(**عْيُون القطة، أبُو سْلُوَفان، أشَعْكَاكَة، السَّلْكُوط، أولاد الزنا، الله يَنْعل اللّي ربَّاكم، بُوكَرْش، ولْد حْرَام، زَّلُوعِي، فرخا،...**).

مقابل ذلك، تستحضر الكاتبة المفترضة في "**وطن من زجاج**"، الخطاب اليوميّ ومختلف أشكال التّعبير الشّعبيّة، التي ترتبط بطبيعة التيمات الصغرى المتراصّة في تيمة الرّاوية الكبرى، على سبيل التمثيل، يقول السّارد المفترض" **المهدي**" " **(...)إيه يا خويا، اللي داروها راهم مخبيين رأسهم. أولادهم راهم في فرنسا ولانجليز. إحنا اللي نخلص وإحنا اللي نموت في بلاصتهم!!** "[6].

يمثّل هذا الملفوظ خطابا يوميّا، يكشف عن حالة البلاد في العشريّة السوداء، مصرّحا بشكل ضمني أنّ السّلطة هي السبب في تلك المجازر والأحداث الدمويّة، التي عصفت بالبلاد، وفي الوقت نفسه، يكشف عن موقفه النّاقم لهذا الوضع المزري، وشعوره بالغبن والكره والتذمّر تجاه سلطة تترك شعبها يموت بدلا من أن تتحمّل مسؤوليتها، مستغلّة هذا الوضع، لتنهب أموال الشّعب وخيرات البلاد، وتستمتع بإنفاقها على أولادها خارج حدود الوطن.

---

[1] – محمد برادة، لعبة النسيان، ص: 11.

[2] – المصدر نفسه، ص: 45.

[3] – المصدر نفسه، ص: 55.

[4] – المصدر نفسه، ص: 75.

[5] – المصدر نفسه، ص، 102.

[6]– ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 51–52.

تستحضر الكاتبة المفترضة، بعض الأشكال التّعبيرية الشعبيّة: " **اتهلا في روحك يا وليدي...**"[1] عبارة تقال للاعتناء بالنّفس. "**ربي يعطيكم الصبر، الله يصبرها**"[2] عبارة تقال لمواساة أهل البيت، " **واش راك مع المزيرية**"[3]، بمعنى كيف حالك مع المعاناة، " **عاش من شافك. وين غطست يا صاحبي؟**"[4]، تستعمل للسّؤال عن الحال، والاستغراب من طول الغياب "، "**يعشش فيها الدود**"[5]، تقال في حالة إهمال الشيء وعدم الاعتناء به، "**زردة**"[6]، وهي عادة جزائريّة، تعني احتفال بسيط يرتبط بتقديم المأكولات والمشروبات، "**غاشي**"[7] مصطلح يطلق على الجمع الغفير من الناس، "**التنمشير**"[8] مصطلح يطلق على الغيبة والنّميمة، الخ...

ما يميّز " **وطن من زجاج**" توظيف مختلف أشكال التّعبير البذيئة كالسّب والقذف كأحكام قيمة من قبل شخصيات مجتمع الرّواية، تعبيرا عن الواقع المأسويّ المتردّي الذي يعيشه الشّعب الجزائري في أحلك صوره، وضاق ذرعا بهذا الوطن؛ أي الدولة العاجزة عن حمايته وتوفير الأمن له، والدّفاع عنه، أو على الأقلّ أن تعترف بتلك المجازر التي تتاجر بها وسائل الإعلام الدوليّة الغربيّة. نسوق بعض النماذج:" **واش تدير يا خويا، البلاد ما صارتش بلاد، صارت " بيدون زبل" !Une poubelle حاشاك!**"[9]، " **هذه بلد**

---

[1] – ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 104.

[2]– المصدر نفسه، ص: 118–158.

[3] – المصدر نفسه، ص: 150.

[4] – المصدر نفسه، ص: 51.

[5] – المصدر نفسه، ص: 160.

[6] – المصدر نفسه، ص: 30.

[7] – المصدر نفسه، ص: 69.

[8] – المصدر نفسه، ص: 50.

[9]– المصدر نفسه، ص: 54.

كلب وأبناء كلب!"[1]، " **يلعن هذه البلاد بنت الحرام!"**[2]، " **هذه بلاد بنت كلب يا صاحبي!"**[3].

ووفق المسار نفسه، تنفتح سيرورة التّشكل الأسلوبي في " **وطن من زجاج**" على فنّيات تراثيّة ومستحدثة، كـ" الخرافة" أو ما يمكن الاصطلاح على تسميته بـ" **الحكاية الخرافيّة**"، التي وظّفتها الكاتبة المفترضة بشكل ضمني، من ذلك "**حكاية الجنيّة**" التي كانت تحكيها عمّة البطل له قبل نومه: " **عمتي التي كانت كل مساء تحكي لي عن جنية البحر... تلك الجنية التي لم يعادلها أحد في الجمال... جنية البحر التي كانت تداعب أحلامي الصغيرة لأجدني أغط في نوم عميق... صوت يداعب مخيلتي في حكاية تبدأ بـ" يحكى أنّ"...**"[4].

ويأخذ الاستحضار الفنّي للخرافة" **الجنية**" في سياقات متباينة في المتن الرّوائي، شكلا ضمنيّا ترميزيّا لتمرير خطابات إيديولوجيّة عديدة، وتبليغ المسكوت عنه؛ وهو ما يتبدّى في قول السّارد المفترض" البطل": " **فلا أحد يعود من هناك. من تلك الجنية الخرافية التي تأكل لحم الكبار والصغار على حد السواء. تلك التي لا تشبع.. تظل تظل تأكل وتأكل وتأكل... ألم يكن الاحتلال وجها من أوجه الجنية؟**"[5]. إذ يعمد " البطل" إلى تعريّة العالم الآخر، كاشفا وجهه الحقيقي الذي هو أحد أوجه الجنيّة الخرافيّة، التي لا تشبع من أكل لحم الكبار والصّغار على حدّ السواء، وهي الممارسة الفعليّة نفسها التي انتهجها الاحتلال الفرنسي من خلال الجّرائم الشّنيعة التي ارتكبها في حقّ الشّعب

---

[1]– ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 54.

[2] – المصدر نفسه، ص: 73.

[3] – المصدر نفسه، ص: 77.

[4]– المصدر نفسه، ص: 36–37.

[5] – المصدر نفسه، ص: 14.

الجزائريّ، وكان أبرز تلك الجّرائم، الإبادة الجماعيّة، والتّعذيب والتّنكيل والقتل، من دون تميّيز المدنيّين العزل من أطفال ونساء وشيوخ.

وفي موضع آخر، يقول: " **يا جنية اختارت شارعها العسكري وتركت لي شارعي المدني المليء بالهموم اليومية والأحزان**"[1]. يحيل هذا الملفوظ إلى المرأة/الحبيبة التي تتماهى بالوطن، وهذا من خلال توجيه الخطاب للحبيبة التي أخدها منه الضّابط العسكريّ، وهذا الخطاب الموجّه للحبيبة، ما هو في الحقيقة إلاّ خطاب عن الوطن المغتصب من قبل العسكريّين، الذين هيمنوا على الحكم بالقوّة، وفرضوا نظامهم على الشّعب، وحدّدوا من حريّته في اختيار من يحكمه.

ما يسترعي الانتباه، أنّ توظيف الأمثال الشعبيّة في " **وطن من زجاج**"، كان خافت الحضور، ومن ذلك، يقول السّارد المفترض" البطل": " لعلّي بحثت عن إجابات لأسئلة لم يكن ثمة رد عليها. **كمن يبحث عن إبرة في كومة من القش**"[2]. وهو مثل يضرب عند صعوبة البحث عن شيء؛ إذ صار البحث عن إجابات مقنعة للرّد عن أسئلة الواقع الجزائري المأسويّ، وما يعانيه الناس من تهميش وفقر وتعب الحياة ومشاكلها وهمومها العويصة، بالنسبة لـ "**البطل**" أمرا عويصا، أشبه بالبحث عن الإبرة في كومة القشّ.

كذلك، تتخلّل الرّواية مقولات مقتبسة من مصادر مرجعيّة متنوّعة، للتّعبير عن ما يجيش في كيان الشّخصيات، وتتماهى مع مواقفها ورؤيتها للعالم، ومن هذه المقولات، كمقولة الكاتب "**غابرييلغارسيا ماركيز**"، التي تتّخذ صيغة القول المأثور المفعم برنين الحكمة:" **لنتعلم الكلام بلا إهانات ولنبذل جهدا كي يحترم الآخر لأننا سنفترق في الأخير**"[3].

---

[1]– ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 158.

[2] – المصدر نفسه، ص: 164.

[3] – المصدر نفسه، ص: 24.

أمّا بالنّسبة **لأغناني الشّعبية**، فكان استحضرها في الرّواية خافتا وضمنيّا، في إطار حوارية متماهية مع مأسويّة الواقع المسكون بهواجس الموت، يقول السّارد المفترض" البطل": " **كان الوطن يغني أغاني الرّاي" الشهيرة" ويرقص على جثث القتلى.. كان الوطن ينظم مهرجانات الدولية(...)**"[1]. وفي هذا إشارة واضحة لتغطية فجائعيّة الواقع، ووسيلة لتجميل صورة الوطن/الدولة في المجتمع الدّولي التي شوّهها الإرهاب، بينما النّاس يموتون في كلّ يوم اغتيالا بأبشع الأساليب الإجراميّة: "**كان الوطن يجامل الأجانب على حساب أبناء البلد..يدفع لهم بالعملة الصعبة كي يغنون في "جزائر الشرف" ليعرض التلفزيون السهرات الفنية قائلا للعالم: انظروا بأم أعينكم! انظروا ! الجزائر بخير وما تتناقله وسائل الإعلام ليس أكثر من افتراء!!" كان الناس يموتون يوميا بينما يتمثل دور الرسميين في تكذيب خبر الموت بتنظيم مهرجانات غنائية من كل صوب و"تهب"!**"[2].

كذلك، توظّف الكاتبة المفترضة الأخبار اليوميّة، والإشاعات التي يتداولها أفراد المجتمع كالإشاعات الذي انتشرت بسرعة في القريّة التي لها علاقة بموت عمّة " **البطل**" الذي لم يكن عاديّا بالنسبة لسّكان القريّة، بل مطوّقا بالصدمة؛ وهذا بسبب ارتباطه برحيل عامل "الإسطبل": " **فقد كان أول وآخر رجل يتقدم إليها ورفضه والدها مرتين... كانت الصدمة عظيمة، ليس في موت ابنته الوحيدة، بل في تفسير أسباب موتها، ومطالبة الناس برد مقنع على كل الإشاعات التي انتشرت في القرية انتشار النار في الهشيم..**"[3].

---

[1] – ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 73-74.

[2]– المصدر نفسه، ص: 74.

[3]– المصدر نفسه، ص: 44.

وهكذا، فإنّ لجوء الكاتبة المفترضة إلى توظيف الخطاب اليومي ومختلف أشكال التعبير الشعبيّة، يهدف إلى خلق مناخ شعبي يتلاءم وسير الأحداث، وظروف معيشتها اجتماعيّا وسياسيّا، إنّها تشّف عن حوارية داخليّة لما يحدث في المجتمع الجزائريّ.

تأسيسا على ما سبق، يمكن القول، إنّ الأحناس المتخلّلة في الرّوايتين، ضمن سياق الحكي والحوار المتبادل بين الشّخصيات، وإن كانت بنسب متفاوتة، يؤكّد على الطبيعة الحواريّة المنفتحة للرّواية بوصفها جنسا معقّدا، مع مختلف الأجناس غير الأدبيّة، وكذا الأجناس شبه الأدبيّة، إلى جانب الخطاب اليوميّ ومختلف الأشكال التعبيريّة الشعبيّة، بوصفها أشكالا بسيطة، وهو حضور أغنى الرّوايتين ببعد معرفيّ وثقافيّ غنّي، يتعالق ويتشابك بذلك الخيال والواقع، خاصّة وأن السّجلات القوليّة لهذهالأجناس المتخلّلة، محمّلة بقيّم مختلفة؛ دينيّة وتاريخيّة واجتماعيّة وإيديولوجيّة وسياسيّة مكثّفة، وفي الوقت نفسه، بواقعيّة القول المحاكي للواقع. ومن ثمّة، أتت هذه الأجناس المتخلّلة محمّلة بسخريّة لاذعة تكشف التّهميش الاجتماعيّ لشخصيات الرّواية، وتعكس جوانب المسكوت عنه في المصادر الرّسميّة.

وهكذا، يمكننا أن نخلص في ضوء تحليلنا **للأشكال البوليفونية** في الرّوايتين، أنّ الحواريّة ترتبط ارتباطا وثيقا بالأشكال البوليفونيّة، بوصفها ترتبط بالتعدّد اللّغوي والأسلوبي، النّاجمين من خلال العلاقات الحواريّة بين خطاب الرّوايتين وخطاب الآخر، وهو ما يجعل خطاب الرّوايتين، خطابا متعدّدا لغويّا وصوتيّا، بشكل متنافر وهجين، كما أنّ الإيديولوجية في هذه المقاربة، تجلّت كأثر نصّي ضمن الأشكال البوليفونيّة، ومن خلال العلاقات القائمة بين الخطاب السّردي وخطاب الشخصيات المنقول على سبيل الخطاب غير المباشر، أو على سبيل الخطاب غير المباشر الحرّ، والذي يتّخذ أحيانا شكل لغة اجتماعية معيّنة، أو رطانة مهنيّة، أو جنسا متخلّلا، أو اللّعب الهزلي باللّغات، أو تهجينا، بصورة عامّة.

الخاتمة

إنّ ما قدّمناه في هذا البحث كان في مجمله اجتهادا ومحاولة لفهم ظاهرة " **الحواريّة**" وآلياتها، ومن ثمّة الكشف عن تجلّياتها في الخطاب الرّوائي الجديد، ومحاولتنا هذه رسمت معالم وجودها انطلاقا من تشخيص صورة اللّغة الرّوائيّة بوصفها صورة لغة الغير.

توصّلنا في رحلة هذا البحث إلى جملة من النّتائج التي نعتقد أنّ البحث أجاب عنها من خلال تساؤلاته المطروحة بين دفتي هذه المقاربة، والتي سنعرضها في النّقاط الآتية:

– انطلاقا من عملية الاختيار والاختبار والاستقصاء، والتي قمنا بها من خلال معاينتنا لظاهرة " **الحواريّة** " في ضوء الرّؤية الباختينيّة، فإنّ المتوّصل إليه من ذلك هو ما نستعرضه بالشكل الآتي:

– أصبح التّجريب– في النّص الرّوائي الجديد– أكثر من ضرورة، وما يحقّق هذا المطلب إنّما هو قدرته على تشكيل المكوّنات، والعناصر السّردية وفق بناء يهتم أكثر بنظام اللّغة، ويسعى بكلّ الأساليب والطّرائق الاحتفاء باللّغة بكلّ وظائفها ومستويّاتها وتجلّياتها.

– تستوجب الرّواية العربية الجديدة تحديث القراءة النّقدية والأدوات المعرفيّة التي تتزامن وهذا التنويع الإبداعي، انطلاقا من أنّ لكلّ إبداع جديد تقويما جديدا، ولكلّ رؤية فهما جديدا. ولذا وجب على النقد المعاصر أن يُغيّر آلياته القرائيّة لمواكبة الفعل الرّوائي الجديد، بتجديد رؤاه ومرجعياته مع انفتاحه على حركة النّقد العالميّ بمدارسه المختلفة.

– حظيّ الجهد النّقدي والفكريّ لدى **باختين** من خلال اللّغات التي ترجم إليها، إلى إحداث نقلة نوعيّة عميقة في حقل البحوث والدّراسات الأدبيّة والنقدية المعاصرة، ما يعني أنّ أطروحات باختين النّظرية، قد شكّلت مجالا خصبا للإجراء النّقدي بمختلف مداخله واتّجاهاته، فقد تبنّاها العديد من النّقاد المعاصرين؛ سواء على مستوى النّقد الغربيّ، أو على المستوى النّقد العربيّ، وقد لاحظ الدّارسون لأعماله إمكانات كبيرة لتطوير البحث

الأدبيّ، وإغنائه بمفاهيم وتصوّرات، تُستمد من تيارات نقديّة أخرى، تُتيح لكلّ دارس وباحث جاد، فرصة المساهمة في تفعيلها وإثرائها وتعديلها وتطويرها.

- ينطلق **باختين** في بلورة مفهوم "**الحواريّة**" من التّفاعل الحيّ للكلمة، بوصفها تأخذ حيويّتها من الاستعمال المستمّر لها، ولا يتمّ هذا بالنسبة لباختين، إلاّ من مبدأ جوهريّ، يقضي بوجود حتميّ وكليّ لحوارية علائقيّة للملفوظ في ملفوظ الغير؛ فالحوارية تفاعل يمنح الكلمة حيويّتها وقدرتها على التعّدد، إذ أنّنا نجد- في الملفوظ الواحد أو الكلمة الواحدة- صوتين أو وعيين مختلفين، يتحاوران وينفعلان مع بعضهما البعض، ومن ثمّ يندمجان في صوت واحد، وهو الصوت الذي يتجلّى في صيغة ملفوظ أو خطاب.
- يقوم تصوّر باختين للرّواية باعتبارها مزيجا بين ما هو فنّي وما هو إيديولوجي، ولمقاربتها لا بدّ من استنطاق الجانب الجماليّ(الأسلوبي) والإيديولوجيّ كليهما معا. وقد اتّسمت مسألة الإيديولوجيّا لديه، بوصفها ظاهرة ذات حضور طاغ في الخطاب الرّوائي، وقد تناولها من مبدأ أساسيّ، يقتضي النّظر إليها بعلاقتها بالكائن الاجتماعي؛ أي الإنسان الذي يتكلّم وكلامه؛ بوصفهما موضوعا تشخيص أدبيّ ولغويّ(من الذي يتكلّم؟ من هو صاحب الإيديولوجيّا؟).

- بالنسبة للمستويّات اللّغوية في الرّوايتين، فإنّه يصعب حصرها في جملة من الأمثلة لكثافتها وتنوّعها، إذ تتعدّد وتتنوّع هذه المستويات اللّغويّة، تبعا لتنوّع طبيعة اللّغة الاجتماعيّة وفروقها من جهة، وتنوّع الأماكن وفضاءات الرّوايتين من جهة أخرى. حيث سادت اللّغة المحليّة/اللّهجة الدّارجة في" **لعبة النّسيان**" بشكل مكثّف، ولم تقتصر هذه اللّغة، على الفئة الشّعبيّة البسيطة، بل نجد الجهات الرّسمية كالأحزاب والنقابات السياسيّة والقانونيّة والبرجوازيّة، تتّخذ العاميّة المحليّة حيّزا في مجتمع الرّواية. أمّا توظيفها في "**وطن من زجاج**" كان ضيئلا، وتبدو نوعا من الاستشهاد بمقولات الواقع.

– سمح لنا التعدّد اللّغوي في الرّوايتين الكشف عن نمطين لغويّين في الرّوايتين، وهما: لغة جابذة نحو المركز، والتي تجسدّت في لغة الدين، ولغة المؤسّسة السّلطويّة، سواء كانت مرتبطة بنظام الحكم/السّلطة، أو بلغة الآخر/المستعمر أو من خلال نفوذه، بالإضافة إلى لغة السّلطة الأبويّة المتسلّطة ذات مرجعيّة ماضويّة، محكومة بالأعراف والتّقاليد المتحجّرة الرّافضة لكلّ مسايرة لحركة التّجديد الفكري والاجتماعي، والحوار المتعدّد؛ وإذا كان النّسق اللّغوي للّغة الجابذة الآمرة، تمظهر في " **لعبة النسيان**" عبر ثلاث صور لغويّة:1– صورة الاتّجاه الدّيني/2– صورة المؤسّسات الرسميّة للدولة: الوزراء/الأحزاب والنّقابات السّياسيّة/3– صورة المواضعات الاجتماعيّة والتقاليد والأعراف. فإنّه في " **وطن من زجاج**"، تجلّى هو الآخر عبر ثلاث صور لغويّة: 1–لغة الدّين المتطرّف(الإرهاب)/2–لغة المؤسّسة السّلطويّة: النظام الحاكم–لغة الآخر(المستعمر)، لغة المؤسّسة الرسميّة للدولة، لغةالإقطاعي(الجدّ)/3–صورة السّلطة الأبويّة: الأب/ الجدّ.

– إنّ النسق اللّغوي للّغة الجابذة الآمرة ذات المرجعيّة الأحاديّة الوثوقيّة، يقابلها ويناقضها نسق لغوي آخر، وهو اللّغة النابذة عن المركز؛ أي المعارضة، التي تروم إلى حرية التّعبير والديمقراطيّة، والتي تجسدّت في الكشف عن المسكوت عنه؛ سواء في مجال التّاريخ أو السّياسية أو الجنس.

– ما يحقّق شموليّة الرّواية هو احتوائها على التّهجين والعلاقات المتداخلة بين اللّغات والحوارات الخالصة، وقد تمكّنت الرّوايتان أسلوبيّا في تجسيد ذلك، من خلال خلق علاقات حواريّة تجلّت عبر أشكال التّهجين، والعلاقات الحواريّة المتبادلة بين اللّغات، عبر الأسلبة والمحاكاة السّاخرة(الباروديّا)، والسّخرية، والتّنويع، إلى جانب الحوارات الخالصة، بأنماطها وموضوعاتها المتعدّدة والمتباينة، والتي تمّ إدراكها ضمن وضعها الاجتماعي وسياقاتها، وعبر لغة عاميّة محليّة

وأخرى فصيحة، حيث لاحظنا حضورا مكثّفا لهذه الأشكال في رواية" **لعبة النّسيان**"، مقارنة بـ " **وطن من زجاج**".

– سعت الحوارات الخالصة والحوارات المرويّة في الرّوايتين، إلى كسر أحاديّة اللّغة، وتحقيق تنويع لغويّ وأسلوبيّ محفوف في عمومه بسّخرية، تعكس صراع أنماط الوعي، واختلاف الرؤى والمواقف للمتكلّمين/المتحاورين التي لا يمكننا إدراكها وفهمها إلاّ من خلال السّياق الذي ترد فيه، وفي علاقتها بالنّص الرّوائي.

– وظّفت الرّوايتان الحوار الدّاخلي، وهذا التوظيف لم يكن اعتباطيّا، بل جاء خاضعا لاستراتيجية تتلاءم والمتن الرّوائي، ورؤية تحكمهما مقاصد دلاليّة، تتوخّى إثراء التنوّع الكلامي والأسلوبي خصوصا، وكذا تشخيص العالم الذّهني والنّفسي للشّخصيات؛ ولعلّ في توظيفهما للحوار الدّاخلي، ما يبرّره نصيّا؛ حيث يتمّ توظيف الحوار الدّاخلي أثناء لحظات تأزّم الشخصية، وصعوبة التّواصل مع الآخر والعالم الخارجي؛ فعبر الحوار الدّاخلي، يتّم تحليل الوعي الدّاخلي، وما يعتمل داخله من صراع للأفكار، يقرّب أكثر العالم الذي تعيش فيه الشخصية، ويعكس وضعها الاجتماعي، مع محاولة إيجاد ما يبرّر تصرّفاتها على صعيد تكوينها ووسطها الاجتماعي.

– ارتبطت الحواريّة ارتباطا وثيقا بالأشكال البوليفونيّة، باعتبار البوليفونيّة تمثّل تشخيصا فنّيا وتمظهرا أسلوبيّا لأشكال التعدّد اللّغوي النّاجمة عبر العلاقات الحوارية بين خطاب الرّواية وخطاب الآخر، ممّا يجعل خطاب الرّواية، خطابا متعدّدا لغويّا وصوتيّا، بشكل متنافر وهجين.

– تعدّ الأجناس المتخلّلة، الأكثر جوهريّة وأهميّة، فيما يتّصل بإدخال التعدّد اللّغوي وتنظيمه؛ وقدرتها على تعميق وتعزيز الطّابع البوليفوني للرّواية؛ فالرّواية بوصفها جنسا مفتوحا، فإنّها تسمح بأن يدخل إلى بنيتها أجناسا تعبيريّة كثيرة، سواء كانت أدبيّة أو شبه أدبيّة أو خارج أدبيّة، إلى جانب الخطاب اليوميّ

ومختلف الأشكال التعبيريّة الشعبيّة، بوصفها أشكالا بسيطة، وهو حضور – وإن كان بنسب متفاوتة– أغنى الرّوايتين ببعد معرفيّ وثقافيّ غنّي، يتعالق ويتشابك بذلك الخيال والواقع، خاصّة وأن السّجلات القوليّة لهذهالأجناس المتخلّلة، محمّلة بقيّم مختلفة؛ دينيّة وتاريخيّة واجتماعيّة وإيديولوجيّة وسياسيّة مكثّفة، وفي الوقت نفسه، بواقعية القول المحاكي للواقع.

– أسهمت الأشكال البوليفونيّة المتفاوتة والمتباينة من حيث درجة حضورها وتوظيفها في الرّوايتين بالكشف عن صورة اللّغة، وكيفية اشتغالها بهدف تشخيص خطاب الآخر، إذ تؤدّي هذه الأشكال إلى خلق ازدواجيّة صوتيّة، حيث تجتمع فيها نوايا الكاتب ونوايا الآخر، فتخلق تعدّدا لغويّا وأسلوبيّا، منظّما تنظيما فنيّا.

– من الواضح جدّا أنّ **محمد برادة** في روايته " **لعبة النّسيان**"، يستند إلى رصيد معرفيّ ونقديّ وإدراك لمفهوم " **الحوارية**" وتطبيقها في النّص الرّوائي، بينما **ياسمينة صالح** في روايتها " **وطن من زجاج**" جاءت الحواريّة من داخل اشتغالها باللّغة الرّوائيّة ودلالاتها الإيديولوجيّة التي فرضها منطق السّرد.

عموما، يمكن القول – إنّ تناول الخطاب الرّوائي العربي الجديد– وفق استراتيجيات النّقد الحواري– كشف عن كثير من الاختلاف، باعتبار الرّواية مزيجا حواريّا منظّما فنيّا يشمل على دلالات إيديولوجيّة ورؤى ووجهات نظر متشابكة ومعقدّة، تحيلنا إلى أنّ " **الحوارية**" تختلف تجلّياتها من متن روائي إلى آخر؛ لأنّ درجة حضورها وفعاليتها تختلف حسب مستوياتها الإبداعيّة، وفي فهمها وفي كيفية تطبيقها، وهو ما ينتج عنه عدم تطابق الممارسة التنظيريّة مع الممارسة التطبيقيّة، من حيث مساءلة الخطاب الرّوائي مساءلة باختينيّة، باعتبار القراءة الحواريّة للخطاب الرّوائي، تتباين وتختلف من دارس إلى آخر ومن ناقد إلى آخر، إلاّ أنّ جوهر الحواريّة يبقى قائما في تجليّاته وصوره المجسّدة للواقع، والتي من خلالها كشف الكاتب المغربي **محمد برادة** والكاتبة الجزائريّة **ياسمينة صالح** عن

حقيقة تردّي الأوضاع الاجتماعيّة والأزمات والتّحولات الاقتصاديّة والسّياسيّة التي عاشها ويعيشها المجتمع المغاربي عموما.

هذا الموقف الحواري من العالم الذي رسمته لنا الرّوايتان عبر بنيتهما السّردية وطرائق اشتغال المتخيّل والذّاكرة واللّغة، يكشف لنا عن قوّة التّشكيل الحواري للكلمة الرّوائيّة، الأمر الذي يجعلها ثريّة بتنوّعها الكلامي والأسلوبي، ومشحونة بدلالات إيديولوجيّة.

هذه أهمّ المحصّلات الفكريّة وأبرز النّتائج التي توصّل إليها البحث من خلال عملية الرّصد والانتقاء والتّحليل والمناقشة، عبر فصوله، وهذا اختصار شديد وموجز عن أبرز أطوار هذه المقاربة الحواريّة، لنقول في الختام أيضا، إنّ هناك الكثير من النّتائج والملاحظات تضمّنها البحث في صلبه عزفنا عن ذكرها، ولا نزعم أنّنا أحطنا بحيثيّات هذه المقاربة؛ لأنّ النصوص الرّوائية تستوجب أكثر من مقاربة تطبيقيّة، وقراءات نقديّة متعدّدة وواعيّة، لإدراك واستيعاب عمقها الجمالي الفنّي. على أن يفتح هذا البحث المجال نحو مقاربات أخرى.

ملحق البحث

ضبط المصطلحات وما يقابلها بالعربيّة

-A-

Achèvement	اكتمال
Alternance des sujets pariants	تناوب الذوات المتكلّمة
Appréhension	تثمين
Appréhension appréciative	إدراك تثميني
Auditeur	سامع/ المستمع
Auteur authentique	كاتب فعلي
Axiologique	قييمي
Auteur implicite	كاتب ضمني

-C-

Carnaval	كرنفال
Carnavalesque	كرنفالي
causalité	سببيّة
Centralisation	مركزية
Centralisation de la langue	مركزية لغوية
Chronotope	كرونوتوب
Comique	هزلي
Compréhension active	فهم نشط
Comprenant	مدرِك
Consience linguistique	وعي لساني
Contenu	محتوى
Contenu idéologique	محتوى إيديولوجي
Contexte	سياق
Contexte extra-verbale	سياق خارج لفظي
Contexte social	سياق اجتماعي
Contexte-extralinguistique	سياق خارج لساني
conversationnel	محادثة

-D-

Dessein discursif	قصد خطابي
Dialecte	لهجة
Dialogisation interne	تشكيل حواري داخلي
Dialogisme	حوارية
Dialogisme de discours	حوارية الخطاب
Dialogisme immanent	حوارية محايثة
Dialogue	حوار
Dialogue intérieur	حوار داخلي
Dialogues pures	حوارات خالصة
Dimension dialogique	بعد حواري
Discours	خطاب
Discours dialogué	خطاب حواري
Discoursd’autre	خطاب الآخر
Discoursmonologique	خطاب منولوجي
Discours carnavalesque	خطاب كرنفالي
Discours d’autrui	خطاب الغير
Discours direct	خطاب مباشر
Discours épique	خطاب ملحمي
Discours extérieur	خطاب خارجي
Discours indirect	خطاب غير مباشر
Discours indirecte libre	خطاب غير مباشر حرّ
Discours intérieur	خطاب داخلي
Discours parodique	خطاب ساخر اباارودي
Discours poétique	خطاب شعري
Discours rapporté	خطاب مرويّ
Discours romanesque	خطاب روائي
Dissonance	تنافر
Dogmatique	وثوقي
Dogmatisme	دغمائية/وثوقيّة
Dogmatisme autoritaire	وثوقية سلطوية

-E-

Échange	تبادل
Échange dialogique	تبادل حواري
Échange verbal	تبادل لفظي
Énoncé	ملفوظ
Énonciateur	متلفظ
Énonciatif	تلفظي
Énonciation	تلفّظ
Épique	ملحمي
Épopée	ملحمة
Évaluation	تقيّيم
Évaluation idéologique	تقيّيم إيديولوجي
Exhaustivité du thème de l’énoncé	شموليّة تيمة الملفوظ
Exotopie	تخارج /تموضع خارجي

-F-

Fausse conscience	وعي زائف
Folklor	فلكلور
Fonction intertextuelle	وظيفة تناصيّة
Formalisme	شكلانيّة
Formes de consience	أشكال الوعي

-G-

Genre intercalaire	جنس متخلّل
Genreslittéraires	أجناس أدبيّة
Genres du discours	أجناس الخطاب
Genresdu discours complexes	أجناس خطاب معقّدة
Genresdu discours simples	أجناس خطاب بسيطة
Genresextra-littéraires	أجناس خطاب خارج أدبيّة
Genresparalittéraires	أجناس شبه أدبيّة
Grande temporalité	زمنيّة كبرى

-H-

Hétérogène	متنافر
Hétérogénéité	لاتجانس
Hiérarchie	تراتب
Hiérarchique	تراتبي
Horizon sociale	أفق اجتماعي
Hybridation	تهجين
Hybridationénonciative	تهجين تلفّظي
Hybride	هجين

-I-

Identification	تماهي
Idéologéme	إيديولوجيم
Idéologie	إديولوجيّا
Idéologique	إديولوجي
Imitation	محاكاة/ تقليد
Indice de valeur	قرينة قيمة
Infrastructure	بنيّة تحتية
Interaction	تفاعل
Interaction discursive	تفاعل خطابي
Interaction verbale	تفاعل لفظي
Intersubjectivité	ذاتية بينيّة
Intertextualité	تناص
Intonation	تنغيم
Ironie	سخرية

-L-

Langage	لغة
Langage décentralisatrice	لغة نابذة
Langage sociale	لغة اجتماعية
Langue	لغة/لسان
Langue centralisatrice	لغة جابذة
Locuteur	متكلّم

Logique	منطق
Logique aristotélicienne	منطق أرسطوطالسي
Logique corrélationnelle	منطق علائقي

-M-

Matériau	مادة التأليف
Ménipée	منيبيّة
Métalinguistique	ما بعد علم اللغة
Monologique	مونولوجي
Monologue	منولوج/حوار داخلي
Mot	كلمة
Mot bivocal	كلمةمزدوجةالصوت
Mot neutre	كلمة حيادية
Mot reflété	كلمة معكوسة
Mot représentant	كلمة مشخِّصة
Mot représenté	كلمة مشخَّصة
Mot stylisé	كلمة مؤسلبة
Motivation pseudo-objective	تعليل موضوعي مزعوم
Multilinguisme	تعدّد لغوي
Narrateur	سارد/ راوي
Narrateurprésupposé	سارد مفترض
Narration	سرد/ حكي
Neutre	محايد
Non-dit	مسكوت عنه

-O-

Objectal	موضوعي/غيري
Objectivation	توضيع
Objectivisme abstraite	موضوعانية مجرّدة
Œuvre	العمل/ الأثر
Œuvre d’art	العمل/الأثر الفنّي

Œuvre littéraire	العمل/الأثر الأدبي

-P-

Pansexualité	جنساوية
Parodie	محاكاة ساخرة\ باروديا
Parodique	ساخر/بارودي
Parole	كلام
Parole autoritaire	كلام آمر
Parole persuasive	كلام مقنع
Partie extra-verbale	قسم خارج لفظي
Personnaliste	شخصاني
Personnification de la langue	تشخيص لغوي
Perspective	منظور
Perspective idéologique	منظور إيديولوجي
Perversion	تحريف
Phénomène social	ظاهرة اجتماعيّة
Plénitude	امتلاء
Poétique	شعريّة
Point de vue	وجهة نظر
Polémique	جدل
Polémique intérieure	جدل داخلي
Polémique intérieure caché	جدل داخلي خفيّ
Polyphonie	تعدد الأصوات
Polyphonique	بوليفوني\ متعدد الصوت
Pragmatique	تداولية
Principe dialogique	مبدأ حواري
Productivité	إنتاجية
Produit idéologique	منتوج إيديولوجي

-R-

Référence	مرجع
Relations dialogiques	علاقات حوارية

Relativisation	تنسيب
Responsive active	رد فعل نشط
Rire	ضحك
Rire carnavalesque	ضحك كرنفالي
Rire parodique	ضحك بارودي
Rire populaire	ضحك شعبي
Roman	رواية
Roman humoristique	رواية هزليّة
Roman polyphonique	رواية بوليفونيّة/متعددة الأصوات

-S-

Satire menipée	هجائية مينيبية
Scénario	سيناريو
Sens	معنى
Signe	دليل/علامة
Signe idéologique	دليل إيديولوجي
Signification	دلالة
Situation	وضع/مقام
Sous-entendu	تلميح
Stratification	تنضيد
Stratifié	تراتبيّة
Structuration	بنية
Structuration du roman	بنينة الرّواية
Style	أسلوب
Style direct	أسلوب مباشر
Stylisation	أسلبة
Stylisation parodique	أسلبة بارودية
Stylisé	مؤسلب
Stylistique	أسلوبية
Subjectivisme individualiste	ذاتية فردانية

Superstructure	بنيّة فوقيّة
Système	نسق/نظام
Système signifiant	نسق دالل

-T-

Thème	تيمة
Thème de l’énonciation	تيمةالتلفّظ
Théorie	نظريّة
Théorie de l’énonce	نظريّة الملفوظ
Transformation	تحويل
Translinguistique	عبر لساني
Transtextualité	عبر نصية
Travestissement	تحريف
Type	نمط
Type de discours	نمط الخطاب

-U-

Unité	وحدة
Unité de la langue	وحدة لسان
Univoque	أحادية الصوت

-V-

Valeur	قيمة
Valeur sémiotique-idéologique	قيمة سيميائيّة–إيديولوجيّة
Valeur sociale	قيمة اجتماعية
Variation	تنويع
Variation verbal	تنوّع كلامي
Vouloir dire du locuteur	إرادة قول المتكلّم

مصادر البحث ومراجعه

أوّلا: المصادر

ثانيّا: المراجع

1 . المراجع العربيّة

2. المراجع المترجمة

3. المراجع الأجنبيّة

4 . الدّراسات المنشورة في المجلاّت

5 . الرّسائل الجامعيّة

ثالثا: مواقع الانترنيت

القرآن الكريم

أوّلا: المصادر

1-**برادة (محمد)**، لعبة النسيان، دار الأمان، الرباط، دط، (1436هـ-2015م).

2- **صالح (ياسمينة)**، وطن من زجاج،منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، (1427هـ-2006م).

ثانيّا: المراجع

1 . المراجع العربيّة:

1) **إبراهيم (نبيلة)**، فن القص في النظرية والتطبيق، سلسلة الدراسات النقدية(1)، مكتبة غريب، دت، دط.

2) **أبو نضال (نزيه)**، التحوّلات في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدّراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006.

3) **آخرون وبرادة (محمد)**،الرواية العربية واقع وآفاق، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، دط،1981.

4) **آخرون وفيصل (دراج)**، أفق التحوّلات في الرواية العربية، دراسات وشهادات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999.

5) **آخرون، شكري (عياد)**، الأدب العربي تعبيره عن الوحدة والتنوع (بحوث تمهيدية)،إشراف: عبد المنعم تليمة، مركز دراسات الوحدة العربية، جامعة الأمم المتّحدة (بيروت)، ط1، 1987.

6) **أدونيس**، فاتحة لنهايات القرن (بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة)، دار العودة – بيروت،ط1، 1980.

7) **إسماعيل (محمود)**، في تأويل التاريخ دراسات نظريّة وتطبيقيّة، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2017.

8) أمّ السّعد (حياة)،

أ- النقد والخطاب" مقاربات تداولية وميديولوجية"، دار رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2017.

ب-تداولية الخطاب الروائي" من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفظ"، دار كنوز المعرفة، عمان، ط1، (1436هـ/2015م).

9) **الباردي (محمد)**،

أ- الرواية العربية والحداثة، دار الحوار، اللاذقية(سورية)، ط1، 1993.

ب-إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2000.

10) **برادة (محمد)**،

أ- أسئلة الرّواية وأسئلة النقد، دار البيضاء، ط1، 1996.

ب-الرواية العربية ورهان التجديد،كتاب دبي الثقافية رقم الإصدار(49)، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، ط1، 2011.

11) **البريكي (فاطمة)**، قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار الشروق، عمان، ط1، 2006.

12) **بعيو (نورة)**، آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية " مدن الملح"، وثلاثية" أرض السواد" لعبد الرحمنمنيف، الأمل للطباعة والنشر،تيزي وزو(الجزائر)، دط، 2014.

13) **بن خليفة (مشري)**،

أ- القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006.

ب-سلطة النص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000.

14) **بن محمد الأزدى (عبد الجليل)**، أسئلة المنهج في النقد العربي الحديث، المطبعة والوراقة الوطنية- مراكش (المغرب)، ط1، 2009.

15) **بوشوشة (بن جمعة)**،

أ- التجريب ارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2003.

ب-الرّواية النّسائية الجزائرية، إشكالية الكتابة الاختلاف والتلقي، الملتقى الدولي الثامن للرواية، دراسات وإبداعات، دارالأمل للطباعة والنشر والتوزيع، المدينة الجديدة- تيزي وزو، (الجزائر)،2004.

16) **بوطيب (عبد العالي)**، إشكالية تأصيل المنهج في النقد الرّوائي العربي، عالم الفكر، الكويت،مج:27، ع:1 ،1998.

17) **بوعزّة(محمد)**، سرديات ثقافية، من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، ط1، 2014.

18) **تأليف مجموعة من الروائيين**:الرواية العربية، واقع وأفاق، دار ابن رشد، ط1، 1981.

19) **تأليف مجموعة من الكتاب:** الرواية العربية – ممكنات السرد–، أعمال الندوة الرئيسيّة لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ج1، 2009.

20) **تحريشي(محمد)**، في الرواية والقصة والمسرح– قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية– دحلب، الجزائر، (دط)، (دت).

21) **ثامر(فاضل)**، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط1، 1994.

22) **حافظ (صبري)**، أفق الخطاب النقدي، دار شرقيات، القاهرة، دط، 1996.

23) **حبيلة (شريف)**، الرواية والعنف، دراسة سوسيو نصيّة في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، إربد، (الأردن)، ط1، 2010.

24) **حسن حسين (خالد)**، شعريّة المكان في الرواية الجديدة، مركز الرياض للمعلومات والدراسات الاستشاريّة، الرياض(السّعودية)، ط1، 2000.

25) **الحسيب (عبد المجيد)**، حوارية الفن الرّوائي، منشورات الباحثين الشباب، فاس، دط، 2007.

26) **حمودة(عبد العزيز)**، الخروج من التيه (دراسة في سلطة النص)، مطابع السياسة، الكويت، دط، 2003.

27) **حفناوي(بعلى)**، هاجس الحداثة وإشكالية العنف في رواية جيل الأزمة، الملتقى الدولي للرواية(دراسات وإيداعات)، الملتقى السابع، دار الأمل، المدينة الجديدة–تيزي وزو، (الجزائر)، 2004.

28) **خمري (حسين)**،

أ–سرديات النقد في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2001.

ب–فضاء المتخيّل (مقاربة في الرواية)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002.

29) **درّاج(فيصل)**، نظرية الرّواية والرّواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، دط، 1999.

30) **الدّغمومي(محمد)**، نقد النّقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة رسائل وأطروحات رقم44، 1999.

31) **رضوان(عبد الله)**، الرّائي(دراسات في سوسيولوجيّة الرّواية العربيّة)، دار اليازوري العلميّة، عمان(الأردن)، ط1، 1999.

32) الرّويلي (ميجان)والبازعي (سعد)، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، ط 3، 2005 .

33) **الرياحي(كمال)**، حركة السرد الروائي ومناخاته–استراتجيات التشكيل–، دار مجدلاوي، عمان، (الأردن)، ط1، 2005.
34) **الساوري (بوشعيب)**، رهانات روائية، جذور للنشر والتوزيع، ط1، 2007.
35) **سعيد حجازي (سمير)**، النقد الأدبي وأوهام رواد الحداثة، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع– القاهرة، ط1، 2005.
36) **السيوطي (عبد الرحمن)**، الدر المنثور سورة آل عمران، ج2، دار الفكر، بيروت، د(ط،ت).
37) **شبشوب معلّى (سهيرة)**، السّارد في الرّواية العربيّة بين 1996–2006، ضحى النشر، تونس، ط1، 2017.
38) **شعبان(عبد الحسين)**، تحطيم المرايا في الماركسية والاختلاف، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.
16) **شوقي الزين (محمد)**، إزاحات فكرية، مقاربات في الحداثة والمثقف، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط ،2005.
39) **صالح(فخري)**، في الرواية العربية الجديدة، الدارالعربية للعلوم، ناشرون منشورات الاختلاف، بيروت، ط1، 2009.
40) **الطاهري(بديعة)**، السرد وإنتاج المعنى، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2015.
41) **الطلبة سالم (محمد الأمين)**، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر–دراسة تطبيقية في سميا نطقيا السرد–مؤسسة الانتشار العربي، بيروت(لبنان)، ط1، 2008.
42) **عامر(مخلوف)**، الرّواية والتحوّلات في الجزائر، أثر الإرهاب في الكتابة الرّوائية " دراسات نقدية في مضمون الرّواية المكتوبة باللغة العربية" ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2000.
43) **عباس (إبراهيم)**، الرواية المغاربية" تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي"، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2005.
44) **عبد الرزاق أحمد(هديل)**، تعدد الأصوات في الرواية العراقية: دراسة نقدية في مستويات وجهة النظر، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016.
45) **عبود(حنا)**، من تاريخ الرواية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2002.
46) **عذاروي(سليمة)**، النظريات النقدية الغربية" إشكاليات التلقي العربي، نظريات التناص أنموذجا، دار رؤية للنشر والتوزيع،القاهرة، ط1، 2020.
47) **العلاّم (عبد الرّحيم)**،
أ– سؤال الحداثة في الرواية المغربية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، بيروت، دط، 1999.

ب–كينونة النص الروائي، قضايا السارد في " لعبة النسيان"، منشورات الموجة، الرباط، ط1، 1996.

48) **عموري(سعيد)**، الرواية من منظور نظرية التلقي، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، كلية الآداب، فاس، ط1، 2009.

49) **العوف (زياد)**، الأثر الإيديولوجي في النّص الرّوائي: ثلاثية نجيب محفوظ، مؤسسة النوري، ط1، 1993.

50) **العيد(يمنى)**،

أ– الراوي الموقع والشكل–بحث في السرد الروائي–مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت(لبنان)، ط1، 1986.

ب–فنّ الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الآداب، بيروت، ط1، 1998.

51) **غيلوفي(خليفة)**، التجريب في الرواية العربية بين رفض الحدود وحدود الرفض، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط1، 2012.

52) فرشوخ(أحمد)،

أ– حياة النص–دراسات في السرد–، دار الثقافة، الدار البيضاء(المغرب)، ط1، 2004.

ب–كينونة النص الروائي، قضايا السارد في " لعبة النسيان"، منشورات الموجة، الرباط، ط1، 1996.

53) فضل (صلاح)، إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع – القاهرة، ط1، 1987.

54) **فيدوح (عبد القادر)**، شعرية القص، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1996.

55) **الفواز(علي حسن)**، مراثي المكان السردي، (قراءة في فضاءات الرواية العراقية)، تموز، دمشق، ط1، 2012.

56) **لحميداني (حميد)**،

أ– أسلوبية الرواية–مدخل نظري–منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989.

ب–النقد الروائي والإيديولوجيا(من سوسيولوجيا الرّواية إلى سوسيولوجيا النص الرّوائي)، المركز الثّقافي العربي، ط1، بيروت، 1990.

57) **ماضي(عزيز شكري)**،

أ- انعكاس هزيمة حريزان على الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1987.

ب-أنماط الرواية العربية الجديدة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع: 353، 2008.

58) **مجدولين(شرف الدين)**، الفتنة والآخر، أنساق الغيرية في السرد العربي، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2012.

59) **مرتاض(عبد المالك)**، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، ع: 240، ديسمبر، 1998.

60) **المرتجي(أنور)**، ميخائيل باختين "الناقد الحواري"، مجموعة مقالات مترجمة، منشورات زواية للفن والثقافة، الرباط، 2009.

61) **معتصم (محمد)**، بناء الحكاية والشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2007.

62) **المنيعي (محمد)**، قراءة في الرواية: لعبة الكتابة في رواية " لعبة النسيان"، سندي للطباعة والنشر والتوزيع، 17، زنقة تادلة، مكناس، (المغرب)، ط1، 1996.

63) **المودن (حسن)**، الرّواية والتحليل النصّي: قراءات من منظور التحليل النفسي، دار الأمان، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، الرباط، الجزائر، بيروت، ط1، (1430هـ-2009م).

64) **المويقن (مصطفى)**، تشكل المكونات الروائية، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 2001.

65) **نور الدين (صدوق)**، الكتابة وإنتاج الوعي، دراسة وتحليل في رواية " لعبة النسيان"، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1995.

66) **وادي (طه)**، دراسات في نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة (مصر)، ط1 ،1989.

67) **وتار (محمد رياض)**، توظيف التّراث في الرّواية العربية المعاصرة (دراسة)، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، د ط، .2002.

68) **اليبوري (أحمد)**، في الرواية العربية التكوين والاشتغال، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

69) **يعقوب (ناصر)**، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية(1970-2000)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت(لبنان)، ط1، 2004.

70) **يقطين (سعيد)**، قضايا الرواية العربية الجديدة (الوجود والحدود)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، دار الأمان، ط1، 2012.

2 . المراجع المترجمة:

1) **أوسبنسكي(بوريس)**، شعرية التّأليف(بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي)، تر: سعيد الغانمي، وناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة، 1999.

2) **باختين (ميخائيل)**،

أ- الملحمة والرواية، فصل من كتاب" جمالية ونظرية الرواية"، تر: جمال شحيد، معهد الإنماءالعربي، بيروت، دط، 1982.

ب-شعرية دوستويفيسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

ت-الماركسية وفلسفة اللغة، تر: محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، دط، 1986.

ث-الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، ط1، 1987.

ج- الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، دط، 1988.

ح- أعمال فرانسو رابليه والثّقافة الشّعبيّة في العصر الوسيط وإبّان عصر النهضة، تر: شكير نصر الدين، منشورات الجمل، بغداد، بيروت، ط1، 2015.

خ- الفرويدية، تر: شكير نصر الدين، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2015.

د- جمالية الإبداع اللّفظي، تر: شكير نصر الدين، دار رؤية، القاهرة، ط1، 2016.

3) **بوتور(ميشل)**، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات العويدات، بيروت، لبنان، ط2، 1982.

4) **بولان(إلفي)**، المقاربة التداولية للأدب، تر: محمد تنفو، ليلى أحميداني، مراجعة وتنسيق وتقديم: سعيد جبار، دار رؤية، القاهرة، ط1، 2018.

5) **تدوروف(تزفيتان)**،

أ- نقد النقد، تر: سامي سويدان، مركز الإنماء القومي، ط1، 1986.

ب-ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2012.

6) **دي سوسير(فرديناند)**، محاضرات في الألسنية العامة، تر: يوسف غازي ومجيد النصر، منشورات المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، دط، 1986.

7) **زيما(بيير)**،

أ- النقد الاجتماعي، تر:عائدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر المعاصرة، القاهرة، ط1، 1990.

ب-النص والمجتمع آفاق علم اجتماع النقد، تر: أنطون أبو زيد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2013.

8) **كريستيفا(جوليا)**، علم النص، تر: فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط3، 2014.

3-المراجع الأجنبيّة:

1) **Bakhtine (Mikhaïl)**,

a- Esthétique de la création verbale, traduit du Russe par Alfreda Aucouturier, Gallimard, Paris, 1970.

b- Esthétique et roman, Traduit du russe par Daria Olivier, Edition Gallimard, 1978.

c- L'œuvre de Fransçois Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance, traduit du ruse par André Robel, éditions Gallimard, Paris, 1970.

2) **Kristeva (Julia)**,

a- Une Poétique ruinée, in Mikhaïl Bakhtine, La Poétique de Dostoïevski, traduit du russe par Isabelle kolitcheff, présentation de Julia Kristeva aux éditions du Seuil, 1970.

b- Séméiotiké, recherche pour une sémanalyse, Paris. Ed. Seuil, 1969.

c- Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman, in Recherches pour une sémanalyse, éditions du Seuil, Paris, 1969.

3) **Peytard(Jean)**, Mikhaïl Bakhtine. Dialogisme et Analyse du discours, Collections dirigée par Daniel Delas, Bertrand-Lacoste, Paris, 1995.

4) **Rivara(René)**, La langue du récit, Introduction à la narratologie énonciative, L'Harmattan, Paris, 2000.

5) **Todorov(Tzvetan)**, Mikhaïl Bakhtine, Le principe Dialogique, Suivi de Ecrit du cercle de Bakhtine, Editions du Seuil, Paris, 1981.

4-الدّراسات المنشورة في المجلاّت:

1) **أبو غزالة(رجاء)**، الحداثة العربية في المشروع الثقافي العربي الموحد، مجلّة الموقف الأدبي مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق – ع 297 كانون الثاني 1996.

2) **برادة(محمد)**،

أ- التعدّد اللّغوي في الرواية العربية: تفتيت تجانس النص، تحويل الشكل وتوسيع المتخيّل، مجلّة مواقف للحريّة والإبداع والتغيّر، بيروت- لبنان، ع:69- خريف 1992.

ب-في شبه شهادة عن العلاقة بالكتابة، مجلة الآداب، عدد خاص بـ" الأدب المغربي الحديث، 2،1، يناير/فبراير 1995.

3) **بعيو(نورة)**، أشكال وتقنيات توظيف المادة التاريخية في الرواية العربية المعاصرة، مجلة الخطاب- دورية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات والبحوث العلمية في اللّغة والأدب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، ع:9، جوان 2011.

4) **بوزيدة(عبد القادر)**: "ملاحظات ومقارنة بين بعض الاتجاهات التداولية، باختين ومانقونو نموذجا"، مجلة اللغة والآداب، ع: 17، جانفي 2006.

5) **الحيرش(محمد)**، تداوليات التخاطب عند ميخائيل باختين، مجلة كلية الآداب، جامعة الملك السعدي، تطوان، المغرب، 1990.

6) **الزهراني(معجب)**، نحو التلقي الحواري: مقاربة لأشكال تلقي كتابات ميخائيل باختين في السياق العربي، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة البحرين، ع:3، شتاء، 2000.

7) **سعيدي(محمد)**، حركية الشخصية في الرواية الجديدة، مجلّة تجليات الحداثة، ع:3، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 1994.

8) **شنوفي(ميلود)**، تعدّد الأصوات وحوارية الفن الرّوائي: في نظرية الرواية عند ميخائيل باختين، مجلة التواصلية، ع12، جامعة البليدة2، الجزائر.

9) **زروقي(عبد القادر)**، النقد الروائي الجزائري المعاصر المنجز والخيارات المنهجية، مجلة الأندلس للعلوم الإنسانية والاجتماعية، مج 10، ع:6، أبريل2015.

10) **عشراتي(سليمان)**، الأدب العربي والرواية الجديدة، مجلة تجليات الحداثة، جامعة وهران، ع:3، 1994.

11) **لحسن(بشير)**، العامية في الوطن العربي، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي بلعباس، ع: 2، (2002-2003).
12) **لحميداني(حميد)**،التناص وإنتاجية المعاني، مجلّة علامات فى النقد، ج 40، م10، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ربيع الآخر 1422هـ-يونيو 2001م.
13) **مروك(دليلة)**، انشطار الذات وسؤال الهوية في رواية "وطن من زجاج" لـ ياسمينة صالح، مجلة العلوم الإنسانية، ع: 47 جوان 2017، مج أ، الجزائر.
14) **موسى(إبراهيم نمر)**، صوت التراث والهويّة، دراسة في التناص الشعبي في شعر توفيق زياد، مجلّة جامعة دمشق24، ع:2/1، 2008.

5-الرّسائل الجامعيّة:

1) **خليل(سليمة)**، الحداثة السردية في الرواية الجزائرية- نقد المرجعيات في رواية الأزمة- رسالة دكتوراه العلوم في الآداب واللغة العربية، إشراف: نصر الدين بن غنيسة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، (2016/2017)م.
2) **زاوي(أحمد)**، بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح، أطروحة دكتوراه، إشراف: عبد الحليم عيسى، جامعة وهران أحمد بن بلة، السنة الجامعية، 2014-2015.
3) **شعثان(الشيخ)**، نظريّة الرّواية عند ميخائيل باختين- المقولة والإجراء- أطروحة دكتوراه علوم في الأدب العربي، إشراف: وحيد بن بوعزيز، جامعة الجزائر2، السنة الجامعيّة 2018/2017.
4) **لعوبي(سهام)**، لغة المرأة مقاربة لسانية اجتماعية لإشكالية النوع" الجندر" في الدراسات اللّغوية، رسالة دكتوراه، إشراف: د. خولة طالب الإبراهيمي، جامعة الجزائر2، السنة الجامعية2018/2017.
5) **مليكي(إيمان)**، الحوارية في الرواية الجزائرية، رسالة ماجيستر، إشراف: عبد الله العشي، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، 2014/2013.

ثالثا: مواقع الانترنيت:

1) **كريزينسكي (فلاديمير)**، باختين والمسألة الإيديولوجية، تر: حسن بحراوي وعبد الحميد عقار، مجلّة علامات،ع:6، 1996، موقع سعيد بنكراد. http://www.saidbengrad.Net/al/n6/3.htm .
2) **http//ar.m.wikipedia.org.**

الفهرس

الموضوع **الصّفحة**

مقدّمة.....4

مدخل:النّص الرّوائي العربي الجديد والنّقد المعاصر.....12

1-الرّواية العربيّة الجديدة وضرورة تحديث القراءة النّقديّة 14

2-ميخائيل باختين في الدّرس النّقدي المعاصر:..... 36

الفصل الأوّل:ماهيّة الحواريّة في الخطاب الرّوائي 64

1-علاقة الحواريّة بالتّناص 66

2-الخطاب الحواريّ والخطاب المونولوجيّ 82

3-آليات الحواريّة في الخطاب الرّوائي 89

الفصل الثّاني:نظريّة الملفوظ عند باختين.....107

1-مفهوم الإيديولوجيّا عند باختين: 109

2- التّفاعل اللّفظي L' interaction Verbale 119

3- أجناس الخطاب Les genres du discours..... 130

الفصل الثّالث:صورة اللّغة الغيريّة في روايتي" لعبة النّسيان" و " وطن من زجاج"

..... 140

1-المستويات اللّغويّة..... 143

2-الأنماط اللّغوية 165

الفصل الرّابع:التّشخيص اللّغوي وتشكّله في روايتي " لعبة النّسيان" و" وطن من زجاج"

.....200

1- التّهجين L'hybridation..... 202

2-العلاقات الحواريّة المتبادلة بين اللّغات L'interrelation dialogique des langage..... 212

3-الحورات الخالصة Les dialogues pures 225
الفصل الخامس:الأشكال البوليفونيّة ودلالتها الإيديولوجيّة في روايتي" لعبة النّسيان" و"وطن من زجاج" 257
1-بوليفونيّة الخطاب المنقول Polyphonie du le discoursrapporté.. 265
2-الأجناس المتخلّلة Les genres intercalaires..... 284
الخاتمة 345
ملحق البحث 352
ضبط المصطلحات وما يقابلها بالعربيّة 353
مصادر البحث ومراجعه..... 361
الفهرس 373

ملخّص البحث

The Dialogism in the two novels of "The Game of Forgetting" by Mohamed Berrada and "A Homeland of Glass" by Yasmina Salah

The aspiration of this research is to approach the Maghreb novelist discourse in the light of Bakhtin's theses. Thus, in order to attain this target, we put the two novels "The Game of Forgetting" by Mohamed Berrada and "A Homeland of Glass" by Yasmina Salah under the Bakhtin's critical test. Further, we underline that the studies having dealt with the novels of the Moroccan writer "**Mohamed Berrada**" and the Algerian writer "**Yasmina Salah**", did not come within reach of the approach adopting the "dialogism" term, along with its narrative appearance in the narrative text of the two writers. In the light of which, the topic of our research came under the title: The Dialogism in the two novels of "The Game of Forgetting" by Mohamed Berrada and "A Homeland of Glass" by Yasmina Salah, using the Bakhtinian sociological method.

For attainment purpose of this goal, we will start in this research from a set of hypotheses and problems that raise the following questions: –

1- **How greatly influential are Bakhtin's critical theses on the contemporary critical path**?
2- **How did the Bakhtinian critical intellectual content fuse with Arab specificity in the contemporary Arab critical experience**?
3- **What is the dialogism**? **And what are its mechanisms for Bakhtin**?
4- **How did the dialogism appear in the two novels**?

5- **What is the specificity of each writer in understanding and comprehending the Bakhtinian "dialogism" and its narrative representation**?

In order to provide answers for these problems, we adopted the Bakhtiniansociological approach as a method and vision to reveal the manifestations of the dialogue, relying therein on a set of procedural-analytical tools for the approach of the two blogs, which the stylistic ideological analysis through the theses of Bakhtin. As consequence, the research method combines two procedural tools: Description and Analysis.

In the Introduction, entitled:" The new narrative text and the contemporary criticism", whereat the purpose thereof was to be acquitted with the different critical opinions that fall within the scope of establishing my comprehension of the new Arabic novel specificity, which requires updating critical reading and cognitive tools that happens at the same time with this creative diversification. More to the point, we addressed in this Chapter the conversational reception of Bakhtin's theses in the Western and Arab critical context, and how the Bakhtinian critical intellectual content fused with Western and Arab specificity in the contemporary critical experience? As for the Second Chapter, we discussed the principle of dialogism of Bakhtin, starting from two main topics; the the from three basic elements: the first of which was to uncover the relationship of dialogism with the intertextuality, and is intertextuality as a critical term equivalent to dialogism? Thus, this element led to uncovering of the difference between the dialogical discourse

and the monological discourse, accompanied by a procedural analysis. As for the third and final element, we presented through which the mechanisms of dialogism in the narrative discourse, the methods of dialogical penetration through hybrid structures, and the dialogical interrelationships between languages that appeared in stylization, parody (parodies) irony and diversification, in addition to the supposed discourse writer and narrator, whereat the novelist resorts to employing the indirect method, and the free indirect method, through which it has shown to be difficult to know the true pronouncer who is responsible for the narration.

With regards to the second Chapter, we dealt with the" Bakhtin's theory of the utterance", on which Bakhtin's concept of dialogism is based; besides, this has alike been divided into three important topics, namely Bakhtin's concept of ideology, and the verbal interaction due to its close connection with the dialogical principle, along with the inclusion of the extra-verbal section complementing the structure of the utterance; in closing, we addressed the types of discourse, as the most fundamental and important, with regards to the introduction and regulation of the Plurilingualism, along with its ability to deepen and enhance the novel's conversation polyphonic character.

As for the Third Chapter, we presented in the same the Image of the Altruistic Language in the two novels "The Game of Forgetting" and "A Homeland of Glass, which included two topics: Firstly, the **Linguistic Levels:** which multiply and diversify, according to the levels of the

intellectual, cultural, social and professional personality, on the one hand; and the diversity of places and spaces of the two novels, on the other hand. Secondly, the Linguistic Patterns: Two linguistic styles have been detected, namely: 1- A language that is moving towards the centre, which was manifested in the language of religion, and the language of the Authoritarianism Foundation, whether it is related to the system of government/authority, or the language of the other/colonial or through its influence, in addition to the language of parental authority. 2- A language that is moving away from the centre, which was symbolized in the disclosure of the silence, whereat analytically addressed the language of history and the language of gender.

Regarding the Fourth Chapter, entitled as: Linguistic Diagnosis and its Formation in the two novels “The Game of Forgetting” and “A Homeland of Glass”, as it included three basic topics, namely: hybridization, interrelationships between languages through the stylization, parody, irony and diversification; and special dialogues with their multiple and different styles and topics, which have been subject to perception within their own social status and contexts.

As for the Fifth Chapter of this research, for its part, entitled as: Polyphonic forms and their ideological denotations in the two novels “The Game of Forgetting” and “A Homeland of Glass”, devoted for rapprochement of the “Polyphonic” phenomenon in the narrative discourse, as considering this level can firstly be attained through understanding the nature of the

relationship between it and the dialogism. Subsequently, we endeavoured to approach the Polyphonic forms, along with making representation thereto through the two novels, and uncovering the ideological connotations resulting there from

University of Algiers 2 - Abu Al-Qasim Saadallah -

Faculty of Arabic Language and Literature and Eastern Languages
Department of Arabic Language and Literature
Thesis Submitted for the Degree of Doctorat (L.M.D)
Specialization: Contemporary Narrative Discourse

The Dialogism in the two novels of "The Game of Forgetting" by Mohamed Berrada and "A Homeland of Glass" by Yasmina Salah

Student's Name:
Khadidja Bahloul

Supervised by Professor:
PR. Mecheri Ben Khelifa

name and surname	The scientific qualification	Scientific rank	The original institution
Zaoui lamouri	President	**PRF**	University of Algiers 2
Mecheri ben khelifa	Supervisor	**PRF**	University of Algiers 2
Leila kas'hi	Examining member	**PRF**	University of Algiers 2
Abderahmane oughlici	Examining member	**M.C.A**	University of Algiers 2
Noura baiou	Examining member	**PRF**	Tizi Ouzou University
Mustapha berbara	Examining member	**M.C.A**	Khemis Miliana University

The academic year : 2023/2024