الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ابن خلدون تيارت
كلية الآداب واللغات
قسم اللّغة والأدب العربي

مخبر التوطين: مخبر الخطاب الحجاجي أصوله ومرجعياته وآفاقه في الجزائر

تلقي المفاهيم الباختينيّة في النّقد الرّوائي المغاربيّ

أطروحة مقدّمة لنيل درجة الدكتوراه الطور الثالث LMD
في تخصّص النّقد الحديث والمعاصر

إعداد الطالب: بومعزة غشام

إشراف الأستاذة الدكتورة: أحمد الحاج أنيسة

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
بلحسين سليمان	أستاذ التعليم العالي	جامعة تيارت	رئيسا
أحمد الحاج أنيسة	أستاذ التعليم العالي	جامعة تيارت	مقرّرا
مكيكة مُحَمَّد جواد	أستاذ التعليم العالي	جامعة تيارت	مساعد المقرّر
خروبي بلقاسم	أستاذ التعليم العالي	جامعة تيارت	ممتحنا
طعام شامخة	أستاذ التعليم العالي	جامعة تيسمسيلت	ممتحنا
تواتي خالد	أستاذ التعليم العالي	جامعة تيسمسيلت	ممتحنا

السنة الجامعية 1443/ 1444هـ - 2022-2023م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ابن خلدون تيارت
كلية الآداب واللغات
قسم اللّغة والأدب العربي

مخبر التوطين: مخبر الخطاب الحجاجي أصوله ومرجعياته وآفاقه في الجزائر

تلقي المفاهيم الباختينيّة في النّقد الرّوائي المغاربيّ

أطروحة مقدّمة لنيل درجة الدكتوراه الطور الثالث LMD
في تخصّص النّقد الحديث والمعاصر

إعداد الطالب: **إشراف الأستاذة الدكتورة**
بومعزة غشام **أحمد الحاج أنيسة**

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
بلحسين سليمان	أستاذ التعليم العالي	جامعة تيارت	رئيسا
أحمد الحاج أنيسة	أستاذ التعليم العالي	جامعة تيارت	مقرّرا
مكيكة مُحَمَّد جواد	أستاذ التعليم العالي	جامعة تيارت	مساعد المقرّر
خروبي بلقاسم	أستاذ التعليم العالي	جامعة تيارت	ممتحنا
طعام شامخة	أستاذ التعليم العالي	جامعة تيسمسيلت	ممتحنا
تواتي خالد	أستاذ التعليم العالي	جامعة تيسمسيلت	ممتحنا

السنة الجامعية 1443/ 1444هـ - 2022-2023م

الإهداء

- إلى كلِّ مُحاوِريَّ / الحوارِيين الذين حضرُوا مَعي طيلة رحْلة البحثِ هنا في الجزائرِ، وفي المغربِ، وفي تونسَ وليبيا وفي كلِّ البلادِ العربيّة من الباختنيين.

- إلى الذين أخذتُ منْ وقتهم الكثير زوجتي وأبنائي.

كَلِمَةُ شُكرٍ

في البدْءِ ..

الشّكرُ كلّه للأستاذة الدكتورة أحمد الحاج أنيسة على مرافقتها لي في كلّ مراحل البحث، وعلى ثقتها فيّ لخوض غماره، وعلى صبرها معي، وتوجيهها لي في كامل الهدوء..

الشّكرُ كلّه لأساتيذ جامعة ابن خلدون الذين تقبّلوني باحثاً وأخاً..

الشّكرُ كلّه للجنة المناقشة كلّ باسمه ورتبته..

مقدّمة

حظيَ "باختين" منذ عقود باهتمام كبير في الوسط النّقديّ العربيّ المشرقيّ والمغاربيّ، فنُقلت مفاهيمه إلى المدوّنة النّقدية المغاربيّة عن طريق الترجمة إلى الفرنسية عبر خطّين أصليين هما:

1 - خطّ جوليا كريستيفا في الستينات.

2 - خطّ تزفيطان تودوروف في الثمانينات.

حيث تلقى النّقد الفرنسيّ الترسانة المفاهيمية عن الرّوسيّة بواسطة كرستيفا وتودوروف، ليتلقى النّقد العربيّ والمغاربيّ شرح هذه المفاهيم وتعميق فهمها من قبل ترجمات عربيّة قام بها كلّ من يوسف الحلاّق وجمال شحيد ومحمّد برادة وشكير نصر الدين، فكان للترجمات العربيّة الدّور الكبير في نقل المفاهيم الباختينية إلى النّقد الرّوائيّ العربيّ/المغاربيّ.

حين انفتاح باختين على كثير من العلوم البحتة وصياغة لمفاهيمه النظريّة والإجرائيّة، وحين تكييفه وتطويعه لها لمقاربة النّصوص واستنطاقها بعيدا عن جمود التحليل الشّكلانيّ، وعجلة التحليل الماركسيّ، لم يكن في نيّته الوصول بمفاهيمه إلى درجة التنظير، وإنّما جعل منها فعلَ اختبارٍ ونظريّة في نفس الآن، لقد تجهّز بمفاهيم تجمعها "الحواريّة" التي يمتاز بها النصّ الرّوائيّ وهذه المفاهيم هي: الحواريّة، تعدّد الأصوات، البوليفونيّة، التذويت، الغيريّة، الباروديا، الكرنافاليّة، الهجانة والأسلبة، التعدّد اللّغويّ، التلفّظ، الكرونوطوب، التناص وغيرها، وهي مفاهيم تلقاها النّقد العربيّ المغاربيّ واتّخذ منها آليات إجرائيّة اشتغل بواسطتها على فهم النّصوص حين التقائها للبوح بأسرارها الاجتماعيّة والإيديولوجيّة.

فكيف تلقى النّقد الرّوائيّ المغاربيّ المقولات الباختينيّة، وكيف استنطق بها النّصوص الرّوائيّة؟

هذا السؤال الإشكالي هو ما دفعنا لخوض غمار البحث في الأطروحة الموسومة :

تلقي المفاهيم الباختينية في النقد الرّوائي المغاربيّ

ومن خلال عملية البحث سنحاول تتبّع المجموعة المفهوميّة الباختينيّة، وكيفيّة تلقيها في النّقد الرّوائيّ المغاربيّ على المستويين النظريّ والإجرائيّ، والوقوف عند خلفياتها ومرجعياتها، ومحاورة النّصوص المغاربيّة الجزائريّة والمغربيّة والتونسيّة والموريتانية - في غياب للمدوّنة الليبيّة - لاستكناه آليات واستراتيجيات الانفتاح على المفهوم الباختينيّ واستقباله.

بين المعيارية والدوافع الشّخصية كان اختيارنا لموضوع الأطروحة، فالقراءات الخاصّة والدراسات السابقة والسّعي إلى تفسير أثر النظرية الباختينيّة في النّقد الرّوائيّ المغاربي بخاصّة، جمع لدينا سببين لخوض غمار البحث، وهذان السببان هما السبب الذاتي والسبب الموضوعي:

أ - السبب الذّاتي:

إنّ أوّل دافع لاختيارنا موضوع الأطروحة كان استقبالُنا ومحاورتنا لبعض المفاهيم الباختينيّة - الحواريّة بخاصّة- أثناء معالجتنا لموضوع المتعاليات النصّية في مذكّرة الماستر، وتقاطع كثير من المفاهيم بالفكر الباختيني مرجعيّة للتناصّ والتعالي النصّي في خطوطه الثلاثة: باختين، وكريستيفا، وجينيت، هذا البحث جعلنا نرصد كثيرا من المفاهيم دون التوسّع فيها، ودون الوقوف على مرجعياتها وخلفياتها الفلسفيّة والابستيمولوجيّة، الأمر

الذي ولّد لدينا رغبة شديدة في البحث عن هذه المفاهيم، إضافة إلى الإرباك الكبير الذي يولّده المفهوم الباختينيّ لدى أيّ باحث نظرا لصعوبته وزئبقيته، وانفتاحه على عوالم كثيرة.

ب- السبب الموضوعي:

الأسباب الموضوعيّة التي حفّزتنا بقوّة إلى خوض غمار البحث في تلقي المفاهيم الباختينية في النّقد الرّوائيّ المغاربيّ هي:

- أهمية النظرية الباختينة وتأثيرها في النّقد العالميّ: الفرنسيّ والأمريكيّ، وانتقال هذا التأثير إلى النّقد العربيّ والمغاربيّ بخاصّة، وما عرفه النّقد الرّوائيّ المغاربيّ من تجدّد على مستوى المنهج والممارسة، والخروج من دائرة المقاربات المنغلقة.
- تفحّص باختين للكلام الإنسانيّ، وما ينطوي عليه من أسرار، وتبئيره للظاهرة الأدبيّة من داخلها وخارجها، بتحليله لدلالاتها وأبعادها الاجتماعيّة، والوقوف عند ما تنطوي عليه من حوارية وتعدّد للأصوات.
- تعدّد كيفيات استقبال وتلقي المفاهيم الأساسية الناظمة لشعريّة باختين في النّقد الرّوائيّ المغاربيّ.
- تلقي المفاهيم الباختينية في النّقد الروائيّ المغاربيّ على مستوى مساءلة البنية والاهتمام بالدّلالة.

إنّ حواريتنا ومحاورتنا للمدوّنات النّقديّة المغاربيّة يخو منحى "نقد النّقد" لا منحى الاستعراض للمفاهيم استعراضا جزئيا لا يعدو التعداد والترديد، وذلك من خلال طرحنا لجملة من الإشكاليات المؤسِّسَة هي:

1 - ما أسباب صعوبة المفهوم الباختينيّ على المستوى الابستيمولوجيّ والفلسفيّ؟

2 - إشكالية غياب الوعي النّقدي المتريّث حين توظيف المفهوم الباختيني كأداة إجرائيّة.

3 - اعتبار النّاقد العربيّ للمفهوم الباختينيّ مفهوما معياريّا.

4 - التمثّل الاختزالي المجتزئ لفكر باختين في المدوّنات النّقديّة.

5 - حصر باختين في أطر مرجعية واتّجاهات نقديّة ومدارس نقديّة من مثل "سوسيولوجيا الأدب أو "الإيديولوجيا الماركسيّة".

هذه الإشكاليات دفعتنا إلى تتبع المفاهيم الباختينيّة في النّقد الرّوائيّ المغاربيّ للوقوف عند كيفية تلقي المفهوم وتوظيفه عند كلّ ناقد من النّقاد المغاربة بمقاربة نماذج من المدوّنات النّقديّة المغاربيّة الجزائريّة، والمغربيّة، والتونسيّة، والموريتانية.

القراءة النّاقدة لمدوّنات النّقد الرّوائيّ المغاربيّ تحتّم علينا انتهاج منهج ينفتح على كثير من المناهج، لوقوع الفكر الباختينيّ في نقطة تتقاطع فيها الكثير من المناهج النّقديّة مثل الأسلوبيات، والسيميائيات، والتاريخ والشعريّة الجمالية، ولاختلاف القراءات النقدية المغاربية للمفهوم الباختيني حين التنظير أو حين التطبيق والممارسة.

إنّ انتهاجنا للميتانقدي Métacritique يفرض علينا اتّباع منهج يدفعنا إلى مراجعة البنية المنطقيّة للنقد الرّوائيّ المغاربيّ، وإلى استقراء مبادئه الأساسيّة وفرضياته التفسيريّة، وتبيّن المفاهيم والمصطلحات الباختينيّة التي اعتمدها أدوات إجرائيّة لمقاربة النّصوص الإبداعيّة الرّوائيّة، وبهذا يكون بحثنا ضربا من القراءة المُوَاجِهة للمدوّنات النّقديّة المغاربيّة، وشكلا من أشكال الحفر في كيان نصوصها، ولمّا كان لنقد النّقد منطلقاته المنهجيّة المحصورة في الثلاثية الوصفيّة والإيديولوجيّة، والابستيمولوجيّة، فإنّنا نعتمد منهجية المقاربة الابستيمولوجيّة التي تتجاوز إعادة إنتاج النّصّ النّقديّ وتَكرارِه، وتتعدّى

حدود التزام الاتّجاه والمذهب، وبذلك يكون بحثنا نشاطا معرفيا يُخضع المدوّنات النّقديّة المغاربيّة لأطروحات وفرضيات نتعامل مع نصوصها على أنّها موضوعات للمساءلة والاختبار، وهو الأمر الذي جعل المقاربة تنفتح على كثير من المداخل والمناهج للاستفادة من مبادئها ونظرياتها التي يمكن اعتمادها في عملية ممارسة نقد النّقد.

من الدراسات السابقة التي تناولت تلقي المفاهيم الباختينية في النتاج النّقدي نذكر دراستين هما:

1 - "**تلقي باختين عند النّقاد العرب**"، رسالة دكتوراه للطالب عبد القادر الحسين الجاسم، بإشراف من الدكتور سويس البطمان والدكتور مرشد أحمد.

2 - "**تلقي باختين في النقد العربيّ**"، رسالة دكتوراه للطالبة حبيبة سامر من جامعة العربي التبسي بإشراف من الدكتور عمرو عيلان.

نتوق من خلال دراستنا لموضوع تلقي المفاهيم الباختينية في النقد الروائي المغاربي أن نصل إلى جملة من الأهداف نذكر بعضها في الآتي:

- كيفية تلقي المفاهيم الباختينية في النقد الغربيّ.
- رصد المفاهيم الباختينية في النّقد الرّوائي المغاربيّ.
- كيفية تلقي المفاهيم الباختينية في النقد الروائي المغاربيّ.
- أثر الفكر الباختيني في النّقد المغاربيّ.
- المفهوم الباختيني بين النظرية والتطبيق في النقد الروائي المغاربيّ.
- راهنية الفكر الباختيني في النقد الروائي المغاربيّ.

لبناء تصوّر بحثيّ ارتأينا الاستئناس ببعض المدوّنات النّقديّة التي عالجت المفاهيم الباختينيّة المختلفة نذكر منها:

1 – الرّواية المغاربية تحوّلات اللّغة والخطاب، عبد الحميد عقار، المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

2 – المتخيّل في الرّواية الجزائريّة من المتماثل إلى المختلف، آمنة بلعلى، دار الأمل، الجزائر، 2006.

3 – أسئلة الرواية أسئلة النقد، محمد برادة، شركة الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.

4 – أسلوبية الرواية مدخل نظري، حميد لحمداني، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989.

5 – مستجدات النقد الروائي، جميل حمداوي، ط1، 2011.

6 – حوارية الخطاب الرّوائي التعدد اللغوي والبوليفونية، محمد بوعزة، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2016.

7 - تأويل النص من الشعرية إلى ما بعد الكولونيالية، محمد بوعزة، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، لبنان، ط1، 2018.

8 – نورالدين الفيلالي، التعالي النصّي مفاهيم وتجليات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2016.

9 – في حوارية الرّواية دراسة في الرواية التونسية، محمد القاضي، دار سحر للنشر، تونس، 2005.

من هذا كلّه فرض علينا موضوع البحث، والإشكالية المطروحة أن نتصور خطّة للبحث على الشكل الآتي:

- **مقدّمة:**

وفيها ذكرنا موضوع الأطروحة الموسوم بتلقي المفاهيم الباختينيّة في النّقد الرّوائيّ المغاربيّ، فطرقت إشكالية البحث وفرضيته وخطّته.

في تناولنا فيه ماهية المفهوم وأهميته، ثمّ بيّنا علاقات النّقد الرّوائيّ من الاستكشاف والتأويل إلى التنظير للتراكم الرّوائيّ المغاربيّ، لنشير إلى إشكالية تلقي المفهوم الباختيني، وكيفية استقباله في فرنسا من خلال خطي "كريستيفا وتودوروف.

وبعد الإشارة إلى استقبال المفهوم الباختينيّ في النّقد الفرنسيّ، طرقنا كيفية التلقي العربيّ والمغاربيّ للمفاهيم الباختينيّة، ذاكرين أهم المفاهيم التي راج تداولها في الممارسة النّقديّة المغاربيّة، كالشّعرية الباختينية والبوليفونية ومفهوم وعي المؤلّف ووعي الشّخصية، والحوار والحوارية، لننهي المدخل باستنتاجات ختامية.

في الفصل الأوّل الموسوم الحضور الباختينيّ في النظرية الأدبيّة والثقافية، وفيه وقفنا على أهم إسهامات باختين في التظير للأدب والثقافة، والحضور المفاهيمي لمقولات باختين في نظرية الرّواية والسّيمياء والأسلوبيّة، والنّقد الثقافيّ وعلم النّفس وسوسيولوجيا النّصّ وغيرها من النظريات الحداثية.

وفي الفصل الثاني الموسوم المفاهيم الباختينية المقولات والمرجعيات، وتعرّضنا فيه لتذليل بعض المفاهيم الباختينة مع ذكر مرجعياتها الفكريّة الفلسفيّة والمعرفيّة، من مثل الحوارية، والبوليفونية، والغروتيسك والغيرية والتداخل الأجناسي.

أمّا في الفصل الثالث الموسوم بتلقي المفاهيم الباختينية في النّقد الرّوائيّ المغاربيّ، وذلك بالوقوف عند كيفية استقبال المصطلح وكيفية توظيفه من باب نقد النّقد، فمسّت الدّراسة التطبيقيّة جملة من المدوّنات التي تلقى أصحابها المفاهيم الباختينيّة، وقد اعتمدنا الجدّة معيارا في اختيار هذه المدوّنات لهذا كانت المدوّنات لنقاد جدد من باب التعرض

لاستمرارية استقبال مفاهيم باختين وراهنيتها في النّقد الرّوائي المغاربيّ، فأحصنا جملة من المدوّنات هي:

1 - المدوّنة النّقدية الجزائريّة:

أ - بدراسة مدوّنة الناقدة نورة بعيو الموسومة "صيغ الكرونوتوب في الرّواية العربيّة - نماذج مختارة"، للوقوف عند تلقي وتمثّل وأجرأة "نورة بعيو" لمفهوم الكرونوتوب.

ب – مدوّنة النّاقدة صليحة مرابطي الموسومة "حوارية اللغة في رواية تماسخت للحبيب السايح"، لبيان تمظهرات الحوارية من خلال الانبثاق الموضوعاتي والكلامي وآليات التعدّد الصّوتي ووظائفه.

2 - المدوّنات النّقدية التونسية:

أ - بدراسة مدوّنة الناقدة جنّات عليمي الموسومة "الحوارية في الرّواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي أنموذجا، للوقوف عند تمظهرات الحوارية في الرّواية، المناصات والميتانصات وحضور النّصوص الجليّة والثاوية.

ب – بدراسة مدوّنة الناقد مسعود لشيهب الموسومة "التعدّد الصوتي في الرّواية العربية الحديثة"، لتفسير تعدّد المرويّ وخطاب الرّاوي، وتحاورية الخطابات والمستنسخات النصّية.

ج - الناقد محمد آيت ميهوب: في مدوّنته "التّداخلُ الأجْناسيّ في الأدبِ العربيّ المعَاصر" بدراسة مسألة التّداخلُ الأجْناسيّ من الخطاب السّرديّ إلى الخطاب السّمعيّ البصريّ.

3 - المدوّنات النّقدية المغربية:

أ - بدراسة مدوّنة النّاقد شكير نصر الدّين الموسومة "أبحاث نقديّة في الرّواية والقصّة والشّعر "، بدراسة وتحليل مسألة النّقد الحواريّ ومبدأ الوصل.

ب – بدراسة مدوّنة الناقد محمد منيب البوريمي الموسومة "الفضاءُ الرّوائيّ فِي الغربةِ الإطارُ والدلالةُ" للوقوف على مفهوم الكرونوتوب عند البُوريمي، التّلَقي والأجرأةُ.

ج – بدراسة مدوّنة الناقد عبد الرحمن التمارة الموسومة "سوسيولوجيا الرّواية البنية واللّغة"، لدراسة مسألة سوسيولوجيا الرّواية: البعدُ الاجتماعيّ وصورَة اللّغةِ وتنضيدُها.

4 - المدوّنة النّقدية الموريتانيّة:

1 – بدراسة مدوّنة محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم الموسومة "بنية الخطاب ودلالتها في رواية القبر المجهول"، وسنناقش مفهوم الحوارية وترهين البنية النّصيّة لدى النّاقد.

وفي غياب تام للتلقي النّقدي اللّيبي للمفهوم الباختيني ارتأينا إرجاء البحث عن تلقي المفاهيم الباختينية في النقد الرّوائي اللّيبي إلى حين توفّرها علما بأنّ الجامعة اللّيبيّة طرحت الموضوع للاشتغال عليه من قبل المهتمين من الباحثين.

في الخاتمة حاولنا ذكر أهمّ النتائج المتوصّل إليها وهي:

- بيان آليات استقبال المفهوم الباختيني في النّقد الرّوائي المغاربيّ.
- الوقوف عند مظاهر التطويع المنهجي للمفاهيم الباختينة في المقاربات النّقدية الرّوائية المغاربيّة.
- استنتاج كيفية توظيف المفاهيم الباختينة بمراعاة خصوصية النصّ العربيّ.

إنّ صعوبة البحث تفرضها طبيعته والتي نجملها في صعوبة المفهوم أوّلا ثمّ تشعّبه وموسوعيته ثانيا، إضافة إلى مشقة البحث عن المدوّنة الجديدة لتبنّيها تطبيقا في مقاربة تلقي المفاهيم الباختينية في النّقد الروائيّ المغاربيّ، وفي الأخير نأمل أن نكون قد لامسنا خصوصية التلقي النّقدي المغاربيّ للمفهوم الباختيني، والله من وراء السعي.

تيارت في 20 سبتمبر 2022

مدخل

1 - قبل البدء

2 - المفاهيم بين الماهية والأهمية.

3 - النّقد الرّوائيّ أيّ علاقة؟

أ - في علاقة الاستكشاف والتحليل.

1 – الاستكشاف.

2 – التحليل التأويليّ.

ب - في علاقة المقارنة والموضعة ضمن خارطة الرواية الكونية.

ج - في علاقة التنظير للتراكم الرّوائيّ.

د - في علاقة النّقد الرّوائيّ بالمعرفة.

4 - إشكالية تلقي المفهوم الباختيني.

5 - تلقي الأعمال الباختينيّة في فرنسا:

أ - خطّ جوليا كريستيفا.

ب - خطّ تزفيتان تودوروف.

6 - التلقي العربيّ والمغاربيّ للمفاهيم الباختينيّة.

7 - الشّعريّة الباختينيّة.

8 – البوليفونية.

9 - مفهوم وعي المؤلّف ومفهوم وعي الشّخصية.

10- الحوار/الحواريّة.

11– استنتاجات ختاميّة.

قبل البدء:

إنّ أيّ قراءة مُتابعةٍ لتمظهرات التلقي لا تخرج عن الوقوف على آليات انتقال الأفكار والمفاهيم والمصطلحات والنظريات، من بيئة ثقافيّة إلى بيئة ثقافية أخرى، مميّزةً أشكال هذا التلقي إنْ كان تأثّرا واعيا أو استهلاكيا، أو كان في صورة محاكاة آلية منتحَلةٍ أو في صورة اقتباسات خلاّقةٍ، «إنّ مثل هذه الحركة الانتقاليّة إلى بيئة جديدة لا تتمّ دون عوائق أبدا، بل تنطوي، بالضرورة، على عمليات من التمثّل والتأسيس، حيث تختلف هذه العمليات عن تلك القائمة عند نقطة المنشأ، وهذا ما يضفي التعقيد على أيّة محاولة لوصف عمليّة انتقال النظريات والأفكار بواسطة الزّرع، أو التحويل، والدوران، أو التداول، والتبادل الفكريّ»[1]، من هذه المسلّمة النّقديّة سنحاول مقاربة تلقي النّقد الرّوائيّ المغاربيّ للمفاهيم الباختينيّة في ظلّ شعريّة اجتماعيّة بلورها النّاقد الرّوسيّ في عشرينيات القرن الماضي، وتلقاها النّقد الغربيّ أوّلا ثمّ النّقد العربيّ والمغاربيّ ثانيا، لتتعدّد زوايا التلقي بحسب المناهج والاتّجاهات التي ينتمي إليها كلّ ناقد، لكنّها تشترك جميعها في تلقيها لمفهوم الحوارية كمفهوم أساسيّ تتولّد عنه مفاهيم أخرى تلتقي به في نفس الفلسفة، وهي تعدّد الأصوات، والتعدّد اللّغويّ، والكرنفالية، والغروتيسك، والغيرية، والهجانة والأسلبة، والباروديا، والكرونوتوب، مجدّدة منهجها في القراءة والممارسة بعيدا عن الانغلاق والمقاربة المغلقة.

إذا كان تزفيتان تودوروف في تصديره لكتاب "جمالية الإبداع اللّفظي" يؤكّد على أنّ شخصية ميخائيل باختين واحدة من أكثر الشّخصيات الرائعة والغامضة في الثقافة الأوروبية في منتصف القرن العشرين، ورغم كثرة الكتابات عن باختين

[1] إدوارد سعيد، انتقال النظريات، تر: أسعد رزق، الكرمل، ع9، 1983، ص 12.

والترجمات له، فإنّ هذه الكتابات تكاد تتّفق على تصنيفه في دائرة النّقد الأدبيّ، أو السوسيولوجيا، أو اللّسانيات، والفلسفة، فكتابه "الماركسية وفلسفة اللّغة"، «في عنوانه الفرعي: "القضايا الأساسية لتطبيق المنهج الاجتماعيّ في علم اللّغة" يسبق كلّ المآثر والفتوحات المنجزة اليوم في اللّسانيات الاجتماعيّة، وينجح أساسا في تجاوز البحوث الدلائلية السيميائية اليوم، وتحديد مهام لها جديدة عظيمة وواسعة المدى، تحتفظ جدلية الدليل وخصوصا الدليل اللّفظي، أو تكتسي – على الأصحّ- قيمة إيعازية كبرى في ضوء النقاشات الدلائلية السيميائية الحالية»[1]، هذه الموسوعية «تنطوي على محاولة جادّة للوصول إلى فهم أعمق وأخصب للظاهرة الأدبيّة المعقّدة، بكلّ أبعادها الذاتية والمجتمعيّة، وبتفاعلها الخلاّق مع المجتمع الذي تنتمي إليه في شتى تجلّياته ونشاطاته ومؤسّساته»[2]، فقد تعدّدت مساهمات "باختين" في العديد من مجالات الفكر، ممّا دفع علماء الأدب إلى نسبته إليهم، كما دفع اللّغوين إلى إدراجه ضمنهم، ودفع علماء الأنثروبولوجيا لأن يجعلوه منهم، ويقول "باختين"عن عن نفسه: «يجب إدراج تحليلاتنا إلى الفلسفة بسبب أنّها ليست تحليلات لغويّة أو فلسفيّة أو أدبيّة أو أيّ نوع من التحليل، فالميزة الإيجابيّة لدراساتنا هي أنّها تتحرّك على حدود جميع التخصّصات المذكورة، في منعطفاتها وتقاطعاتها»[3].

---

[1] ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللّغة، تر: محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص 66- 77.

[2] د. صبري حافظ، أفق الخطاب النّقديّ، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1996، ص 95.

[3] Michael Holquist, Dialogism: Bakhtin and his World, Routledge, London, New York, 2nd edition, 1990, p 13.

المفاهيم بين الماهية والأهمية:

لا يخفى على الباحث الدّور الكبير الذي تحظى به المفاهيم في بناء النظرية والمنهج، لذا كان الاهتمام بالمفهوم كبيرا في التأليف الجامعيّ، والمعاجم المتخصّصة التي تسعى إلى إيجاد مفارقة بين «الكلمة والفكرة، والمفهوم، والمصطلح، والقارئُ لأدبيات الفلسفة العامة، والابستيمولوجيا العامة والخاصة، وعلم النّفس المعرفيّ والذكاء الاصطناعيّ يجدها اعتنت بشروط امتلاك المفهوم، وبكيفية تحديده، وبشكله، وبأصنافه، ووظائفه»[1]، وتعدُّ المفاهيم سبيل كلّ تواصل لغوي بين النّاس، فهي جوهر كلّ لغة، بها يميّز الإنسان بين الأشياء والكائنات، **فماذا نعني بالمفهوم؟**

لكلّ مصطلح «شكل ومفهوم وميدان»[2]، أمّا الشّكل فهو اللّفظ اللّغوي الحامل للمفهوم، وأمّا المفهوم فهو الصورة الذهنية للمدلول الحسيّ أو العقليّ التي يشير إليها المصطلح، والميدان هو الوحدات التي يحدّدها مجال النشاط الذي تستخدم فيه، والمفاهيم جمع مفهوم، والمفهوم بمعناه المنطقي هو: «مجموعة الصفات والخصائص المحدّدة للموضوعات التي ينطبق عليها اللّفظ تحديداً يكفي لتمييزها عن الموضوعات الأخرى»[3]، فالمفهوم مأخوذ من الفهم الذي يعني حسن تصوّر المعنى، إنّه «تشكيلة من المعرفة يمكن استرجاعها أو استثارتها بقدرٍ ما من الاتساق

[1] د. محمد مفتاح، المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2010، ص5.

[2] د. عبد الرحيم الكردي، السرد ومناهج النقد الأدبيّ، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004، ص14.

[3] د. صلاح إسماعيل، توضيح المفاهيم ضرورة معرفية، دار السلام، القاهرة، ط1، 2008، ص31،32.

والوحدة»[1]، ويعرّفه المعجم الوجيز بأنّه «مجموع الصّفات والخصائص الموضّحة لمعنى كلّي»[2]، ويقابله الماصَدَقَ، والفهم هو: «تصوّر المعنى من لفظ المخاطب»[3]، إنّ المفهوم والمعنى « متّحدان بالذّات فإنّ كلاًّ منهما هو الصورة الحاصلة في العقل أو عنده، مختلفان باعتبار القصد والحصول، فمن حيث إنّها تُقصد باللّفظ سُميت معنى، ومن حيث إنّها تحصُلُ في العقل سُمّيت بالمفهوم»[4]، ويميّز الكفوي بين المعنى والمعنى المطلق والفحوى والمسمّى والمدلول والمفهوم فيذكر أنّ «اللّفظ إذا وضع بإزاء الشيء فذلك من حيث يدلّ عليه اللّفظ يسمى مدلولاً، ومن حيث يعنى باللّفظ يسمّى معنى، ومن حيث يحصل منه يُسمّى مفهوما، ومن حيث كون الموضوع له اسماً يُسمّى مسمّى والمسمّى أعمّ من المعنى في الاستعمال»[5].

إنّ السعي إلى معرفة المفاهيم وتحليلها هو أوّل مدخل لتفكيك أيّ حقل من الحقول المعرفيّة، إنّها ليست مجرّد ألفاظ أو مجرّد أسماء وكلمات، تُقارَبُ لغوياً بتفسير مرادفاتها، «بل هي مستودعات كبرى للمعاني والدّلالات كثيرا ما تتجاوز البناء

[1] د. نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، 2009، ص 138.

[2] مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، دار التحرير للطبع والنشر، مصر، 1980، ص483.

[3] الجرجاني علي بن محمد، معجم التعريفات، تحقيق محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2004، ص 142.

[4] التهانوي محمد علي، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ناشرون، لبنان، ط1، 1996، ص 1617.

[5] أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني الكفوي، الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللّغوية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ابنان، ط2، 1998، ص842.

اللّفظي وتتخطّى الجذر اللّغوي لتعكس كوامن فلسفة الأمّة»[1]، ومن هنا تنشأ صعوبة مقاربة المفهوم والإحاطة به، فهو يخالف الأسماء في الدّلالة والوظيفة المعرفيّة، إذ هو الوعاء المعرفيّ الجامع الذي «يحمل من خصائص الكائن الحيّ أنّه ذو هوية كاملة قد تحمل تاريخ ولادته وصيرورته وتطوّره الدّلاليّ، وما قد يعترضه أثناء صيرورته من عوامل صحّة أو مرض وعمليات شحن وتفريغ وتخلية وتحلية، ولذلك كانت دائرة المفاهيم أهمّ ميادين الصّراع الفكريّ والثقافيّ بين الثقافات عبر التاريخ»[2].

ويميّز الدكتور علي القاسمي بين مجالي المصطلح والمفهوم فيرى أنّ «دراسة المفاهيم تقع في نطاق علم المنطق وعلم الوجود، أمّا دراسة المصطلحات فهي من اختصاصات علم اللّغة، إذ يتطلّب توليدها معرفة بطرائق المجاز والاشتقاق والنحت والتركيب»[3]، ويحاول صاحب المعجم الفلسفي استجماع كثير من التعريفات السّابقة ليعتبر أنّ المفهوم هو ما يمكن تصوّره، ويطلق على مجموع الصّفات التي يتضمّنها تصوّر الشيء، فتصوّر الإنسان يتضمّن تصوّر الحياة، ويشير إلى تعريف المنطقيين للمفهوم بصفته «ما حصل في العقل، سواء أحصل فيه بالقوّة أو بالفعل»[4].

في المقصد الثالث الموسوم "في المفاهيم" من كتاب كفاية الأصول يذكر صاحب الكتاب بأنّ المفهوم «كما يظهر من موارد إطلاقه هو عبارة عن حكم إنشائي أو إخباري تستتبعه خصوصية المعنى الذي أريد من اللّفظ»[5]، و في العربية ألفاظ

---

[1] علي جمعة محمد وآخرون، بناء المفاهيم دراسة معرفية ونماذج تطبيقية، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، القاهرة، ط1، 1998، ج1، ص 8.

[2] المرجع نفسه، ص 8.

[3] د. علي القاسمي، علم المصطلح أُسسه النظرية وتطبيقاته العملية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 9.

[4] د. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982، ج1، ص403.

[5] الآخوند الشيخ محمد كاظم الخراساني، كفاية الأصول، مؤسسة آل البيت لإحياء التراث،

متعدّدة للدلالة على المفهوم كالتصوّر والمفهوم والمعنى العام والفكرة فكلّها تعدُّ مقابلات مترادفة للمصطلحين notion و concept ، أمّا المفهوم فهو «تمثيل فكريّ أو تصوّر ذهنيّ لشيء ما أو لصنف من الأشياء التي لها خصائص مشتركة، ويعبَّر عنه بمصطلح أو رمز حرفيّ أو أيّ رمز آخر»[1]، ويعدُّ بناء المفاهيم «ضرورة منهاجية بالمعنى الواسع لكلمة "منهج" وما تتيحه من معانٍ ودلالات يوظّفها الباحث في معالجة موضوعه، والطريقة التي يوظّفها بها، إذ يتعامل كلّ مجال من مجالات الدراسات الإنسانية والاجتماعية مع مفاهيم تعدّ في نظر واضعيها من أساسيات المعرفة في ذلك المجال، وسواء أكانت هذه المفاهيم كليّة أو جزئيّة، فإنّها من مكوّنات الطرح النظري الذي يتأسّس عليه البناء المعرفي في هذه الدّراسات»[2]، إنّها «شكل من أشكال انعكاس العالم في العقل يمكن به معرفة ماهية الظواهر والعمليات، وتعميم جوانبها وصفاتها الجوهرية»[3]، فالمفاهيم هي التي تمنح الكلمة معناها وتربط كلمات اللّغة بالأشياء ، فهي «النتاج الأعلى للدماغ»[4]، النتاج الأعلى للمادة كما يذكر "لينين"، وتكوينها عملية معقّدة تقوم على المقارنة والتحليل والتركيب والتجريد والصياغة والتعميم والاستنباط، و«يأخذ المفهوم مصدره من الإحساس، ومصدر الإحساس هو العالم الخارجيّ، فمصدر المفهوم هو في نهاية الأمر العالم

بيروت، لبنان، ط3، 2008، ص 193.

[1] د. علي القاسمي، مفاهيم الثقافة العربية، دار المفردات للنشر والتوزيع، الرياض المملكة العربية السعودية، ط1، 2018، ص 9.

[2] عبد الفتاح سيف الدّين، بناء المفاهيم الإسلاميّة، دار النهضة، القاهرة، ط1، 2003، ص3.

روزنتال ويودين، [3] الموسوعة الفلسفية السوفياتية، تر: سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1974، ص 488.

[4] لينين، دفاتر عن الديالكتيك، تر: إلياس مرقص، دار الحقيقة، بيروت، لبنان، 1988، ص 174.

الخارجيّ»[1] غير أنّ الانتقال من الحسّيّ إلى التجريديّ، من المعرفة الحسّيّة إلى العقلانيّة يستدعي توسّط العملية الاجتماعيّة، فالمفاهيم جميعها مصدرها العالم الماديّ الذي يعكسه عمل الإنسان.

النّقد الرّوائيّ أيّ علاقة؟

انطلاقا من مسلّمة أنّ النقد عامّة والنّقد الرّوائيّ بخاصّة "إنتاجيّة"، وبعيدا عن المتابعات الكرونولوجيّة والتاريخيّة، يحلّل محمد برادة إشكالية علاقة الرّواية بالنّقد من خلال علائق أربع هي:

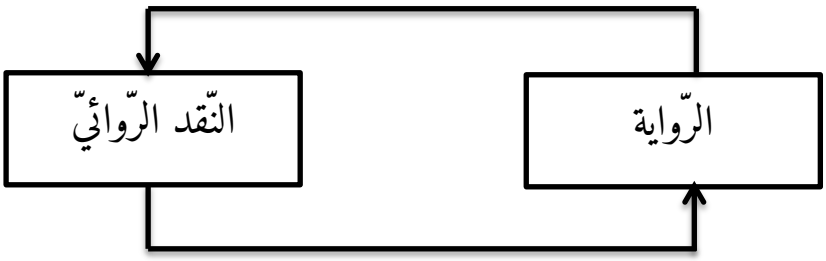
1 – علاقة الاستكشاف والتحليل.

2 – علاقة المقارنة والموضعة ضمن خارطة الرواية الكونية.

3 – علاقة التنظير للتراكم الرّوائيّ.

4 – علاقة النّقد الرّوائيّ بالمعرفة.

إنّ العلاقة بين الرّواية ونقدها علاقة ثنائيّة الاتّجاه يمكن تصوّرها من خلال الترسيمة الآتية:



وعبر هذه الثانئية العلائقيّة يرتبط النّاقد بالرّوائيّ حواريا، «ليُصبح مجال الالتقاء والحوار والتقاطع هو مجال استجلاء المعرفة المتحدّرة من شكلِ ودلالاتِ الرّواية،

[1] روجيه غارودي، النظرية المادية في المعرفة، تر: إبراهيم قريط، دار دمشق، دمشق، سوريا، ص 250.

وأيضا من إضاءات النّاقد وكشوفاته وتطلّعاته إلى بلورة إسهامات الإبداعات المبرزة لتجلّيات المتخيّل، المتعدّدة التحقّق والتمظهر»[1].

1 – في علاقة الاستكشاف والتحليل:

رُفضت فرضية أنّ النصّ الرّوائي استنساخ للواقع حين إعادة قراءة مفهوم المحاكاة عند أرسطو، وعند إدراك المسافة الفاصلة بين الواقع والنصّ التخييليّ القائم على اللّغة والرّمز واللّعبة التشكيليّة، "جيرار جينيت"Gérard Genette يترجم المحاكاة بالتخييل متسائلا: كيف للّغة أن تكون وسيلة للخلق؟ ويجيب عن سؤاله بإجابة لأرسطو يصرّح فيها بأنّه لا يمكن أن يكون هناك «خلق باللّغة إلاّ إذا أصبحت وسيلةً للمحاكاة، أي التمثيل، أو بالأحرى محاكاة الأفعال والأحداث الخياليّة، فقط إذا تمّ استخدامه لاختراع القصص، أو على الأقلّ لنقل القصص التي تم اختراعها بالفعل، فاللّغة إبداعية عندما توضع في خدمة الخيال، كما أنّني لست أوّل من يقترح ترجمة المحاكاة عن طريق الخيال»[2].

إنّ الرّواية لا تنقل معرفة عن الواقع، وإنّما المعرفة الروائية نتيجة التخييل الذي يفرض على الناقد استكشاف مكوّنات النصّ الرّوائي ومقاربته تأويليا، عبر مرحلتي الاستكشاف والتحليل التأويليّ.

أ – الاستكشاف:

ويكون بالوقوف عند عناصر البناء الرّوائيّ من مثل الشخوص والفضاء والسرد واللّغة، استعانة بنظريات التلقي لأهمية القراءة في تحويل علامات النصّ وإشاراته وأخيلته إلى كون تخييليّ مفعم بالحياة والانفعالات وردود الأفعال.

[1] د. محمد برادة، الرواية ذاكرة مفتوحة، آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2008، ص 14.

[2] Gérard Genette, fiction et diction, édition de seuil, 2004, p 13.

ب – التحليل التأويليّ:

وسمت البنائيّة التحليلَ النصّي الرّوائيّ بالعلميّة، على اعتبار النصّ متتاليات لغوية وعلامات سيميائيّة قابلة للتفكيك والتشريح، في حين وسمت المناهج القرائية ونظريات التلقي النصّ بالقابلية للتأويل، الذي يمكّن القارئ من التفاعل مع النصّ وتقييمه، «ليشيّد عالمَ الرّواية من خلال حساسيته وثقافته دون تقيّد بالأبعاد التمثيلية للخطاب وإحالاته المرجعية الواقعية»[1]، وبذا تكون العلاقة بين النقد والرّواية علاقة استكشاف وتأويل قائم على المنطق والتفاعل المعلّل.

2 – في علاقة المقارنة والموضعة ضمن خارطة الرواية الكونية.

لا شكّ أنّ التلاقح والتفاعل والانفتاحية سمة حتمية في الأزمنة الحديثة، وهذا ما يحتّم انفتاح الرّواية على مختلف الأجناس الأدبيّة وغير الأدبيّة، علما أنّ الرّواية العربيّة والمغاربيّة مرتبطة بالرّواية الغربية في سيرورتها وتحوّلاتها، الأمر الذي يستدعي مقارنة النصوص العربية والمغاربية بالنصوص الغربيّة، لموضعة الرّوائيين المغاربيين ضمن الخارطة الإبداعية للكتابة الروائية الكونية، والكشف عن مرجعياتهم وتناصاتهم مع الخطابات الكونية.

3 – في علاقة التنظير للتراكم الرّوائيّ.

عرفت الحركة النقدية العربية والمغاربية دراسات نقدية هامّة استطاعت خطّ اتجاهات خاصّة في مجال الكتابة الرّوائية وكتابة النّقد الرّوائيّ، فحقّقت تراكما تنظيريا وإبداعيا يسير في اتّجاهات هي:

أ – استثمار الكتابة التراثية لتحقيق أشكال عربية ومغاربيّة خاصّة، مع أنّ الرّواية شكل كونيّ يتجاوز كلّ محليّة.

[1] د. محمد برادة، الرواية ذاكرة مفتوحة، آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2008، ص 16.

ب – الوعي بتجاوز الواحدية والانفتاح على التعدّدية اللّغوية والبوليفونية.

ج – استثمار السيرذاتي في التخييل.

4 – في علاقة النّقد الرّوائيّ بالمعرفة.

تخصّ هذه العلاقة الإنتاجيّة المتولّدة عن النّقد الرّوائيّ، في مختلف المناهج النّقدية من جماليات، وسيميائيات، وسرديات، وشعريات، وتاريخ الأدب، ممّا يسائل الوجود البشريّ، من خلال ما تمليه الرّواية كجنس تعبيريّ مستقلّ لمواجهة أسئلة الغيرية والهوية والأخلاقيات، دون الخضوع للإسقاطات الجاهزة، ودون الترديد للأيديولوجيات الكامنة في النصوص الرّوائيّة، وقد اختلفت غايات الاهتمام النّقدي الفلسفيّ بالنصوص الرّوائيّة، فكانت إعادة قراءة الأعمال التي تنتمي إلى مجال الأدب، في ضوء الفلسفة، بحيث لا تفصح عن توجّهها الفكريّ بقدر ما تفصح عن «بنيتها المتعدّدة التي تحتمل طرائق متميّزة في المقاربة، فلا وجود لخطاب أدبيّ صرفٍ، ولا وجود لخطاب فلسفيّ صرف، لا توجد غير خطابات ممتزجة، أين تتداخل مستويات متعدّدة، من ألعاب لغوية مستقلّة في نظامها المرجعيّ وفي مبادئها، فمن المستحيل تحديد نسبة الشعريّ والسّرديّ والمنطقيّ تحديدا نهائيا فيها...»[1].

إنّ المشترك بين النصّ الرّوائي والنصّ الفلسفيّ هو إثارتهما للأسئلة الإشكالات بدل تقديم الأجوبة، وهذا ما جعل من المناهج النقديّة سواء السياقيّة أم النسقيّة تقف موقفا عاجزا عن تفسير علاقة النصّ الأدبيّ والرّوائيّ بالحقيقة،

[1] Pierre Macherey, A quoi pense la littérature ?, Puf, Presses universitaires de France, paris, 1990, p 10-11.

الأمر الذي حتّم توسيع مفهوم النّقد الرّوائيّ وربطه بالفلسفة وأبعادها الفكريّة، ومن هذه الطروحات التي حاولت مقاربة النصّ الرّوائيّ من منظور فلسفيّ جماليّ منتج للمعرفة: أطروحة لوكاتش وغولدمان وباختين وبول ريكور، وتوماس بافيل، ففي كتابه "نظرية الرواية" يخلص "جورج لوكاتش" بعد تحليله للأشكال الأدبيّة إلى أنّ الرّواية ملحمة العصر، وهو عصر البورجوازية الممزّق، فالرواية عنده شكل معرفيّ يضيء المعرفة الإستيتيقية، والسياقات التاريخيّة الفلسفيّة، وبناء على مفهوم البطل الإشكاليّ، تتشكّل الرّواية من حالة التشظّي والانقسام والضياع المجتمعي البورجوازي، ومن النشاز بين الأفكار المجرّدة والواقع، وبذا يكون هذا النشار هو نفسه الشّكل الرّوائيّ.

أمّا طروحات "باختين" فقد استفادت من منظور فلسفة اللّغة وعلاقتها بالفكر، فرفضت كثيرا من التصوّرات البنائية الشكلية القائمة على الألسنية، ومن هنا كان للنّقد الرّوائيّ عند "باختين" وظيفة مزدوجة: إنتاج معرفة داعمة لأطروحاته النّقديّة، ثمّ توضيح موقفه من المسألة المعرفية ذات الأبعاد الابستمولوجية المؤثّثة في الحقول الفلسفية واللسانية والأنثروبولوجية، وعن جهد "بول ريكور" في مجال المحكيات ذات العلاقة بالحقيقة أو محكيات التخييل، وعلاقات هذه المحكيات بالزّمن والحبكة والمرجع والمخيّلة المنتجة، على اعتبار أنّ « كلّ ما نحكيه يحدث في الزمن، وما يحدث في الزمن يمكن أن يحكى»[1]، أمّا عن جهد "توماس بافيل" Thomas Pavel فيتّضح من خلال كتابه الموسوم "فكر الرّواية" الذي يتوقّف فيه عند ثلاثة اتّجاهات سيطرت على الرّواية وهي: «الاتّجاه

[1] د. محمد برادة، الرواية ذاكرة مفتوحة، آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2008، ص 28.

المثالي الذي يحتفي بأبطال مجهولين يحملون مثلا عليا يستهدفونها، والمثالية المضادة التي تلجأ إلى فضح التناقضات بين قيم الأخلاق وتوحّش السّلوكات، ثمّ اتّجاه تركيبيّ بين المثاليتين بلوره دوستويفسكي»[1].

إشكالية تلقي المفهوم الباختيني:

يُجمع الدّارسون على ميزة واحدة تطبع مفاهيم باختين هي الصعوبة والتعقيد، ومردّ هذه الصعوبة هو استناده إلى مرجعية متعدّدة بين ابستيمولوجية وفلسفية وإيديولوجية، وإضافة إلى هذه الإشكالية فإنّ تلقي المفاهيم الباختينية عند الغرب كما عند العرب يقوم على الترجمة، وهذه أولى الإشكاليات التي يواجهها المتلقي لكتابات باختين، فالترجمات الفرنسيّة والعربيّة لا يمكنها إلاّ أن تقدّم فكرة مقاربة لرؤاه النقديّة المضمّنة في كتاباته الرّوسيّة، والتي ينطلق فيها من الشكلانيّة متجاوزا الانتقادات التي وجّهت إليها بقراءتها قراءة جديدة، مقدّما ترسانة مفاهيمية حول الحوارية والبوليفونية والتلفّظ التي تحكمها فلسفة واحدة هي الرؤية الحوارية، فهي المفهوم الذي تصبّ فيه كلّ المفاهيم الباختينية الأخرى، فالحواريّة ليست مرادفا للتناص الذي وضعته كريستيفا، بل هي رؤية حياتيّة تحدّد الوجود الإنسانيّ كلّه، إذ كينونة المرء مشروطة بتواصله الحواريّ، والتواصل لا يكون باللّغة الأحادية بل يشترط هو الآخر تلفّظين على الأقل.

تلقي الأعمال الباختينيّة في فرنسا:

خطّ جوليا كريستيفا:

مقاربة تلقي مفاهيم باختين في النّقد الرّوائي المغاربيّ تفرض علينا الإشارة إلى ظروف استقبال أعماله وأعمال حلقته في فرنسا، على اعتبار أنّ المدرسة النّقديّة الفرنسية مرجعية النّقد المغاربيّ عامّة والرّوائيّ منه بخاصّة، هذا الاستقبال واحد من الموضوعات المهمّة، على الرّغم من غياب الدراسات التي تتناول تفاصيله، فقد

[1] المرجع السّابق، ص 30.

سمحت النقاشات التي عُرفت منذ أوائل الستينيات في مجال اللّغويات والتحليل النفسيّ، والفلسفة، والأنثروبولوجيا، بإنشاء مساحة لاستقبال الأعمال الباختينيّة بمبادرة من جوليا كريستيفا.

كانت جوليا كريستيفا Julia Kristeva صاحبة السّبق في التعريف بالفكر الباختيني، إذ بدأت قراءة باختين في الستنيات وهي في بلغاريا، أين كانت تنتمي إلى وسط ثقافي منشقّ، منقسم إلى اتّجاهين:

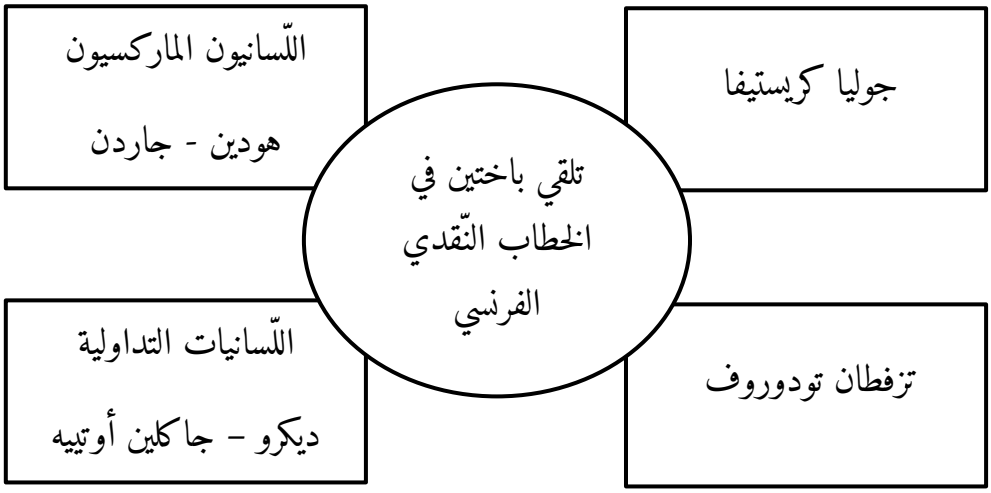
1 – اتّجاه السلافيين أو الوطنيين Les slavophiles ou les nationalistes الذين حاولوا تنشيط الحياة الثقافية، وإعلاء حرية الفكر، عن طريق استعادة الذاكرة الثقافية الروسيّة.

2- اتّجاه الغربيين Les occidentalistes الذين يرون بضرورة الاحتكاك بالحضارة الغربية للبحث عن الحرية.

في هذه الظروف كانت كريستيفا طالبة في الجامعة، وحتّى نهاية دراستها ظلّت منجذبة نحو الاتّجاه الغربي، وفي هذا الوقت بالذات وقع ما شدّ انتباه الفريقين على السّواء، إنّه إصدار باختين لكتاب شعرية دوستويفسكي سنة 1963 ثمّ إصداره لكتاب أعمال فرانسوا رابليه سنة 1965، فتعدّدت مصادر تلقي كريستيفا نفسها لهذه الأعمال عن طريق بعض الأصدقاء الذين يكبرنها سنّا، وأساتذتها في الجامعة، وبعض الباحثين الأكاديميين في مجال تاريخ الأدب، ونظرية الأدب المقارن، ونظرية الأدب، هؤلاء الذين رأوا في أعماله إجابة عن إشكالية الشّكلانية، إضافة إلى كونها أعمالا ذات فكر توليفيّ مركّب من شأنه فهم دوستويفسكي في ضوء الخصائص الروسية، التعالي والبوليفونية والكرنفالية، كما أنّهم رأوا في ذلك - قبل كلّ شيء- اعترافا بالشّعب الرّوسي في نفس الوقت الذي أدركوا فيه طريقة للاستيلاء على أضواء الغرب، فكان باختين سبيل تكييف هذه الأفكار بما يتماشى مع خصوصية الأدب الرّوسي، وفي هذا تقول كريستيفا: «لقد بدا لنا باختين بمثابة توليفة لهذين الاتّجاهين الهامّين، لمعرفة المسلك الدّاخلي المؤدّي

إلى الحرية والاستماع إلى الشّعب، والمسلك الخارجي المنفتح على السياق الدّولي... قضينا ليالي كاملة نناقش هذه العبقرية التي بدت لنا أنها باختين، الذي كانت كتاباته مبنية على المعرفة الفلسفية والأدبية»[1].

يمكننا تلخيص مسار تلقي أعمال باختين في فرنسا في الترسيمة الآتية:



- أعمال جوليا كريستيفا في الستينات 1960 ...
- مقالات بعض اللّسانيين الماركسيين في السبعينات، أمثال جان هودبين Jean-Louis Houdebine1977، وبارنارد جاردن 1978 Gardin Bernard.
- عمل تودوروف Tzvetan Todorovحول المبدأ الحواري عام 1981.
- مقالات بعض اللّسانيين الذين يشتغلون في حقل التداوليات في الثمانينات، أمثال ديكرو Ducro1984 ، وجاكلين أوتييه 1982 Jacqueline Authier Revuz.

[1] Julia Kristeva, « Dialogisme, carnavalesque et psychanalyse : entretien avec Julia Kristeva sur la réception de l'œuvre de Mikhaïl Bakhtine en France » (entretien réalisé par Clive Thomson), *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, vol. 18, n°1-2, 1998, p. 18.

عرّفت جوليا كريستيفا بأعمال باختين، أثناء ملتقى رولان بارث، عام 1966، فأبهرت الحضور بتقديمها للأفكار المفاتيح لفهم دوستويفسكي، ونظرية الرّواية عند باختين، لتقدّم بعد هذا المؤتمر مقالا نقديا موسوما "الكلمة، الحوار والرّواية" Le mot, le dialogue et le roman ، نُشر عام 1967 في مجلّة نقد Critique أعادت فيه تقديم الأفكار نفسها، وأعيد نشره في كتابها[1] ، أربع سنوات فقط كانت كافية للانفتاح على قراءة باختين، ففي عام 1970 تُرجم كتابه عن دوستويفسكي، إضافة إلى ترجمة كتابه عن رابليه.

ظهر أوّل نصّ مكتوب بالفرنسية لباختين في مجلّة Langages في ديسمبر 1968، وهو مقال موسوم "الملفوظ في الرّواية" l'enoncé dans le roman[2]، وقد ذُكر في هامش المقال أنّه نشر عام 1965 في مجلّة "أسئلة الأدب" Questions de littérature ، وهو مستلّ من كتاب حول أنماط الملفوظات، وهو كتاب مخصّص لدراسة أشكال وأجناس اللّغة التي تتشكّل في مختلف الظروف التواصلية بين النّاس، وفي مختلف أشكال النصوص المكتوبة، بما في ذلك مختلف الأجناس الأدبية، وفي نفس العدد من مجلّة Langages تذكر كريستيفا في هامش من هوامش مقالها "النصّ المغلق" le texte clos: «إنّنا مدينون في مفهوم الازدواج Le double والغموض l'ambiguïté كشكل أساسي في الرّواية، يربطها بالتقاليد الشفاهية للكرنفال، وآليات الضحك والقناع، وببنية المنيبية la ménipée...»[3].

---

[1] Julia Kristeva, Sèméiotikè. Recherches pour une sémanalyse, Paris, Seuil, 1969, p. 82-112.

[2] Bakhtine Mikhail Mikhailovitch. L'énoncé dans le roman. In: Langages, 3e année, n°12, 1968. Linguistique et littérature. pp. 126-132.

[3] Kristeva Julia. Le texte clos. In: Langages, 3e année, n°12, 1968. Linguistique et littérature. pp. 103-125.

في شهر نوفمبر من سنة 1968 تمّ الإفراج عن عدد خاص ضخم من المجلّة الماركسية "النقد الجديد" La nouvelle critique، جمع أعمال ملتقى كلوني colloque de cluny، المنعقد في أبريل من عام 1968 الموسوم "اللّسانيات والأدب"، وقد حضرت أعمال الملتقى جماعة تيل كيل Tel Quel ، فيليب سولرز Philippe sollers، وجوليا كريستيفا التي قدّمت ورقة بعنوان مشكل هيكلة النصّ Problèmes de la structuration du texte، أين ذكرت بافيل نيكولايفيتش ميدفيديف P.N Medvedev، في كون نظرية الأدب فرع كبير من علوم الأيديولوجيا يشمل كلّ ميادين النشاط الأيديولوجيّ الإنسانيّ، وهنا تشير كريستيفا إلى أنّها استعارت مصطلح الأيديولوجيم وأعطته دلالة مخالفة أكثر وضوحا، وفي مداخلتها عن مصطلح التناص الموسومة "التناص، النصّ كإيديولوجيم"[1] L'intertextualité, le texte comme idéologème، أثارت الحديث عن بعض المفاهيم الباختينية كالكرنفال الرابليهي، والضحك الكرنفالي، قبل أن توضّح أنّ "الإديولوجيم" هو الوظيفة التي تربط بنية معيّنة كالرواية بغيرها من البنيات من مثل الخطابات العلمية في فضاء تناصي، وفي هذا إشارة إلى ميدفيديف تمكّننا من استخلاص مرجعية مفهوم التناص الكريستيفي.

في الملتقى الثاني لمدينة كلوني المنعقد في أبريل 1970 الموسوم بالأدب والأيديولوجيا، وضمن المداخلات الخاصّة بالشكلانيين الرّوس أوضحت كريستيفا أنّ النّقد الشكلانيّ كان تمهيدا لظهور السيميائيات، في الحين الذي كانت فيه نصوص ما بعد الشكلانيين ممّن كان في حلقة باختين مجهولة في فرنسا، وعن سبق كريستفا في التعريف بباختين في النّقد الفرنسيّ يذكر رولان بارث في حديثه عن حوارية

[1] j. kristeva, problème de la stucturation du texte, La nouvelle critique numéro spécial : linguistique et littérature colloque de cluny 16-17 avril 1968, p62.

اللّغة أنّ هذا «المفهوم طوّرته كريستيفا عن باختين، فكانت هي من أوّل من دفع إلى اكتشاف باختين في فرنسا»[1]، فقد «استطاعت كريستيفا أن تقترح رؤية نقدية جديدة، تؤكّد انفتاحية النصّ الأدبيّ على عناصر لغوية وغير لغوية (إشارية ورمزية) متجاوزة بذلك التصوّر البنيويّ الذي يلحّ على مفهوم البنية، والرؤية الاجتماعية التي تركّز على الوثيقة، ومشيدة في الآن نفسه لشعرية جديدة تنظر إلى النصّ كملفوظ لغوي واجتماعي في آن»[2].

خطّ تزفيتان تودوروف:

كتب "تزفيتان تودوروف" كتابه الموسوم "ميخائيل باختين المبدأ الحواري" Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique عام 1981، معتمدا على تركيبة أنتولوجية مختارة من أعمال باختين، تمتدّ من عام 1919 إلى وفاته، وبهذا الكتاب التعريفيّ بالفكر الباختيني الحواريّ، بلغ باختين ذروته في فرنسا، فقدّم تودوروف قراءة جديدة لحوارية باختين، وريادته في مفهوم التناص الحديث moderne intertextualité، تأسيسا لأنثروبولجيا غيرية، وتمهيدا للتحوّل الأخلاقي الذي استعاره تودوروف نفسه للقطيعة مع الشّعرية الشكلانيّة التي كانت أولى اهتمامته، فتخلّل صوت باختين تعليقاتُ تودوروف التي تحاول تقريب مفاهيمه وإزالة الإبهام عنها، إضافة إلى اقتراح إضافات اصطلاحية كبدائل عن مصطلحات باختين، ومن هذه المصطلحات مصطلح الحوارية ومصطلح الميتالغوية، فيقول في تعريف التناص: «المصطلح الذي يستخدمه [باختين] للدّلالة على العلاقة

[1] Barthes, Roland (1970) L'étrangère, la quinzaine littéraire, 94, 1- 15 mai, p.19. 20.

[2] د. عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النّقدي والبلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2007، ص 19.

بين تعبير والتعبيرات الأخرى هو مصطلح الحوارية dialogisme، ولكن هذا المصطلح المفتاحي، كما يمكن للمرء أن يتوقّع، مثقل بتعدّديّة مربكة في المعنى، ولذا فضّلت أن أفعل ما فعلته سابقا عندما ترجمت مصطلح métalinguistique إلى translinguistique، وهكذا سوف أستعمل، لتأدية معنى أكثر شمولا، مصطلح التناص intertextualité الذي استخدمته جوليا كريستيفا في تقديمها لباختين، مدّخرا مصطلح الحوارية لأمثلة خاصّة من التناص»[1]، في هذا الكتاب قرّب تودوروف كثيرا من مفاهيم باختين كالمفارقة بين العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانيّة، واختلاف المنهج بين اللّسانيات وعبر اللّسانيات، وقضية الفردي والاجتماعي في ظلّ ثنائية الشكل والمضمون، معرّفا بالتناص وأنماطه، والأنواع الأدبيّة الرّوائية، ومسألة الآخر والآخرية في الفلسفة الأنثروبولوجيّة.

أمّا في كتابه "نقد النقد" فيقدّم تودوروف باختين على أنّه أكثر الشخصيات فتنة لتنوّع أفكاره ومفاهيمه، موضّحا أثر كتاب "مسائل شعرية دوستويفسكي" من خلال ما يحتويه من مسألة الأدبية والفلسفية في عالم دوستويفسكي الرّوائيّ، وماهية الأنواع الأدبية الثانوية كالحوارات السقراطية والهجائية المنيبية، وأخيرا مسألة الدراسات الأسلوبيّة الروائيّة، ثمّ وضّح العلاقة بين هذا الكتاب وكتاب "أعمال فرانسوا رابليه والثقافة الشعبيّة في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة".

ويستمر كتاب نقد النقد في بيان دور باختين في تاريخ الأدب والنظرية الأدبيّة، مبيّنا مآخذ باختين على الشكلانية الروسية، متوصّلا في الأخير إلى ضرورة إنتاج نقد حواريّ يكون فيه الناقد والباحث في العلوم الإنسانية مقتنعا بأنّ نشاطه

[1] تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1996، ص 121.

هو التأويل كحوار، الذي يتيح وحدة استعادة الحرية الإنسانيّة... إذ أنّ المعنى يتولد من لقاء ذاتين، ولأنّ هذا اللّقاء يتكرّر إلى ما لا نهاية، مرّة أخرى يلتقي فكر باختين بمشروع سارتر، فالمعنى هو حرية والتأويل ممارسة لها»[1].

التلقي العربيّ والمغاربيّ للمفاهيم الباختينيّة:

عرف النّقد العربيّ في جانبه النظريّ ترجمات متعدّدة لأعمال "ميخائيل باختين"، فترجم محمد البكري ويمنى العيد كتاب "الماركسية وفلسفة اللّغة"، وترجم جميل نصيف التكريتي كتاب "شعرية دوستويفسكي"، وكتاب "قضايا الفنّ الإبداعي عند دويتويفسكي"، وترجم يوسف الحلاّق كتاب "أشكال الزمان والمكان في الرواية" وكتاب "الكلمة في الرواية"، وكتاب مختارات من أعمال باختين"، وترجم محمد برادة كتاب "الخطاب الرّوائي"، وترجم نصر الدين شكير كتاب "الفرويدية" وكتاب "جمالية الإبداع اللّفظي"، وكتاب "أعمال فرانسوا رابليه والثقافة الشعبيّة في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة، وترجم جميل شحيد كتاب "الملحمة والرواية"، وترجم عقبة زيدان كتاب "النظرية الجمالية المؤلّف والبطل في الفعل الجمالي، وترجم صالح نجري كتاب "ميخائيل باختين والمبدأ الحواريّ" لتزفيتان تودوروف، لكنّ القراءات والمقاربات التطبيقيّة ظلّت تستثمر المفاهيم الباختينة انطلاقا من نظرة تجزيئية يحكمها الاختزال ويفرضها الانتماء إلى المدرسة والمنهج النّقديّ، بنسبة أفكاره إلى سوسيولوجيا الأدب، والإيديولوجيا الماركسية أو إلى السيميائيات أو الشعريات، أو اللّسانيات أوعلم اللّغة أو النّقد الثقافيّ أو تاريخ الأدب، دون

[1] تزفيتان تودوروف، نقد النقد، رواية تعلّم، تر: د. سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط2، 1986، ص 88.

استثمار مفاهيمه وفق نظرة شمولية توحّدها فلسفة واحدة هي الفلسفة الجمالية القائمة على الحواريّة.

من هذه الإشكالية تسعى بعض المحاولات النّقدية لتصحيح التلقي المغلوط والمشوّش لمفاهيم باختين، كمحاولة شكير نصر الدّين الذي يؤكّد على مبدأ الوصل والتمفصل كضرورة لقراءة «جديدة للنصّ الباختني واعتبار المفكّر وفكره بالنظر إلى كلّ تلك الوجوه المذكورة في اتّصالها وليس في انفصالها... فكر ينبني على التلاحم لا التنافر، تلاحم الفهم والمعرفة الإدراكيّة والتبادل اللّفظيّ، والحوار والمونولوج، والمتكلّم والمخاطب، والهوية والتعدّد، والكوني والمحلّي، والتلفّظ والملفوظ... نظرية باختين الجمالية حيث تلتقي وتتقاطع المعارف والمباحث والتصوّرات والمفاهيم وتنصهر دون حدود جازمة ومطلقة»[1].

ومن المحاولات أيضا محاولة سليمة عذراوي حين تناولها لمفهوم الحوارية كمبدأ عام يتجاوز العلاقة التناصيّة، لبناء قاعدة لغوية جديدة تخالف نزعتي الاتّجاه اللّسني في التحليل اللّغويّ، الأولى ترتبط بالعقلانية والاتباعية الجديدة، وهي النزعة الموضوعية المجرّدة objectivisme abstrait، أمّا الثانية فترتبط بالرومانسية المناهضة لسيطرة الفكر، وهي النزعة الفردانية الذاتية[2] subjectivisme individualiste، فالأولى بقيادة "سوسير" الذي يرى أنّ اللّغة نظام مستقلّ بعيد عن كلّ إبداع فرديّ، وتضمّ فوسلر Vossler، ولورك Lorck، وليو سبيتزر Léo

[1] ميخائيل باختين، جمالية الإبداع اللفظي، تر: نصر الدين شكير، دال للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2011، ص 6.

[2] Mikhaïl Bakhtine, le marxisme et la philosophie du langage, essai d'application de la méthode sociologique en linguistique, les éditions de minuit, traduit du russe par marina yaguello, paris, 1977, p 120.

Spitzer، وترتكزّ على فعل الكلام الفرديّ كنقطة انطلاق في تفكيرها في اللّغة، غير أنّ باختين «وجد أنّ جوهر اللّغة يكمن في جانبها التفاعلي اللّفظي، وأعطى للعلامة دورا جوهرايا في عملية التواصل الاجتماعي، وهو الدور الذي لا يظهر في شيء كما يظهر في الكلام حيث إنّ الكلمة هي ظاهرة أيديولوجية للغاية»[1]، وحين حديثها عن التلفّظ فترى أنّه لا يمكن فهم الحوارية بمعزل عن فكرة التلفّظ، لأنّها «تقوم أساسا على مبدأ حواري، ما دام كلّ تلفّظ يحيل على تلفّظات سابقة، ويقيم جدلا [حوارا] معها»[2].

إنّ هذين الاتّجاهين "الذاتية المثالية في اللّسنيات"، و"الموضوعانية المجرّدة" يختلفان من حيث الآراء والاقترحات التي يلخّصها باختين في أربعة اقتراحات لكلّ اتّجاه:[3] فاقتراحات الاتّجاه الأوّل هي:

1 – اللّسان نشاط، سيرورة بناء إبداعية متواصلة. (طاقة فاعلة).

2 - قوانين الإبداع اللّغوي في جوهرها قوانين فردية- نفسانية.

3 - الإبداع اللّساني إبداع معقلن مشابه للإبداع الفنيّ.

4 - تبدو اللّغة، باعتبارها نتاجا ناجزا، ونظاما قارّا (المعجم، النّحو، وعلم الأصوات)، مستودعا جامدا، مثل حمأة الإبداع اللّساني المتجمّدة، التي أنشأها اللّسانيون، بكيفية مجرّدة، بهدف التحصيل العملي عليها كأداة جاهزة للاستعمال.

أمّا أهم اقترحات الاتّجاه الثاني فهي:

---

[1] سليمة عذراوي، النظريات النقدية الغربية، إإشكاليات التلقي العربيّ، نظريات التناص أنموذجا، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2020، 49.

[2] المرجع نفسه، ص 51.

[3] ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللّغة، تر: محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص 66- 77.

1 – اللّسان نظام ثابت وغير متحرّك من الأشكال اللسنية الخاضعة لمعيار يتسلّمه الوعي الفرديّ، كما هو ، بكيفية إجبارية.

2 - إنّ قوانين اللّسان في جوهرها قوانين لسنية من نوع خاص تقيم روابط بين الأدلة اللسنية داخل نظام مغلق، وتكتسي صبغة الموضوعية بالنسبة لكل وعي ذاتي.

3 - لا علاقة للروابط اللسنية الخاصّة بالقيم الإيديولوجية (فنية، معرفية، أو أخرى)، كما لا يوجد أيّ حافز إيديولوجيّ في أساس الوقائع اللسنية، ليس بين الكلمة ومعناها علاقة طبيعية ومفهومة يدركها الوعي، كما لا توجد أيّ علاقة فنية بينهما.

4 – ليست أفعال الكلام الفردية- حسب وجهة نظر اللّسان- سوى انحرافات أو تنويعات عارضة بل مجرّد تشويهات لصيغ معقّدة، لكنّ أفعال الكلام الفردية هذه هي التي تفسّر التحول التاريخيّ الذي يحدث في صيغ اللّسان، إنّ التحوّل باعتباره كذلك، غير معقول ولا معنى له من وجهة نظر النظام، ولا توجد بين نظام اللّسان وتاريخه علاقة ولا وحدة في الحوافز، إنهما غريبان عن بعضهما.

الشّعريّة الباختينيّة:

يستهلّ باختين الدراسة الأولى من كتابه "جمالية ونظرية الرّواية" بدراسة موسومة "تاريخ الفنّ والجمالية العامّة" histoire de l’art et esthétique générale، فيتابع الأعمال الروسية التي ظهرت في مجال الشعريّة مقرّا بخصوبتها وأهميّتها، لكنّه يرفض تعلّقها بالطريقة الشكلية formelle أو الصرفيّة morphologique، كما يرفض الدّراسات التي لا تعتمد هذه الطريقة كلّية، كالدراسة التي قام بها "فيكتور ماكسيكوفيتش جيرمونسكي" V.M. Jirmounski،

فالشعرية التي يغيب فيها التوجيه الفلسفي والجمالي العام عن الفلسفة الجمالية العامّة، والنسقيّة، هي شعرية لصيقة بالألسنية عند كلّ الشكلانيين بمن فيهم جيرمونسكي، لتصبح مجرّد فرع من فروعها كما عند "فيكتور فينوجرادوف v. v. Vinogradov، فاللّسانيات تخصُّصٌ مساعد لا تستغني عنه الشّعريّة، كأيّ جمالية تأخذ في اعتبارها طبيعة المادة، وهي هنا المادة اللّفظية، وكذا مبادئ الجمالية العامّة، لتحتلّ اللّسانيات مكان الجمالية.

عدم التزام الدارسين الشكلانيين بالتوجيه الجمالي العام والفلسفة النسقية، جعلهم يخرجون عن المنهج الصحيح، ويتجاوزون الثقافة الإنسانية برمّتها، فالموضوع الجمالي ذو علاقة وطيدة بالمعرفة والأخلاق، «باعتبارهما مكونين أساسيين للمحتوى الجمالي، ومكانته في مجموع الثقافة الإنسانية، لهذا سيصبح مفهوم الشعرية [عند باختين] مقترنا أشدّ الاقتران بعلم جمال الفنّ الأدبيّ، المرتبط بعلم الجمال العام والفلسفة النسقية»[1]، فالشعرية الروسية الشكلانية ظلّت لصيقة باللّسانيات بعيدة عن الفلسفة النسقية، التي تهتم بمادية العمل الفنّي، «فالجمالية المادية القائمة على العزل في الثقافة وليس في الفنّ فقط، بل في كلّ الفنون التي نتعامل مع العمل الفنّي الحيّ كشيء وكمادة منظّمة، يمكنها في أحسن الأحوال رسم التغيّرات الزمنية للعمليات التقنية المعزولة التي لا يمكن أن يكون لها تاريخ»[2].

[1] د. حياة مختار أم السعد، تداولية الخطاب الرّوائيّ، من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفّظ، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص 125.

[2] Mikhaïl Bakhtine, esthétique et théorie du roman, traduit du russe par Daria Olivier, Gallimard, paris, 1978, p 38.

ويمكننا في الأخير أن نستنتج أنّ باختين في دراسته الموسومة "مسألة المضمون والمادة والشّكل" يوضّح أنّ المنهج الشّكليّ الذي يحصر التحليل الجماليّ للعمل الأدبيّ في جانبه الماديّ البحت غير كافٍ لفهم مجمل العمل، كما أنّه يغفل القيم الأخلاقيّة المعرفيّة التي توجّه النشاط الإبداعيّ، فالمنهج الماديّ يفصل بين الشّكل والمضمون في حين ينبغي فهمهما في علاقتهما المتبادلة التفاعليّة الأكسيولوجية (القيميّة)، فالعمل الفنّيّ يتجاوز ماديته بانفتاحه على المجالين المعرفيّ والأخلاقيّ، وبالتالي فلا يمكن للشكل أن يكون مهمّا إذا لم يكن مرتبطا بمحتوى خارج الجماليّة، فالشّكل هو شكل الواقع التجريبيّ الأنسب للوعي الإبداعيّ، والمادة ليست عنصراً تكوينياً للكائن الجماليّ بقدر ما هي عنصر تقنيّ في الإبداع الأدبيّ.

يذهب الدّارسون إلى مقارنة كتاب شعرية دوستويفسكي بكتاب فنّ الشّعر لأرسطو في كونه يقدّم مفاهيم جمالية النصّ المفتوح بدل مفاهيم جمالية النصّ المغلق الذي يقدّمها كتاب أرسطو، وجملة المفاهيم التي يجدها القارئ في مختلف كتابات "ميخائيل باختين" هي:

البوليفونية:

ويرجع هذا المفهوم إلى الأصول الموسيقيّة، فيعني تعدّد الأصوات في وحدة لحنية، وقد هاجر هذا المفهوم من مجال الموسيقى إلى مجال الأدب ليخصّصه باختين لشكل روائي ابتدعه دوستويفسكي إذ يقول: «نعتبر دوستويفسكي واحدا من أعظم المجدّدين في مجال الشّكل الفنّي، لقد ابتدع في رأينا نمطا جديدا كلّية، أسميناه النّمط البوليفوني، هذا النّمط في الفكر الفنّي تجسّد في روايات دوستويفسكي»[1]، وبالمقابل من الرواية البوليفونية/المتعدّدة الأصوات يصنّف

[1] غالب هالسا، قضايا جماليات دوستويفسكي، لميخائيل باختين، مجلّة العربيّ، العدد 364، مارس 1989، ص 104.

باختين الشّكل الثاني من الرّواية وهو الرّواية المونولوجية/ذات الصوت الواحد، أين تأخذ الشّخصيات والأحداث والمواقف دلالاتها من تموضعها في السياق الكلّي للرّواية، بحيث يكون الصوت الواحد هو صوت المؤلّف المهيمن على الأصوات الأخرى، ولا يسمح للشخوص بالتحرّر من مونولوجه، ويحوّلها إلى مجرّد أدوات تحقّق مطالب المؤلّف المُعدَّة مسبقا، وخلافا لهذا النّمط الرّوائيّ نجد دوستويفسكي لا يقدّم رؤيته كمؤلّف بقدر ما يقدّم رؤى وأفكار فلسفيّة متعدّدة كرؤية "يشكن" في رواية الأبله، ورؤية "ستافروجن" في رواية الشياطين، ورؤية "راسكيلنكوف" في رواية الجريمة والعقاب، ورؤية "كارامازوف" والمفتّش الأكبر في رواية "الإخوة كارامازوف"، «إنّ دوستويفسكي شأنه شأن بروميثيوس جوته، لا يخلق عبيدا مسخت شخصياتهم مثلما فعل زيوس، بل أناسا أحرارا مؤهّلين للوقوف جنبا إلى جنب مع مبدعيهم، قادرين على ألاّ يتّفقوا معه، بل وحتّى أن يثوروا في وجهه... إنّ كثرة الأصوات وأشكال الوعي المستقلّة وغير الممتزجة ببعضها، وتعدّدية الأصوات الأصلية للشخصيات الكاملة القيمة، كلّ ذلك يعتبر بحقّ الخاصية الأساسية لروايات دوستويفسكي»[1]، وأمام هذه التعدّدية نجد أنفسنا أمام مفهومين من المفاهيم الباختينية هما:

مفهوم وعي المؤلّف ومفهوم وعي الشّخصية:

ففي الرّواية المتعدّدة الأصوات لا يكون وعي المؤلّف سلبيا كما يُعتقد، ولكن وعيه موجود في كلّ موضع من مواضع الرّواية، فهو وعي فاعل، لا تكون الكلمة فيه تعبيرا عن المواقف الإيديولوجية للمؤلّف، بل يكون وعي البطل هنا

[1] ميخائيل باختين، قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، تر: د. جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامّة، بغداد، العراق، ط1، 1986، ص 10.

«وعيا غيريا، وعيا آخر، إلاّ أنّه في الوقت نفسه غير محدّد، ولا يجري التستّر عليه، كذلك فإنّه لا يصبح مجرّد موضوع بسيط لوعي المؤلّف»[1].

الحوار/الحواريّة:

إنّ استقلال الشخصيات بأفكارها ومواقفها ورؤاها يدفعها إلى استعمال الحوار سواء كان حديثها داخليا أو خارجيا، **فماذا يعني الحوار الباختينيّ؟**

إنّ الرّواية عند دوستويفسكي ذات طابع حواريّ، فالحوار يتخلّل اللّغة حين تصبح ملفوظا، والحوار هو أسلوب تفاعلنا مع الذات ومع الآخرين، وحين تحليله لرواية دوستويفسكي الأولى "المساكين" يذكر أنّها وردت في شكل رسائل موجّهة حتما إلى طرف آخر، فقد أسّس باختين «فكرة الحوارية على تصوّر فلسفيّ أساسه حضور الآخر في حياتنا واختراقه لآرائنا وتصوّراتنا للعالم والأشياء، ومنه يستحيل أن ندرك الذات دون تفكيك المرجعيات الخارجية المؤسسة لوعيها»[2]، ويُطلق لفظ الحوارية في البلاغة على الطريقة المتمثّلة في تضمين حوار خياليّ في صلب الملفوظ، بينما يعني عند "باختين البعد التفاعليّ للّغة، أو للكلام الشفويّ أو المكتوب[3]، إنّه يرى أنّ الوعي الإنسانيّ مصحوب بوعي الآخر، فيقول: «إنّ كلّ ما يتّصل بي ينفذ إلى وعيي-بدءاً من اسمي- من العالم الخارجي عابراً أفواه الآخرين...، مصحوبا بتنغيمات الآخرين فقط: إنّهم يمنحونني الكلمات والأشكال والنغمة الصّوتيّة التي

[1] المرجع السابق، ص 11.

[2] عبد الوهاب شعلان، ميخائيل باختين: الكرنفال والحوارية، مجلة التواصل الأدبي، مخبر الأدب العام والمقارن، جامعة عنابة الجزائر، ص20.

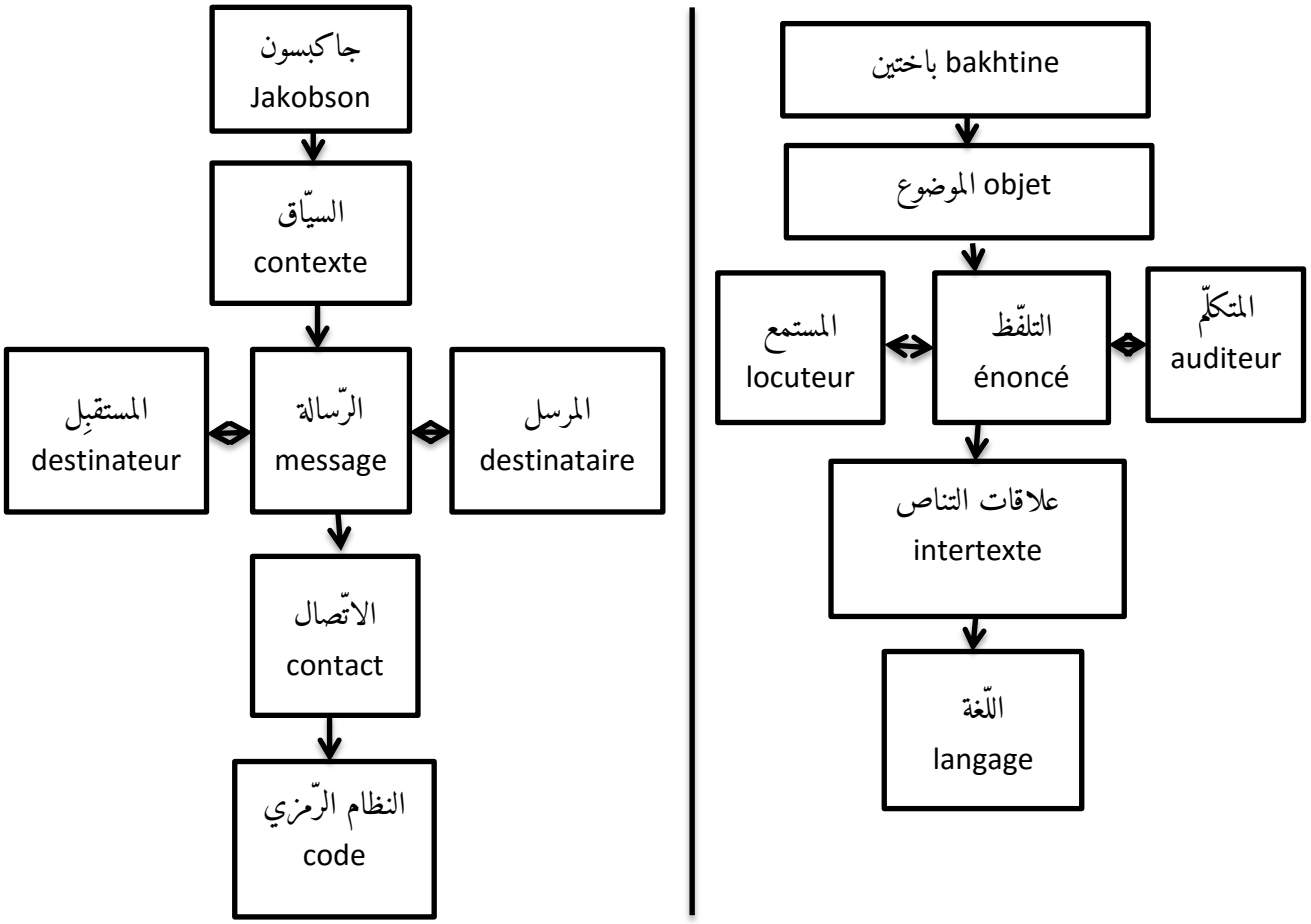
[3] دومبنيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 36.

تشكّل الصّورة الأولى لذاتي... فكما يتكوّن الجسد ابتداءاً في رحم الأمّ كذلك يتفتّح الوعي الإنسانيّ ويستيقظ محاطاً بوعي الآخرين»[1].

إنّ "باختين" يجعل من الحياة كلّها حواريّة، ويشترط على المرء أن ينفتح على الآخر ويحاوره، فكلّ من يحافظ على نفسه يخسرها، ونحن مجرّد حدود فاصلة من الدّاخل، ولكي نكون علينا أن نقرأ الآخر، إنّه يمنح الحوار أهمية كبرى، فالحياة «حوارية بطبيعتها، أن نعيش يعني أن ننخرط في حوار، أن نسأل، ونستمع، ونجيب، ونوافق»[2]، والسؤال والجواب لا يكون إلاّ باللّغة، التي تتجسّد من خلال التفاعل اللّغويّ الذي يمنحها الحياة، فلا يمكن للتعبير أن ينفصل عن علاقاتها بالتعبيرات الأخرى التي تربطه بها علاقات دلالية تقع ضمن التواصل اللّفظيّ، الذي يخالف فيه "باختين" "رومان جاكبسون" Roman Jakobson في مكوّناته، والتي أشار إليها "جاكبسون" في مقاله اللّسانيات والشّعريات ويمكننا المقارنة بين التصوّرين من خلال الترسيمة الآتية:

[1] تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1996، ص 178.

[2] المرجع نفسه، ص 179.



إنّ الحوارية حواريات وأقسام هي:

1 – حوارية الأفكار:

يضع "باختين" شروطا لتكوين وتصوير الفكرة عند دوستويفسكي، أوّلها أن يكون الإنسان إنسانَ فكرة خاليا من الغرض الشخصيّ، فأبطال "دوستويفسكي" يحملون أفكارا عظيمة، وحياتهم الحقيقة هي السعي لإيجاد حلّ لهذه الأفكار، وصورة البطل ترتبط بصورة الفكرة ولا تنفصل عنها، فأبطال "دوستويفسكي" منزذهون من أيّ غرض شخصي، وهذا التنزّه ليس سمة شخصية ولا وصفا خارجيا لأفعالهم، بل هو تعبير عن حياتهم في مجال الأفكار، فالبطل موسوم بصيفتين هما الفكريّة والتنزّه من الغرض الشخصيّ.

والشرط الثاني هو الفهم العميق للطبيعة الحواريّة للفكر الإنسانيّ، وللطبيعة الديالوجيّة للفكرة، إذ لا تحيا الفكرة «في الوعي الفردي والمعزول للإنسان بحيث تبقى ماكثة فيه فلا تتعدّاه إلى غيره، إنّها تولد ثمّ تموت، إنّ الفكرة تبدأ الحياة أي تبدأ تتشكّل وتتطوّر، تعثر على تعبيرها اللّفظي وتجدّده، تولِّد أفكارا جديدة، وذلك فقط عندما تقيم علاقات ديالوجية جوهرية مع غيرها من الأفكار التي تعود للآخرين»[1]، إنّ حياة الأفكار وعظمتها مشروط بإقامتها لعلاقات مع الفكرة الغيرية، وبإقامتها اتّصالا حيّاً مع أفكار الآخرين لتتجسّد في صوت غيري تترجمه الكلمة.

إنّ الفكرة ليست فردية ذاتية، بل هي نتيجة علاقة حواريّة بين مختلف أشكال الوعي، إنّها تشبه الكلمة تماما في كونها تحتاج إلى من يسمعها ويفهمها، ويجيب عنها بأصوات الآخرين.

2 – حوارية الخطابات:

إنّ أيّ خطاب هو خطاب حواريٌّ، موجّه نحو شخص قادر على فهمه وإعطاء إجابة عنه، حقيقية أو افتراضية، هذا التوجّه نحو الآخر، نحو المستمع، يؤدّي بالضرورة إلى مراعاة العلاقة الاجتماعيّة والتراتبية القائمة بين المتحاورين، فالملفوظ يتغيّر وفقاً للوضع الاجتماعيّ للمتحدث والمستمع، ووفقا للسيّاق الاجتماعيّ الكامل الملفوظ، يتحدّد التوجّه الاجتماعي للخطاب بمراعاة التراتبية الاجتماعية للمتلقين، وانتماءاتهم الطبقية، وثرواتهم ومهنهم ووظائفهم.

إنّ التناول الحواريّ يمس التعبيرات الكاملة كما يمسّ أيّ جزء له قيمته الدلالية داخل التعبير، بل يمسّ أيّ كلمة تعدّ علامة دالّة على موقف خاصّ

[1] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: د. جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، دار الشؤون الثقافية العامّة، بغداد، العراق، 1986، ص 124.

بالآخر يحمل صوتا، ومن هنا فالعلاقات الحواريّة تتغلغل إلى أعماق التعبيرات والكلمات شريطة اصطدام صوتين حواريا.

3 – حوارية المنولوج:

اختصّ "باختين" في دراسة الحوارية في روايات "دوستويفسكي"، فرأى أنّه قادر على سماع العلاقات الحواريّة في كلّ مكان، وفي مختلف الظواهر الإنسانيّة، «فحيثما يبدأ الوعي يبدأ –بالنّسبة إليه- الحوار»[1]، فوحدها العلاقات الميكانيكية الآلية البحتة ليست حوارية، فكلّ علاقات العناصر والأجزاء الداحلية والخارجية للرّواية تحمل طابعا حواريا، وبذا تكون الرّواية حوارا كبيراً، فيتغلغلُ الحوار إلى كلّ كلمة من كلمات الرواية، فيجعل منها ثنائية الصّوت[2]، كما يخترق كلّ إيماءة وكلّ حركة تصدر عن البطل، ومن هنا تتّخذ الحوارية شكلين اثنين هما:

الحواريّة الخارجيّة:

وتكون بين شخصيات الرّواية، فوحده آدم باستطاعته تجنّب التوجّه الحواريّ نحو كلام الآخرين.

الحوارية الدّاخلية:

وتخصّ هذه الحوارية الفرد ذاته حين يحاور نفسه، فالصّوغ الحواريّ «الدّاخلي للخطاب سواء في إجابة الحوار أو في الملفوظ المونولوجي، الذي يتغلغل إلى مجموع بنيته وطبقاته الدّلاليّة والتعبيريّة، وقع تقريبا تجاهله باستمرار، غير أنّ هذا

[1] Là où commence la conscience, commence pour lui également le dialogue.

[2] Mikhaïl Bakhtine, Poétique de Dostoïevski, Paris, seuil, 1970 p 82.

الصّوغ الحواريّ الدّاخلي للخطاب يجد تعبيره داخل سلسلة من خصائص الدّلالة والتركيب والتأليف»[1].

استنتاجات ختاميّة:

إنّ تلقي المفهوم الباختيني في النّقد الرّوائي المغاربيّ اتّخذ خطّين اثنين هما:

1 - خطّ التلقي من المصدر العربيّ وذلك باستقبال المفهوم الباختيني من الترجمات العربية ممثّلة في ترجمات يوسف حلاّق، ومحمد برادة ومحمد البكري ويمنى العيد، وجميل نصيف التكريتي، ونصر الدين شكير.

2 – خطّ التلقي من المصدر الغربيّ وذلك بالانفتاح على ما قدّمته جوليا كريستيفا وتزفيتان تودوروف من ترجمات وشروحات لأعمال وفكر باختين، بنقل تصوّراته وأفكاره إلى النّقد الفرنسيّ المصدر الأوّل للنّقد العربيّ المغاربيّ.

إنّ الترجمة لا تقدّم غير فكرة مقاربة للمفاهيم المستقبَلَة، خاصّة إذا عرفنا أنّ مفاهيم باختين تتّكئ على خلفية فلسفية لا يمكن إدراكها إلاّ بالاطلاع على مختلف مصادره الفلسفة وبخاصّة الفكر الفلسفي والجمالي الألمانيّ.

إنّ مفاهلم باختين حول الحوارية والبوليفونية والتلفّظ والغروتيسك والأسلوبية الروائية والكرنفالية والغيرية الأنثروبولوجية تحكمها فلسفة واحدة هي الرؤية الحوارية، التي هي رؤية حياتيّة تحدّد الوجود الإنسانيّ كلّه، إذ كينونة المرء مشروطة بتواصله الحواريّ، والتواصل لا يكون بالتعدّد اللّغوي والتفاعلات الكلاميّة.

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: د. محمد برادة، دار الفكر للدّراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1987، ص 54.

الفصل الأول

1 – مقولة الحوارية المفهوم والمرجعية.

2 – مقولة البوليفونية المفهوم والمرجعية.

3 – مقولة الكرونوتوب المفهوم والمرجعية.

4 – مقولة الغروتيسك المفهوم والمرجعية.

5 – مقولة الكرنفالية المفهوم والمرجعية.

6 – مقولة الغيرية المفهوم والمرجعية.

مَقولةُ الحوَاريّةِ

المفهوم والمرجعية

حوارية ميخائيل باختين:

قبل الخوض في مقاربة المفاهيم المتعلّقة بشعرية باختين، من الضروري أن نشير إلى تناول الباحثين إلى أسلوبيّة الرّواية، التي يقول عنها باختين نفسه أنّها لم تبدأ إلاّ منذ وقت قصير، «فكلاسيكية القرنين السّابع عشر والثامن عشر لم تكن تعترف بالرّواية جنسا شرعيا مستقلا، بل كانت ترجعه إلى الأجناس البلاغيّة المختلطة، فقد كان الرّومانطقيون يؤكّدون على أنّ الرّواية جنس مختلط (مزج بين الشّعر والنثر) يضمّ في قوامه أجناسا مختلفة (لا سيّما الغنائيّة)، لكنّ الرومانطقيين لم يستخلصوا من تأكيدهم هذا استنتاجات أسلوبيّة»[1].

لقد تناول الباحثون أسلوبيّة الرّواية بأسلوبيّة الشّعر، وهي تختلف عنها تماما، ونظروا إلى الأسلوب على أنّه يعكس شخصية صاحبه، اهتماما منهم بشخصية المبدع وأحواله النّفسيّة وخواصه المزاجيّة، فكان الاهتمام «بالأسلوب والذات المفرزة له- ومردّ هذه الوجهة قولة "جورج لويس دي بيفون" Georges louis Leclerc de Buffon: ... أمّا الأسلوب فهو الإنسان عينه لذلك تعذّر انتزاعه أو تحويله أو سلخه»[2]، كما اعتبر الرومانطيقون أنّ «كلّ أسلوب صورة خاصّة بصاحبه تبيّن طريقة تفكيره، وكيفية نظره إلى الأشياء، وتفسيره لها وطبيعة انفعالاته، فالذاتيّة هي أساس تكوين الأسلوب»[3].

---

[1] ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1988، ص 230.

[2] د. عبد السّلام المسدي، الأسلوبيّة والأسلوب، الدار العربيّة للكتاب، طرابلس، ليبيا، ط3، 1982، ص 67.

[3] أحمد الشايب، الأسلوب، دراسة بلاغيّة تحليليّة لأصو الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط8، 1991، ص 134.

هذه الذاتية أو الفردانيّة، وهذا التصوّر الذي يتبنى وحدة الأسلوب، ويرى بالتطابق التامّ بين الذات المبدعة والأسلوب الفنّي، هو الذي يرفضه باختين، وقد نادى كثير من الدّارسين بفكرة أنّ الأسلوب هو المبدع نفسه، ومن هؤلاء الباحثة "كيت هامبرجر"[1] Käte Hamburger، التي تميّز في دراستها "منطق الشّعر" «بين نوعين من الشّعر: القصصي، والشّعر الغنائيّ... والفاصل بين النّوعين هو المتكلّم، ففي القصيدة الغنائيّة يتكلّم الشّاعر نفسُه، أمّا في الملحمة والمسرحيّة فيجعل غيره يتكلّم»[2]، لكن أسلوب المبدع يتأثّر حتما بما يسود من تيارات فلسفيّة وجماليّة وفكريّة، فتتسرّب إلى ثقافته وتؤثّر في أسلوبه إذ مفهوم الأسلوب «يحتوي في ثناياه على وحدة الكلمة والصورة، والصورة والمعمار، والمعمار وفكرة الأعمال الشعرية، إنّ دراسة الأسلوب مستحيلة دون الفهم الفلسفي لوحدة المضمون والشّكل، ودون إيجاد الروابط التي تجمعه بالفنون الأخرى»[3]، ويشير باختين إلى الأعمال الكثيرة التي تناولت أسلوب الرّواية والرّوائيين في القرن العشرين، لكنّها لم تكشف النّقاب عن الخصوصيّة الأسلوبيّة للجنس الرّوائيّ، فقد اتّخذت هذه الدّراسات أنماطا خمسة هي:

---

[1] ولدت كيت هامبرجر في هامبورغ في 21 سبتمبر 1896، وفي عام 1933 اضطرت إلى مغادرة ألمانية إلى السويد عبر فرنسا، وعملت صحفية مستقلّة، توفيت في شتوتغارت في 08 أبريل 1992.

[2] رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة جابر عصفور، سلسلة عالم المعرفة، العدد 110، ص 112.

[3] أ. ف تشيتشرين، الأفكار والأسلوب، تر: د. حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامّة، بغداد، العراق، 1994، ص 24.

1- تحليل أدوار المؤلّف في الرّواية، أي كلمة المؤلّف المباشرة فقط من وجهة نظر التصويريّة والتعبيريّة الشّعريّة المألوفة المباشرة.

2- استبدال التحليل الأسلوبيّ للرّواية بوصفها كلا فنّيا بوصف ألسنيّ محايد للغة الرّواية.

3- تُختار من لغة الرّوائيّ العناصر المتميزة للاتّجاه الفنّي الأدبيّ الذي ينتسب إليه الرّوائيّ (الرومانطيقي، الطبيعيّ، الانطباعي...).

4- البحث في الرّواية عمّا يعبّر عن فرديّة المؤلّف، أي تحليل الرواية على أنّها الأسلوب الفردي للغة الرّوائيّ.

5- تدرس الرّواية على أنّها جنس بلاغيّ، وتحلّل وسائلها وطرقها من وجهة نظر فعاليتها البلاغيّة.

وقد رأى باختين أنّ هذه الأنماط الخمسة من التحليل الأسلوبيّ «تتّخذ لغة الرّوائيّ وأسلوبه إمّا بوصفها تعبيرا عن فردانيّة فنيّة، وإمّا أسلوبَ اتّجاهٍ معيّنٍ، وإمّا بوصفها ظاهرة للّغة الشعرية العامّة»[1]، ويقف باختين مرّة أخرى موقفا رافضا لمقولات ومفاهيم الأسلوبيّة التقليديّة والألسنيّة التي «تجذّرت في حقل الأجناس الأحادية اللّسان، مثل الملحمة والتراجيديا، وفي حقل الأجناس الشعريّة، التي تفقد فعاليتها في محاولة تطبيقها على الرّواية، التي تتكوّن من عناصر متعدّدة اللّسان والأصوات والأساليب واللّغات»[2]، يرفض باختين هاتين المقاربتين لكونهما تهتمّان

[1] ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1988، ص 131.

[2] د. محمد بوعزّة، حوارية الخطاب الروائي، التعدّد اللّغويّ والبوليفونية، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2016، ص 26.

باللّسان والشّكل النّحويّ على حساب الأسلوب، ولأنّهما تولّدان الخلط بين اللّغة والأسلوب، ومخاطر تطبيق المناهج اللّسانية على الوقائع الأدبيّة، وهو ما دفع "ميكائيل ريفاتير" Michel Riffaterre إلى أن يعتبر أنّ «تحليلا لسانيا خالصا لنتاج أدبيّ ما، لا يمكن أن يبرز إلا العناصر اللّسانية، سوف يخلط هذا التحليل في وصفه بين عناصر المتوالية التي سيكون لها قيمة أسلوبيّة، وتلك التي ستكون محايدة، ولن يعزل سوى وظائفها اللّسانيّة دون الإشارة إلى ما هي السمات التي تخلقها الوحات الأسلوبيّة أيضا»[1].

إنّ اللّسانيات بإهمالها مسألة استعمالات اللّغة، ومشكلة الشروط الاجتماعية لاستخدام اللغة تقع في خطأ التسليم بقدرة وقوّة اللغّة في باطنها، وسلطة الكلمات ذاتها، أي في المادة اللغوية للكلام مع أنّ اللّغة تستمدّ لغتها من خارجها، وكلّ محاولة تلغي «العلاقة بين خصائص الخطاب وصفات من يلقيه وسمات المؤسّسة التي تسند إليه أمر الإلقاء»[2] هي محاولة فاشلة.

فما الحوارية إذا؟

الحوارية:

يدلّ مصطلح الحوارية في البلاغة على أجراة إدخال حوار متخيّل في ملفوظ ما، ويستعمل في تحليل الخطاب تبعا لباختين للإحالة على البعد التفاعلي للّغة،

[1] ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد لحمداني، منشورات دراسات سال، دار النّجاح الجديدة، 1993، ص 17.

[2] بيير بورديو، الرمز والسلطة، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار تويقال، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2007، ص 57.

مشافهة وكتابة، فالمتكلّم ليس بآدم[1] le locuteur n'est pas un Adam، ومن ثمّة فموضوع خطابه يصبح النقطة التي تلتقي فيها آراء المتخاطبين المباشرين، (في حديث أو مناقشة حول أيّ حدث في الحياة العادية)، أو رؤى العالم، والنّزاعات، وغيرها، ويذهب "تودوروف" إلى أنّ باختين يستعمل الحوارية أيضا بمعنى التناص، ومن باب التسهيل يمكننا اتّباع "صوفي موران"[2] Sophie Moirand، وإدراك الفرق بين الحوارية التناصيّة dialogisme intertextuel، والحوارية التفاعليّة dialogisme interactionnel:

- الأولى تحيل على مؤشّرات اللاتجانس اللّفظيّ والاستشهاد بمعناه الواسع.
- الثانية تحيل على التجليات المتنوّعة للتبادل الكلاميّ.

لكنّ باختين وفي مستوى أعمق، لا يفصل بين هذين الوجهين من الحوارية، فكلّ تلفّظ ـ ولو في شكله المكتوب الثابت الجامد ـ هو إجابة عن شيء ما، وهو مبني هكذا، إنّه ليس إلاّ حلقة في سلسلة من أفعال الكلام، كلّ تسجيل يمدّد التسجيلات السّابقة له، ويثير جدلا معها، وينتظر ردود فعل نشطة للفهم[3].

يبدأ المشروع الباختيني في التنظير للحوارية بكتاب "شعرية دوستويفسكي"، وذلك بالمقارنة بين روايات تولستوي وروايات دوستويفسكي، ليخلص إلى كون

---

[1] Dominique Maingueneau, les termes clés du discours, seuil, 1996, p.27.

[2] صوفي موارن، من مواليد 31 أوت 1943، أستاذة علوم اللغة بجامعة باريس 3، من مقالاتها حول الحوارية "الحوارية من تلقي المفهوم إلى ممارسته في تحليل الخطاب، و"الحوارية بين إشكالية التلفّظ والنظريات الخطابيّة".

[3] انظر دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد ياحيتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط8، 2008، ص 36، ويوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجدي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص 391.

شخصيات تولستوي لا تستقلّ بذواتها وبمواقفها، فهي تخضع لسلطة المؤلّف التي يتحكّم فيها ويسيّرها، ويتحدّث نيابة عنها، ويشحنها بمقاصده ونواياه، فقد أكّد عام 1929 أنّ كتابة تولستوي كتابة مونولوجية ووسّع تأكيده في الطبعة الثانية من كتابه عن دوستويفسكي عام 1963، فهو يرى «أنّ عالم تولستوي هو عالم مونولوجي يتوفّر على وحدة متراصّة متناغمة... في هذا العالم ليس هناك صوت ثانٍ إلى جانب صوت المؤلّف، ومن ثمّ فليس هناك مشكلة خاصة بتوحيد الأصوات أو وضع خاصّ بوجهة نظر المؤلّف»[1]، وبهذا فدوستويفسكي يعتبر في نظر باختين مؤسّس الرواية الحوارية أو الرّواية المتعدّدة الأصوات، والحوارية ليست مجرّد حضور لأصوات الشخصيات جنبا إلى جنب مع صوت المؤلّف، بل هي وعي مرتبط بعلاقة متوتّرة بعلاقة مع وعي آخر، «إنّ كلّ خلجة من خلجات البطل، إنّ كلّ فكرة من أفكاره هي ذات طابع حواريّ في أعماقها»[2]، فروايات دوستويفسكي حوارات دبّرت بشكل رائع، فهي حادّة بوجه خاص، تطرح مختلف المشكلات الحياتية للمناقشة أمام هذه الأصوات.

إنّ الحوارية مفهوم يعني وجود علاقة بين تعبير وتعبيرات أخرى، «يستخدمه النّاقد الرّوسي باختين للإشارة إلى علاقة الاستجابة والتبادل بين القارئ والنصّ، عبر المفردات التي تعتبر علامات إيديولوجية تصنع بطريقة معيّنة حوارا مع الآخر،

[1] تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين والمبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1996، ص 126.

[2] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: د. جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص 157.

تجعله يدخل بسياقه الخاص في سياق آخر تتقاطع فيه الرؤى المختلفة للعالم»[1]، وقد استقطب مصطلح الحوارية اهتمام اللسانيين حتى صار مركز انشغالهم، «فالوحدة القاعدية الحقيقية للّسان - الكلام ليست هي التحدّث – الحوار الداخلي الوحيد والمعزول... ولكنّها تفاعل تحدّثين على الأقلّ أي الحوار»[2]، هذا الاهتمام دفع باختين إلى إثارة جملة من الأسئلة حول العلاقة بين الخطاب والحوارية هي[3]:

- كيف ندرك في الواقع حطاب الغير؟
- كيف تحسّ الذات المتلقية في وعيها بتلفّظ الغير؟
- كيف يستوعب الوعي الخطاب بفاعلية؟
- ما هو التأثير الذي يمارسه الخطاب على توجيه الكلام الذي سيتلفّظ به المتلقي من بعده؟

حتّى نقارب مفهوم الحوارية الباختيني علينا مراجعة الأسس النقدية التقليدية وكيفية تعاملها مع الرواية، فالنّقد البلاغيّ التقليدي يعتبر الرواية وحدة أسلوبية تعكس وعي المؤلّف الفردي، وتوحي بهيمنة الصوت الواحد، في حين «أنّ الكاتب نفسه لا يظهر من خلال عمله الذي أبدعه بنفسه، إلاّ باعتباره صوتا واحدا من الأصوات المتحاورة، وإذا أردنا أن نبحث عن موقفه الخاص علينا أن نتجاوز مستوى الأساليب الفردية إلى أسلوب من نوع آخر هو الذي يعمل على تنظيم

[1] سمير حجازي، المتقن معجم المصطلحات اللّغوية والأدبية الحديثة، دار الراتب الجامعية للنشر والتوزيع، القبة، الدزائر، دط،دت، ص 207.

[2] ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، تر: محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص157.

[3] المرجع نفسه، ص 157.

المواجهة بين تلك الأساليب نفسها، إنّه حوار الرؤى والمفاهيم المتولّدة عنها»[1]، فباختين يرى أنّ كلّ خطاب يعود إلى فاعلين، وبالتالي إلى حوار محتمل، وإن كان النقد البلاغي التقليدي يعتبر "الأسلوب هو الرّجل"، فإنّ باختين يرى أنّ «الأسلوب هو رجلان على الأقلّ، أو بدقّة أكثر، الرجل ومجموعته الاجتماعية، مجسدين عبر الممثّل المفوّض، المستمع، الذي يشارك بفاعلية في الكلام الداخلي والخارجي للأوّل»[2].

نطاق الحوارية:

يتوسّع نطاق الحوارية بحسب الأهمية التي اكتسبتها الرّواية بوصفها جزءا من ثقافة المجتمع، فحوارية الثقافة كما حوارية الرّواية قائمة على تنوّع الملفوظات واللّغات والعلامات، «ومن هذا المنظور لا تظلّ الرّواية صنعة وعناصر تقنيّة تُكتسب، إنّها قبل كلّ شيء إدراك لأهميّة اللّغة/اللّغات داخل المجتمع، وفي التراث المكتوب والشفوي، وصياغة للحوار بين الذّات السّاعية للمعرفة وبين العالم الخارجي، وجميع المظاهر في الحياة»[3]، فالحوارية ظاهرة كونيّة وجودية، ينظر من خلالها باختين للرّوائيّ على أنّه منتج للمعرفة ومحاور لها في الآن نفسه، وهو منظّم العلاقات الحوارية بين اللّغات وقوالبها الأجناسيّة، وبين لغة الماضي ولغة الحاضر ولغة المستقبل.

---

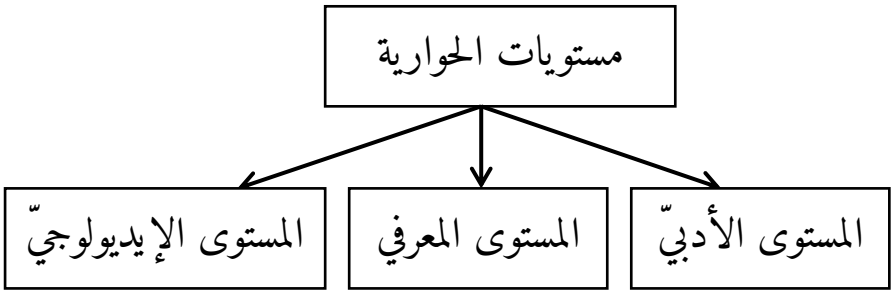
[1] د. حميد لحمداني، أسلوبية الرواية مدخل نظري، منشورات سال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989، ص 92.

[2] تزفيتان تودوروف، ميخائيا باختين المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للنشر، بيرزت، لبنان، ط2، 1996، ص 124.

[3] ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائيّ، تر: د. محمد برادة، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط2، 1987، ص 18.

إنّ الحواريّة لا تنحصر في المستوى الأدبيّ، ودلالة المفهوم «في هذا المستوى لا تتعلّق ببلاغيات الكتابة الأدبيّة، ولا بعمق التجارب التي يسردها النصّ الرّوائيّ واتّساعها، ولا حتّى بعظمة الموضوعات والنماذج الإنسانيّة ونبلها، التي يقدّمها النصّ، إنّها تتحدّد أساسا بوعي الكاتب بتعدّد أشكال الحقيقة ومعانيها، وبتنوّع زوايا النظر إليها، وبكثرة الأحوال والمقامات التي تعطي لكلّ شكل ولكلّ معنى ولكلّ وجهة نظر قيمتها الخاصّة»[1].

ويذكر معجب الزهراني مستويات ثلاثة تحدّد المفهوم النسبي للحوارية هي:



1 – المستوى الأدبيّ الذي يحيل إلى ظاهرة سردية جمالية أو شعريّة، وتتمظهر في تعدّد الأصوات والأفكار والملفوظات والمواقف ووجهات النظر.

2 – المستوى المعرفي الذي يكشف عن دلالة أخرى تتعلّق بقراءة القارئ/النّاقد لا بالمؤلّف منتج النصّ.

3 – المستوى الإيديولوجيّ بحيث يكتسب مفهوم الحوارية بعدا دلاليا جديدا هو الاهتمام بفكر الآخر.

[1] نحو التلقي الحواري، مقاربة لأشكال تلقي كتابات ميخائيل باختين في السيّاق العربيّ، مجلة العلوم الإنسانية، البحرين، العدد3، شتاء 2000.

تعدّد الأصوات (البوليفونية):

تجاوز باختين التقسيم الثلاثي للأجناس الأدبيّة: الغنائي والملحمي والدرامي، أو ما يعرف عنده «بالأصناف الأدبيّة النقية (الملحمة والتراجيديا)»[1]، أو «الأصناف الجادّة مثل الملحمة، والمأساة والتاريخ، والبيان الكلاسيكي وغيرها»[2]، لينظر إلى الرواية على أنّها خطاب خليط متّصل «بسيرورات تعدّد اللّغات والأصوات، وتفاعل الكلام والخطابات والنّصوص، ضمن سيّاق المجتمعات الحديثة القائمة على أنقاض قطائع اجتماعية وابستيمولوجية مع مجتمعات الرون الوسطى»[3]، وإذا كان هيجل ولوكاتش يرجعان أصول الرّواية إلى البطقة البورجوازية، فإنّ ميخائيل باختين يرجعها إلى أصول الشعبيّة وجماهيريّة كرنفاليّة، وهو بهذا يمثّل في تاريخ الرّواية «قطيعة ابستيمولوجيّة بلا نقاش»[4].

إذا كان منظّرو الرّواية قد ربطوا بينها وبين الطبقة البورجوازية، فإنّ باختين حقّق انزياحا عن هذا التصوّر حين «قاده بحثُه لاكتشاف جذور الجنس الرّوائيّ في أحضان الثقافات الشّعبيّة، خاصّة طقوس الكرنفال، (الحوارات السقراطية، والهجاءات المنيبيّة)[5]، فالرّواية تسخر من الملحمة والمأساة «وتفضح الطّابع المصطنع

---

[1] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: د. جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص 186.

[2] المرجع نفسه، ص 155.

[3] ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، تر: د. محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1987، ص 7.

[4] Wladimir Krasinski, carrefours des signes : essais sur le roman moderne, la Haye mouton, 1981, p311.

[5] عبد المجيد الحسيب، حوارية الفنّ الرّوائيّ، منشورات مجموعة الشباب، مكناس، 2007، ص 18.

لأشكالها ولغتها، وتقصي بعض الأنواع، وتدخل أنواعا أخرى في تركيبها الخاصّ بعد إعطائها معنى آخر ولهجة أخرى»[1]، ويذكر باختين ثلاث خصائص يمتاز بها الجنس الملحمي هي:

1 – الماضي القومي البطولي في موضوع الملحة.

2 – الأسطورة القوميّة أصل في الملحمة لا التجربة الشخصية.

3 – انقطاع العالم الملحمي عن الزّمن الحاضر.

بلور باختين مفهوم الحوارية الذي جدّد دم الدّراسة الأدبيّة، وهو التجديد الذي قال عنه "جان لوي كابانس" Jean Louis Cabanis : «وأصالة ما أتى به باختين تقع بخاصّة في دراسته للحوارية عند دوستويفسكي، التي تقوده إلى تجاوز الإنشائية[2] الشّكلية السّاكنة، وإلى تجديد ما يسمّيه إنشائيّة تجاوز علم اللّغة، فيشاهد بدئ ذي بدء المظهر المتعدّد الأصوات في رواية دوستويفسكي»[3]، في الفصل الثالث من كتابه "شعرية دوستويفسكي" الذي يطرق فيه الفكرة عند دوستويفسكي، فيرى أنّ تكوين صورة الفكرة عند دوستويفسكي تقوم على:

1- الفهم العميق للطبيعة الحوارية للفكر الإنسانيّ.

La compréhension profonde de la nature dialogique de la pensée humaine.

2- الفهم العميق للطبيعة الحوارية للفكرة.

---

[1] ميخائيل باختين، الملحمةوالرواية دراسة الرواية، مسائل في المنهجية، تر: د. جمال شحيد، معهد الإنماء العربيّ، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص 20.

[2] المقصود بالإنشائية الشّعريّة التي تترجم بالأدبيّة أيضا.

[3] جان لوي كابانس، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، تر: د. فهد عكام، دار الفكر، دمشق، سورية، ط1، 1982، ص 125.

La compréhension profonde de la nature dialogique l'idée.

فقد تمكّن دوستويفسكي من أن يكشف ويلاحظ ويبيّن النطاق الحقيقي لحياة الفكرة، «فالفكرة تحيا ولكن ليس في الوعي الفردي المعزول، (أين تتدهور وتموت)، ولكنّها تولد وتتطوّر، وتجد وتجدّد تعبيرها اللّفظي، فتتولّد عنها أفكار أخرى، بإقامة علاقات حواريّة مع أفكار الغير، التي يصبح بها الفكر البشريّ أصيلا، يتحول إلى فكرة، فقط من خلال اتّصال حيّ مع فكرة أخرى، متجسدة في صوت الآخرين، أي في الوعي الذي يعبّر عنه الخطاب، وفي لحظة اتّصال هذين الوعيين الصوتيين تولد الفكرة وتعيش»[1].

شمولية المفهوم:

الحواريّة le dialogisme بمفهومها الشّامل تمسّ كلّ الخطابات في حياة النّاس اليوميّة، على أساس أنّ التخاطبات تقوم على علاقات متبادلة بين المتكلّمين بحيث يسعى كلّ واحد منهم إلى اختراق عالم مخاطبه، فإذا كانت الحوارية في الخطابات الشفوية غير الأدبيّة غائبة القصدية والجمالية باتّخاذها شكل حوار مباشر، فإنّها في الرّواية «خاصية جوهرية، تدخل ضمن الوعي الاستطيقيّ والأيديولوجيّ لهذا النّوع الأدبيّ»[2].

تقوم فكرة الحوارية على مبدأ فلسفيّ يقرّ بحوارية الوجود/ الكون ككلّ، فالوجود حوار مستمرّ استمرارية تعاقب الزّمن في سيرورته من الماضي إلى الحاضر

[1] Mikhail Bakhtine, la poétique de Dostoïevski, traduction d'isabelle kolitcheff, préface de Julia Kristeva, éditions du seuil1970, p.137.

[2] د. محمد بوعزة، حوارية الخطاب الرّوائيّ، التعدّد اللّغويّ والبوليفونيّة، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2016، ص 67.

فالمستقبل، وتتجسّد هذه الحوارية الشّاملة من خلال التوجّه الحواريّ وسط كلمات الغير/الآخر، ممّا «يخلق في الكلمة إمكانات فنيّة جديدة وجوهرية، يخلق فنيّتها النثريّة الخاصّة التي تجد تعبيرها الأكمل والأعمق في الرّواية»[1]، إذ تواجه الكلمة الحيّة موضوعها بأشكال متعدّدة، فلا تتفرّد ولا تتشكّل أسلوبيّا إلاّ من خلال التفاعل الحيّ أو من خلال حواريتها، التي ينشأ بها الكلام الحيّ، الذي «يلامس آلاف الخيوط الحواريّة الحيّة التي نسجها الوعي الاجتماعيّ الأيديولوجيّ حول موضوع هذا القول»[2]، إنّ باختين يعمّم مفهوم الحوارية ليجعل منها ظاهرة تمسّ كلّ كلمة وأيّ كلمة لكون التوجّه الحواري هو الوضع الطبيعيّ للكلمة الحيّة، فهي تتقاطع في كلّ الحالات مع كلمة الآخرين، فتتفاعل معها، ووحده آدم من لم تتفاعل كلمة مع كلمة الآخرين، **فكيف تكون الرّواية حوارية؟**

تتأكّد حوارية الخطاب الرّوائيّ من خلال تنوّع الملفوظات وتعدّد اللّغات، كما تتمظهر في الأسلبة البارودية، إضافة إلى تناقضات الشخوص الروائية وتعقّد علاقاتها الاجتماعيّة والثقافية، إنّها تتشكّل من التوجّه الحواري للّغة، بحيث تنقل الكلام المتقاطع مع كلام الآخرين، المشكّل للحياة الاجتماعيّة وللعلاقات الأيديولوجية المتنوّعة.

إنّ العملية الحواريّة تشكّل المضمون والشكل التعبيريّ بحيث تشقّ الكلمة طريقا إلى دلالتها ومعناها وإلى صيغها التعبيرية عبر موقف القبول أو الرّفض لكلمة الآخر ونبرته المتميزة، وهنا تجاوز الكلمة تأثيرها المحصور في المجاز والصّورة البلاغيّة

[1] ميخائيل باختين، الكلمة في الرّواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سورية، 1988، ص 29.

[2] المرجع نفسه، ص 30.

إلى الكشف عن التنوّع الاجتماعيّ، وتعدّد طرق ودروب الوعي الاجتماعيّ، والكشف عن التناقضات الدّاخليّة في الموضوع، على اعتبار الموضوع نقطة التقاء الأصوات المتعدّدة المتباينة.

الحوارية الداخلية والحوارية الخارجية:

«إنّ ما يندرج تحت نطاق الحوارية لا يسمح للمؤلّف أن يقرّر بدلا من شخصياته، ما هو حقيقي ممّا هو زائف، ولا ما هو خير وما هو شرّ، ويراهن فورا على البينذاتية Intersubjectivité التي تسمّيها جوليا كريستيفا بالتناص وهو أنّ كلّ نصّ يتكوّن من فسيفساء من الاستشهادات، وكل نصّ هو امتصاص وتحويل لنصّ لآخر»[1].

شيّد ميخائيل باختين نظريته حول الفنّ عموما والسّرد الرّوائي بخاصّة على أساس التلفّظ، وذلك لإدراكه أهميّة الحقل اللسانيّ بعدّه جزءا من مكوّنات الإبداع الفنّي، فلا يستقيم فهم الأعمال الأدبيّة ككلّيات إلاّ برؤية سياقاتها التلفّظيّة، وتفكير باختين في السّياق النصّي كان محايثا عكس منظري عصره الذي يولون الاهتمام كلّه للخارج، في حين رأى أنّ اللّغة هي مقام بحدّ ذاته، ينتفي فيها الحيّاد لكونها مفعمة بنوايا المتكلّمين، ومقاصدهم وأهوائهم.

لقد «اعتبر باختين الرّواية ظاهرة لغوية متميّزة، فالكلام الذي تنتجه المحافل التلفّظية فيها، هو الذي يشيّد دلالته ويرسم ملامح عالمها ، فهي ذاكرته وأداة التعبير عن المواقف في كافة الوضعيات»[2]، ولمّا استحال تحقّق الكلام إلاّ بوجود حوار

[1] Léon Somville, intertextualité in méthodes du texte, introduction aux études littéraires, Ed du culot, paris, Gembloux, 1987, p.114.

[2] د. إدريس الخضراوي، الرواية العربية وأسئلة ما بعد الحداثة، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2012، ص 126.

بين متكلّم ومخاطب اعتبر باختين الرّواية ظاهرة حواريّة، ترى فيها الذات المتلفّظة صورتها من خلال لغتها، ومن خلال لغة الآخر، الذي يتلقّاها، والبعد التّواصليّ للرّواية هو الذي مكّنها من فهم الإنسان بوصفه كائنا حواريا[1].

تجاوز باختين الشكلانيّة الروسيّة منفتحا على الماركسيّة دون الإخلاص لها، فربط اللّغة بالأيديولوجيات، بوصفها علامة مأخوذة من سياق معيّن لا يمكن عزلها عنه، ولم يعالج الأدب بوصفه انعكاسا مباشرا للقوى الاجتماعية، فناقش بعض الأصناف الأدبيّة التي تتعدّد فيها الأصوات، فتشكّل الحياة مقلوبة، والعالم معكوسا، كالحوارات السقراطية والهجاءات المينيبية والكرنفالات التي تتّفق في موقفها الانتقاديّ، فمشاهدها «ليست مجرّد تكديس عشوائي أو تعدّد فوضويّ للأصوات، أو جمع عفوي للمتناقضات، بل إنّ ما ينتظمها وغيرها من أبنية الرّواية هو ما يسمّيه باختين بالحواريّة، وهي ظاهرة تعمّ كلّ الحدث البشريّ وكلّ علاقات وظواهر الحياة الإنسانيّة، إنّها تتخلّل تقريبا كلّ ما له فكرة ومعنى»[2]، إنّ الحوارية لا تعني الحوار الذي يدور بين الشخوص بل «إنّها تخترق جميع عناصر البنية الرّوائيّة ... ولهذا فإنّ جميع علاقات العناصر والأجزاء الدّاخلية والخارجية للرّواية تحمل عند دوستوفسكي طابعا حواريا»[3]

لقد اعتمد باختين في تقعيده للحوارية على المتن الأدبيّ ممثّلا في الجنس الرّوائيّ، لكنّ نظريته لم تقتصر على منهجية محدّدة، سواء أكانت لسانيّة أم أدبيّة أم

---

[1] T. Todorov, Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique, col poétique, Ed du seuil, paris, 1981.

[2] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص 59.

[3] د. المختار حسني، التناص المفهوم وخصوصية التوظيف في الشّعر المعاصر، دار التنوير، الجزائر، 2013، ص 20.

فلسفيّة، بل هي مجموع هذه المقاربات، فتعدّدت مسمّيات الحواريّة بين المبدأ الحواريّ، والتعدّد الصوتيّ، والبوليفونيّة، وتعدّد الأصوات، تعدّد الخطابات والتذاوت، والتفاعل اللّفظي، فالرّواية «هي التعبير عن الوعي الكاليليّ للّغة الذي برفضه لمطلقية لغة واحدة ووحيدة، وتخليه عن اعتبارها بمثابة المركز الوحيد اللّفظي والدّلالي للعالم الأيدولوجيّ، يُقرّ بتعدّد اللّغات القوميّة وبالأخصّ الاجتماعيّة، القابلة لأن تصير لغات للحقيقة مثلما تصير لغات نسبية، غيرية، محدودة: أي لغات للفئات الاجتماعيّة وللمهن، وللاستعمالات الجارية، إنّ الرّواية تفترض لا مركزية العالم الإيديولوجيّ لفظيا ودلاليا»[1]، لقد حدّد ميخائيل باختين الكلمة كوحدة دنيا لحدوث التفاعل الحيوي بين المرسلين والمستقبلين، الذي يعكس علاقة التوتّر الحيوي بين الذوات المختلفة[2].

العلاقات الحوارية:

لا يمكن بأي حال من الأحوال تصوّر ملفوظ يستغني عن علاقاته بالملفوظات الأخرى، فعبر الحوارية dialogisme ترتبط الملفوظات بعضها ببعض، والحوارية لا تقوم على علاقات منطقية أو لسانية أو نفسية أو آلية أو بأيّ علاقة أخرى من العلاقات الطبيعيّة، فالعلاقات الحواريّة ترتبط بالخطاب وليس باللّغة، ترتبط بما هو عبر لسانيّ لا بما هو لسانيّ، ومن هنا تقصي العلاقات المنطقيّة مثل علاقة النّفي أو علاقة الاستنباط وعلاقة الاستنتاج وغيرها من العلاقات التي تعدّ

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: د. محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1987، ص 129.

[2] د. أنور مرتجى، ميخائيل باختين الناقد الحواري، منشورات زاوية، الرباط، المغرب، ص 10.

خاصّة باللّغة لا بالخطاب، فالعلاقات الحوارية علاقات دلاليّة والتوجيه الحواريّ يمسّ كلّ الخطابات، **فهل يوجد خطاب مونولوجيّ محض؟**

يتساءل باختين عن إمكانية وجود خطاب أدبيّ أحاديّ الصّوت، نقي من الشّوائب الحواريّة، وقد خالف في دراسته لإبداع دوستويفسكي ما ذهبت إليه الدراسات النقدية السّابقة مستهدفا الوقوف عند أهمّ الخصائص الصنفيّة التي تحكم الخطاب الرّوائي، فيقول: «لم يكن يعنينا أبدا أن نشير إلى تأثير كتّاب معينين، ولا أعمال أدبية، ولا ثيمات معينة، ولا أفكار أو صور معينة، إنّ كل ما يثير اهتمامنا هنا هو بالضبط التقاليد الصنفية التي انتقلت بواسطة هؤلاء الكتّاب»[1]، **فما هي هذه الخصائص الصنفية إذا؟**

إنّ ما يميّز روايات دوستويفسكي هو الطبيعة الحوارية لكلّ عناصر البنية الرّوائيّة، فلا تخصّ الحواريّة الأبطال وحدهم «وبالفعل، فإنّ النزعة الحوارية لدى دوستويفسكي لا تُستنفد أبدا بتلك الحوارات الخارجيّة المعبّر عنها من خلال التكوين والتي يجريها أبطاله. إنّ الرّواية المتعدّدة الأصوات ذات طابع حواريّ على نطاق واسع، وبين جميع عناصر البنية الرّوائيّة، توجد دائما علاقات حواريّة»[2].

مرجعية الحوارية وجذورها:

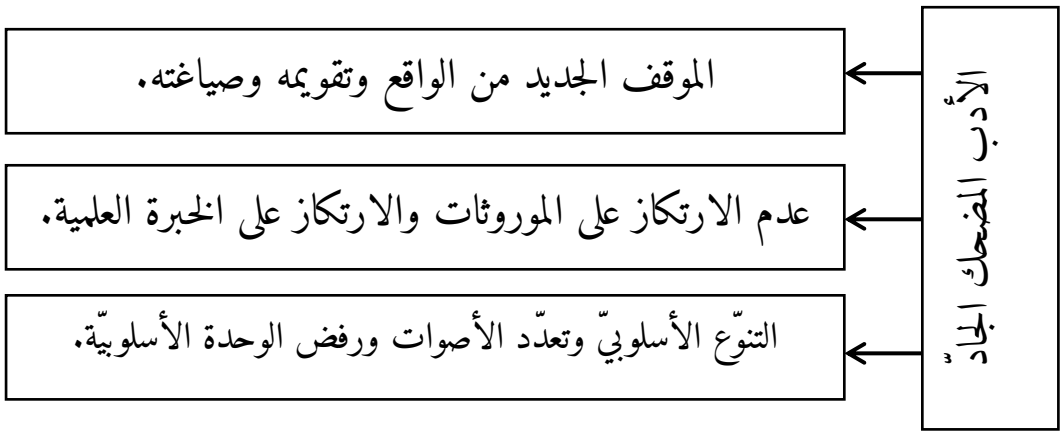
خلال عملية تحليل روايات دوستويفسكي حاول باختين البحث عن مصادر الجنس الأدبي الحواريّ بالتركيز على "الحوار السقراطي" و"الهجاء المينيبي" لما كان

---

[1] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: د. جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص 234.

[2] ميخائيل باختين، قضايا الفنّ الإبداعي عند دوستويفسكي، تر: د. جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامّة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العراق، ط1، 1986، ص 59.

لهما من تأثير في تطوّر النثر الفنّي المضحك الجادّ، فرأى أنّ هناك صنفين اثنين «في قطاع الأدب المضحك بجدّ، الحوار السقراطي والهجائية المينيبية، كان لهما أهمية حاسمة في صياغة هذا الصنف الخاصّ بتطوّر الرّواية والنثر الفنّي الذي اصطلحنا على تسميته بالحواري»[1]، والذي تميّزه خصائص صنفية ثلاث هي:



أشكال الحوارية:

تتّخذ الحوارية أشكالا ثلاثة هي:

1- الأسلبة الباروديّة.

يعدّ هذا الشّكل أكثر تجريديّة وغموضا، لكونه يجاوز حدود الخطاب غير المباشر الحرّ، ففي حديثه عن خطاب الغير يرى باختين أنّ «الخطاب المرويّ خطاب في خطاب، وتحدّث في التحدّث، قول في قول، لكنّه في الوقت ذاته، خطاب عن الخطاب وتحدّث عن التحدّث»[2]، وبذا قسّم باختين خطاب الغير إلى خطاطات أو إلى ثلاثة نماذج: (الخطاب المباشر، الخطاب غير المباشر، الخطاب

[1] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: د. جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص 158.

[2] ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللّغة، ص 155.

غير المباشر الحرّ)، وهذه الأنماط هي التي تستثمرها يمنى العيد في دراستها لتقنيات السّرد وتسمّيها أنماط القصّ وهي أنماط أسلوبيّة تشكّل علاقة صوت الرّواي بأصوات الشّخصيات[1]:

1 – نمط أسلوبيّ يتّصف بالمباشرة: يترك الرّاوي الكلام للشّخصية، أو لصوتها، فتمارس دور الرّواي.

2 – نمط أسلوبيّ يتّصف باللامباشرة: الكلام يبقى بصوت الرّواي، وإن ظهر أنّه لشخصية من الشخصيات.

3 – نمط أسلوبيّ لا مباشر حرّ: وهو نمط يداخل بين صوت الرّاوي وصوت نطق الشخصية، فيبدو الكلام ملتبسا، فهو بين أن يكون منقولا بصوت الرّواي وبين أن يكون منطوقا بصوت الشخصية مباشرة، فالحوار إمّا يتمّ تسريده تماما، وإمّا يتّم حذف العلامات الطباعيّة التي تعزله عادة، بحيث يختلط كلام الشّخصيات بمحكي السّارد في نفس النّسيج الخطابيّ»[2].

2- الحوارات الخالصة وهي أقوال الشخصيات.

يتحقّق التفاعل اللّفظي عبر التحدّث والتحدّثات والأقوال، «ومن الطبيعي ألاّ يكون الحوار، بمعناه الضيّق، سوى إحدى صيغ التفاعل اللّفظي، لكن يمكن

[1] د. يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط3، 2010، ص 164- 166.

[2] برنار فاليط، النصّ الرّوائي تقنيات ومناهج، تر: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999، ص 27.

أن نفهم الحوار بمعناه الواسع أي ليس فقط كتبادل بصوت عالٍ يستدعي تحاور أفراد متواجهين ولكن نعني به كلّ تبادل لفظي كيفما كان نوعه»[1].

3- الأجناس المتخلّلة:

هي أشكال متداخلة فيما بينها، وهي أهمّ الأشكال المنظّمة للتعدّد اللّسانيّ في الرّواية، فالطابع الكرنفالي الذي وسم الخطاب الرّوائيّ جعل منه «النّوع الأدبيّ الوحيد الذي لا يزال في طور التكوين، والنّوع الوحيد الذي لم يكتمل بعد»[2]، بحيث يحتضن يستقبل مختلف الأنواع التّعبيريّة، بين أدبيّة أو غير أدبيّة، لتحتفظ الأجناس الدخيلة بمرونتها واستقلاليتها وأصالتها الأسلوبيّ، فتنفتح الرّواية على الشّعر والمذكّرات والاعترافات والسيرة وأدب الرّحلة والرسائل وغيرها، وجميع «تلك الأجناس تدخل إلى الرّواية تحمل إليها معها لغتها الخاصّة، منضّدة، إذن، وحدتها اللّسانيّة تنضيدا تراتبيا، ومعمّقة بطريقة جديدة تنوّع لغاتها...»[3].

ويشير حميد لحمداني إلى ثلاثة مظاهر لحوارية باختين هي:[4]

1 - العلاقات الحوارية المتداخلة.

2 - التهجين

3 – الحوارات الخالصة.

---

[1] ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللّغة، تر: محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص 129.

[2] ميخائيل باختين، الملحمةوالرواية دراسة الرواية، مسائل في المنهجية، تر: د. جمال شحيد، معهد الإنماء العربيّ، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص 19.

[3] ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، تر: د. محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1987، ص 89.

[4] د. حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النصّ الأدبيّ، المركز الثقافي العربيّ، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص 22.

ويفصّل محمد برادة هذه المظاهر التي يسمّيها طرائق تشييد اللّغة في الرّواية، وهي:

أ – الحوارات الخالصة: les dialogues purs

وهي الحوار العادي بين الشخصيات الحكائية، سواء في الرواية أو في المسرح.

ب – التهجين: l'hybridation

هو مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، والتقاء وعيين لغويين مفصولين، داخل ساحة ذلك الملفوظ، ويلزم أن يكون التهجين قصديا، والتهجين عند باختين عنصر إيجابيّ يولّد الجديد، ويعرّف باختين التهجين بأنّه «المزج بين لغتين اجتماعيتين في ملفوظ واحد، إنّه لقاء في حلبة هذا الملفوظ بين وعيين لغويين مفصولين بحقبة أو باختلاف اجتماعي أو بهما معا»[1]، ويميّز بين التهجين الإرادي والتهجين غير الإرادي، إذ يقصد الروائي إلى التهجين إراديا بينما يحدث غير الإرادي بين اللّغات في كلام النّاس اليومي المعتاد، وهو تهجين يغيب فيه البعد الجماليّ تماما، الذي تتحاور فيه اللغات بطريقة أدبية، وممّا يسم طبيعة التهجين أيضا أنّ العلاقة بين اللّغتين المولّدتين للتهجين تكون غير متكافئتين، فهناك لغة مشخِّصة ولغة مشخَّصة، ويجب أن تكون «صورة اللّغة في الفنّ الأدبيّ من حيث جوهرها، هجينا لسانيا قصديا، ويتحتّم أن يوجد إلزاميا وعيان لسانيان: الوعي

[1] حميد لحمداني، أسلوبية الرواية مدخل نظري، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989، ص 85.

المشخّص، والوعي الذي يشخّص»[1]، وهناك تداخل نظري دقيق بين مفهومي التهجين والأسلبة إذ يحتّم كلّ منهما لغتين إحداهما مشخَّصة والأخرى مشخِّصة، وللتمييز بينهما نتابع الصيغتين الآتيتين:[2]

1 – التهجين: لغة مباشر (أ) مع ومن خلال لغة مباشرة (ب) في ملفوظ واحد.

2 – الأسلبة: لغة مباشرة (أ) من خلال لغة ضمنية (ب) في ملفوظ واحد.

تعالق اللّغات والملفوظات من خلال الحوار الدّاخلي:

بدخول لغة الرّواية في علائق مع لغات أخرى، دون أن تتوحّد اللّغتان داخل الملفوظ الواحد، وصيغ هذا التعالق هي:

أ – **الأسلبة: stylisation** أي قيّام وعي لسانيّ معاصر بأسلبة مادة لغويّة أجنبيّة عنه، يتحدّث من خلالها عن موضوعه، وهي من التهجين القصدي الإرادي، بحيث تعيد اللّغة تشكيل لغة أجنبية عنها، فتأخذ منها مكوّنات وتترك أخرى، وتندرج الأسلبة ضمن التهجين القصدي، فهي إحدى طرائق إبداع صورة اللّغة في الرّواية، وهي لغة محيّنة وملفوظة، لكنّها مقدّمة على ضوء لغة أخرى تظلّ خارج الملفوظ ولا تتحيّن أبدا، وفي الأسلبة وعيان لغويان مفردان: وعي المؤسلِب ووعي موضوع الأسلبة.

ب – **التنويع: variation** وهو شكل من الأسلبة بحيث يدخل المؤسلِب على المادة الأوّلية للّغة مادة أجنبيّة معاصرة، كالكلمة والحملة، لاختبارها في مواقف

[1] ميخائيل باختين، المتكلّم في الرّواية، تر: د. محمد برادة، مجلة فصول، عدد2، 1985، ص 114.

[2] حميد لحمداني، أسلوبية الرواية مدخل نظري، ص 90.

جديدة مستحيلة، ويختلف التنويع عن الأسلبة في كونه يُدخل مادة للّغة الأجنبيّة في التيمات المعاصرة، ويجمع العالم المؤسلب بعالم الوعي المعاصر.

ج - الباروديا: **parodie**، وهي نوع من الأسلبة تتعارض فيها قصدية اللّغة المشخّصة مع مقاصد اللّغة المشخّص، ممّا يجعل الأولى تعمل على تحطيم الثانية[1].

استنتاجات ختاميّة:

في أخير هذا المبحث لا يسعنا إلاّ أن نقّر براهنيّة مفهوم الحوارية وزئبقيته، لكونه مفهوم شامل حاضر في النّقد الماركسيّ والسوسيونصّي والنّقد النّسوي والنقد البنيويّ وغير ذلك من المناهج النّقديّة، فالحوارية هي المفهوم الرئيس الذي تحوم حوله كلّ المفاهيم الباختينة الأخرى من مثل البوليفونية والتعدد الصوتي والكرنفالية والغيرية والغروتيسك، يربطها به علائق التحاور والتفاعل، وهي مفاهيم لا تستقلّ بذاتها ولكنّها تتآلف وتخدم بعضها بعض، ولا يمكن فهم مفهوم منها بعزله عن المفاهيم الأخرى.

إنّ الحوارية لا تقف عند حدّ المستوى الأدبيّ بل تجاوزها إى مستويات متعدّدة تولّد دلالات جديدة، وبهذا يكون ميخائيل باختين واضع النّقد الحواريّ، القائم على الإجراءات المنهجية التي دعا إليها باختين في دراسته للخطاب الرّوائيّ، بل إنّ الحوارية تكون مع الذات نفسها من خلال «علاقة التذاوت الحوارية بين الأنا والآخر، ومن خلال ما يسمّيه بالمتلقي الأعلى الضي يترجمه تودوروف بالموقع الخارجي l'extopie، محيلا بذلك إلى قدرة الأنا أن توجد خارج ذاتها...»[2].

---

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، تر: د. محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1987، ص 18.

[2] د. أنور مرتجى، ميخائيل باختين الناقد الحواري، منشورات زاوية، الرباط، المغرب، ص 13.

يعدّ ميخائيل باختين كلّ إنسان كائنا حواريا بطبعه، لكونه منتج خطابات تثيرها خطابات الآخرين، بحكم أنّ كلام المتكلّمين موجّه نحو ردود وإجابات المخاطبين/الآخرين، ولا يمكنه بأيّة حال الخلاص من تبعيته للجواب، كما أنّه لا خطاب بكر بل كلّ خطاب مسبوق بخطابات قبله، وخطابات محيطة به.

مَقُولَة البُوليفُونيّة

المفهوم والمرجعية

جاهزية المفهوم وعوائقه المنهجيّة:

تقفز قراءات النّقد الرّوائي العربيّ فوق مفهوم البوليفونيّة إلى الممارسة التطبيقيّة من باب عدّه من المسلّمات، وإغفالا للحظة الوعي بالمفهوم، علما أنّ هذا المفهوم وليد الهجرة من الفنّ الموسيقي إلى الفنّ الأدبيّ، ممّا يفرز الكثير من العوائق المنهجية حين استثماره، **فما حدّ مفهوم البوليفونيّة وما مصدره؟**

إنّ الموسيقى هي حقل البوليفونية الأصليّ، قبل انتقاله إلى الأدب والفنّ، واستثماره مجازيا في قراءة النّصوص والأعمال الرّوائيّة، **فماذا نعني بالبوليفونية الموسيقيّة؟**

«تُبدَع المقطوعات الموسيقية عن طريق تنظيم العلاقات النغميّة بين اللّحن، وتجميع النغمات المصاحبة له، ويتمّ هذا التنظيم من خلال نوع من التراكيب الدّاخلية التي تنتظم في إطار شكل موسيقي معيّن»[1]، إنّ المؤلّفات الموسيقية تتضمّن أنماطا متعدّدة من التأليف الموسيقي، فتجمع بين التأليف الأحادي الصّوت، القائم على لحن مفرد، والتأليف الموسيقي القائم على مجموعة أصوات تشكّل لحناً يسمع في آنٍ واحدٍ، بحيث يتصدّر اللّحن الأساسيّ مجموعة الألحان التي تسانده.

إنّ اللّحن الموسيقي البوليفونيّ لا يقوم على قانون التابع والمتبوع، بل يقوم على تقابل مجموعة الألحان المتزامنة المتشابكة، تربطها وحدة فنّية وإن كان لكلّ لحن كاينه الإيقاعيّ النغميّ المميّز، فالبوليفونية الموسيقيّة وليدة تطوّر التأليف الموسيقي وانتقاله من النّمط الأحادي إلى النّمط المتعدّد الأصوات، تحقيقا للمتعة الصوتيّة، ويشير "كورت زاكس" Curt Sachs إلى المناقشات التي كانت تدار حول "تعدّد

[1] د. محمد بوعزة، حوارية الخطاب الروائي، التعدد اللغوي والبوليفونية، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، المغرب، ط1، 2012، ص 53.

التصويت" أو البوليفونية، فاليونان لم يعرفوا "الفوجة"[1]، ولا الهارمونية بمفهوم التآلفات ذات الأصوات، إذ «كان اليوناني لا يعرف أبدا تعدّد الأصوات (البوليفونيّة) إلاّ في الأصوات المتتابعة على بعد الأوكتاف، وهي التي تفرضها طبيعة الاختلاف بين مناطق أصوات الرّجال والنّساء»[2].

وقد عرف العرب القدامى التعدّد الصوتي الموسيقي عند الكندي وابن سينا في الجزء الخاص بالموسقى من كتاب الشفاء، وابن زيلة في الكافي في الموسيقى، وصفي الدين عبد المؤمن البغدادي في كتاب "الأدوار"، والشيخ شمس الدين الصيداوي الذهبي في كتابه المسمّى :كتاب تستخرج منه الأنغام"، ونلاحظ أنّ الكندي «يبدأ منذ الدّرس الأوّل في تعويد التلميذ على ضرب نغمتين في وقت واحد كي يدرّب أذنه على تفهّم الاتفاقات، وتعويد أصابع يده على وضعها في الأماكن الصحيحة على الأوتار لتخرج النغمة من الوتر المزموم بالأصبع متّفقة مع النّغمة الثانية من الوتر المطلق أحيانا والمزموم أيضا...»[3]، ويذكر الفارابي التعدّد الصوتي حين حديثه عن خلط الأجناس فيقول: «والأجناس اللّينة والمسترخية، من كلّ جنس، متى خُلطت بأجناس أخر صارت أبعاد ممزوجاتها متقاربة النّسب واتلفت، فتظهر اتّفاقاتها حينئذ، فلذلك ينبغي أن تستعمل اللّينة ممزوجة بالقويّة، والأرخى والمتوسّط من الأجناس القويّة ممزوجة بالشّديدة منها»[4].

---

[1] نوع من التأليف الموسيقي البوليفوني fugue.

[2] كورت زاكس، تراث الموسيقى العالمية، تر: سمحة الخولي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، 2014، ص 58.

[3] زكريا يوسف، موسيقى الكندي، مطبعة شفيق، بغداد، العراق، 1962، ص 26.

[4] أبو نصر محمد الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير، تح: غطاس عبد الملك خشبة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ص 396.

إنّ البوليفونيّة الموسيقيّة تنبني على مبدأ تزامن الأنغام المختلفة بشكل متوازن، وجملة السمات التي تسم البوليفونية الموسيقية هي[1]:

1 – البوليفونية الموسيقية تطوير متزامن لصوتين أو أكثر.

2 – تقوم البوليفونية الموسيقية على تساوي الأصوات، فلا هيمنة للحن على آخر، ولا تبعية للحن لآخر.

3 – تخضع الأصوات في تنظيمها لأساليب متنوّعة منها: أسلوب المصاحبة، وأسلوب الملاحقة، وأسلوب التوافق، وأسلوب التضاد.

4 – تخضع الأصوات والألحان المتعدّدة لمبدأ التوازن والتجاوب بين مختلف الأنغام.

5 – تعدّد أشكال التعبير البوليفيني باختلاف العصور بين بوليفونية خطّية، وبوليفونية وظيفية، وبوليفونية شبيهة بالدراما، وبوليفونية متنافرة.

البوليفنية الرّوائيّة:

ينظر باختين إلى الرّواية من زاوية تعدّد الأصوات أو ما يعرف بالبوليفونية، وهو مصطلح انتقل من مجال الموسيقى إلى مجال الأدب والنّقد، فالموسيقى البوليفونيّة هي تلك الألحان المتعدّدة الأصوات الناتجة عن مجموعات الخطوط اللّحنيّة، أو هي الأغانيّ المتعدّدة الأصوات، فتعدّد الأصوات يشبه الامتزاج المتوازن لألحان الأصوات fugue الخمسة التي تظهر بصورة متتابعة، وتتطوّر في إيقاع يتكوّن من مزج لعدّة ألحان، «فالرواية المتعدّدة الأصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع، وبين جميع عناصر البنية الروائية، توجد دائما علاقات

[1] د. محمد بوعزة، حوارية الخطاب الروائي، التعدد اللغوي والبوليفونية، منشورات اتحاد كتاب المغرب، المغرب، ط1، 2012، ص 56.

حوارية، أي إنّ هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي»[1].

تعدّد الأصوات (البوليفونية):

تجاوز باختين التقسيم الثلاثي للأجناس الأدبيّة: الغنائيّ والملحميّ والدراميّ، أو ما يعرف عنده «بالأصناف الأدبيّة النقية (الملحمة والتراجيديا)»[2]، أو «الأصناف الجادّة مثل الملحمة، والمأساة، والتاريخ، والبيان الكلاسيكي وغيرها»[3]، لينظر إلى الرواية على أنّها خطاب خليط متّصل «بسيرورات تعدّد اللّغات والأصوات، وتفاعل الكلام والخطابات والنّصوص، ضمن سياق المجتمعات الحديثة القائمة على أنقاض قطائع اجتماعيّة وابستمولوجية مع مجتمعات القرون الوسطى»[4]، وإذا كان "هيجل" و"لوكاتش "يرجعان أصول الرواية إلى الطبقة البورجوازية، فإنّ "ميخائيل باختين" يرجعها إلى أصول شعبيّة وجماهيريّة كرنفاليّة، وهو بهذا يمثّل في تاريخ الرواية[5] «قطيعة ابستمولوجية بلا نقاش»[6] مع تنظيرات شليغل وهيجل ولوكاتش وشكلوفسكي.

---

[1] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ترجمة د. جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص59.

2 المرجع نفسه، ص186.

3 المرجع نفسه، ص155.

4 ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص7.

[5] «Dans l'histoire de théories globales du roman bakhtine représente une incontestable coupure épistémologique».

[6] wladimir krysinski, Carrefours des signes : essais sur le roman moderne, la haye mouton, 1981, p 311.

وإذا كان منظرو الرّواية قد ربطوا بينها وبين الطبقة البرجوازية، فإنّ باختين حقّق انزياحا عن هذا التصوّر حين «قاده بحثه لاكتشاف جذور الجنس الرّوائي في أحضان الثقافات الشّعبيّة، خاصّة طقوس الكرنفال، (الحوارات السقراطيّة، الهجاءات المنيبيّة)[1]، فالرّواية تسخر من الملحمة والمأساة «وتفضح الطّابع المصطنع لأشكالها ولغتها، وتقصي بعض الأنواع، وتدخل أنواعا أخرى في تركيبها الخاص بعد إعطائها معنى آخر ولهجة أخرى»[2]، ويذكر باختين ثلاث خصائص يمتاز بها الجنس الملحمي هي:

1 – الماضي القومي البطولي موضوع الملحمة.

2 – الأسطورة القومية أصل في الملحمة لا التجربة الشخصية.

3 – انقطاع العالم الملحمي عن الزمن الحاضر.

ومن هذا كلّه فالرواية البوليفونية ذات رؤية فنية خاصّة بالعالم الدّاخلي للإنسان، وهي التي تكافح ضدّ تشييء الإنسان، وضدّ تشييء العلاقات الإنسانيّة في ظلّ النظام الرأسمالي، ضدّ تحويل القيم المعنويّة إلى قيم ماديّة، وللتمييز بين الرواية الأحادية الصوت (المنولوجية) والرواية المتعدّدة الأصوات (البوليفونية) يجري الناقد فاضل ثامر مقارنة بين الروايتين يخلص فيها إلى[3]:

---

[1] عبد المجيد الحسيب، حوارية الفنّ الروائي، منشورات مجموعة الشباب، مكناس، 2007، ص18.

[2] ميخائيل باختين، الرواية والملحمة، دراسة الرواية، مسائل في المنهجية، ترجمة د. جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، ط1، 1982، ص20.

[3] فاضل ثامر، المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، منشورات المدى، ط1، 2004، ص 46 - 47 .

الرواية الأحادية الصوت (المنولوجية)	الرواية المتعدّدة الأصوات (البوليفونية)
الميل إلى التمركز في وعي المؤلف الضمني أو البطل المركزي.	الميل إلى الابتعاد عن المركز متجها إلى الأصوات السردية المتعددة.
الميل إلى التماسك والانسجام العضوي	الميل إلى التفكك والتراخي.
الكشف عن أسلوب واحد ولغة واحدة.	الكشف عن تعدد في الأساليب واللغات الغيرية.
تعميق شعرية السرد بعناصر شعرية.	الخلق الموضوعي لتعميق شعرية السرد.
تكريس إشكالية الفرد.	تكريس إشكالية العلاقة بين الجماعة.
الكشف عن إمكانية ظهور السرد الخارجي من منظور الراوي كلّيّ العلم.	الكشف عن أشكال المنظور الذاتي المعبر عن وجهات نظر متعددة.
تشجيع ظهور العناصر المرآتية والفردية.	تشجيع ظهور العناصر الدرامية والملحمية في السرد.
الراوي الضمني الواحد.	عدد من الرواة الضمنيين.
توجيه السرد نحو قارئ ضمني واحد ومروي له واحد.	توجيه السرد نحو عدد من القراء الضمنيين وعدد من المروي لهم بعدد الرواة.
امتلاك بنية دائرية حيث تتم العودة إلى نقطة البداية.	لا يشترك امتلاك بنية دائرية.
التقاء الثيمات والحبكات الإطارية	استمرار الثيمات والحبكات الإطارية في

في نقطة التقاء واحدة.	التشظي والتباعد.
اتّخاذ الزمن مساراً خطياً واضحاً.	اتّخاذ مجموعة أزمنة لا تسير على وفق نمط خطي واحد.
البنية المكانية محددة ومتعينة ومستقرة نسبيا.	البنية المكانية متبدلة ومتنوعة وغير مستقرة.

إنّ الرواية البوليفونيّة رواية تتّخذ من بطلها شخصية حوارية تختلف نظرتها إلى العالم، وتستقلّ في حرية حين اتّخاذ قراراتها، فهي تتحرّر من سلطة الكاتب/المؤلّف، وتقيم علاقات حواريّة مع الأصوات الأخرى، إنّها الرواية التي تتمظهر فيها التعدّدية الصوتيّة والفكريّة واللّغويّة والأسلوبيّة، «فالرواية ليس فيها لغة واحدة يمكن دراستها لسانيا بالشكل المبسّط المعهود، إنّها وحدة متماسكة تشمل عددا من اللّغات وعددا من الأصوات، والأساليب، لذلك فالعامل المنظّم لهذه التعدّدية الصوتيّة واللّغويّة، والأسلوبيّة هو ما يشكّل في الواقع أسلوبيّة الرواية»[1]، ويعتبر باختين كلّ رواية نظاما حواريا فيقول: «إنّ كلّ رواية إلى حدّ ما هي نظام حواري من تمثيلات اللّغات، الأساليب، الوعي الملموس، الذي لا يمكن فصله عن اللّغة»[2]، كما يقول متحدّثا عن عجز اللّسانيات التقليدية عن البحث في أسلوبيّة الرواية: «إنّ وحدة الرواية، والقضايا النوعية المتعلّقة ببنائها، انطلاقا من عناصر متعدّدة اللّغات، ومتعدّدة الأصوات، ومتعدّدة الأساليب، كلّ هذه الأشياء تقع

[1] حميد لحمداني، أسلوبية الرواية مدخل نظري، منشورات سال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989، ص 71.

[2] ميخائيل باختين، النظرية الجمالية المؤلف والبطل في الفعل الجمالي، ترجمة عقبة زيدان، دار نينوى للدراسات والنشر، سوريا، ط1، 2017، ص11.

خارج حدود هذه الأبحاث اللّسانيّة التقليدية»[1]، ويرى باختين أنّ كلام الفرد لا يعكس فرديّة مستقلّة « بل شخصية تندمج في مجرى الحوار، وتتألّف من لغات ترد من سياقات اجتماعيّة متعدّدة، إنّ كلّ تفوّه لغويّ أو أدبيّ يدين بمضامينه إلى عدد من العوامل: الحالة الاجتماعيّة التي قيل فيها، وعلاقة المتكلّم بالسّامع، وعلاقة التفوّه بما سبقه من تفوّهات»[2].

وفي هذا السيّاق يرى أنّ «الموضوع الرئيسي الذي يُخصّص جنس الرواية، ويخلق أصالته الأسلوبية، هو الإنسان الذي يتكلم وكلامه»[3]، ففي الرواية:

1 - الإنسان الذي يتكلّم وكلامه هو موضوع لتشخيص لفظيّ أدبيّ.

2 - المتكلّم أساسا هو فرد اجتماعيّ، ملموس ومحدّد تاريخيا، وخطابه لغة اجتماعيّة، وليس لهجة فردية.

3 - المتكلّم هو دائما، وبدرجات مختلفة، منتج إيديولوجيا وكلماته دائما عيّنة إيديولوجيّة (Idéologéme).

يذكر "باختين" أنّ البناء المتعدّد الأصوات هو ما توفّر على الأساسيات الآتية:[4]

1 – توفّر وجهات نظر متعدّدة داخل العمل الفنّي.

---

[1] M.bakhtine, Esthétique et théorie du roman, traduit du russe par daria olivier, Gallimard, 1978, p :90.

[2] د. مجيد الماشطة، مدارس النقد الأدبي الغربي، دار المنهجية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016، ص 167.

[3] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص 101.

[4] بوريس أوسبنسكي، شعرية التأليف بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي، تر: سعيد الغانمي، وناصر حلاوي، المجلي الأعلى للثقافة، القاهر، مصر، ط1، 1998، ص 21.

2 – انتماء وجهات النظر إلى الشخصيات المشاركة في الأحداث المروية، بعيدا عن الإيديولوجيات المجرّدة.

3 – مراعاة وجهات النظر التي تحمل إيديوجيا، والتي تقوّم من خلالها الشخصية الألم من حولها.

الكرنفاليّة:

في تقديمه لمفهوم الحوارية أو التعدّدية الصوتيّة، يشبّه باختين حالة النصّ الأدبيّ بحالة المهرجان الاحتفاليّ، أو الكرنفال الذي يجمع كلّ شيء: (الثقافة العليا والثقافة الدنيا، الثقافة الرسمية والثقافة الشعبيّة)، ونتيجة لهذا الاختلاط «تنقلب المراتب رأسا على عقب فيصير الحمقى حكماء، والملوك شحاذين، وتختلط الأضداد الحقيقة والخيال، النعيم والجحيم، ويتمّ تخريب كلّ ما هو موثوق به وراسخ أو جاد فيرخي له العنان ويسخر منه»[1]، ويعرّف باختين الضحك الكرنفاليّ بكونه ضحكا احتفاليّا يمارسه الشعب، ضحكا كونيّا مزدوج القيمة، يختلف عن الضحك الهجائي.

ويتناول "بيار زيما" Pierre V. Zima الحديث عن كرنفال باختين فيرى أنّ منظور باختين يختلف عن منظور لوكاتش وجولدمان، إذ نقطة الانطلاق عند باختين هي الكرنفال carnaval المعروف كحدث شعبيّ نقديّ موجّه ضدّ الثقافة الجديّة الرسمية الإقطاعية، ومن سماته الازدواج القيمي l'ambivalence، تعدّد الأصوات la polyphonie والضحك le rire ، وفي كتابيه أعمال فرانسوا رابليه وبويطيقا دوستويفسكي يعتمد التراث الكرنفالي في شرح نصوص الكتابين، وتفسيره

[1] رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص33، انظر أيضا النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة جابر عصفور ، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 1998، ص33.

لروايات دوستويفسكي «وفكرته بأنّ الازدواج وتعدّد أصوات هذه الروايات ذاتِ أصول كرنفالية هي ذات أهمية خاصّة جدا بالنسبة لعلم اجتماع الأدب»[1].

ينسب ابتداع الكرنفالية إلى ميخائيل ميخالوفيتلش باختين في أطروحته لنيل شهادة الدكتوراه عن فرانسوا رابليه، ودراسته عن دوستويفسكي، ويعرّف النّقاد الكرنفالية بأنّها «وصف لحيوية الرواية وما تؤصّله من نسبية بهيجة، وما تنطوي عليه من تعدّدية أسلوبيّة واختلاف وجهات النظر، وتباين الأصوات فهي تشبه ما يجري في الاحتفالات من هجاء وسخرية وكسر للحواجز، وخلط للرتب التراتبية، فهي ثورة على المعتمد»[2].

في كتابه "رابليه وعالمه" يرى أنّ الاحتفالية تتأسّس حالما تبدأ معاني الاحتفال، بتمزيق القيم الاجتماعية وتشويهها وقلبها رأسا على عقب، كما أنّه قسّمها إلى ثلاثة أشكال رئيسة هي: المشاهد الطقوسيّة، والتآليف اللّفظيّة الهزليّة، ومختلف أجناس اللّغة البذيئة، ولابدّ من التنبيه إلى أنّ القيم التي يقلبها الكرنفال مستمدّة من أدب الهجاء، والمحاكاة السّاخرة، وخاصة الهجاء المينيبي، وخير ما يجسّد الكرنفال هو الأدب الروائيّ، الجاد والسّاخر الذي يجسّد ثلاث خصائص رئيسة هي:

1 – فهم الأدب الروائي وتقييمه يتأسّس على اللّحظة الراهنة.

2 – الأدب الروائي يستبعد الأسطورة والخرافة، ويعتمد بشكل واع على التجريب والإبداع الحرّ.

---

[1] بيير زيما، النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع للنص الأدبي، ترجمة عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ط1، 1991، ص157.

[2] د. ميجان الرويلي، د. سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002، ص 214.

3 – يتّسم الأدب الروائيّ بتعدّد الأساليب وتباين الأصوات.

وباختلاف الاحتفال الرسمي، «كان الكرنفال يعدّ انتصارا لنوع من التحرّر المؤقّت من الحقيقة السائدة والنظام القائم، والإلغاء المؤقّت لكلّ العلاقات التراتبية، والامتيازات والقواعد، والطابوهات، لقد كان احتفالا أصيلا بالزّمن، بالصيرورة، بالتعاقبات، بالتجديدات»[1].

التفاعل اللّفظي:

يُعرف المصطلح بمسمّيات أخرى هي "التبادل اللّفظي" أو "التداخل اللّسانيّ"، والحقيقة هي أنّ التحدّث نتاج للتفاعل بين فردين منظَّمين مجتمعيا، فالكلمة تتوجّه إلى مخاطب، وتخضع له، وتتشكّل بحسب حالاته، وتتنوّع بحسب فئته الاجتماعيّة، وعلاقته بالمتكلّم، وللكلمة وجهان: صدورها عن شخص، وتوجّهها إلى شخص، كما أنّها حصيلة التفاعل بين المتكلّم والسّامع، و«المركز العصبي لكلّ تحدّث، ولكلّ تعبير، ليس داخليا ولكنّه خارجي: إنّه يقع في المحيط المجتمعيّ الذي يحيط بالفرد»[2]، وبذا فالتحدّث إنتاج خالص للتفاعل المجتمعي، يحدّده السياق والمقام الذي تصنعه مجموع شروط جماعة لسانية ما، واللّغات مفاهيم للعالم، فهي ملموسة غير مجرّدة، اجتماعيّة، وبهذا فإنّ الأدب يتفاعل مع البنى الاجتماعية بوصفها بنى خطابيّة، لغات جماعيّة، وبعد تحليل باختين للفردانية والاجتماعية في التحدّث يخلص في الأخير إلى «إنّ الظاهرة المجتمعيّة للتفاعل اللّفظي، المتحقّق عبر

[1] ميخائيل باختين، أعمال فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية، ترجمة شكير نصر الدين، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، ط1، 2015، ص22.

[2] ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللّغة، ترجمة محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص 127.

التحدّث أو التحدّثات أو الأقوال هي التي تكوّن الجوهر الحقيقي للّسان، وليس النظام المجرّد للصيغ اللّسانيّة ولا التحدّث الداخليّ المعزول، ولا الفعل النّفسيّ العضوي لإنتاجه، وهكذا يشكّل التفاعل اللّفظي الواقعة الأساسية للّسان»[1]، وما الحوار في مفهومه الواسع سوى تبادل لفظي مهما كان نوعه.

يصوغ باختين وجهة نظره حول التفاعل اللّفظي في جملة مقترحات هي:[2]

1 – اللّسان بوصفه نظاما قارا لا يخدم إلاّ الأهداف النظرية، ولا يعرض بأمانة الواقع الملموس للّسان.

2 – تتحقّق سيرورة تطوّر اللّسان عبر التفاعل اللّفظي المجتمعي للمتكلّمين.

3 – قوانين التطوّر الاجتماعيّ قوانين اجتماعيّة، لا قوانين فردية نفسيّة.

4 – لا تفهم إبداعية اللّسان بمعزل عن المضامين والقيم الإيديولوجيّة المرتبطة بها.

5 – بنية التحدّث بنية مجتمعيّة محضة، لا يصير التحدّث حقيقة إلاّ فيما بين المتكلّمين.

البوليفونية السّرديّة:

إنّ البوليفنية مفهوم مهاجر من المجال الموسيقيّ إلى المجال الأدبيّ، وتعني التعدّد في كلّ العناصر المشكّلة للنصّ السّردي الرّوائيّ، كتعدّد الرّواة والشخوص، وتعدّد الأساليب ومستويات اللّغة، وتعدّد الإيديولوجيات ووجهات نظر الشّخصيات، وتعدّد الأصوات والضمائر، وبذا يصرّح "باختين" بأنّ "دوستويفسكي" هو خالق الرّواية المتعدّدة الأصوات، فقد أوجد صنفا روائيا جديدا بصورة جوهرية، فالموقف الذي ينطلق منه القصّ المتعدّد الأصوات يتحدّد

[1] نفسه، ص 129.

[2] نفسه، ص 134.

في ضوء الموقف من العالم، «عالم الذوات المتساوية الحقوق، لا عوالم الموضوعات، والكلمة التي تقُصُّ، وتُصوِّر، وتخبُرُ، يجب أن تعالج علاقة ما جديدة تجاه مادتها»[1].

إنّ النّصوص البوليفونيّة ترتكز على التهجين والتعدّد الصّوتي الذي يؤهّلها لاكتساب القدرة على تجسيد مختلف الشخصيات غير المنجزة وغير المكتملة، وبواسطة هذه التعدّد الأسلوبيّ تتنوّع البُنى اللّغويّة التي تثير المتعة والاستجابة القرائيّة، فالبوليفونيّة لا تكون إلاّ عبر الحوار، فهي «ذات طابع حواريّ..، وبين جميع عناصر البنية الروائيّة، توجد دائماً علاقات حواريّة، أي: إن هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر، مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي. حقاً إن العلاقات الحوارية هي ظاهرة أكثر انتشاراً بكثير من العلاقات بين الردود الخاصة بالحوار الذي يجري التعبير عنه خلال التكوين، إنها ظاهرة شاملة تقريباً، تتخلل كل الحديث البشري وكلّ علاقات وظواهر الحياة الإنسانيّة، تتخلّل تقريباً كلّ ماله فكرة ومعنى»[2].

لا شكّ أنّ الإبداع هو الذي يملي قواعده وقوانينه وبالتالي يقنّن للإبداع كما للنّقد، فما إن ظهرت روايات (ديستيوفسكي) وبخاصّة روايتي "الأخوة كارمازوف" و "الجريمة والعقاب" حتّى انفتحت أبواب التعدّديّة وانتشرت أشكال التعبير الحرّ، مواكبة لما يحدث في المحتمع من تثوير غيّر البنية السّطحية والبنية العميقة للفنّ الأدبيّ.

---

[1] ميخائيل باختين، شعرية ديستوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 1987، ص 12.

[2] ميخائيل باختين: شعرية ديستوفسكي، ترجمة:جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى سنة1987م، ص 59.

يرى "باختين" أنّ وعي الفرد ظاهرة اجتماعية إيديولوجية موصولة بخيوط حوارية، ومن هذا التصوّر التاريخي الاجتماعيّ، يجعل الكلام/الملفوظ حواريا بوليفونيا، وليس الحوارية/البوليفونية مجرّد حوار بين النصوص، وإنّما هي التبادل اللّفظيّ بين هؤلاء الشّخوص، أي أنّها تحاور داخليّ diagilisation intérieure يفهم ويؤوّل اعتمادا على السيّاق، ويرجع تصوّر باختين في انتقاد للشكلانية في إقصائها للتاريخ وإهمالها للذّات المدركة للعالم، إلى مصدرين فلسفيين هما:

1- الظاهرتية phénoménologie، في تعاملها مع الأشياء والعالم وبخاصّة الذوات الأخرى، «على نحو ما جاء فيما بسمّى بالكانطية الجديدة، التي بمقتضاها لا يكون الآخر أو العالم منفصلا عن الذات التي تدركه»[1].

2- الماركسية في تفسيرها المادي للتاريخ، فالأدب ليس شكلا أجوفا، بل قولا مشروطا بظروف اجتماعية وتاريخية.

الخطاب البوليفونيّ:

تعامل "باختين مع الخطاب، والخطاب الرّوائيّ بخاصّة على أنّه ظاهرةٌ اجتماعيّة متعدّد الأساليب والأصوات، فالأسلوب الفنّي لا يشتغل بالكلمات بقدر ما يشتغل بما يحمله العالم والحياة من قيم، ومن هنا فليست اللّغة كظاهرة مجرّدة ما يعني "باختين" بل الملفوظ/الخطاب، الذي لا يعتبر محايدا، مأخوذا من المعجم، إذ هو خطاب تزدحم فيه المقاصد المتعدّدة، فالمتكلّم كائن اجتماعيّ يحمل إيديولوجيته إلى القول، فتقوم أصوات الشّخصيات وبخاصّة البطل والرّواة والمؤلّف بالأدوار البوليفونيّة، فتتعامل مع مختلف الأصوات الاجتماعيّة الخارج نصّية، ومن

[1] د. محمد الخبو، مدخل إلى بوليفونية السّرد الرّوائيّ، ضمن كتاب الخطاب القصصي وسائر الخطابات والفنون، دار ورقة للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2022.

أهمّ الأساليب المتعدّدة الأصوات أسلوب الرواية الهزلية[1] Humorisque الذي تمتزج فيه أصوات اللّغة العادية، والأصوات الكلمات الغيرية paroles d'autrui.

إنّ الأسلوب الهزلي يقوم على تهجين تنويعات متعدّدة كأسلوب المحاكاة السّاخرة، التي تقوم على محاكاة أسلوب جادٍّ بنقض مواقفه، وأسلوب المعارضة القائم على محاكاة أسلوب جادٍّ، وأسلوب التهجين الذي يقوم على التوليف بين الملفوظات الرّوائيّة.

إنّ البوليفونيّة هي الوجه الآخر للحواريّة ومن هنا تتعدّد الحوارية/البوليفونية بين:[2]

1 – الحوارية بين الخطابات Dialogisme Interdiscursif

وهو أن يتفاعل الخطاب (ب) مع الخطاب (ب) السابق له، وبذا يكون هذا النّوع تداخلا بين النصوص أو تناصاً.

2 – الحوارية التخاطبية Dialogisme Interlocutif

ويقوم هذا النّوع على مراعاة المخاطب/الآخر ممّا يدعو المتكلّم لتكييف خطابه.

3 – الحوارية الاستشهادية Dialogisme Citatif

ويكون ذلك بتحاور قولين (أ) و(ب) حين عملية نقل الأوّل للثاني بغرض الاستهجان أو الاستحسان أو التهكّم.

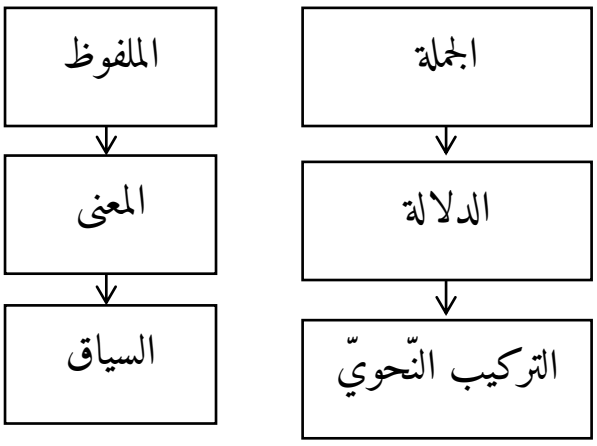
تطوّر البوليفونية في الدّراسات اللّسانيّة والنصّانية والفلسفيّة:

تطوّرت بوليفونية "باختين" لتمسّ مجالات كثيرة غير مجال النقد الرّوائيّ، ففي مجال التداولية اللّسانية استفاد "أوزوالد ديكرو" من بوليفونية "باختين" فنفى أحادية

[1] Mikhail Bakhtine, esthétique et théorie du roman, traduit du russe par Daria olivier, Gallimard, 1978, p 129.

[2] د. محمد الخبو، مدخل إلى بوليفونية السّرد الرّوائيّ، ضمن كتاب الخطاب القصصي وسائر الخطابات والفنون، دار ورقة للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2022. ص 47.

الصوت في الملفوظ، مميّزا بين الجملة phrase والملفوظ، مفرّقا بين الدلالة signification والمعنى sens، فالدلالة قرينة الجملة ترتبط بالتركيب النّحوي، والمعنى قرين الملفوظ المرتبط بالمقام والسياق، وهو ما يمكن تمثيله في الترسيمة الآتية:



أمّا نظرية "فرنسيس جاك" Francis Jacques فترى أنّ الكلام ليس فعلا فرديا، إنّما هو فعل قائم على التفاعل والتعامل بين القائل والمخاطب Interlocuteur أو المقول له Allocutaire، وهذا ما يسمّيه بالتقاول أو التلافظ، إذ يقول:[1] «إنّ التقاول allocution هو التلفّظ بطريقة يملي فيها المقول له على القائل، أي أنّه ما تمليه تحكينات المنصت للتلفظ...إنّه الفعل الذي يشترك فيه القائل والمستمع»[2].

لقد اهتمّ "فرانسيس جاك" بالبوليفونية التخاطبية، «فطوّر نظريته في الإحالة référence والأعمال اللغوية actes de langage والدلالة signification، إنّ

[1] L'allocution, c'est l'énonciation en tant qu'elle est de quelque manière dictée au locuteur par son allocutaire.

[2] Francis Jacques, Dialogiques: recherches logiques sur le dialogue, Presses universitaires de France, paris, 1985, p 96.

منطلق هذه النظرية أنّ الإحالة على العالم هي إحالة مشتركة coréférence يشترك فيها القائل والمقول له»[1].

أنّ ما يحكم النصّ البوليفينيّ هو جملة من المقوّمات نذكرها في الآتي:[2]

التعددية في الأطروحات، تعدد الشّخصيات (خصوصية نمط الشخصية غير المنجزة)، التعددية في أنماط الوعي، تعددية الضمائر، تعدد الأنماط والأساليب، البناء المركب والكتابة عبر النوعية، التناص الحواري، الفضاء الكرونوطوبي، فضاء العتبة، الفضاء الكرنفالي[3].

1- التعددية في الأطروحات:

تتعدّد الطروحات الفكريّة في النصّ البوليفينيّ، فتكتسب طابعا حواريّاً ديمقراطيا، تتعدّد فيه المواقف ومختلف وجهات النظر، وتتباين المنظورات الإيديولوجية، فالنصّ البوليفينيّ خلافا للنصّ المونولوجي لا يخضع للفكرة الواحدة المهيمنة، التي تسيطر فيها فكرة المؤلّف أو السّارد، بل تتجادل فيها المواقف المتعدّدة وتتصارع فيها الآراء والأفكار، بحيث تستقلّ الفكرة بحياتها داخل وعي البطل، فتصبح فكرة أيديولوجيّة، التي تسيطر على الشخصيات، وتحدّد مصير البطل، «ثم تبرز موقفه النهائي من العالم، وهي كذلك المادة الأساسية في بناء الرواية، ويتم عبرها تقسيم العالم الروائي إلى عوالم الأبطال أو الشخصيات، تتحول فيه الأفكار إلى

[1] د. محمد الخبو، مدخل إلى بوليفونية السّرد الرّوائيّ، ضمن كتاب الخطاب القصصي وسائر الخطابات والفنون، دار ورقة للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2022. ص 56.

[2] د. إيمان الزيّات، البوليفونيّة السّرديّة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 2017.

[3] د. جميل حمداوي، أنواع المقاربات البوليفونية، دار الرّيف للطباعة والنشر الإلكتروني، الناظور، المغرب، ط1، 2020، ص 15-35.

ثيمات وموتيفات وموضوعات وبرامج سردية ورؤى للعالم، يمكن رصدها نقدياً إن فهماً وإن تفسيراً، أو يمكن تشريحها إن تفكيكاً وإن تركيباً»[1].

2 - تعدد الشخصيات أو تعدد الأصوات:

لا تتطابق شخصيات النصّ البوليفيني في مستويات الوعي، إنّها شخصيات متصارعة فكريا /إيديولوجيا، فهي لا تحمل وعي المؤلّف ولا وعي الشخصية، بل تتمتّع باستقلاليّة وحرية كاملة في التعبير عن عوالمها الدّاخليّة، ولها الحقّ في الكلمة الحقّة والصريحة التي قد تتعارض مع كلمة المؤلّف أو السّارد أو البطل، فالشخصيات الشخصيات في النصوص المتعدّدة الأصوات هي وجهات نظر تجاه العالم، وأقنعة رمزيّة وإيديولوجية.

3 - التعددية في أنماط الوعي:

يتعدّد وعي الشّخصيات في الرواية البوليفونيّة بين وعي ممكن أو وعي مستقبلي، ووعي إيجابي يتوق لتغيير الواقع واستبداله بآخرَ أفضل منه، فلكلّ شخصية وعيها الحرّ، يعبّر عن تفكيرها ووجهة نظرها، فالشخصيات تعبّر عن أنماط متعدّدة ومختلفة من الوعي بين وعي زائف، ووعي واقعي، ووعي ممكن.

4 تعددية الضمائر:

تمتاز الرّواية المتعدّدة الأصوات بتعدّد الضمائر فيها، فميشال بوتور Michel Butor يستحسن تلاعب الرّوائيّ بمختلف الضمائر (المتكلم، الغائب، المخاطب) في العمل السّرديّ الواحد، ولقد تمكن من الكشف بعناية فائقة عن أهمية هذا المزج المهاري، وبيّن وظيفة كل ضمير داخل البناء السردي، فالسّرد بضمير المتكلّم ابتدع في الكتابات المتّصلة بالسيرة الذاتية، ثمّ عمل على التعبير عن كلّ ما يتعلّق بالأنا.

[1] المرجع السابق، ص 24.

أمّا السّرد بضمير الغائب فيصلح للتعبير عن الأفكار بحرية بعيدا عن الذاتية، فهو وسيلة فنّية يتوارى خلفها السّارد، لتمرير ما يريد من أفكار، ويخلّص الكاتب من الإخلاص للذات، ويفصل زمن الحكاية عن زمن الحكي.

أمّا استخدام ضمير المخاطب فيربط القارئ بالسّارد وبعالمه النصّي، فيجعل الحدث يندفع جملة واحدة في العمل السّردي، لتجنب انقطاع الوعي.

5 تعدد اللغات والأساليب:

تستند البوليفونية على مستوى صورة اللّغة إلى مجموعة من الأساليب التي تشّكل البعد التعدّدي، أو ما يسمى أيضاً بالصياغة الحوارية أو الديالوجية، ومن الظواهر الفنيّة للّغة التي تنبني عليها البوليفونية: الأسلبة، والحوار، والمحاكاة الساخرة أو ما يسمى (بالبارروديا)، والتناص، والتهجين، و(التنضيد) ويكون للتنضيد علاقة وثيقة بالأجناس الأدبية (تنضيد اللّغة إلى أجناس)؛ فيكون الحديث عن اللغة الشعرية، واللغة المقالية، واللغة الصحفية، والتنضيد آخر نسميه التنضيد اللغوي المهني.

6 تعدد المنظورات السّردية:

تعدّد المنظورات أو الرؤبة من مقوّمات الرّواية المتعدّدة الأصوات، تمكّن الرّوائي من الانتقال من وجهة نظر إلى أخرى، منطلقا من الرؤية من الخلف إلى الرؤية مع، ثمّ الرؤية من الخارج.

مقولة الكرونوتوب

المفهوم والمرجعية

الدّلالة المعجميّة لمفهوم الكرونوتوب:

تتبّعت المعاجم الغربيّة والعربيّة مفهوم الكرونوتوب، منطلقة من الاستعمال الاستعاريّ للمفهوم sens métaphorique، فرأت أنّه «مقولةٌ من مقولات الشّكل والمحتوى، مؤسّسةٍ على اتّحاد الزّمان والمكان في العالم الواقعيّ وعالم التخييل الرّوائيّ، مقولة تُدمج المؤشرات المكانية والزّمانية في كلٍّ واضح وملموس... وهو المركز المنظّم لأحداث الرّواية»[1]، أمّا عند جيرالد برنس فهو: «السّمة الطبيعية والعلاقة بين المجموعتين الزّمانيّة والمكانيّة، والمصطلح يشير إلى الاعتماد المتبادل الكامل بين الزّمان والمكان»[2]، وهو عند محمد القاضي «وسيلة يُجمع فيها بين عنصرين قصصيين هما: الكرونو (الزّمان)، والتوبو (المكان)... فكلّ تغيّر يطرأ على أحد العنصرين ينجرّ عنه تغيّر يطرأ على العنصر الآخر»[3]، ومن خلال هذه المقاربات المعجمية ندرك أنّ الكرونوتوب هو الجمع بين العلاقات الزّمانيّة والمكانيّة في كلّ واحد، ولا يمكن أن تتجسّد هذه العلاقات في التخييل الفنّي إلاّ باستعاب الزّمان والمكان التاريخيين الفعليين.

المفهوم الباختيني للكرونوتوب:

في الدراسة الثالثة من كتابه جمالية ونظرية الرواية، الموسومة "أشكال الزمان والكرونوتوب في الرّواية، مقالات في الشعرية التاريخية"[4]، وقبل المتابعته الكرونولوجية للزمكانات الرّوائية الثلاثة Trois Chronotopes Romanesques

---

[1] Joëlle Gardes-Tamine, Marie-Claude Hubert, Dictionnaire de critique littéraire, Armand Colin, paris, 1993, p35.

[2] جيرالد برنس، المصطلح السّر دي، تر: عابد خازندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص 45.

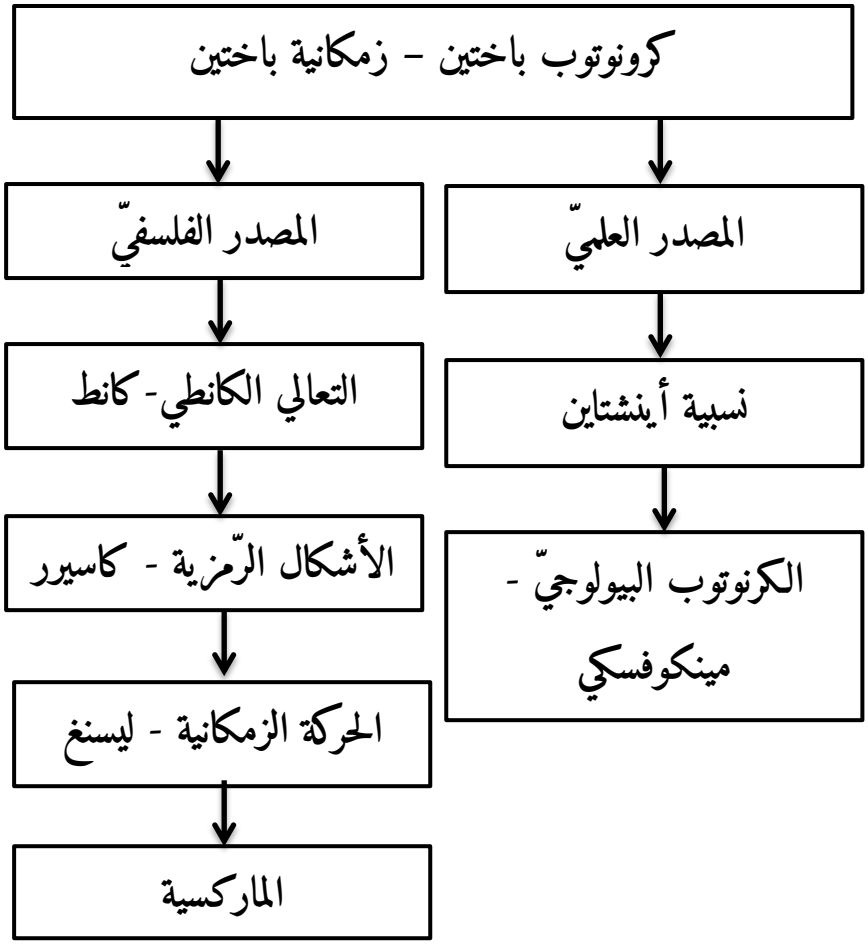
[3] د. محمد القاضي وآخرون، معجم السّرديات، دار محمد علي، تونس، ط1، 2010، ص 355.

[4] Mikhaïl Bakhtine, esthétique et théorie du roman, traduit du russe par Daria olivier, Gallimard, paris, 1978, p 239.

يصرّح باختين بمرجعية تلقيه لمفهوم الكرونوتوب، فيذكر في بداية متن الدراسة مفهوم متّصل الزّمان والمكان في نظرية النسبية عند ألبرت أينشتاين Albert Einstein، ويشير في هامشها إلى الكرونوتوب البيولوجي عند عالم الأعصاب ألكسي أوختومسكي A.A Oukhtomski، في محاضرته التي قدّمها صيف عام 1925 عن الكرونوتوب في البيولوجيا أين طرح مسائل الجمالية[1]، وناقش أفكار مينكوفسكي وآينشتاين و شيرينجتون Charles Scott Sherrington، إضافة إلى إشارة باختين إلى المناقشات الكانطية Emmanuel Kant لعنصري الزّمان والمكان في نقد العقل الخالص، وبخاصّة مفهومه للتعالي Transcendantale، وبهذا فإنّ مصادر المفهوم لدى باختين متعدّدة بين العلميّ والفلسفيّ، فالزّمان والمكان مقولتان أساسيتان لمعرفة الواقع بداية من الإدراكات والتصوّرات الأوّلية كما يذهب إلى ذلك كانط، ويضيف إلى المصدر الكانطي «التراث الماركسيّ في فهم العلاقة بين العقل المدرك والواقع، وسوف يدمج فيما بعد إلى هذين التيارين تيار الرومانسية الألمانية كما مثّله ليسنج [غوتهولد إفرايم Gotthold Ephraim Lessing]، وسوف يستعير من الرومانسية الألمانية مفهوم الحركة في العلاقة الزمكانية»[2]، ويمكن إجمال هذه المصادر في الشّكل الآتي:

[1] Mikhaïl Bakhtine, esthétique et théorie du roman, traduit du russe par Daria olivier, Gallimard, paris, 1978, p 237.

[2] د. أمينة رشيد، علاقة الزمان بالمكان في العمل الأدبي: زمكانية باختين، مجلة أدب ونقد، القاهرة، مصر، العدد الثامن عشر، ديسمبر، 1985، ص.ص 59/48.



الشكل (1) مصادر مفهوم الكرونوتوب الباختيني

وقبل تفسير المفهوم القائم على جدلية الزّمان والمكان وعلاقاتهما المنصهرة علينا أن نحاول مقاربة فلسفة المفهوم من خلال حضور الثنائية الزّمكانية في الفكر الفلسفيّ والعلميّ، فكيف تناول الفكر الفلسفيّ سؤال الزّمان والمكان؟

سؤال الزّمان والمكان في الفكر الفلسفيّ:

سؤال الزّمان والمكان سؤال إنسانيّ إشكاليّ، إذِ الزّمان والمكان «هما القالب الذي صُبّ فيه هذا الوجود جملة وتفصيلا، وانتظم بفضلهما على هيئة كوزموس **Cosmos**، أي: كون منتظم. والكوزموس أو الكون الذي نتعامل معه الفيزياء

الحديثة هو المادة تتحرك عبر المكان خلال الزمان»[1]، هذا السؤال وهذا الاهتمام هو ما جعل الفلاسفة يختلفون في نظرتهم للكون، إذ الزّمان والمكان شكلان رئيسيان للوجود الماديّ في العالم الخارجيّ، فهل هما موجودان حقيقةً أم هما تجريديان خالصان لا وجود لهما إلاّ في وعي الإنسان؟

يرفض الفلاسفة المثاليون «موضوعية الزمان والمكان، ويرون أنّهما يقومان على الوعي الفردي عند بركلي Berkeley وهيوم Hume وماخ Mach ، كما يرون أنّهما شكلان قبليان عند كانط أو مقولتان للرّوح المطلق عند هيجل، أمّا أصحاب المذهب المادي، فيقولون بموضوعية الزّمان والمكان ويرفضون وجود أيّة حقيقة خارجها»[2]، فما هي أبعاد الزّمان والمكان في الفلسفة والفكر القديم؟

للزّمان بعد واحد انطلاقا من كون الماضي منقطعا لم يعد موجودا، والمستقبل لم يحدث بعد، في حين أنّ المكان ذو ثلاثة أبعاد هي: الطول والعرض والعمق، وجملة الأفكار التي تردّدت عند هؤلاء هي أنّ أرسطو Aristote مثلا يرى أنّ الزّمان هو عدد الحركة حسب السّابق واللاحق، بينما يرى سكتوس أمبيريكوس Sextus Empiricus أنّه لمّا كان الحاضر غير موجود، وكان الماضي والمستقبل غير موجودين، فإنّ الزّمان غير موجود أيضا، لأنّ ما يكون مركّبا من أشياء لا واقعية يكون هو الآخر لا واقعيا، أمّا **غوتفريد لايبنتس**Leibniz Gottfried Wilhelm فيقول: اعتبرُ الفضاء مجرّد شيء نسبيّ كالزّمان تماما، فالفضاء هو نظام تواجد الأشياء والزّمان هو نظام تعاقبها[3].

---

[1] د. يمنى طريف الخولي، الزمان في الفلسفة والعلم، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، جمهورية مصر العربية، 2014، ص 13.

[2] جلال الدّين سعيد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، دار الجنوب للنشر، تونس، 2004، ص 231.

[3] المرجع نفسه، ص 232.

الزّمان والمكان المطلقان في الفلسفة والعلم:

قامت الميكانيكا الكلاسيكية على قوانين نيوتن في دراستها لحركة الأجسام في الفضاء، ولم تتغيّر هذه القوانين حتّى عام 1905 حين وضع آينشتاين نظرية النّسبية، فكيف نظر نيوتن إلى عنصري الزّمان والمكان؟

ميّز نيوتن بين نوعين من المكان هما: المكان المطلق والمكان النسبي، أمّا المكان المطلق فهو المكان المستقلّ عن أيّ ارتباط بالأشياء الخارجيّة، مشابه لذاته لا حراك فيه، وفي هذا يقول: «ينبغي النظر للزّمن بحدّ ذاته مقدارا رياضيا مجرّدا عن أيّ ارتباط بالمواضيع الخارجية، وهو ينساب على نمط واحد بفضل طبيعته الخاصّة»[1]، فالزّمان والفضاء والحركة بين مطلقة ونسبيّة عند نيوتن، وأمّا الزّمان النّسبي فهو «الزّمان الظاهر المتداول، وهو قياس محسوس من ديمومة معيّنة من الحركة، وهو على وجه التحديد قياس السّاعات والأيّام والأشهر، والفضاء النّسبي هو بدوره قياس متحرّك للفضاء المطلق وندركه عن طريق إحساسنا بالأجسام، والمكان النّسبي هو الجزء الحسّي من الحيّز الذي يحتلّه جسم ما»[2].

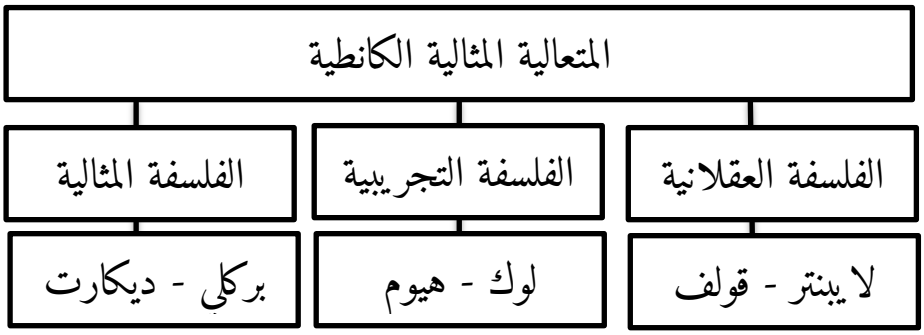
المعرفة القبلية والحاساسية الكانطية:

يؤكّد إيمانويل كانط Emmanuel Kant في كتابه "نقد العقل المحض" على أنّ الزّمان والمكان أداتان تحوّلان الإحساسات إلى مدركات عقلية، وبالتالي إلى معرفة، فالمادة تجريبية وأمّا الصّورة فخالصة، إنّهما إطاران مفطوران في عقل الإنسان الذي يقوم بعمليات المعرفة، وهما شرطان قبليان للحساسية، بهما يرتّب العقل خبراته الخارجية، وينظّم تجاربه الخاصّة، وبواسطة «الزّمان نحن نضع الآثار

[1] د. مرسيل داغر، النسبية من نيوتن إلى أنشتين، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، 1964، ص 72.

[2] د. عبد القادر بشته، الإبستمولوجيا مثال فلسفة الفيزياء النيوتونية، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص 94.

الحسية في تتابع وتعاقب حتّى تتكوّن منها سلسلة، وبالمكان نحن نجاور بين الإحساسات المختلفة الآتية من الخارج، وإذن فالزمان والمكان موجودان في العقل إنّنا نتلقى مادة الإحساس الخام من الخارج، فنصبّها في صورة عقلية لتصير إدراكا حسيّا، المادة مكتسبة أمّا الصورة التي تشكّل المادة فيها فمفطورة فينا وهي سابقة لكلّ تجربة»[1]، وقد ربط عبد القادر بشته بين ابستيمولوجيا كانط وابستيمولوجيا نيوتن، فأرجع المثالية المتعالية الكانطية القائمة على حدسي الفضاء والزّمان القبليين إلى رياضيات التفاضل والتكامل عند نيوتن، ورأى أنّها تركيب لفلسفات العقلانيين والتجريبيين والمثاليين، وهو ما يمكن أن يوضّحه في الشّكل الآتي:



الشكل (2) التركيب الفلسفي للتعالي الكانطي.

ومن ناحية أخرى «فهذان الحدسان القبليان هما اللّذان يسمحان بالعمل التفاضلي التكاملي بوصفه الأرضية الوحيدة الصالحة للاتّصال الرّياضي، جوهر حساب اللامتناهي»[2]، ونيوتن هو الذي جعل من اللامتناهي المجرّد حسّيا ميكانيكيا وبالتالي واقعيا، وربط بوضوح بين هذا الحساب ومفهومي الزّمان والمكان.

[1] إيميل توفيق، الزمن بين العلم والفلسفة والأدب، دار الشروق، القاهر، مصر، ط1، 1982، ص 83.

[2] المرجع نفسه، ص 46.

نسبية آينشتاين والأبعاد المكانية الزّمانية:

دحض هيرمان مينكوفسكي Hermann Minkowski فكرة انفصال الزّمان عن المكان، ورأى أنّ فرضية النسبيّة أتت لتعني أن الكون رباعيّ الأبعاد، وأنّ فكرتي المكان والزّمان انبثقتا «من تربة الفيزياء التجريبيّة، ومن الآن فصاعدا يكون المكان بمفرده، والزّمان بمفرده، محكوما عليهما بالتلاشي إلى مجرّد ظلال، وسيحافظ فقط نوع من الاتّحاد بين الاثنين على واقع مستقلّ»[1]، وقبل الحديث عن الفيزياء النسبيّة التي خلصت إلى أنّ الزّمان والمكان متطابقان وموحّدان في متّصل ذي أربعة أبعاد، نشير إلى أنّ نيوتن نظر إلى الزّمان والمكان نظرة دينامية، تتطوّر فيها الحوادث منسابة في اتّجاه واحد، من الماضي إلى الحاضر وصولا إلى المستقبل، في حين أنّ مساحة المكان والزّمان ساكنة تُعرف بالمتّصل الزّماني المكاني أين لا تتطوّر الحوادث في اتّجاه واحد، يكون فيها الماضي والحاضر والمستقبل في تطابق مع المكان، وما الإحساس بتطوّر الحادثة عبر الزّمن إلاّ نتاج الوعي، ففي «المتّصل الزّماني المكانيّ، يعطى الماضي والحاضر والمستقبل، لكلّ منّا في رزمة واحدة... إلاّ أنّ كلّ واحد، وبمرور زمنه، يكتشف شرائح جديدة من الزمكان، تبدو له كجوانب متتابعة للعالم المادي، أمّا في الحقيقة، فإنّ جماع الحوادث المشكّلة للزمكان موجودة قبل معرفتنا بها»[2].

لقد ذهب آينشتاين إلى أنّ الزّمن هو البعد الرّابع، وعدّ أنّ التمييز بين الماضي والحاضر والمستقبل هو مجرّد وهم، ولكنّه مستمرّ وباقٍ، وأنّ كلّ شيء متحرّك، بحيث لا يمكن للشيء نفسه أن يكون في لحظتين متتاليتين، ولقياس الأبعاد الرّباعية يجب مراعاة البعد الزّمنيّ، إذ المسافة في عالم الأبعاد الأربعة هي الفاصل

[1] فيسيلين بتكوف، النسبية وطبيعة الزمكان، تر: محمد أحمد فؤاد باشا، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2018، ص 65.

[2] فراس السواح، دين الإنسان بحث في ماهية الدّين ومنشأ الدّافع الديني، منشورات دار علاء الدّين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، سوريا، ط4، 2002، ص 372.

الزّماني المكاني بين حادثتين، فيقول: «يمكن تحديد المسافة ذات الأربعة أبعاد بتعميم بسيط لنظرية فيثاغورس، وهذه المسافة تلعب دورا أساسيا في العلاقات الفيزيائية بين الأحداث الكونية، أهمّ من الدّور الذي يلعبه الفاصل المكانيّ وحده أو الفاصل الزمانيّ وحده»[1].

بهذه المعطيات هزّت نظرية النّسبيّة بعض ما جاءت به الفيزياء الكلاسيكية من مفاهيم، وعدّلت ما أمكن تعديله، ومن هذه المفاهيم مفهوم الزّمان والمكان إذ نظر إليهما على أنّهما عامّان مطلقان، اعتقادا من إسحاق نيوتن Isaac Newton في الزمان والمكان المطلقين، فالكون كائن في زمن مطلق لا علاقة له بالظواهر والحوادث، وفي مكان مطلق غير متغيّر خاضع لمعايير الأبعاد الثلاثة في هندسة أقليدس Euclide، «إنّ هذه النظرية تعتبر الزمان والمكان والكتلة معطيات تتغيّر وتختلف اختلافا كبيرا عن حدسنا الحسيّ»[2].

مفهوم الكرونوتوب:

من هذه المرجعية الفلسفية والعلمية تأكّد لدى باختين استحالة الفصل بين الزّمان والمكان، وثبت لديه أنّ فصل الزّمان عن المكان مسألة لا يمكن تصوّرها «لا ذهنيا ولا روائيا، فالعلاقة بين الزّمان والمكان علاقة أساسية لأنّها تشخّص جدلية الواقع في الحياة وتشخّص جدلية الواقع الرّوائيّ في حدّ ذاته، ممّا ينتج عنه بالتالي، أنّ كلّ الأمكنة ليس لها نفس الزّمان»[3]، ومن هذا الاتّصال الزمكانيّ نحت مفهوم الكرونوتوب الفنّي الأدبيّ، الذي تتحدّد به الأجناس الأدبيّة، من

---

[1] د. عبد الرّحيم بدر، الكون الأحدب قصّة النظرية النّسبية، مكتبة النهضة، بغداد، العراق، دار القلم، بيروت لبنان، ط3، 1980، ص 172.

[2] د. محمد عابد الجابري، مدخل إلى فلسفة العلوم العقلانية المعاصرة وتطوّر الفكر العلمي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط5، 2002، ص 338.

[3] د. محمد برادة وآخرون، الرّواية العربية واقع وآفاق، دار ابن رشد للطباعة والنشر، لبنان، ط1، ص 396.

خلال عملية استيعاب الأدب للزّمان والمكان التاريخيين الفعليين، وكذا الإنسان الفعلي المتكشّف فيهما، وفي مرحلة تاريخية من تطوّر البشرية فُهمتْ جوانب من الزّمان والمكان على نحو معقّد ومتقطّع، وصيغت في أجناس فنيّة أدبيّة مناسبة لعكس ومعالجة جوانب الواقع المعروفة.

إتيمولوجيا الكلمة:

الكرونوتوب كلمة مركّبة من الكلمتين الإغريقيتين[1]:

أ-كرونوس chronos بمعنى الزّمان بكلّ ما يحمل من دلالات كالوقت والمدّة، والفترة المحدّدة والحقبة، واللّحظة المعيّنة، والفترة العمرية والسنّ والفترة من السنة والآجال، والتأخّر وزمن الأفعال، ووحدة قياس الزّمن.

ب - توبوس topos بمعنى المكان وكلّ ما يحمله من دلالات، نحو المكان والموضع، والقطعة من الأرض، الساحة، والموقع والبلد، والمنطقة والمحلّ، والمسافة، والأمكنة المشتركة.

حدّ المفهوم:

أدخل باختين مفهوم "الكرونوتوب" إلى حقل الدّراسات الأدبيّة في الفترة الممتدّة بين سنتي 1937 و 1938 حين كتب مقالته "أشكال الزّمان والكرونوتوب في الرّواية"، فشكّلت هذه المقالة أحد أجزاء كتابه " الجمالية ونظرية الرّواية" Esthétique Et Théorie Du Roman، ليرسّخ المفهوم في كتابات أخرى، إذ أثاره في نفس الفترة في مقاله الموسوم "رواية التعلّم في تاريخ الواقعية"[2] ووجدت له تلميحات في كتاباته اللاحقة، ففي "الدفاتر" يشير إلى كرونوتوبية تفكير الفنان، وكيف تعتبر وجهة النظر كرونوتوبية «بعبارة أخرى تشارك في اللّحظة الفضائيّة والزّمنيّة بم ترتبط وجهة نظر القيم؟ الهرميّة، العلاقة بالأعلى وبالأسفل، كرونوتوب

[1] BALLY Antoine, Dictionnaire grec-français, édition revue par L. Séchan et P. Chantraine, avec, en appendice, de nouvelles notices de mythologie et de religion par L. Séchan, Paris, Hachette, 2000, p. 1947-2153.

[2] Bakhtine (Mikhaïl), « Le roman d'apprentissage dans l'histoire du réalisme » in *Esthétique de la création verbale*, Paris : Gallimard, 1979, p. 227.

الحدث، كرنطوب السّارد وكرنطوب المؤلّف...»[1]، لكنّ تطوّر المفهوم كان في المقال السّابق، ففيه وضع باختين أساسيات التحليل الكرونوتوبي للرّواية، وما يمتاز به المقال أنّه كُتب على فترتين إذ أضيف إليه جزء ثانٍ موسوم "ملاحظات ختاميّة" عام 1973، فيه بيّن باختين كيف يحدّد الكرونوتوب «الوحدة الفنية للعمل الأدبيّ في علاقاته مع الواقع... ففي الفنّ كما في الأدب كلّ التحديدات المكانيّة والزّمانية لا ينفصل بعضها عن بعض، فهي دائما ذات صبغة انفعالية تقييميّة، والفنّ والأدب مخترَقان بقيم كرونوتوبيّة (زمكانيّة)، بمختلف الدرجات والأحجام، كلّ موضوع، وكلّ عنصر من العمل الفنّي يمتاز بكونه قيمة من هذه القيم»[2]، ثمّ يشير إلى صيغ وأشكال الكرونوتوب ووظائفها ككرونوتوب اللّقاء، وكرونوتوب الطريق، وكرونوتوب القصر في الرّواية التاريخيّة، وكرونوتوب الصالون في الرّواية الواقعيّة وكرونوتوب العتبة عند دوستويفسكي وتولستوي.

الكرونوتوب الإطار والدّلالة:

وَجدَ النّقد الرّوائيّ نفسَه أمام إشكاليةِ مقاربةِ عنصري الزّمان والمكان حين تحليله لمستوى الفضاء بمعزل عن الزّمان، بناء على مسلّمة علميّة راجت في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، تقضي بفصل العنصرين، **فهل باستطاعة النّاقد أن يقارب إجرائيا المكان في غيابٍ للزّمان أو العكس؟**

يرى باختين استحالة الفصل بين الزّمان والمكان، بل ينفي تصوّر أحدهما بمعزل عن الآخر، وكما يتعذّر فصل الموجودات عن أمكنتها، يتعذّر أيضا فصل الأمكنة عن أزمانها، إذ يتصوّر الأديب/الإنسان الموجودات في هيئات معيّنة يحكمها التعاقب الزّمنيّ لكأنّها في ومن واحد، ومن هنا يقترح باختين مفهوم الكرونوتوب مصطلحا إجرائيا يمكّن الدّارسين من تحليل الفضاء الرّوائيّ، وهو ما

[1] جمالية الإبداع اللّفظي، ميخائيل باختين، ت. شكير نصر الدّين، دار دال للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2011، ص 392.

[2] Mikhaïl Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, Paris, Gallimard, collection «Bibliothèque des idées », 1978, p 384.

يعرف بالزمكان، ويحاول حسين حمودة أن يقفّ عند حدّ المصطلح اعتمادا على ترجمة يوسف حلاّق لكتاب باختين الموسوم "أشكال الزّمان والمكان في الرّواية"، فيقول: أنّ الكرونوتوب «يشير إلى اتّصال الزمان والمكان ويعبّر عن الترابط الوثيق بينهما، أو يفصح عن العلاقة الجوهرية المتبادلة بين هذين العنصرين»[1]، إنّه «العلاقة الجوهرية المتبادلة بين الزّمان والمكان، المستوعبة في الأدب فنيا»[2].

إنّ الكرونوتوب عند باختين مفهوم أدبيّ استُعير من حقل الريّاضيات، يكون فيه الزّمان بعدا رابعا للمكان quatrième dimension، إنّه مقولة شكلية مضمونية une catégorie littéraire de la forme et du contenu، تُعيّن «الوحدة الفنية للعمل الأدبيّ في علاقاته مع [الواقع]، كما يتضمّن أيضا وباستمرار مكوّنا أساسيا، بحيث لا يمكن عزله من مجموعة "الكرونطب" الأدبي إلاّ بتحليل تجريدي، ذلك أنّه في الفنّ والأدب عموما، كلّ التعريفات الزمكانية: spatio-temporelles هي غير منفصلة عن بعضها، وتحمل دائما قيمة انفعالية valeurs émotionnelles، إنّ التفكير على مستوى التجريد يمكن أن يتأمّل الزمان والمكان منفصلين، ويقصي القيم الانفعالية، إلاّ أنّ التأمّل الحيّ الذي يعني التأمّل الرزين غير المجرّد في أيّ عمل فنّي، لا يجزئ شيئا، ولا يقصي شيئا، إنّه يضبط الكرونطب في كلّيته واكتماله، ذلك أنّ الفنّ والأدب مشبعان بالقيم الكرونطبية في مختلف الدّرجات والأبعاد، وكلّ باعث أو مكوّن أساسي في أيّ عمل فنّي ينبغي أن يقدّم مثلما تقدّم أيّ قيمة من قيمه»[3]، وليس الكرونوتوب مؤشّرا زمنيا أو مكانيا بل هو «عنصر أساسي في العمل الأدبي وبخاصّة الرّواية، وعلاقتها به

---

[1] د. حسين حمودة، في غياب الحديثة حول متّصل الزمان/ المكان في روايات نجيب محفوظ، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، 2007، ص 10.

[2] Mikhaïl Bakhtine, Formes du temps et du chronotope dans le roman, essais de poétique historique, traduit par Daria olivier, Gallimard, paris, 1978, p.237.

[3] محمد منيب البوريمي، الفضاء الرّوائي في الغربة الإطار والدّلالة، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب، 1985، ص 23.

علاقة مزدوجة، فهي تتشكّل في داخل الزّمن، ومن ثمّ يصاغ الزّمن في داخلها، ويقدّمها عن طريق اللّغة المشحونة بإشعاعات فكرية وعاطفية، لتعيش الشخصية اللّحظة تلو الأخرى، بنشاط وحيوية مع حركة الزّمن، وإحساس الإنسان بتغير الزمن واختلافه من عنصر إلى آخر، هو المسؤول عن التغير الذي يصيب الشّكل الروائي»[1].

إنّ ما يحدث في الكرونوتوب الفنّي هو تجسيد وتجسيم أحداث الموضوع، إنّه يوفّر أرضية كافية وجوهرية لعرض هذه الأحداث مصوّرة، ففيه يتمّ «انصهار علاقات المكان والزمان في كلّ واحد مدرك ومشخّص، الزّمان هنا يتكثّف، يتراص، يصبح شيئا فنّيا مرئيا، والمكان أيضا يتكثّف، يندمج في حركة الزّمن والموضوع بوصفه حدثا أو جملة أحداث... علاقات الزّمان تتكشّف في المكان، والمكان يُدرك ويقاس بالزّمان، هذا التقاطع بين الأنساق وهذا الامتزاج بين العلاقات هما اللذان يميّزان الزّمكان الفنّي»[2]، وفي النصّ الأدبي يشكّل الكرونوتوب نظاما «من القواعد التي تشكّل انطباعا عن الواقع، ففي الرّواية ذخيرة كاملة من معطيات الزّمان والمكان التي أوجدها الكاتب حتّى ولو ادّعى أنّها حقيقية... فهو الأداة التي تسمح للكاتب بالاختباء في نصّه، يرى، ويسمع النصّ في كلّيته حين يكتب قصّته، إنّه الشّعور بالخلق العضويّ على حدّ تعبير كاميل بيتريسكو Camil Petrescu»[3].

---

[1] د. صبيحة زعرب، غسان كنفاني جماليات السّرد في الخطاب الرّوائي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص 61.

[2] ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرّواية، تر: يوسف حلاّق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1990، ص 6.

[3] Ramona Malita, Le Chronotope Romanesque et ses Avatars, JATE Press, 2015, Szeged (Hongrie) 2014, p.24.

يرى ميخائيل باختين أنّ الفضاء الرّوائي يكتسي من خلال تداخل مكوّناته - في أحيان كثيرة - طابعا رمزيا: فهناك الفضاء الخارجي، والفضاء الداخلي، وهناك الفضاء المنغلق والفضاء المنفتح، الفضاء الحميمي والفضاء المعادي، بل إنّ باختين بعد دراسته القيمة لإنتاج دوستويفسكي، لاحظ أنّه استعمل في رواياته فضاء رمزيا خاصا، بعيدا عن الصالونات، وحجرات الأكل، وقاعات الاحتفالات، وغرف النّوم، هذا الفضاء الخاص الذي وظّفه دوستويفسكي في إنتاجه الرّوائي، سمّاه باختين (الفضاء العتبة) seuil، وهو فضاء يتمثّل في المداخل والممرّات والأبواب والنوافذ المشرعة على الشوارع، كما أنّه فضاء يتمثّل في الحانات والأكواخ والقناطر والخنادق والبواخر والسيارات والقطارات، وبعبارة أوضح: إنّ فضاء العتبة - كما يرى باختين - يمثّل المواقف/ الأفكار/ الأشخاص الذين يعيشون بين بين/ كما أنّ الزّمن الموجود في العتبة هو (زمن أزمة) temps de crises، أنّه زمن مشحون بالتوتّر والقلق والاضطراب وطرح الأسئلة المصيرية.

الكرونوتوب/ الزّمكان الفنّي الأدبيّ:

يستعير ميخائيل باختين - تقريبا وليس تماما- المفهومَ من العلوم الرياضية لكنّه لا يعنى بالمفهوم الخاصّ في النظرية النسبية لآينشتاين، بل ينقله إلى علم الآدب بالتركيز على تعبير المصطلح عن الترابط بين الزمان والمكان على اعتبار الزمان بعدا رابعا للمكان، ففي الزمكان الفنّي الأدبيّ يحدث «انصهار علاقات المكان والزمان في كلّ واحد مدرك ومشخّص»[1].

يجعل باختين من الكرونوتوب خاصية أجناسية جوهرية، به يتحدّد الجنس الأدبيّ وتتميّز أنواعه، إنّه علاقات الزّمانية المكانية وليس المكانية الزّمانية إذ الزّمان في الأدب أساس الزمكان، فلا يمكننا أن نتصوّر محكيا دون مكان ودون زمان، ولا يمكن للسّرد إلاّ أن يكون ضمن محدّدات وإحداثيات زمانية مكانية تدلّ عليها

[1] ميخائيل باختين، أشكال الزّمان والمكان في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1990، ص6.

إشاريات Deixis [1] (شخصية زمنية مكانية)، إنّه صورة الإنسان في الفنّ والأدب، فالرّواية تعنى بالإنسان، وتهدف إلى «تشكيل صورة الإنسان في صيرورة مكثّفة داخل الزّمن الفلكلوري التاريخيّ الشّعبيّ»[2].

النموذج الكرونوتوبيّ الباختيني:

يقدّم ميخائيل باختين في كتابيه: جمالية ونظرية الرّواية Esthétique et Théorie du roman ترجمة داريا أوليفييه Daria Aucouturier وتقديم ميشال أوكوتيريي Michel Aucouturier ، وجمالية الخلق اللّفظي Esthétique de la création verbale ترجمة ألفريدا أوكوتيريي Alfreda Aucouturier وتقديم تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov، جملة من الملاحظات حول العلاقات الزّمانية المكانية في الفنّ الأدبيّ، جاعلا من الكرونوتوب خاصية تصنيفية أجناسية، وذلك بمتابعة تطوّر الرّواية الأوربية بدء بالرّواية الإغريقية وانتهاء بالرّواية الرّابلية François Rabelais المشكّلة لنمط مستقّر نسبيا من كونوتوبات الرّواية.

يرى باختين أنّ الرّواية الإغريقية القديمة ثلاثةُ أنواع تقابلها عمليات أدبية ثلاثٌ تسمح بفهم علاقات الزّمان والمكان في الرّواية، أو كرونوتوبات روائية ثلاث مثمرة ومرنة، ساهمت في تطوّر رواية المغامرة le roman d'aventures إلى غاية منتصف القرن الثامن عشر، ثمّ يحلّل هذه الأنواع مستكشفا ما استُحدث فيها من تنويعات، مركّزا على عنصر الزّمان فيقول: «في كلّ تحليلاتنا التي ستأتي، سنركّز

[1] الإشاريات كلمات عامّة تدلّ على الزمان والمكان والشخصيات، وهي بين إشاريات شخصية وإشاريات زمانية وإشاريات مكانية la deixis de la personne, du lieu et du temps.

[2] Mikhaïl Bakhtine, Esthétique de la création verbale, Paris, Gallimard. 1984, p. 257.

على مسألة الزمان المبدأ الأوّل في الكرونوتوب، سنهتم بما يتصل بذلك فقط، وسنترك جانبا كلّ ما يتعلّق بمسألة النشأة التاريخية»[1].

فما هي هذا الأنماط الرّوائية وما خصوصياتها الكرونوتوبية؟

بعيدا عن التسلسل الزّمنيّ، يقترح باختين أنماطا ثلاثة من الرّواية القديمة يسمّيها اصطلاحا: رواية الاختبار المغامراتية roman d'aventures et d'épreuves، والرّواية المغامراتية الحياتية roman d'aventures et de mœurs، والرّواية السيرية le roman biographique، ويمكن أن نقف عند خصوصيات هذه الأنماط وفق الشّكل الآتي:

رواية الاختبار المغامراتية	الرّواية المغامراتية الحياتية	الرّواية السيرية

الشّكل (3) الأنماط الرّوائية القديمة.

أوّلا: رواية الاختبار المغامراتية:le roman d'aventures et d'épreuves

وتمسّ كلّ الرواية الإغريقية أو السفسطائية Grec et Sophiste التي نشأت بين القرنين الثاني والسّادس الميلاديين، المترجمة إلى الروسية، وبعض الروايات الشفهية ومن نماذجها ما هو مبيّن في الجدول:

الرّوايات الإغريقية المترجمة إلى الروسية:	
"الرّواية الأثيوبية" لهيليودور.	**L'éthiopiques ou l'éthiopienne de Héliodore.**
مغامرات "لوسيبا وكليتوفنت" لأخيل تاتيوس.	**Les aventures de leucippé et clitophon d'Achille Tatius.**

[1] Mikhaïl Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, Paris, Gallimard, collection «Bibliothèque des idées », 1978, p 239.

Les aventures de chéréas et de callirhoé de chariton d'aphrodise.	"هيري وكاليرويا" لشاريتون أفروديسياس.
Les Éphésiaques; ou, Le roman d'Habrocomès et d'Anthia de Xénophon d'Ephèse.	رواية حبّ "هابروكومز وأنثيا" لزينوفون أفسس.
Daphnis et Chloé de Longus.	الرّواية الرّعوية "دافنيز وكلوي" للونجوس.
الرّوايات الشفوية لأنطونيوس ديوجين Antoine Diogène ومنها رواية الرّحلة العجائبية "من وراء جزيرة ثول" Au-delà de Thulé، رواية نينا Roman de Nina، رواية الأميرة شيوني ابنة بورياس roman de la princesse chioné.		

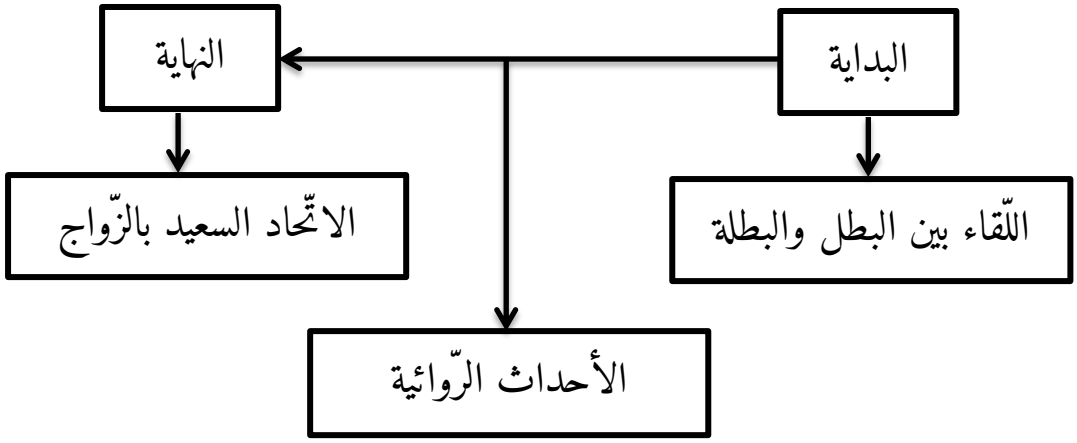
نماذج الرّواية الإغريقية.

ما يميّز هذا النّمط من الرّوايات هو الزّمن المغامراتي temps de l'aventure، فكلّ عناصر هذه الرّوايات من موضوع ووصف ليست جديدة، بل هي مطروقة في الأجناس الأدبية القديمة، فموضوعات اللّقاء موجودة في شعر الحبّ الهيليني، وموضوعات الفقد موجودة في الملحمة القديمة، وموضوعات التعرّف على المجهول موجودة في المأساة، وموضوعات الوصف موجودة في الرّواية الجغرافية والأعمال التاريخية، فالرّواية الإغريقية «استخدمت كلّ أجناس الأدب القديم تقريبا وأعادت صهرها في بنيتها»[1]، أين يتمّ إعادة صياغة جميع العناصر التي تنتمي إلى هذه الأجناس المختلفة، في وحدة روائية جديدة مقوّمها الزّمن الرّوائي المغامراتي، لتشكيل كيان روائي جديد ومحدد، في كرونوتوب جديد تمامًا ، عالم غريب في زمن المغامرة ، به تكتسب طابعًا جديدًا ووظائف معينة.

فما جوهر هذا الزمن في الرّواية القديمة؟

[1] ميخائيل باختين، أشكال الزّمان والمكان في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1990، ص11.

يمكننا أن نرسم مخطّط الرّواية المغامراتية في نقطتين زمنيتين هما: نقطة البداية ونقطة النهاية، وبينهما تتمّ الأحداث الرّوائية كلّها وفق ما هو مبيّن في الشّكل الآتي:



الشكل: مخطّط الرواية المغامراتية

إنّ زمن الرّواية الإغريقية لا يخضع للنّمو البيولوجي ولا يرتبط بعمر الإنسان، فالبطلان يتقابلان في سنّ الزواج l'Age nubile، في بداية الرواية، وينتهيان بنفس السنّ في نهايتها، يخوضان مغامرات تحتسب السّاعات والأيام والليالي واللحظات تقنيا، لا يحتسب من عمر الأبطال، إنّه «شقّ خارج الزّمن بين لحظتين بيولوجيتين هما استيقاظ العاطفة وإشباعها»[1]، إنّه زمن لا يعرف دورات الحياة اليومية والطبيعية المتكرّرة، والتي من شأنها أن تنقل إليه نظاما زمنيا ومقاييس بشرية، تربطه بدورية حياة الإنسان والطبيعة، بحيث لا يكون هناك تحديد مكانيّ تاريخيّ للزمن المغامراتيّ، فكلّ الأحداث الرّوائية تبعد عن الأنساق: التاريخية والحياتية والسيرية والأولية[2]، ولا تتقيّد بزمنها المتغيّر، فهي تتّصف بزمن يحافظ العالم على ما هو عليه، ففي هذا الزّمن لا شيء يتغيّر، لا سيرة الأبطال ولا مشاعرهم، والنّاس لا يتقدّم بهم السنّ، إنّه زمن فارغ temps vide لا يترك أثرا

[1] المرجع السّابق، ص 13.

[2] المرتبطة بعمر الإنسان البيولوجي.

ولا دليلا على جريانه، فهو فجوة خارج الزّمن تنشأ بين لحظتين من سلسلة زمنية حقيقية، هي الزمن البيوغرافيّ.

يتكوّن الزّمن المغامراتي من سلسلة من المقاطع القصيرة المناسبة للمغامرات، فيكون الزّمن في كلّ مغامرة منظّما خارجيا وتقنيا، يمكّن الأبطال من اللّقاء/الفراق، ومن اللّحاق/الاستباق، ومن التواجد في أمكنة معيّنة أو مغادرتها، لتُقدَّم هذه المقاطع باعتماد عبارات محدّدة هي: عبارة "فجأة" وعبارة "في هذا الوقت بالضبط"، الأنسب لوصف زمن المغامرة الذي يبدأ بانقطاعه عن مسار الأحداث الطبيعية الخاضعة للسّببيّة، ويسمح بإقحام الصدفة المحضة بمنطقها الخاصّ، وهو التزامن العارض coïncidence fortuite واللاتزامن العارض non-coïncidence fortuite، أين يكون ما قبل وما بعد هذا الزّمن حاسما ومهما في تشكيل مضمون الرّواية.

إنّ زمن المصادفة في تزامنه ولاتزامنه العارض، هو الزّمن الخاص الذي يسمح بتدخّل القوى الخارجية في حياة الإنسان (القدر، الآلهة، الشياطين، السحرة...)، فلا يكون للأبطال "المبادرة"، بل تكون لغيره، وإضافة إلى المصادفة المباردة هناك خاصية أخرى تميّز زمن المغامرة في الرّواية الإغريقيّة هي العناصر الزمكانية المكوّنة للموضوعات الرّوائيّة sujets de roman وهي الثنائيات الضدّية:

لحظات اللّقاء/ الفراق Rencontre/séparation

الفقدان/ الاسترداد perte/acquisition

البحث/العثور recherche/découverte

التعرّف/عدم العرّف reconnaissance/méconnaissance

كرونوتوب اللّقاء le chronotope de la rencontre

حتّى نفهم كرونوتوب اللّقاء علينا أن ننطلق من تحديدين اثنين أحدهما زمنيّ والثاني مكانيّ، وذلك من خلال: العبارة الزّمنية "في الوقت نفسه" au même moment والعبارة الزّمنية التي لا تنفصل عن العبارة المكانية au même

endroit ، وحتّى في حالة النّفي "لم يلتقيا Ne se trouvèrent pas ، افترقا se quittèrent "، فالزّمكان قائم وإن أُعطيَ أحدُ طرفيه في إشارة سالبة "لم يلتقيا"، إنّهما غير متواجدين في زمن واحد، وإن وجدا فهما في مكانين مختلفين، فوحدة الزّمان والمكان موجودة وإن غاب امتزاجهما وانصهارهما.

يحمل كرونوتوب اللّقاء طابعا أوليا دقيقا، شكليا، مجرّدا وشبه رياضيّ، فلا يمكن لموضوع اللّقاء أن يكون إلاّ بإدخال الحدث في الوحدة المشخِّصة للعمل الرّوائي بكامله، وبالتالي يدمج في الزمكان المشخّص الذي يشمله أيضا، وهو الزمن المغامرتي والأرض الغريبة، ففي الأعمال المختلفة يتّخذ موضوع اللّقاء فروقا دقيقة ملموسة، وفقا لقيمتها وطابعها العاطفي، فيكون مرغوبا فيه أو غير مرغوب، مفرحا أو حزينا، أو مرعبا، وقد يجمع بين الحالتين، كما يمكن أن يعبّر عن موضوع اللّقاء بطرق تختلف باختلاف السياقات، فيتّخذ معنى استعاريا أو نصف استعاري mi-métaphorique، ليكتسب قيمة رمزية عميقة، وفي أحيان كثيرة يؤدّي زمكان اللّقاء في الأدب وظائف تأليفية هي:

- دور العقدة في الحبكة.
- دور الذروة أو الحلّ ونهاية القصّة.

إنّ التحديدات الزّمانيّة والمكانيّة هي التي تجمع بين موضوع اللّقاء والموضوعات الأخرى المكوّنة للرّواية كموضوع الهرب والفراق والتعرّف وعدم التعرّف، والاسترداد والفقدان والعثور والزواج، فلموضوع اللّقاء ارتباط وثيق بكرونوتوب الطريق le chronotope de la route وبخاصّة الطريق العام الذي تظهر فيه وحدة الوظائف الزمانيّة والمكانيّة بطريقة واضحة ودقيقة من خلال اللّقاءات المتعدّدة.

إذا كانت هذه خصائص الزّمان المغامراتي فما هي خصائصه المكانيّة؟

يحتاج الزّمن المغامراتي إلى انتشار مكانيّ مجرّد un espace abstrait، فعالم الرّواية اليونانية زمكانيّ كرونوتوبيّ، لكنّ العلاقة بين الزّمان والمكان ليس عضوية بل تقنية وآلية محضة، ولكي تنتشر المغامرة يلزمها رحابة في المكان، إذ ترتبط المظاهر العرضية المتزامنة أو المتتالية ارتباطا وثيقا بالفضاء، وتقاس قبل كل شيء بالمسافة أو بالبعد والقرب على اختلاف درجتهما.

إنّ ما يميّز المكان في الرّواية المغامراتية هو خاصية الاستبدال أي حلول مكان محلّ الآخر، فالأحداث يمكن أن تحدث في أيّ مكان كان، كما أنّ الزّمن هو الآخر قابل للعكس باستباق زمن لآخر، وبهذا يتّصف الزّمان المغامراتي بعلاقة تقنية مجرّدة تربط بين المكان والزّمان، وبقابلية السلسلة الزّمنية للعكس، وإمكانية استبدال الأماكن مواضعها في الفضاء.

إذا اتّصف الزّمن المغامراتي في الرّواية اليونانية بتزامنيته ولا تزامنيته العارضة، وبالغياب المطلق لأثره، وبسلطة الصدفة فيه **فما صورة الإنسان في هذا الزّمكان؟**

إنّ الإنسان في هذا الزّمكان سلبيّ ثابت ثباتا مطلقا، يفتقر إلى المبادرة التي صارت للصدفة، إنّه الموضوع المادي، تحمل أعماله طابعا أوليا، آليا، اضطراريا، فكلّ حركة من حركات شخصيات الرّواية اليونانية تقتصر على الحركة الاضطرارية في الفضاء، أي على تبديل المكان، مثل الهرب، والمطاردة والبحث، فحركة الإنسان في المكان هي التي تعطي زمكان الرّواية مقاييسها الأساسية، «الزمكان الأكثر تجريدا، وفي الوقت نفسه الأكثر سكونية، فيه يمدون العالم والإنسان أكثر جاهزية وبدون حراك، لا إمكانية للتحوّل ولا للنموّ، لا شيء في العالم يتمّ إبادته وإعادة

صياغته أو تعديله وإعادة إنشائه، لا شيء غير تأكيد ثبات ما كان في البداية، فالزّمن المغامراتي لا يخلّف أثرا»[1].

ثانيا: الرّواية المغامراتية الحياتية: Le roman d'aventures et de mœurs

ينطلق باختين في تحليله لكرونوتوب النّمط الثاني من الرّواية القديمة من رواية "التحوّل"، من نوذجين هما:

1 – سيترونيوس لبترونيوس le Satiricon de Pétrone.

2 – الحمار الذهبي لأبوليوس l'Ane d'or d'Apulée.

وبعض النماذج الأخرى ذات الطّابع السّاخر كالدياتريب الهيليني diatribes hellénistiques، وأدب سير القدّيسين المسيحيين التي ترتسم في خطّ الإغراء فالخطيئة ثمّ التحوّل، وأوّل ما يثير الانتباه في نماذج هذا النّمط هو المزج بين الزّمنين المغامراتيّ والحياتيّ le temps des aventures avec le temps des mœurs، فلا يكون الجمع آليا اعتباطيا بل ينتج من جديد، فهو يختلف عن زمن الرواية المغامراتية القديمة ويختلف أيضا عن الزّمن الحياتيّ تماما، إذ يتغيّر الزّمنان وفقا لظروف الزّمكان الجديد، فيتشكّل نمط مخالف للنّمط اليوناني القديم، فما يميّز رواية الحمار الذهبي هو الفكرة الثنائية التحوّل/الثّبات التي تطوّرت في الأدب تأثّرا بتطوّر فكرة التحوّل الإنساني والثبات الإنسانيّ التي مسّت في مجالات ثلاثة هي:

1 – مجال الفلكلور العالمي ما قبل الطبقي، في الحكاية الخرافيّة الشّعبيّة.

2 – مجال اللفسفة اليونانية في الأسطورة.

3 – مجال الدّين في الديانات الشّرقية والأشكال الأولى للديانة المسيحية.

فما الذي يميّز هذا النّمط من الرّواية القديمة؟

[1] Mikhaïl Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, Paris, Gallimard, collection «Bibliothèque des idées », 1978, p 260.

من خلال التحوّل La métamorphose، نشأ نمط من التمثيل للحياة في كلّيتها في لحظاتها الأساسية، لحظات القطيعة والأزمة la rupture et la crise ، أي «كيف يصير الإنسان إنسانا آخر، أين يتمّ تقديم صور مختلفة جذريا لإنسان واحد، فتتوحّد فيه مختلف الصور بوصفها فترات ومراحل حياتية مختلفة، فلا يكون هنا سيرورة بالمعنى الدقيق ولكن أزمة وإعادة ولادة renaissance »[1].

يصوّر نمط "رواية الأزمة" roman de crise حياة البطل "المتحوّل" دون الالتزام بتصويرحياته البيوغرافية الكاملة biographie complète من ولادته حتّى شيخوخته وموته، بل يتمّ تطوير جانب أو جانبين حاسمين من جوانب حياة الإنسان (البطل)، واللّذان يحدّدان شخصيته بالكامل، ومن هنا فرواية النّمط الثاني تقدّم صورتين أو ثلاثا من حياة إنسان، مفكّكة ومتّحدة بالأزمات والتجدّدات les régénérations.

ففي الموضوع الرئيسي لرواية الحمار الذّهبي يقدّم أبوليوس Apulée ثلاث صور للبطل لوسيوس Lucius :

1 - لوسيوس قبل تحوّله.

2 - لوسيوس/الحمار.

3 - لوسيوس المتطهّر المتجدّد.

في رواية الحمار الذهبي لا يعيننا الزّمن الحياتي بقدر ما يعنينا زمن التحوّل الذي عاشه البطل "لوسيوس" Lucius حين مغامراته ورحلته متشرّدا في العالم، إنّ ما يعنينا هو زمن التحوّل والهوية الإنسانيّة la transformation et l’identité الذي نجده في الموضوع الرئيسي (تحوّل لويسيوس) وتحولات القصص داخل الرّواية كقصّة الحبّ التي عاشتها "بسيخيا" psyché المعادل المعنوي للحدث الرئيسي، فالزّمن المركّب من التحوّل والهويّة الإنسانيّة وثباتها خاصية فلكلوريّة تقدّم صورة

[1] Ibid, p 265.

الإنسان الفلكلوريّة المعروفة في الحكايا الشّعبيّة، إنّه يخصّ الإنسان والعالم الإنسانيّ ككلّ، ويمسّ كلّ ما له علاقة بالإنسان من طبيعة وأشياء يصنعها لإنسان.

يحدّد باختين التشعّبات Ramification التي تميّز النّمط الثاني من الرّواية القديمة في أربعة فروع هي:

1- فكرة التحوّل وفكرة الهوية والثبات.

L'idée de transformation et l'idée de l'identité.

2- التطوير الديني لفكرة التحوّل.

Le développement religieux de l'idée de métamorphose.

3- الحياة اللاحقة لموضوعات التحوّل في الفولكلور.

La vie ultérieure des thèmes de la métamorphose dans le folklore.

4- تطوّر فكرة التحوّل في الأدب.

L'évolution de l'idée de métamorphose dans littérature.

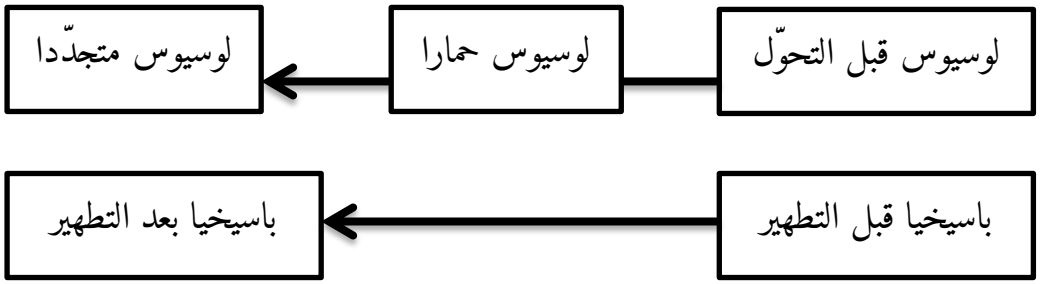
إنّ ما نخلص إليه عن فكرة التحوّل في الأدب هو «أنّ القشرة الأسطورية للتحوّل تنطوي على فكرة التطوّر، إنّما ليس التطوّر المستقيم بل التطوّر بوثبات، بعقد، وبالتالي تنطوي على شكل معين من النّسق الزماني، لكنّ قوام هذه الفكرة معقّد جداً، ممّا جعل انتشار أنساق زمانية مختلفةالأنماط أمرا ممكناً»[1]، وأنّ ما يميّز أزمان التحوّل هو اشتراكها في خاصية التناوب والتعاقب والتباين، فهي أزمان خاصّة منعزلة تكاد تفقد قوّتها لأنّها لا تعدو كونها فهما خاصّا لمصير الإنسان المقطوع عن الكونيّ cosmique والتّاريخيّ historique، لكنّها نظرا «للتقليد

[1] ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرّواية، تر: يوسف حلاّق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1990، ص 44.

الشّعبي المباشر لا تزال فكرة التحوّل تحتفظ بما يكفي من الطاقة للإحاطة بكامل المصير الحياتي للإنسان في لحظات تأزّمه، وفي هذا أهمية للجنس الرّوائيّ»[1].

فما وظائف فكرة التحوّل في بناء الرّواية المغامراتية الحياتية؟

إنّ الرّواية الحياتية المغامراتية تصوّر الحياة الإنسانيّة في كلّيّتها لحظة تأزّم بطلها المتحوّل، حين يتحوّل الإنسان إلى كائن آخر، كتحوّل "لوسيوس" إلى حمار يجوب الأراضي، فتكون مراحل وفترات رحلته أزمنة متعدّدة موحّدة، بعيدا عن الحياة البيوغرافية التي تقوم على الصيرورة من الولادة إلى الموت، بل تقوم حياة البطل في هذا النّمط من الرّواية على الأزمة والتحوّل، فتصوِّر هذه الرّواية حياة البطل من خلال لحظتين أو ثلاث فقط لحظة التحوّل إلى كائن آخر ولحظة العودة إلى الحالة الطبيعية، وهذا ما يمكن أن نحصره في مخطّط رواية الحمار الذهبي في تصويرها لحياة البطل وحياة البطلة الموازية القائمة على المراحل المبيّنة في الشكل الآتي:



مراحل حياة البطل في رواية التحوّل.

إذا كان النّمط الأوّل من الرّواية القديمة يقوم على المصادفة، فإنّ النّمط الثاني لا يقوم على ذلك، وإن حضرت المصادفة فهي مسلوبة الإرادة، السّلطة ليست للمصادفة ولكنّها للبطل ذاته تحدّدها طباعه وتصرّفاته وأفعاله، والتحوّل والعودة إلى الحالة الأولى لا تكون إلاّ بفعل من البطل، ولا تكون الحياة المتجدّدة إلاّ بتصرّف

[1] Mikhaïl Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, Paris, Gallimard, collection «Bibliothèque des idées », 1978, p 264.

وفعل وفاعلية من الأبطال، فيتغيّرون ويبنون صورة لأنفسهم، ومن هنا تفسّر المصادفة تفسيرا مخالفا، ويتّخذ الزّمن تفسيرا تشخيصيا لا تجريديا، ويكون كلاّ جوهريا غير قابل للعكس، ومع ذلك فالزّمن في هذا النّمط من الرّواية القديمة منعزل ومنغلق، وغير مموضع في الزّمن التاريخيّ غير القابل للعكس، لكون فكرة التحوّل تتمّ على المستوى الفردي للبطل، في استقلالية تامّة عن العالم، وبينما يتحوّل الإنسان يبقى العالم ثابتا.

إذا كانت هذه ميزة الزّمن في النّمط الثاني من الرّواية القديمة نظرا لشقّها المغامراتي، **فما ميزة هذا النّمط في شقّه الحياتيّ؟**

ذكرنا أنّ هذا النّمط من الرّواية القديمة يتناول لحظات الأزمة والانعطاف لدى البطل، وعليه فإنّ حركة البطل/الإنسان في رحلته المغامراتيّة وفي أسفاره وتنقّله في المكان الفعلي، البلد والموطن والمنشأ هذه الأمكنة تسمّ الرّواية القديمة بالحياتيّ، ومن هنا يحضر المكان إلى جانب الزّمان الذي توقّفنا عنده في الشقّ الأوّل، فينشأ كرونوتوب أساسه الفولكلور، يشكّل فيه الطريق المكان الحياتيّ وليس مجرّد طريق، وتشكّل الانعطافات المكانية انعطاف المصير الإنسانيّ، فالأمكنة من البيت إلى الطريق ثمّ البلد هي نفسها المحطّات الحياتيّة للإنسان.

إنّ ما يميّز المكان في هذا النّمط الرّوائي القديم هو حضور المؤشّرات والتحديدات المكانية من أبعاد ومسافات دالّة على القرب proximité أو البعد éloignement أو التزامن واللاتزامن، وهي الأبعاد التي تجعل المكان مجسَّدا وعيانيا متشبّعا بالزّمان، ويصبح الفضاء ملموسا ومشبعا بوقت أكثر جوهرية، مليئا بإحساس حقيقي بالحياة ، ويدخل في علاقة أساسية مع البطل ومصيره ، وهذا الكرونوتوب مثقل للغاية، لدرجة أنّ عناصر مثل اللّقاء والانفصال والصّراع والهروب ، تأخذ معنى مكانيا زمنيا جديدا ، أكثر واقعية.

في القصّة الموازية[1] نجد صورتين لبسيشي psyché : صورة بسيشي قبل آلام تكفيرها وصورتها بعد تكفيرها، وهنا يظهر لنا المسار المنطقي لولادة البطلة من جديد، دون أن تظهر لنا في ثلاث صور مختلفة تماما، وفي "سير القدّسين المسيحية المبكّرة "، لا نحصل إلاّ على صورتين للبطل، منفصلتان بداية ومتّحدتان بعد ذلك عن طريق الأزمة والتجدّد، صورة المخطئ المسيئ قبل تغيّره، وصورة البار القديس بعد تغيّره، وقد تعطى ثلاث صور للبطل يتمّ التركيز على فترة خاصّة من الحياة محكوم عليها بآلام التكفير، والزّهد، والصّراع الدّاخلي.

إنّ الرّواية المغامراتيّة الحياتيّة لا تتطوّر في الزّمن البيوغرافيّ، إنّها لا تصوّر «إلاّ اللّحظات الاستثنائيّة، غير العادية في حياة الإنسان، والقصيرة جدّا بالنسبة لمجموع الحياة الطويلة، لكنّ هذه اللّحظات تحدّد الصّورة النّهائيّة للإنسان نفسه»[2]، إضافة إلى أنّ الزّمن المغامراتي زمن الأحداث الاستثنائية غير العادية، تتحكّم فيها الصدفة والتوافق والتنافر العرضي، لكنّ هذه المصادفة تخالف تماما المصادفة في الرواية المغامراتية الأولى، إنّها مصادفة تفقد سلطتها أمام مبادرة البطل المبدعة الإيجابية، التي تدفع البطل إلى تغيير قدره عبر الفعل والفاعلية والنشاط، والتي تؤدّي إلى بناء صورة البطل من جديد وليس إلى تأكيد هويّته فقط.

إنّ الزّمن في هذا النّمط من الرّواية القديمة ليس تقنيا، بل يجاوز اصطفاف الكميات الزّمنية على اختلافها من ساعات وأيّام وشهور، إنّه هو زمن كلّي جوهريّ غير قابل للعكس، زمن منغلق ومنعزل خارج الزّمن التاريخيّ، فزمن المغامرات هو زمن هذا النّمط من الرّواية القديمة، ولكنّه يتضمّن داخله زمنا آخر هو زمن

[1] انظر قصّة خرافة الحبّ والنّفس في رواية الحمار الذهبي، لوكيوس أبوليوس، تر: د. أبو العيد دودو، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط3، 2004، ص 23.

[2] ميخائيل باختين، أشكال الزّمان والمكان في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1990، ص48.

الحياة اليومية، فما سمة هذا الزّمن الحياتي، وكيف يتّحد في الكلّ الرّوائيّ مع زمن المغامرات؟

تتميز الرّواية في المقام الأوّل، بالاندماج بين مسار الحياة البشرية (لحظات أزمتها) ومسارها المكانيّ والواقعيّ ، أي بأشفاره، هنا تتحقّق استعارة المسار الحياتيّ، هذا الطريق يمتدّ من مسقط الرأس، المألوف حيث لا يوجد شيء غريب عجيب، فينشأ كرونوتوب روائيّ أصلي، لعب دورا كبيرا في تاريخ هذا الجنس، يرتكز على الفولكلور، فقد لعبت خاصية استعارة المسار الحياتي/ الطريق الحياتي بمختلف أشكاله دورا كبيرا في جميع جوانب الفلكلور، فالطريق في الفلكلور ليس مجرّد طريق بسيط، ولكنّه جزء من كلّية الطريق الحياتي، فاختيار الطريق هو اخيار اتّجاه في الحياة، ومفترق الطرق هو نقطة تحوّل في حياة الإنسان الفلكلوري، ولهذا نجد كرونوتوب الرّواية مشبعا بالموضوعات الفلكلورية الشعبية[1].

البطل والكرونوتوب المغامراتي الحياتي:

تعيش الشخصية الرئيسية Le personnage principal أحداث تحوّلها خارج الحياة اليومية، فتكتفي بالمراقبة وقد تتدخّل أحيانا كقوّة غريبة، وأحيانا أخرى هي التي تضع قناع الحياة اليومية، دون أن تشارك حقيقة، فالبطل نفسه يعيش أحداثا خارج الحياة العادية، تحدّدها سلسلة عقوبة الخطأ والخلاص والنعيم، فالبطل «يحاول التخلّص منها والتي لا يندمج فيها داخليا على الإطلاقا، إنّ له طريقه عير المعيشي، غير العادي في الحياة، وهذا الطريق لا يمرّ إلاّ في إحدى مراحله بالدّائرة المعيشية».

إنّ البطل يكتفي بدور المتلصص المنصت للحياة، ومن هنا كان دور النصّاب والمغامر والخادم والمومس وخليعة البلاط والقوّادون، الذين لا يشاركون

[1] ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرّواية، تر: يوسف حلاّق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1990، ص 53 وما بعدها.

في الحياة الفعلية اليومية، ولكنّهم يمرّون في الوقت نفسه بهذه الحياة يدرسون آلياتها ويجسون نبضها.

ثالثا: السّيرة والسّيرة الذاتية القديمة:

Biographie et autobiographie antiques

النّمط السيريّ القديم ليس السيرة الرّوائية بمفهومها الحديث، ولكنّها أشكال قديمة كان لها الأثر الكبير في الرّواية الحديثة، أمّا ما يميّز هذه الأشكال فهو أنّها تأسّست على نوع جديد من الزّمن السّيريّ، وصورة نوعية جديدة للإنسان خلال حياته.

لهذا النّمط السيري الذاتي شكلان أساسيان هما:

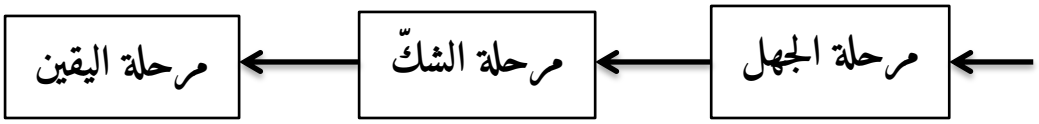
1 – النّمط السيري الأفلاطوني: le type platonicien

وهو ما نجده في مؤلّفات أفلاطون كدفاع سقراط[1] وفيدون الذي يقف على سيرة سقراط ومنهجه التهكّمي التوليدي، ليترجم طريق سقراط في بحثه عن المعرفة الحقيقة، منطلقا من الشكّ والجهل وصولا إلى المعرفة الحقّة في الرّياضيات والموسيقى، وينطوي مخطّط أفلاطون على لحظة التأزّم والتغيّر أو التحوّل، أومة الجهل والتحوّل للحظة المعرفة، وهنا تبرز الأسس الأسطورية والدينية لتصير سيرة سقراط أشبه بقصص الاهتداء، فيذوب الزّمن السيري الفعلي في الزّمن المثاليّ المجرّد، زمن عن صورة الإنسان في مجرى حياته.

يرتبط هذا النّوع من الوعي السيري الذاتي للإنسان conscience autobiographique بالأشكال الصارمة للتحوّل الأسطوري، قاعدته كرونوتوب: "حياة الإنسان الذي يبحث عن المعرفة الحقيقة"، فحياة الإنسان الباحث عن المعرفة مقسّمة إلى فترات ومراحل محدّدة بدقّة، تبدأ بالجهل الواثق من النّفس ثمّ الشكّ النّقدي الذاتي، فمعرفة الذات التي من خلالها يصل إلى المعرفة الحقّة، وفي هذا النّمط يذوب الزّمن السيري الفعلي ذوبانا كاملا في الزّمن المثاليّ المجرّد لهذا التحوّل.

[1] أفلاطون، دفاع سقراط، تر: الأب ايزيدور أبو حنا، دير المخلص، صيدا، 1940.

ويمكننا رسم هذا المخطّط الأفلاطوني في الشّكل الآتي:



مخطّط الشّكل السيري الأفلاطوني.

2 – نمط السيرة الذاتية والسيرة البلاغية: l'autobiographie et biographie rhétorique

إنّ السيرة والسيرة الذاتية لم تكن بعيدة عن الحدث الاجتماعيّ ولا عن الحياة السياسية، لا يهمّ فيها الزّمكان الدّاخلي le chronotope intérieur المصوّر للحياة موضوع التصوير، بل ما يهم هو الزّمكان الخارجي الفعلي le chronotope extérieur réel، الذي يصوّر حياة الأشخاص وينير حياة صاحب السيرة والسيرة الذاتية، زمكان السّاحة وتفرّعاتها من سوق وسرادق وحانات، زمكان يجمع بين حياة الغير وحياة الذات الخاصّة، ويجعل من الإنسان (السيري) منفتحا على كلّ شيء، لا شيء خاص وشخصيّ وحميم هنا.

2 – نمط السّيرة الذاتية والسّيرة البلاغيّة:

L'autobiographie et la biographie rhétoriques

يخصّ هذا النّمط الأينكوميون l'enkomion أو الخطاب التأبيني بديل النّدب الكلاسيكيّ، أوّل سيرة ذاتية قديمة في مناصرة سقراط Socrate لنفسه، «وممّا يلاحظه باختين أنّ هذا النّوع من الأشكال السيريّة والسّيرذاتية الكلاسيكية لم تكن تعتبر أعمالا أدبيّة ذات طابع كتابيّ، منفصلة عن الحدث السوسيوسياسي الملموس لوقعها الدّعائيّ الرنّان، بل كانت أفعالا شفاهيّة مدنية/سياسيّة لتمجيد إنسان واقعيّ ما»[1]، فالسيرة والسيرة الذاتية كانت تمجيدا لأناس فعليين ممّا وسمها

[1] عبد القادر الشّاوي، الكتابة والوجود السيرة الذاتية في المغرب، أفريقيا الشّرق، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ص 09.

بزمكان فعليّ chronotope réel خارجي يصوّر حياة الأشخاص، هو زمكان السّاحة الشّعبية "أغورا" la place publique l'agora هنا ولأوّل مرّة كان الوعي السّير ذاتي والسيري للإنسان ووجوده.

إنّ الكرونوتوب في السيرة أو في السيرة الذاتية البلاغية لم يعد خاصّا حميميا، بل هو كرونوتوب موجّه نحو الخارج يعنى بعلاقة الشخصية بالآخرين، وهذا ما وسم السيرة والسيرة الذاتية البلاغية بكرونوتوب واقعي هو كرونوتوب العائلة، وصارت السيرة وثيقة للوعي العائليّ وليس للشخصية وحدها، وهو كما نلمسه في السيرة الذاتية والمذكّرات الرومانية، كما في "البروديجيا" prodigia القائمة على الخوارق والمعجزات، أين يميّز باختين بشكل واضح زمن السيرة الذاتية والصورة الدينامية للإنسان الذي يتابع طريقه في الحياة، أين يندمج الفردي الشخصي بالعام.

تشترك كلّ الأشكال السيرية القديمة في مقاربتها للإنسان في رحلته الحياتية، فهي تهتمّ بالإنسان العام وليس بالجانب الشخصي الحميمي، إلى أن بدأ تسلّل الوعي الذاتي إلى السيرة والسيرة الذاتية، وعي الإنسان المنعزل الفرديّ، انطلاقا من تعديلات ثلاثة هي:

أوّلا: التمثيل الهجائي السّاخر la représentation Satirico- ironique، بتصوير المؤلّف لذاته وحياته الخاصّة تصوير ساخرا فكاهيا كما في "الستيرا" satires و"الدياتريب" diatribes، ومن ذلك السير والأوصاف الذاتية لكلّ من هوراس Horaceوأوفيديوس Ovide وبروبيرسيوس Properce، التي اتّخذت شكل المحاكاة السّاخرة.

ثانيا: التعديل الثاني في غاية الأهمية نظرا لصداه التاريخيّ Résonance historique، وتمثّله رسائل شيشروت cicéron إلى أتيكيوس atticus.

ثالثا: التعديل الأخير وهو النّمط الرّواقي Type stoïque في السيرة الذاتية، ويرجع إلى التعازي المبنية على شكل حوار بداية من تعزية شيشرون في تعزية ابنته، وتدرج ضمن هذا الصنف رسائل "سينيكا" Sénèque، وكتاب السيرة الذاتية

لمارك أفريكيوس Marc Aurèle الموسوم "إلى نفسي"، واعترافات أوغسطين Augustin.

الصبغة الانفعاليّة التقييميّة في الكرونوتوب:

لا يمكن تصوّر الزّمان والمكان منفصلين وإغفال لحظتهما الانفعالية التقييمية، Valeur émotionnelles، وجملة القيم الكونوتوبيّة يمكن حصرها في:

1 – كرونوتوب اللّقاء chronotope de la rencontre، ويمتاز بدرجة كبيرة من الكثافة الانفعالية التقييمية Un fort degré d'intensité et de valeur émotionnelle.

2 – كرونوتوب الطريق chronotope de la route، المرتبط بكرونوتوب اللّقاء لكنّه أقلّ درجة من حيث الكثافة الانفعالية التقييمية.

ففي الرّواية تتمّ اللّقاءات عادة في الطريق، فهو أفضل أمكنة لقاءات المصادفَةِ، والطريق الكبير la grande route هو نقطة التقاطع الزّمانيّة المكانية لمختلف الأشخاص، المنتمين إلى كلّ الفئات والأوضاع الاجتماعيّة والدينيّة، ومختلف القوميات والأعمار، هنا يلتقي بالصدفة أشخاص تفرّق بينهم في العادة الرّتب الاجتماعيّة، كما تفرّق بينهم الأبعاد المكانيّة، ووحده الطريق مبرّر الجمع بينهم بالرّغم من تناقضاتهم وتصادمهم واختلاف مصائرهم.

الطريق هو نقطة بداية الأحداث ومكان اكتمالها، أين ينسكب الزّمان في المكان، ويتدفّق مشكّلا مسارات وطرقات متعدّدة، فيغتني التناول الاستعاريّ الفنّي للطريق: طريق الحياة، اتّخاذ طريق جديد، اتّخاذ طريق خاطئ، وتتعدّد مستوياته لكنّ النواة الأصلية التي تجمع بينها هي جريان الزّمن.

يظلّ الطريق حاضرا في الأشكال الرّوائية القديمة لتصوير الأحداث القائمة على المصادفة، وسير مختلف الأحداث الرّوائيّة على تنوّعها، إليه يخرج الأبطال وفيه تلتقي الشخصيات، وتجري أفعالها، فالطريق يكشف التنوّع الاجتماعيّ التاريخي

للمكان، من خلال عرضه للغرابة الاجتماعية ممثّلة في الأزقّة الضيقة، والحارات الفقيرة القذرة، وحثالات النّاس، وعوالم اللّصوص.

3 – كرونوتوب القصر chronotope du château، وهو ما نجده في الرّواية الغوطية gothique أو السّوداء noir المعروفة في أنجليترا أواخر القرن الثامن عشر، والذي تناولها لأوّل مرّة هوراس ثمّ تناولها رادكليف Radcliffe ولويس Lewis وغيرهم.

إنّ القصر مفعم بالزّمن التاريخيّ الماضي، يتناول حياة الأسياد المنقطعة، حياة الأجداد والأساطير والمأثورات والأحداث الخوالي، وحياة في كلّ ركن من أركان القصر، وهو ما كان له التأثير الكبير في تطوّر الرّواية التاريخية، بما له منخصوبة تصويرية، ومن انصهار عضويّ للمؤشّرات الزّمانيّة والمؤشّرات المكانيّة، تتجدّد به الكثافة التاريخيّة في الرّواية.

4 – كرونوتوب الصّالون chronotope du salon، عرف هذا النّسق الزّمكانيّ في روايات "ستندال" Stendhal و"بلزاك" Balzac، إذ تحدث الأحداث في الصالون أو في غرفة الاستقبال بمفهومها الواسع، أين يكتسب الكرونوتوب معناه الممتلئ والكامل، كمكان تتقاطع فيه السلاسل الزّمانيّة والمكانيّة، في الصّالون «تجتمع في مكان واحد وزمن واحد تدرّجات المرتبية الاجتماعيّة الجديدة، وهنا، أخيرا تتبدّى في أشكال مشخّصة ومرئية سلطة سيّد الحياة الجديدة المال، والمهم في هذا كلّه هو تشابك التاريخيّ والاجتماعيّ»[1].

5 – كرونوتوب العتبة chronotope de seuil، إنّه زمكان يقترن بزمكان اللّقاء، وهو أكثر كثافة انفعالية تقييمية، فالعتبة بمعناها الفعلي والاستعاريّ تدلّ على لحظة الأزمة والانعطاف الحياتيّ، إنّها تتخذ معناها المجازي الرّمزي في الأدب، وتتشكّل في المداخل والسلالم والممرّات والزّمكانات المكمّلة كزمكان الشارع

[1] ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرّواية، تر: يوسف حلاّق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1990، ص 225.

والسّاحة وما يحدث فيها من أحداث الأزمات والسقوط والانبعاث والقرارات والاستبصارات وتجدّد حياة الإنسان.

الكرونوتوب والأجناس الأدبية:

تعدّ الأجناس الأدبيّة الأنواع أكبر شواغل الفكر الباختيني، فهي مفهوم مفتاحيّ في التاريخ الأدبيّ، إذ يحرص باختين على ضرورة انطلاق الشّعريات من الجنس le genre، تأسيسا لاختياريه المنهجيين الأساسيين:

1 – ثنائية الشّكل المضمون وعدم الفصل بينهما.

la non-séparation entre forme et contenu.

2 – سيطرة الاجتماعي على الفردي.

la prédominance du social sur l'individuel.

يعرّف باختين الجنس بكونه فكرة أساسية وجوهرية في حقل علم عبر اللّسانيات الذي يدرس الأشكال الخطابيّة غير الفرديّة، فالجنس (النّوع) الأدبيّ في نظر باختين «كينونة اجتماعيّة- تاريخيّة وهو كذلك كينونة شكليّة، وينبغي أن تعالج تحوّلات النّوع في سياق علاقتها مع التغيّرات الاجتماعيّة»[1]، أمّا طريقة تحليل فكرة الجنس عنده فتتحدّد من خلال سؤالين:

1- سؤال التوجيه المزدوج للتلفّظ: التوجيه نحو موضوعه ونحو متلقيه.

L'œuvre est orientée, premièrement, vers les auditeurs et récepteurs.

2- سؤال العلاقة بين النصّ والعالم.

la relation entre l'œuvre et le monde.

من هذا السؤال تتغيّر نظرة باختين إلى الجنس، فعني بنموذج العالم الذي يقدّمه النصّ، وكي نحلّل هذا النموذج علينا تفكيكه إلى عناصره المكوّنة المجملة في عنصري المكان والزمان، هذان العنصران هما ما اصطلح عليه باختين بالكرونوتوب وهو مجموعة الخصائص الزمانية والمكانية داخل كلّ جنس أدبيّ، وبذا يجمع بين الجنس والكرونوتوب فيرى أنّ الكلمتين مترادفتان، فكلّ جنس أدبي بكامل أنواعه

[1] تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1996، ص 154.

يتحدّد بواسطة الكرونوتوب، والكرونوتوب « مركّب زماني – مكاني **complexe spatio-temporel** يميّز كلّ نوع روائيّ ثانويّ **sous-genre romanesque** »[1]، وبذا يكون للكرونوتوب في الأدب دلالة نوعية وجوهرية، لا تعني الاستخدام التقييديّ ولا تنحصر في تنظيم الزّمان المكان، بل هي تنظيم العالم «الذي يمكن أن نسمّيه بشكل شرعي كونوتوبا، طالما أنّ الزّمان والمكان مقولتان أساسيتان لأيّ عالم متخيّل»[2].

شمولية مفهوم الكرونوتوب عند باختين:

مفهوم الكرونوتوب عند باختين مفهوم شموليّ، إنّه خاصية تميّز مختلفة أنواع الجنس الرّوائيّ، فالزّمكانات المختلفة من زمكان اللّقاء وزمكان الطريق وزمكان القصر وزمكان الصالون وزمكان العتبة ذات طابع جنسي نمطي typique، تمسّ الصورة الأدبيّة الفنيّة، واللّغة التي تعدّ كنزا للصور، والشّكل الدّاخلي للكلمة أي كعلامة وسيطة لنقل المعاني المكانية إلى علاقات زمانية، وبذا يكون معيارا لتقييم الأعمال الأدبيّة.

في صياغته لمفهوم الكرنوتوب الشّمولي انفتح باختين على أفكار كلّ من:

1 - أرنست كاسيرر Ernst Cassirer في كتابه "فلسفة الأشكال الرّمزية"، ومنه تأثّر باختين بفكرة امتلاك اللّغة للزّمن أو تمظهرات الزّمن في اللّغة، إذ يؤكّد كاسيرر على أنّه لا يمكن إيجاد أيّ دلالة لشيء لا يحمل مرجعية قائمة على العلاقات الرّمزية ذات البعد المكانيّ الزّماني، كما أنّه لا يمكن للتركيب الرّوحي للّغة أن يتحقّق إلاّ «من خلال وساطة الحدوس: المكان والزّمان والعدد، فتتمكّن اللّغة من القيام بنشاطها المنطقي في الأساس، أي تحويل الانطباعات إلى تمثّلات»[3].

[1] Tzvetan Todorov, Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique, suivi de Ecrits du Cercle de Bakhtine, édition du seuil, paris, France, 1981, p27.

[2] Tzvetan Todorov, Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique, suivi de Ecrits du Cercle de Bakhtine, édition du seuil, paris, France, 1981, p129.

[3] Ernst cassier, La philosophie des formes symbolique, langage, traduit de l'allemand par OLE Hansen-love et jean Lacoste, paris, Edition de minuit, 1972, p.152.

2 - إفرايم غوتهولد ليسنغ Gotthold Ephraim Lessing في كتابه Laocoon "لاوكوون"، ومنه تأثّر بفكرة دينامية الثّابت وحركيته، وزمكانية الصّورة الفنيّة، فالزّمان يحوّل كلّ مكانٍ ساكن إلى ديناميّ بإدراج الأحداث المصوّرة في النّسق الزّمني والنّسق القصصيّ التصويريّ، فهوميروس Homère مثلا حين يتحدّث عن جمال إيلينا Hélène لا يذكر أوصافها ومفاتنها بل يبيّن مفعول هذا الجمال على شيوخ طروادة، وحركاتهم وتصرّفاتهم[1]، وبذا يقحم الجمال في سلسلة الأحداث المصوّرة، فيوسم موضوع الوصف بالدّينامي لا السكونيّ، لكن ما يلاحظ على تناول "ليسنج" أنّه طرح مشكلة استيعاب الزّمن قي الصورة الفنية الشّعريّة تناولا شكليا تقنيا، بعيدا عن استيعاب الزّمن الفعليّ، التاريخيّ، الذي يتمّ عبر إدخال لحظات جوهرية من الواقع في المستوى الفنّي للرّواية.

وظائف الكرونوتوب في الأعمال الأدبيّة:

تلخصّ النّاقدة أمينة رشيد دلالات ووظائف الزمكان في العمل الأدبي في وظائف أربع هي[2]:

1 – الوظيفة التنظيمية، فالزمكان يسهم في بناء عقدة وفكّ الحبكة الرّوائية.

2 – الوظيفة التصويرية، فللزمكان خاصيته المرئية، وقدرته على تصوير العمل، وتجسيد الرّواية بكاملها.

3 – وظيفة الرّبط بين الوصفيّ والسّرديّ في حركتهما.

4 – وظيفة الرّبط بين العمل الأدبيّ والواقع.

إنّ للكرونوتوب أهميته بالنسبة للموضوع في كونه يسهم في تطوّر الحدث، إذ هو مركز تنظيم الأحداث الرّوائيّة، وبه تنعقد العقدة الرّوائية وتنحلّ، أمّا أهميته التصويرية فتمكن في كونه يجعل من الزّمن عيانيا حسّيا، ويجعل من الأحداث

[1] G. E. Lessing, Du Laocoon ou des limites respectives de la poésie et de la peinture, traduit de l'allemand par Charles Vander bourg, paris, 1902, p.174.

[2] د. أمينة رشيد، علاقة الزمان بالمكان في العمل الأدبي: زمكانية باختين، مجلة أدب ونقد، القاهرة، مصر، العدد الثامن عشر، ديسمبر، 1985، ص54.

مشخّصةً، وذلك بإعطاء مؤشّرات دقيقة لزمان ومكان حدوثها، إضافة إلى «التكثيف والتشخيص الخاصّ لعلامات الزّمن- زمن الحياة الإنسانيّة والزّمن التاريخيّ- في قطع معيّنة من المكان»[1]، ممّا يعطي القدرة على بناء صورة الأحداث في الزمكان، ويسمح بنشر المشاهد في الرّواية، بينما تظلّ الأحداث غير المرتبطة بالزمكان مجرّد أخبار جافّة، إنّه التشخيص الماديّ للزّمن في المكان، به تمتلئ الأوصاف والأخبار والأفكار الفلسفية والرؤى وتنجذب إلى الزمكان.

الكرونوتوب الباختيني الأسس والمستويات[2]:

إنّ تطوّر النموذج الكرونوتوبي الباختينيّ يعدّ من صميم التفكير الجماليّ والنقديّ لباختين، فهو يمثّل النموذج الأكثر خصوبة في هذا القرن للتقليد الجماليّ الهجيلي الماركسيّ، ويمكنه أن أن يكون أكثر حيوية عند استثماره للسيميائيّة والشّعرية الروائيّة على نطاق أوسع، بعيدا عن الفضاء الإيديولوجيّ، بحيث يمكننا تصنيف النموذج الكرونوتوبيّ إلى مستويات وأشكال هي:

الكرونوتوب الثقافيّ CHRONOTOPE CULTUREL

في الاستخدام العام يعني مفهوم الكرونوتوب الكون البشريّ المحدّد جوهريا بالزمان والمكان، كما يعني كلّ رؤية أو كلّ تمثيل متجانس لهذا العالم، لفهم عصر ما وكون ما، ومن هنا يقول "باختين" إنّ روما هي الكرونوتوب العظيم للتاريخ البشريّ، أو أنّ عالم رابليه المكاني والزّماني هو الكون المكتشف حديثا في عصر النهضة، وهو عالم من الزمان والمكان، يمكن للإنسان أن يكتشفه ويغزوه، إنّه كرونوتوب الوجود البشري غير المحدود والعالمي.

---

[1] ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر: يوسف حلاّق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1990 ، ص 230.

[2] Henri Mitterand, Chronotopes romanesque : germinal, in poétique, seuil, n° 81, février 1990, p pp89-103.

كرونوتوب الجنس CHRONOTOPE DE GENRE

أمّا في الاستخدام الجماليّ الأدبيّ، فإنّ الكرونوتوب سمة من سمات الجنس الأدبيّ، في معالجته للزّمان والمكان، هنا نصادف نظرية الأنواع: الدراما والملحمة هي جزء من الزمان الأسطوري. في حين أن الغزلية الرّعوية مبنية على كرونوتوب دوريّ يقوم على دورة الحياة، أمّا في الرّواية فالفضاء ملموس مشبع بزمان أكثر جوهرية، مليئ بوجه الحياة الواقعي الذي يرتبط ارتباطا ضروريا بالبطل وقدره، وهذا هو الزّمان التاريخيّ.

كرونوتوب الجنس الفرعي CHRONOTOPE DE SOUS GENRE

في المستوى الثالث يصبح الكرونوتوب مبدأ مولّداً ومنظّما لفئة من الأعمال الفنّية داخل جنس معيّن، فهو مبدأ مزدوج يجمع بين السمتين الزمانيّة والمكانيّة، هكذا تجمع الرواية اليونانية القديمة بين زمن المغامرة والأرض الغريبة، بينما تتّخذ رواية الفروسية كرونوتوبا أصليا هو عالم العجائب زمن المغامرة، فترمي الرواية القديمة بأبطالها في الطريق الكبير للعالم المألوف.

إنّ الكرونوتوب هو التجسيد الفعليّ للزمن داخل الفضاء، فهو مركز التجسيم التصويريّ، وتجسيد للرّواية بأكملها، إذ جميع العناصر المجرّدة: التعميمات الفلسفية والاجتماعية ، والأفكار ، وتحليل الأسباب والآثار تدور حول الكرونوتوب، وبه تتجسّد هذه العناصر وتشارك في الطابع التصويريّ للفنّ الأدبيّ.

كرونوتوب العمل الفنّيّ CHRONOTOPE D'ŒUVRE

في المستوى الرّابع من الكرونوتوب يتشكّل العمل الفنّي المفرد من توليفة من السمات الكرونوتوبيّة للأجناس والأجناس الفرعية، أين تتقاطع الكرونوتوبات بغرض تحديد الصيغة الكرونوتوبيّة للعمل: ففي رواية "دون كيشوت" مثلا يتقاطع الباروديّ السّاخر لكونوتوب العالم العجائبيّ في روايات الفروسيّة مع كرونوتوب الطريق الكبير المألوف في الرّواية البيكارسية picaresque الصعلوكيّة، ويمكن لجنس معيّن أن يغلب على الأجناس الأخرى بعض سماته الكرونوتوبيّة، فهو ما يراه

باختين في تأثير الغزلية الرّعوية L'Idylle في الرّواية العاطفية عند روسو وعلى الرواية العائلية وعلى الرواية ذات النزعة الإقليمية. وهذه هي أكبر حوارية بين الكرونوتوبات.

الكرونوتوب الموضوعاتي[1] CHRONOTOPE THEMATIQUE

تمّ التركيز إلى حدّ هذه النقطة على الكرونوتوبات التنميطية وعلى بيان البنيات العميقة للمحكي الروائي. لكن إضافة إلى هذا، تظهر من خلال هذه اللّفظة نفسها –كرونوتوب- سلسلة من المحفزات أو من التيمات الفضائية-الزمانية التي تنبثق، في نظر هـ. ميتران، من البنيات السطحية، ولا يهتم باختين بتحديد خصوصيات هذه الأنواع من الكرونوتوبات، ويطلق "باختين" تسمية كرونوتوب على المحفز الوضعي للقاء (بكل جوانبه السابقة واللاحقة: الانفصال، البحث، الاكتشاف، التعرف، الخ؛ وبكل قيمه الوجدانية السارة والحزينة)، كما يطلق نفس التسمية أيضا على المحفزات الموضعية للطريق، وللصالون البورجوازي – الكرونوتوب المميز للرواية البلزاكية-، أو للقصر –كرونوتوب روايات الفروسية-، لكن محفز الطريق بالخصوص هو الذي سمح له ببناء استدلال باهر حول الرواية الإغريقية، وسمح له بالتالي بالاتجاه من الكرونوتوب التيماتي إلى حد الكرونوتوب البنيوي، ويبين أن كرونوتوب الطريق يتضمن نظاما كاملا من الافتراضات المسبقة التي تزود رواية المغامرات ببنيتها النوعية، ويعترف باختين بأن أهمية كرونوتوب مهمة جدا في الأدب: فالأعمال التي تستغني عن متغيراته قليلة جدا، في حين نجد أكثر الأعمال مشيدة على أساسه.

[1] هنري ميتران، الزمان والفضاء في الرّواية من خلال الكرونوتوب، تر: حسن المودن، مجلة فكر ونقد، العدد 34، سبتمبر 2000، المغرب، ص 31-40.

الكرونوتوب التشخيصي CHRONOTOPE ASPECTUEL

الاستعمال السادس لمصطلح الكرونوتوب: وهو الاستعمال الذي يجعل منه مقولة نوعية أو نمطية لتشخيص عالم ما، كمقولة الامتداد والمسافة (مقولة ذات هيمنة فضائية) أو كمقولة النمو (مقولة ذات هيمنة زمانية)، ما يميز رابليه في نظر باختين، هو كونه بنى عالمه المتخيل على أساس ثنائية متناقضة تتكون من الامتداد والنمو من جهة، ومن الهزال والانحطاط من جهة أخرى، فكلّ ما هو كمين وإيجابي نوعيا كالتغذية والشراب والصحة والعطف ينبغي أن يتمدّد وينتشر ما أمكن ذلك، وكلّ ما هو سلبي كالمرض والرشوة والشر والكذب ينبغي أن ينقضي ويتحطّم، هكذا تأتي مقولة النمو الفضائي الزماني كإحدى المقولات الجوهرية التي ينبني عليها عالم رابليه.

مقولة الغروتيسك

المفهوم والمرجعية

جينيالوجيا الغروتيسك:

1- نشأة المفهوم:

الغروتيسك Grotesque مصطلح مستعار من الإيطالية[1] (Grottesca - Grottesco)[2]، فكلمة (Grotta)، (la Grotte) تعني المغارة أو الكهف، المأخوذة من اللاتينية (crupta)، أو اليونانية (krupté) التي تغني السّرداب، وقد أطلق «في الأصل على الرّسومات والتزيينات المكتشفة في أوابد كانت مغمورة بالتراب في إيطاليا»[3]، وهي من الفعل (kruptein) الذي يدلّ على الإخفاء والتغليف، ويقصد بالصفة (الغروتيسكي) كلّ اللّوحات والجداريات والرّسومات والأشكال الكاريكاتورية الرومانية المكتشفة في نهاية القرن الخامس عشر، «والكلمة في أصولها الإيطالية تعود إلى اللّوحات الجداريّة التي كَشف عنها التنقيب الآثاري في روما حوالي 1500م»[4]، ثمّ استعمل المصطلح في مجال الفنون التشكيلية ليدلّ على الرّسومات البدائية العجيبة الغرائبيّة الأشكال، والتي قام بتصويرها الرسام هيرونيموس بوش[5] Jérôme Bosch ، وبتريل بروجل[1] Pieter

---

[1] Auguste Brachet, Dictionnaire étymologique de la langue française , huitième edition, Bibliotheque d'Education, hetzel, paris , p. 272.

[2] أورد الخامسة علاوي كلمة Grottesco اعتمادا على قاموس جاكلين بيكوش الابتيمولوجي، مستغربا رسم الكلمة بصيغة Grottesca في المعجم المسرحي، ومعجم مصطلحات الأدب.

[3] د. ماري إلياس ود. حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص329.

[4] ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2002، ص 203.

[5] رسّام هولندي من القرنين الخامس عشر والسادس عشر، عمد إلى تصوير الخطيئة والفشل الأخلاقي مستخدما العفاريت والوحوش والحيوانات نصف البشرية التي تبعث على الخوف والاضطراب لتجسيد شرّ الإنسان.

Brueg، وجاك كالو[2] Jacques Callot، ممثّلة لكائنات مزدوجة التشكيل بين نصف إنسانية ونصف حيوانية أو نباتية، «الأمر الذي يوحي بشعور من البشاعة أو السّخرية من تَوْليفة لا تخضع لقواعد الممكن ولا لتصوّرات العقل»[3].

2 – حدّ المفهوم:

تُرجم مصطلح الغروتيسك في اللّغة العربيّة إلى الشّاذ والقبيح، والشنيع والمشوّه، والغريب والعجيب، لكنّه جميع هذه المعاني مجتمعةً، وفي هذا تقول ماري إلياس وحنان قصّاب حسن: «توسّع المعنى واستخدمت الكلمة في علم الجمال كصفة أو طابع لكلّ ما هو غير منتظم ويتّصف بالغرائبيّة، ولكلّ ما يُضحك من خلال المبالغة والتشويه، ويتناقض مع ما هو سامٍ ورفيع، أي إنّ الغروتيسك دخل ضمن التصنيفات الجمالية Catégories Esthétiques وحمل بعداً فلسفيا من حيث إنّه يُناقض ما هو نتاج الثقافة التقليدية المعترف بها»[4] ، وقد بدأ التنظير للمفهوم في القرن التاسع عشر مع الشاعر الفرنسيّ تيوفيل غوتيه Théophile Gautier، الذي يقول مقاربا ماهية الغروتيسك عند مَن يسمّيهم بشعراء الدّرجة الثانية Les Poètes du second ordre : «نجد عند شعراء الدرجة الثانية كلّ ما احتقره أرستقراطيو الفنّ من غروتيسك وغريب عجائبيّ، ومبتذل تافه، وحقير

---

[1] رسام ونقاش هولندي من القرن 16، عرف بلوحاته تصوّر مشاهد القرى والمواضيع الدينية والمناظر الطبيعية الريفية، كان شغوفا بعلم الأمراض (علم التشوهات الخلقية)، له لوحة العميان المعروفة، ولوحة المتسولين التي رسمت في عام 1568، وتصوّر خمسة متسولين بعكازين، وجوه مشوهة، في فناء مشمس من مستشفى من الطوب الأحمر. وهم يرتدون أزياء غروتسكية تنتهي بأذيال الثعالب.

[2] رسام باروكي من دوقية لورين، يُعد شخصية بارزة في تطور في الرسم القديم، تتضمّن تنميشاته الجنود والمهرجين والسكارى والغجر والمتسولين.

[3] مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1974، ص 201.

[4] د. ماري إلياس ود. حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص329.

خسيس، ومن لفظ مولّد، وأمثال شعبيّة، واستعارات هجينة، وكلّ ما يمكن إدراجه ضمن الذوق السيّئ»[1].

فما العلاقة التي تربط الغروتيسك بالوحشية؟

يرى القزويني أنّ الغريب هو ما لم يكن مألوفا معهودا فيقول: «الغريب كلّ أمر عجيب قليل الوقوع مخالف للعادات المعهودة والمشاهدات المألوفة، وذلك إمّا من تأثير نفوس قوية، وتأثير أمور فلكية أو أجرام عنصرية»[2]، وكتب فيكتور هيجو في مقدّمة دراما كروميل Préface de Cromwell أنّ «جمالية الغروتيسك هي إلى حدّ ما جمالية الوحشي»[3]، والفنّ الغروتيسكي، يرتكز في مظهره وشكله وأسلوبه على التشويهات والتناقضات الصارخة، فيجمع بين الوحشي والغروتيسكي، ويوافق هذا التعريف ما أكّده فولفانغ كايسر Kayser wolfgang من أنّ الغروتيسك يتضمّن «عالما لم يعد فيه عالم الأشياء الجامدة منفصلا عن عالم النباتات والحيوانات والبشر، أين لم تعد قوانين الإحصاء والتماثل والنسبية صالحة»[4]، وهو ما نجده عند بعض المخلوقات الأسطورية كالمينوتور minotaure، الذي يجمع بين الإنسان والثور، والقنطور centaure وهو كائن خرافيّ في شكل نصف حصان ونصف إنسان.

3 – هجرة المصطلح:

هاجر مصطلح الغروتيسك من ميدان الفنون التشكيلية إلى مجال الأدب، ليرتبط - بحكم معناه الأصلي الدّال على التجسيد - بكلّ أنواع التشويهات الجسديّة الإنسانيّة

[1] Théophile Gautier, les Grotesques, desessart éditeur, paris, 1844, p.5.

[2] زكريا بن محمد بن محمود القزويني، عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص 15.

[3] Grotesque, Justin D. Edwards and Rune Graulund, Routledge, London and New York, 2013, p.49.

[4] Kayser Wolfgang, the grotesque in art and literature, translated by ulriche weisstein, New York, Colombia university press, 1981, p.21.

الحيوانيّة، والأشكال الوحشية الشّاذة عضويا، كالأقزام والعمالقة والوحوش والحِدَبِ[1] وغيرها، فأفاد دلالات عديدة منها: «الضّحك، السّخيف، والشّاذ، والغريب والخيالي والوهمي... إنّ هذه الدّلالات هي التي جعلت المصطلح يعرف مع بداية القرن الثامن عشر تطوّرا هائلا، حيث أصبح يدلّ على ما هو لا منطقي، وكلّ ما يجسّد التشويه الجسدي أو ثنائية الوضاعة والسّمو، الجميل والقبيح، الهزلي والمأسوي»[2].

لقد عُرف الأسلوب الغروتيسكي في كلّ مراحل الأدب عدا المرحلة الكلاسيكية، ومن أشهر كتّابه شكسبير Shakespeare ورابليه Rabelais، فقد كان شكسبير يوظّف في مسرحياته المسوخ والشخوص المشوّهة الخِلقة، مثل شخصية كالبان Caliban المسخ الدميم الخلقة، وآريل الجنّي الخادم في مسرحية العاصفة، وشخصية بوتوم Bottom الذي يتحوّل إلى حمار في الغابة اللّيلية ويقع في حبّ ملكة الجنيات في مسرحية حلم ليلة منتصف الصّيف، وعلى الرّغم «من معرفته بالقوانين الصّارمة التي تميّز بين الأنواع الأدبية، فإنّ شكسبير مزج بين الدراما والملحمية والغنائية، وقد نجح في المزاوجة بنسب ما بين الجميل والقبيح، والغروتيسكي والسّامي، وعرف كيف يجمع في نتاجه بين العباقرة الثلاثة المميّزين للمشهد الفرنسي: كورنيه Corneille وموليير Molière وبومارشيه Beaumarchais»[3]، أمّا رابليه فقد جعل من نصّ غارغانتوا وبانتاغرول Gargantua et Pantagruel نموذجا للتشويه والسخرية والبارووديا، والدعابات الفجّة، والعنف والشتائم.

---

[1] جمع أحدب.

[2] د. حسن المنيعي، المسرح الحديث إشراقات واختيارات، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة دراسات الفرجة 6، طنجة، المغرب، ط1، 2009، ص 52.

[3] Maurice Souriau, La préface de Cromwell de V. Hugo, introduction, texte et notes, société francaise d'imprimerie et de librairie, paris, 1897, p.19.

4 - الغروتيسك في الفكر الجمالي الألماني:

تظهر مكانة الغروتيسك في الفكر الجماليّ الألمانيّ من خلال الصّراع القائم بين يوهان كريستوف جوتشد Gottsched Johann Christoph ممثّلا للجماليّة الكلاسيكية، وغوتهولد إفرايم ليسينغ Gotthold Ephraim Lessin المدافع عن الغروتيسك، فبينما طلب جوتشد والكلاسيكيون طرد "أرلوكان"[1] من خشبة المسرح، دافع جوستوس موزر Justus Möser عنه بكتابة دراسة موسومة "أرلوكان، أو الدِّفاع عن الهزل الغروتيسكي"[2]، ومن هنا بدأ مشكل عدم استجابة الفنّ لجمالية الجميل السّامي، وطُرحت إشكالية قبول الفنّ للغروتيسك؟

يؤكّد جوستوس موزر على أنّ عالم أرلوكان وغيره من شخصيات كوميديا الديلارتي لها عالمها الخاص، الذي يخضع لقوانين ومعايير خاصّةٍ غير قوانين جمالية الجميل والسّامي الكلاسيكية، فيذكر بعض خصائص هذا العالم الغروتيسكي ليسمّيه بالخيالي «الوهمي لكونه يجمع بين عناصر غير متجانسة، وينتهك النسب الطبيعية، وبالتالي يقدّم العنصر الكاريكاتوري والبارودي، وأخيرا يبرز المبدأ الهزلي الفكاهي في الغروتيسك، رادّا الضحك إلى حاجة النّفس البشرية إلى البهجة والفرح، وبذا يكون أوّل دفاع عن الغروتيسك، وإن كان محدودا»[3].

---

[1] أرلوكان أو هارليكان أو أرتشلانو في الإيطالية هو شخصية نموذجية في كوميديا الديلارتي التي عرفت في القرن السادس عشر في إيطاليا، ترتدي قماشا متعدّد الألوان.

[2] ترجمت الدراسة الموسومة بالألمانية " Harlekin, oder die Verteidigung des Grotesk-Komischeny" إلى الإنجليزية تحت عنوان " Harlequin, or the Defense of the Grotesque-Comic ".

[3] Mikhaïl Bakhtin, Rabelais and His World, Translated by Helene Iswolsky, Indiana University Press, 1984, p.35.

بعد ذكر ما قدّمه جوستوس موزر يذكر ميخائيل باختين ناقدا ألمانيا آخر هو كارل فريدريك فلوجل Karl Friedrich Flögel، صاحب كتاب حكاية الأدب الهزلي، وتاريخ مهرّجي البلاط، وتاريخ الهزل الغروتيسكي[1]، الذي يصنّف فيه كلَّ ما يخرج عن الجمالية الألمانية الكلاسيكية، وكلّ ما يتضمّن عنصرا ماديا جسديا بارزا ومبالغا فيه ضمن المجال الغروتيسكي، ومع هذا فإنّ القسم الأكبر من كتابه خصّص لتمظهرات الغروتيسك في العصر الوسيط، إذ يفحص أشكال الاحتفالات الشّعبية كعيد الحمقى fete des fous ، عيد الحمار fête de l'ane، العناصر الشعبية والعمومية للاحتفال، الكرنفالات، والاجتماعات الأدبية لنهاية العصر الوسيط، طائفة المغفلين، الأطفال بلا همّ les enfants sans souci، الهزليات les soties، المقالب les farces، ألعاب الثلاثاء les jeux de mardi، وبعض أشكال الهزل الشعبي في الساحات العامة.

إنّ تصنيف فلوجل تغيب فيه الرؤية التاريخية والنسقية ممّا يجعل اختيار مواد البناء أحيانا متروك للصدفة[2]، فهو لا يتعدى الجمع إلى فهم الظاهرة، ومع ذلك فالكتاب توثيق هام للمادة الغروتيسكية، وكلّ من «موزر وفلوجل لا يعرفان إلاّ الهزل الغروتيسكي المنظّم تحت مبدأ الضحك الذي يمنحه قيمة بهيجة ومرحة، إنّه موضوع دراستهما: الكوميديا

[1] Karl Friedrich Flögel, Geschiche des Grotesk- Komischen, Ein Beitrag Zur Geschichte Der Menschheit, Mit Dreiunssiebzig Bildbeigaben, München Verlegt Bel Georg Müller, 1914.

وترجمته تاريخ الهزل الغروتيسكي، مساهمة في تاريخ البشرية ، مع ثلاث وسبعين صورة إضافية، ميونيخ، نشرها بيل جورج مولر ، 1914.

[2] L'absence d'un point de vue historique et systématique fait que le choix des matériaux est parfois laissé au hasard.

ديلارتي بالنسبة لموزر، وغروتيسك العصر الوسيط بالنسبة لفلوجل»[1]، وفي الفترة التي ظهر فيها الكتّابان بدأ الغروتيسك مرحلة جديدة في الفترة ما قبل الرومانسية Préromantique وبداية الرومانسية.

فما ميزات الغروتيسك الرومانسيّ؟

انطلاقا من الوضعية التاريخية للأدب الألماني فإنّ لفظة الرومانسية كانت تدلّ على «القيمة المحتقرة لنوع من الأدب العجائبي كما لأدب الفروسية والأحاسيس الجموحة والمتوقدة... ولكنّ التسمية ستكتسب طوال القرن الثامن عشر في ألمانيا قيمة جمالية وتاريخية في آن، فهي تؤلّف بين العناصر البدائية الرابطة بينها وبين الفنّ القوطي المنتشر في الفنون الأوربية والمعارض تاريخيا وجغرافيا للفنّ القديم»[2]، فقد اعتقد «جورجيو فازاري أنّ أفضل المهندسين المعماريين هم الذين يعتمدون الأسلوب الكلاسيكي، بينما يسِمُ الفنّ القوطي Gothique بالوحشيّ البربري»[3] ، وكلّ الدارسين للظاهرة الغروتيسكية ينطلقون «من الرومانسية الألمانية باعتبارها مدرسة مجسّدة لتصوّر خاصّ في حقل الغروتيسك»[4].

إذا كان غروتيسك العصر الوسيط يقوم على رؤية شعبية جماعية للعالم، فإنّ الغروتيسك الرّومانسي يقوم على رؤية فردية وذاتية، على الرغم من كونه لم يفقد بعض

---

[1] Mikhaïl Bakhtin, Rabelais and His World, Translated by Helene Iswolsky, Indiana University Press, 1984, p.46.

[2] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الرومانسية العربية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ج2، ص16.

[3] Roger Homan, The Art of the Sublime: Principles of Christian Art and Architecture, ashgate publishing limited, England, 2006, p.70.

[4] د. لطيفة بلخير، اشتغال الجسد الغروتيسكي في المسرح وأدبية النصّ الدرامي، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2011، ص12.

العناصر الشعبية كلّيةً، وعن هذه الخاصية يقول شاكر عبد الحميد: «على عكس الاتجاه المسخي الخاص بالعصور الوسطى وعصر النهضة، والذي كان يرتبط -على نحو مباشر- بالثقافة الشعبية، وينتمي إلى النّاس كلّهم أو الشّعب، اكتسب هذا النّوع الرومانتيكي من البنية المسخية طابعه الخاص المتميّز، لقد أصبح الكرنفال فرديا، بدلا من أن يكون جماعيا، وأصبح هذا الكرنفال الفردي متميزا بوجود إحساس فردي حي خاص بالعزلة أو الانعزال، لقد انتقلت روح الكرنفال من الجماعة إلى الفرد، وتحوّلت إلى فلسفة مثالية ذاتية، وتوقفت عن أن تكون خبرة عيانية مجسّدة أو جسدية تشمل الحياة، كما كان الأمر خلال العصور الوسطى وعصر النهضة»[1].

وأوّل تعبير غروتيسكي ذاتي نجده عند لورانس ستيرن Laurences Steren في روايته "حياة وآراء تريسترام شاندي"[2] ، التي تتكوّن من تسعة أجزاء نلمس فيها اهتمام الرّوائي بالجسد الذي يسبق العقل، ويستحوذ على المعرفة، بل يولي اهتماما بالرّوح والجسد على السّواء، ويحاول البحث عن فكرة عادلة وسطية للمصالحة بين ضرورات الجسد وضرورات الرّوح، تجاوزا لإهمال العقلانيين للجسد، لذا يستحضر في هذه الرواية الأساطير الشرقية، ويستدعي كلّ كتّابِ الشكّ والسّخرية من الأنظمة الممثّلة للعالم، أمثال ديزيديريوس إراسموس Didier Erasme، ورابليه، ودي مونتين Michel de Montaigne، وميغيل سرفاتيس Miguel de cervants، ليتطوّر الغروتيسك الرومانسي (الذاتي) في ألمانيا لدى حركة " العاصفة والعاطفة" Sturm und Drang الألمانية،

[1] الفكاهة والضحك رؤية جديدة. د شاكر عبد الحميد. ص304.

[2] Laurences Steren, the Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman, Edited by Günter Jürgensmeier, Munich, 2005.

المعروفة بفترة العبقرية أو ما يسمّيها أبو العيد دودو بحركة العاصفة والاندفاع[1]، وهي حركة سياسيّة، أدبيّة استمدت اسمها من مسرحية "الفوضى" لفريدريك ماكسيميليان كلينجر Klinger Maximilian Friedric، «وكان كريستوف كاوفمان Christophe Kaufmann أوّل من أطلق هذا الاسم على الحركة»[2]، ثمّ استمرّ الغروتيسك الذاتي عند الرومانسيين حيث عرف مفهوم الجميل معنى جديدا، كان له صداه عند مختلف الاتّجاهات والمذاهب الأدبية والفكرية، فولعت الرومانسية بالمختلف، المسخ، المشوّه الغروتيسكي، المفاجئ والغريب، وعدّت الغروتيسكية من شروط الأصالة الشّعريّة، ونادى بذلك المستقبليون futuristes والتعبيريون Expressionnistes والدادائيون والسرياليون surréalistes، وتصوّروا أنّ الغروتيسك «وحدة جديدة قائمة على توتّر الأضداد ، يؤمّن إمكانية اكتشاف الحقيقة العميقة من خلال الجمع بين الظواهر المتنافرة ، وبالحرية المطلقة للرّوح الشعرية»[3].

إنّه معنى يجمع بين المتناقضات، بين السّامي والوضيع، والفاتن والمرعب، الجمال الهلاميّ، الجمال المخيف الفاتن في الآن نفسه، الذي نجده في قصيدة "السيّدة الجميلة بلا رحمة" La belle dame sans merci، وهي أغنية كتبها الشاعر الرومانسي الإنجليزي جون كيتس John Keats مقتبسا عنوانها من شاعر من القرن الخامس عشر هو آلان شارتيه Alain Chartier ، تغنّى فيها بالحبّ والموت المرعب، «جمال ميدوسا المحبوب من

[1] أبو العيد دودو، حركة العاصفة والاندفاع، مجلة اللغة العربية، العدد السابع، 2002، ص 11-44.

[2] Ulrich Karthaus, Sturm und Drang: Epoche-Werke-Wirkung, Verlag c.h.beck münchen, 2007, p.107.

[3] Jean Weisgerber, Les Avant-gardes littéraires au XXe siècle, Volume 1, histoire, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, Philadelphia, 1984, p. 100.

قبل الرومانسيين، الجمال الملوّث بالألم والفساد والموت، الذي نجده مرة أخرى في نهاية القرن، مضاء بابتسامة الجيوكوندا»[1].

القوالب الغروتيسكية:

إنّ ماهية الغروتيسك تجعلنا ندرك بنياته وقوالبه المتعدّدة والتي حصرها صلاح الدّين جباري في القوالب الآتية[2]:

1 – المسخ: وهو التحوّل من صورة إلى صورة أخرى، ويكون عن طريق الإخلال الجسدي، بالإخلاف الشاذ أو تكاثر الخلايا proliferation أو الانحلال dissolution، أو عن طريق العملقة والتقزيم.

2 - **التهجين: Hybridation**، ويكون بالمزج والخلط بين عناصر لا متجانسة.

3 – القلب والعكس: ويكون بقلب وظائف الجسد بالإسفال خاصّة.

4 - السكاطولوجيا Scatologie: وهي الكتابة البرازية التي تركّز على المخارج الجسدية.

بين الغروتيسك والكرنفال:

إنّ الغروتيسك مظهر من مظاهر الكرنفال، تُنتهك فيه الرّسميات بممارسة أكبر قدر من الحرية، وتتساوى فيه المتناقضات: المقدّس والمدنّس، القيّم والتافه، والأعلى والأسفل، والجليل والسّامي، والوضيع المنحطّ، محقّا الرّبط بينه و بين «ثقافة واسعة عريقة، ثقافة شعبية شفهية، مضادّة في حريتها وعفويتها للثقافة الرّسمية، إنّها ثقافة التقاليد الكرنفاليّة، عبر طقوس وعروض العصر الوسيط، والأعمال الشفهية المضحكة التي تدفع إلى تطوير وإتقان مكوّنات ما يسمّيه باختين بالواقعيّة الغروتيسكيّة، هذه الواقعية التي لا تستبعد بأي شكل من الأشكال الإبداع، وبالرّبط بين الغروتيسك والكرنفاليّة، جعل باختين من الغروتيسك

[1] Mario Praz, the romantic agony, Translated from the italian by angus davidson, Meridian books, New York, 1956, p.45.

[2] د. صلاح الدّين جبّاري، بلاغة الغروتيسك، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2010، ص 69-81.

ثقافة، وفتح له طريقا ملكيا، بربطه بالواقع وتثبيته في الأسطوريّ»[1]، إذ يجعل الغروتيسك الأعمال الأدبية الموسومة بالكرنفاليّة أعمالا مُواجِهة للسّائد الرّسمي، يصارع فيه المقموع المسيطر لتدميره فيما يعرف بالحوارية، «أي الحضور المتزامن للفكر المسيطر والمعارض له»[2].

بين الغروتيسك الرّومانسي وغروتيسك العصر الوسيط وعصر النهضة:

انتشر الغروتيسك في الأدب الرّومانسيّ عند جاكوب ميخائيل راينهولد لينز Jakob Michael Reinhold Lenz ، وفريدريش ماكسيميليان فون كلنجر Friedrich Maximilian von Klinger، وهيبيل Theodor Gottlieb Hippel، لودفيج تيك Johann Ludwig Tieck، وهوفمان Ernst Théodore Amadeus Hoffmann ، وجان بول Johann Paul Friedrich Richter الذين كان لهم الأثر الكبير في تطوّر الغروتيسك الجديد، فأصبح فريدريك شليغل وجان بول وفيكتور هيجو أكبر منظري النظرية الغروتيسكية، **فماذا أفاد الغروتيسك الرّومانسيّ الأدب؟**

خلّص الغروتيسك الرّومانسيّ الأدب الكلاسيكيّ ممّا وسمه من سمات نذكرها في الآتي:

- ❖ النّزعة المتصنّعة.
- ❖ السّلطويّة.
- ❖ غلبة المنطق الشّكليّ.
- ❖ الجاهزية، الاكتمال، الأحادية.

[1] Dominique Iehl, le grotesque, PUF, « Que sais-je ? », Paris, 1997, p.9-10.

[2] Michel Corvin, dictionnaire encyclopédique du théâtre, bordas, paris, 1991, p763.

❖ النّزعة التعليمية النفعية.

❖ التفاؤلية الساذجة المبتذلة.

وقد ارتكز الغروتيسك الرّومانسي على تقاليد عصر النهضة الموروثة عن شكسبير وسرفانتس اللّذان استدعاهما "ستيرن" في روايته "حياة وآراء تريسترام شاندي" التي ذكرناها سابقا، فعدّ بهذا رائدَ الاتّجاه الغروتيسكي الحديث، وجملة المفارقات التي نلمسها بين الغروتيسك الرومانسي وغروتيسك العصر والوسيط وعصر النهضة هي:

	الغروتيسك الرومانسي	**غروتيسك العصر الوسيط وعصر النهضة**
1.	ضعف التأثير المباشر للأشكال الكرنفالية.	مرتبط ارتباطا كبيرا بالثقافة الشعبية.
2.	غروتيسك الغرف المغلقة.	غروتيسك الساحات العامة.
3.	غروتيسك كرنفالي فردي منعزل.	غروتيسك كرنفالي شعبي فاعل.
4.	غروتيسك مرتبط بالفكر والفلسفة المثالية الذاتية.	غروتيسك مرتبط بالمعيش جسديا، مرتبط بالوجود.
5.	غروتيسك تضعف فيه درجة الضحك، ويتّخذ شكل الفكاهة والسّخرية والاستهزاء.	غروتيسك إيجابي مبدأ الضحك، يتّخذ شكل المرح والبهجة المولّدة.
6.	غروتيسك مرعب غير معقول، معادٍ للإنسان.	غروتيسك يتخاذل فيه المرعب أمام المضحك الهزلي المرح.
7.	غروتيسك تجريدي روحاني.	غروتيسك جسدي قريب من الحياة المادية الجسدية.
8.	الصور الغروتيسكية تبثّ الخوف في القرّاء.	الصور الغروتيسكية تبعد الخوف وتحوّله إلى بهجة وفرح.

9.	الجنون والحمق الغروتيسكي شكل من أشكال عزلة الفرد القاتمة والتراجيدية.	الجنون والحمق احتفاليّ، باروديّ، ضدّ العقل الرّسميّ
10.	تلعب الدمى المتحركة دورا كبيرا، تحكم النّاس قوة غير إنسانية، غريبة، وتحولهم إلى دمى متحركة.	الدمى المتحركة صورة للنّاس الذين تحكمهم قوة إنسانية، تجعلهم فاعلين ومغيّرين لواقعهم.

المفارقة بين الغروتيسك الرومانسي وغروتيسك العصر الوسيط وعصر النهضة

القناع Le Masque

إنّ القراءة الموازنة للغروتيسك الرّومانسي وغروتيسك العصر الوسيط وعصر النهضة تجعلنا ندرك مفارقة مهمّة أخرى، هي مفارقة القناع، **فما الدلالة الرّمزية للقناع في الخطاب الغروتيسكي؟**

يمارس القناع لعبة الإثبات والنّفي، إثبات معانٍ ودلالات ونفي معانٍ ودلالات أخرى، فهو يترجم التناوب Alternances والتناسخ Réincarnations، ويعبّر عن الخرق والاستخفاف، والتحوّل المسخي، والألقاب المتعدّدة، بينما ينفي التطابق مع الذّات، والأحادية والهوية، فللقناع رمزية لا يمكن استنفاذها والإحاطة بدلالاتها ومعانيها، إذ هو تجسيد لمبدأ لعبة الحياة، بتمييزه بين الواقع وصورة هذا الواقع، وعليه يجب أن نسجّل أنّ ظواهر من مثل «الباروديا la parodie، الكاريكاتير la caricature، عبوس الوجه grimace ، الريّاء simagrées، التقليد المضحك singeries ليست في عمقها سوى تفرّعات عن القناع، وفي القناع يظهر بوضوح جوهر الغروتيسك العميق»[1].

[1] Mikhaïl Bakhtine, l'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance, traduit du risse par Andrée Robel, Gallimard, 1970, p.49.

إنّ القناع في الغروتيسك الرّومانسي يخرج عن دلالاته الطبيعية البدائية، ويفقد طابعه الحياتيّ المتعدّد الوجوه، ومظهره التوليدي وقدرته على التجديد والتجدّد، فيصير فارغا مخيفا يدلّ على معان غريبة عن الرؤية الشّعبيّة الكرنفالية كالإخفاء والحجب والخداع، لكنّه مع ذلك يبقى محافظا على سماته الشعبيّة الكرنفالية، التي تجعله قطعة من عالم لا مجرّد شيء من الأشياء المكوّنة لهذا العالم.

نظرية الغروتيسك الرومانسية:

1 – فريدريك شليغل: Friedrich Schlegel

تناول فريدريك شليغل الغروتيسك على أنّه الأرابيسك[1] l'arabesque، وهو فنّ يقوم على زخارفَ متشابكة الجذوع والوريقات والزهور، وعلى «اختصار خطوط التزيين النباتية المؤلَّفة من براعم وأوراق متفرّعة ومتّصلة ومنوّعة، دائمة الاتّصال...»[2]، مخالفا الغروتيسك الذي يعدّ هو الآخر فنّا زخرفيا «يتميّز بأشكال بشريّة أو حيوانيّة غريبة أو خياليّة مع رسوم أوراق نباتيّة أو نحوها ممّا يحوّل ما هو طبيعي إلى بشاعة وكاريكاتير»[3]، مستخدما المفهوم كشكل شعريّ روائيّ وليس كجنس تصويريّ، فعدّه أقدم أشكال الخيال

[1] يستثمر صلاح فضل المصطلح لدراسة الشعر، في دراسة موسومة الأرابيسك الشّعريّ عند عفيفي مطر، فيقول: «يطلق مصطلح الأرابيسك من منظور عالمي على منظومة الفنون الجميلة العربية، وطابعها البنيوي الذي يعتمد على تكرار الوحدات في أنساق طباقية، سواء كان ذلك في صلب المادة التي يتشكّل منها الفنّ، أو فيما يلحق بها من زخارف».
انظر د. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص 229.

[2] د. عبد الرّحيم غالب، موسوعة العمارة الإسلامية، جروس برس، بيروت، لبنان، ط1، 1988، ص 35.

[3] د. صلاح الدّين جبّاري، بلاغة الغروتيسك، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2010، ص30.

الإنسانيّ، والشكل الطبيعي للشّعر، قائما على المزج بين عجيب العناصر الواقعية المتنافرة، وتدمير ترتيب ونظام العالم، وغرابة الصور الحرّة، عرفه كلّ من شكسبير وسرفانتس، وستيرن وجان بول.

قام شليغل بالمقارنة بين حضور المفهوم في حقل الفنون التشكيلية وحضوره في حقل الأعمال الأدبيّة، لأجل إدماجه في النظرية الأدبية المعقّدة، أين يشغل مكانا مهمّا، يجمع كثيرا من الأعمال ذات النمط التخييلي، التي تشترك في انتمائها إلى الجنس الرّوائيّ، فمصطلح «الأرابيسك الأدبيّ الذي يقترحه شليغل في كتاباته، يظهر بداية في دفاتر ملاحظاته الشخصية سنة 1797 ثمّ في نصوصه المعدّة للنشر، في "محاورة حول الشّعر" Gespräch aber die poesie التي كتبها في الأشهر الأخيرة من عام 1799 بعد نشر رواية لوسينده Lucinde، ونشرها في مجلّة إثينيوم l'Athenäum دون تعليقات عام 1800»[1].

2 – جان بول: Jean-Paul

كشف جان بول في كتابه مدخل إلى الجمالية vorschule der aesthetik عن سمات الغروتيسك، وإن لم يوظّف هو الآخر المصطلح، بل سمّاه "الفكاهة القاتلة" Humour Meurtrier ، مقدّما تصوّرا واسعا حول هذه الفكاهة التي تجاوز حدود الأدب والفنّ، بإدخال عيد الحمقى، وعيد الحمار (قدّاس الحمير) Messes des ânes وكلّ عروض الاحتفالات الهزلية للعصر الوسيط، فيذكر من كتّاب عصر النهضة في غالب الأحيان رابليه وشكسبير، متحدّثا عن "الهزء من العالم بأكمله" welt-verlachung عند شكسبير بالتلميح إلى حمقاه السوداويين وإلى هملت Hamlet.

[1] Alain Muzelle, L'arabesque: la théorie romantique de Friedrich Schlegel à l'époque de l'Athenäum, presses de l'université paris-Sorbonne, paris, 2006, p 171.

في الفصل السّابع من الكتاب، الموسوم "من الشّعر الفكاهي" يتفهّم جان بول الطابع العالمي الشمولي للضحك الغروتيسكي، فالفكاهة القاتلة لا تكون ضدّ الظواهر السّلبية المعزولة، ولكنّها تكون ضدّ العالم بكامله، فتقضي على كلّ ما هو مكتمل، إنّ الفكاهة والسّخرية كما يعرّفهما هنري برغسون «شكلان من أشكال الهجاء، ولكنّ السّخرية ذات طابع خطابيّ بينما الفكاهة ذات طابع علميّ»[1]، أمّا الفكاهة القاتلة كما يذهب إلى ذلك جان بول فهي «عكس السّامي، ولكنّها لا تقصي الفرد حين تناقضه مع الفكرة، فهي لا ترى بغباوة الأفراد ولكنّها ترى العالم كلّه غبيا»[2]، إنّها تحوّله إلى شيء خارجيّ، مرعب غير مبرّر.

لا يمكن للغروتيسك أن يحدث في غياب المبدأ الهزلي، فالغروتيسك لا ينفصل بأيّ شكل من الأشكال عن الضحك، لكنّ الضحك عند جان بول هو ضحك قاتم حزين، إنّه لا يعرف سوى الضحك المختزل، الخالي من القوّة المصلحة المجدِّدة الإيجابية، الضحك الحزين القاتم لذا نجده يقول: «إنّ الضحك الجسدي نتيجة للضحك العقلي، إنّه يؤدّي إلى الألم أيضا، وإلى نوبات الغضب، واليأس، ومن ثمّ يكون مؤلما تماما، كما يحدث في الهيستيريا، والدغدغة، فنفس الدّموع تتدلّى من الفرح مثل قطرة ندى، تتألّم مثل قطرة عاصفة، مثل قطرة من العرق السام في الغضب، مثل قطرة ماء مقدس في الإعجاب»[3]،

[1] Henri Bergson, Le Rire Essai Sur La Signification Du Comique, Felix Alcan Editeur, Paris, 1900, p 130.

[2] Jean Paul Fr. Richter, Poétique ou Introduction à l'esthétique, traduite de l'allemand par

Alexandre Büchner et Léon Dumont, auguste Durand libraire-éditeur, paris, 1862, p294.

[3] Ibid., p.286.

مع أنّ جان بول يستشهد بغروتيسك العصر الوسيط وعصر النهضة، وبخاصّة رابليه، فإنّه لا يقدّم في الحقيقة سوى نظرية الغروتيسك الرومانسيّ، وشأنه شأن شليغل يعالج الجانب الإيجابي من الغروتيسك، خارج المبدأ الهزلي، على أنّه هروب من كلّ ما دمّرته الفكاهة في مجالٍ روحيٍّ بحت.

3 - فيكتور هوجو victor Hugo

تناول فيكتور هوجو مفهوم الغروتيسك في كتابيه "مقدّمة كروميل" و"وليام شكسبير"، فأعطى معنى واسعا لما يدرج في نمط الصورة الغروتيسكية، الموجودة في الآداب القديمة ما قبل الكلاسيكية، الحافلة بالكائنات الخرافيّة[1] كالعُدار hydre، والهاربي harpie، والصقاليب العملاقة cyclopes، إضافة إلى كثير من الكائنات الواردة في الأدب القديم بداية من آداب لعصر الوسيط من خلال ما تحتويه الأساطير من آلهة وشخصيات هزلية، مثل ترسيت thersite الشخصية الهزلية في الإلياذة التي تجمع بين القبح والجبن، وفولكان vulcain الإله الأعرج المعروف بهيفستوس، والأشخاص الخرافية كشياطين المراعي والعمالقة والجنّيات والحوريات وغيرها من الأشكال التي تجمع بين ما هو حيوانيّ وما هو بشريّ، و«سنقول هنا فقط أنّ الغروتيسك بوصفه هدفاً مقابل الجليل، وكأداة مُفارقَةٍ، هو في رأينا أغنى منبع يمكن للطبيعة أن تقدّمه للفنّ» [2]، إذ يلعب الغروتيسك في فكر الحداثيين «دورا هائلا، فهو موجود في كلّ مكان، يخلق المشوّه المرعب من جهة، ويخلق المضحك الفكاهي من جهة أخرى»[3]، فالغروتيسك يقوم أساسا على

[1] العُدار كائن خرافيّ وهو أفعوان مائيّ من سبعة رؤوس أمّا الهاربي كائن خرافي مهجّن، نصفة امرأة ونصفه الآخر طائر عملاق، والصقلوب كائن خرافيّ عملاق له عين واحدة تتوسّط جبهته.

[2] Maurice Souriau, introduction, texte, et notes, société française d'imprimerie et de librairie, paris, 1897, p.203.

[3] Ibid., p.199.

التشويه، وجماليته هي إلى حدّ كبير جمالية المشوّه، لكنّ الملاحظ على فيكتور هوجو إضعافه لقيمة الغروتيسك المستقلّة بجعله وسيلة مفارقة لتمجيد الجليل السّامي، في حين أنّ الجليل والغروتيسك يتكملان لتحقيق الجمال الذي عجزت الكلاسيكية عن تحقيقه.

لقد طوّر هوجو تصوّره للغروتيسك في تحليله للصور الغروتيسكية الشكسبيرية القائمة على مبدأ الهزليّ والجسديّ، وبذا يكون رائد النظرية الغروتيسكية عامّة والفرنسية خاصّة، التي تميّزت بمظهرين إيجابيين هما:

1 – استقصاء الجذور الشعبية للغروتيسك.

2 – غياب الوظائف الهجائية للغروتيسك.

4 – الغروتيسك الحديث:

قبل أن يحلّل خصائص الغروتيسك الحديث أشار باختين إلى الغروتيسك عند هيغل Hegel وفيشر Fischer ثمّ شنيغانس schneegans، وهو ما يمكن تلخيصه في النقاط الآتية:

أ – هيغل Hegel

- الاقتصار على مرحلة الغروتيسك البدائي، واعتباره تعبيرا عن المزاج ما قبل الكلاسيكي وما قبل الفلسفة.
- وسم الغروتيسك بميزات ثلاث هي:

1 – هجانة العناصر الطبيعية المتنافرة.

2 – المبالغة والإكثار من الأعضاء.

3 – الخروج عن الهزلي.

ب – فيشر Fischer

- المضحك هو قوّة الغروتيسك.
- الغروتيسك هو العجائبي والأسطوري.

ج - شنيغانس schneegans

خصّص شنيغانس كتابه "تاريخ الهجاء الغروتيسكي"، لدراسة هجائيات رابليه وسخريته، منطلقا من كون فلوجل في كتابه "تاريخ الأدب الهزلي" المنشور عام 1784 أوّل من درس الغروتيسك بعمق فهو يعدّ الغروتيسك كاريكاتورا إذ يقول: «أحيانا يصعب الفصل بين الغروتيسك والكاريكاتور فهما متّحدان في كلّ شيء... ويمكننا أن نمثّل لذلك بصورة الكهنة الثلاثة في شكل براميل متجوّلة، صورة الكاهن النحيل الملفوف في رداء أسود مشوهة إلى حدّ أنّها تشبه ماسورة المدفع»[1].

يقرن شنيغانس الغروتيسك بالكاريكاتير ويعدّهما من السّخرية السّلبية مهملا الجوانب الإيجابية والحيوية الكامنة في المبدأ المادي الجسدي والقوّة المولّدَة للضحك، فعدّ الغروتيسك هجاءً سلبيّا، يقوم على المبالغة والتضخيم، الذي يتجاوز المحتمل الوقوع، وبذا يتحوّل الغروتيسكي إلى عجائبيّ مخالفٍ للأخلاقيّ والاجتماعيّ، عن طريق تضخيم أعضاء الجسم إلى حدّ إثارة السّخرية.

يذكر باختين أنّ الغروتيسك الحديث عرف خطّين متناقضين هما:

1- خطّ الغروتيسك الحداثي le grotesque moderniste

هو خطّ يعيد تقاليد الغروتيسك الرومانسي بدرجات متباينة، وقد تطوّر بتأثير من التيارات الوجودية existentialistes المختلفة، ويمثّله ألفريد جاري Alfred Jarry، السورياليون، التعبريون.

2- خطّ الغروتيسك الواقعي le grotesque réaliste

وهو خطّ يعيد تقاليد الواقعية الغروتيسكية والثقافة الشعبية، ويعكس التأثير المباشر للأشكال الكرنفالية، ويمثّله طوماس مان Thomas Mann، برتولد Bertolt، ببلو نيرودا Pablo Neruda.

[1] Heinrich Schneegans, Geschichte der grotesken Satire, Strasburg, verlag von karl j. trubner, 1894, p.52.

إذا كانت هذه ملاحظات باختين على منظري الغروتيسك الأوائل فما ملاحظاته على مؤسّس نظرية الغروتيسك الحديثة ولفغانغ كايزر Wolfgang Kayser؟

يصنّف باختين كايزر في باب المنظّرين لظاهرة الغروتيسك، ولكنّه يخالفه التصوّرَ، فعلى الرّغم من تحليله الشّمولي في الكشف عن الظاهرة، لا يخرج عن التأريخ لها، بعرض الغروتيسك الروماذسي والغروتيسك الحداثي بل بالنظر إلى الغروتيسك الروماذسي بمنظار الغروتيسك الحداثي، وبهذه النظرة فإنّه يشوّهه فهما وتقييما مُغفلا طبيعته الحقيقية القائمة على الارتباط التامّ بعالم الثقافة الهزلية الشعبية، وعلى الإحساس الكرنفالي بالعالم.

إنّ "كايزر" في تعريفه للغروتيسك يجعل منه عالما كئيبا، يعمّه الرّعب والخوف، عدوانيا، غريبا وغير إنسانيّ، يلتقي مع عالم الحكاية والخرافة، لكنّ هذا التعريف لا ينطبق على الغروتيسك في العصر الوسيط ولا على غروتيسك عصر النهضة، المسالم المرح المضيء، الذي ينقل ما هو مخيف مفزع في الواقع إلى هزليّ مضحك في الكرنفال، فالخوف «هو التعبير الأقصى لجدّ أحادي الجانب وسخيف هزمه الضحك»[1]، والحرية «غير ممكنة إلاّ في عالم طرد منه الخوف تماما»[2].

الغروتيسك الباختيني:

يعرّف باختين الغروتيسك بأنّه مدوّنة الصور الخاصة بالثقافة الهزلية الشّعبية في كلّ أشكال تجلّيها، وتعود نشأة هذه الصور إلى العصور القديمة، انطلاقا من الميثولوجيا اليونانية والرومانية، ليستمر في مجال الفنون التشكيلية الهزليّة، في التماثيل والأقنعة الهزليّة، وفي فنّ

[1] Mikhaïl Bakhtine, l'oeuvre de François Rabelais et la culture au moyen Age et sous la renaissance, traduit du russe par Andrée robel, Gallimard, 1970, p.57.

[2] Mikhail Mikhaĭlovich Bakhtin, Rabelais and His World, Trans Hélène Iswolsky, Indiana university press, 1984, p.47.

رسم المزهريات الهزليّة، وصولا إلى الأدب الهزلي المرتبط بالنّوع الكرنفاليّ، وبخاصّة الدراما الهجائية drame satirique، والكوميديا الأتيكية القديمة comédie attique، والإيماءات mimes وغيرها، لتزدهر الصور الغروتيسكية في نهاية العصر القديم بظهور نوع جديد من الغروتيسك بفعل تأثير الفنّ الشرقي.

ويستشهد باختين في تعريفه لمفهوم العروتيسك بتعريف بينسكي LE Pinsky الذي يذهب في كتابه "واقعية عصر النهضة" إلى أن الحياة في الغروتيسك تمرّ بجميع الدّرجات: من الدّرجات الدنيا الخاملة البدائية إلى الدّرجات العليا الأكثر حركيّة وروحيّة، وفي هذا الطوق من التنوّع الذي يشهد على وحدته، في تقريبه للبعيد، بالجمع بين المتناقضات، وانتهاكه للمفاهيم المعتادة، فإنّ الغروتيسك في الفنّ مثل المفارقة في المنطق، ومن النظرة الأولى يُدرك أنّ الغروتيسك ليس إلاّ المسلّي والطريف، يخفي إمكانيات كبيرة[1]، فالغروتيسك هو الذي «يحدّد التصوّر المجازي للثقافة الهزلية الشّعبية»[2].

نتبّعَ باختين تطوّر مفهوم الغروتيسك وانتقد تلقي المنظرين له، فرأى أنّ أوّل محاولة للقيام بتحليل نظري للمفهوم كانت مجرّد وصفٍ وتقييم، وهي محاولة جيورجيو فازاري Giorgio Vasari متأثرا بآراء الفنان والمهندس المعماري مارك فيتروف Vitruve Marc الذي أصدر حكما سلبيا على الغروتيسك، ورأى أنّه مجرّد موضة همجية جديدة انتهك أصحابُها الأشكال والمعايير الطبيعية، وعمدوا إلى تلطيخ الجدران بالمسوخ بدل الصور الدّالة، إذ عرّف فازاري الغروتيسك بأنّه «صنف من الجداريات الحرّة والمضحكة، عُرفت في العصور القديمة لتزيين أسطح الجدران، أين لا يمكن إلاّ للأشكال المعلّقة في

[1] Bakhtine, Mikhaïl, 1970, L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire du Moyen Âge et sous la Renaissance. Paris, Galliard. P42.

[2] Ibid., p. 49.

الهواء أن تجد مكانا لها، حيث مثّل الفنانون تقلبات الطبيعة في مسوخ وعمالقة وأقزام، بإطلاق العنان لمخيّلتهم، لخلق أشكال خارجة عن أيّ قاعدة... »[1].

إنّ سيادة القانون الكلاسيكي كما يسمّيه باختين جعلت الغروتيسك المرتبط بالكرنفال والثقافة الشعبيّة ينكمش وينحصر في هامش الآداب الجميلة، بل يصل إلى مستوى الهزل من الدرجة الدنيا، متحوّلا إلى صوغ شكليّ رسمي، صارت فيه حياة الاحتفال حياة مظاهر فارغة، وبدأت «رؤية العالم المميّزة، الكرنفالية، بشموليتها وجرأتها وطابعها المثالي وتوجّهها نحو المستقبل، تتحوّل إلى مجرّد مزاج للاحتفال»[2]، لكنّه استمرّ في مسرحيات موليير Molière ، وروايات فولتير Voltaire، وأعمال دنيس ديدرو Diderot Denis الفلسفية، وأعمال سويفت Swift، وفي الكوميديا ديلارتي la commedia dell'arte «التي ترتبط بالكوميديا الشعبية الرومانية، فهي ليست مفهوما فنيا ولا جماليا، وإنّما هي مفهوم مهني حِرفي، فالاسم نفسُه يشير بوضوح إلى الكوميديا التي وضعها المحترفون»[3]، إنّها بنت عصر النهضة والقرن السّابع عشر «عالم الخيال الآهل بالشخصياتِ الطريفة، المشبعة بالحياة رغم تقليديتها، والأعلامِ النادرين المنتمين إلى القديم والزاهين كالملابس التي كانوا يرتدونها»[4]، وقد تضمّنت هذه الكوميديا قائمة من الأسماء

[1] Giorgio Vasari, De la peinture, « Introduction technique », chapitre 14, vers 1550 ; cité par André Chastel, La Grottesque, op. Cit. p. 31.

[2] ميخائيل باختين، أعمال فرانسوا رابليه والثقافة لشعبية في العصر الوسيط وإبان النهضة، تر: د. نصر الدين شكير، منشورات الجمل، بغداد، العراق، ط1، 2015، ص54.

[3] Bernard Jolibert, La Commedia Dell'arte et Son Influence En France Du XVIe au XVIIIe Siècle, L'harmattan, paris, France, 1999, p.6.

[4] بيرلوي دوشارتر، الكوميديا الإيطالية، تر: ممدوح عدوان وعلي كنعان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1991، ص 6.

التي أطلقت على شخصياتها منها: بولتشينيلا Polichinelle والعجوزان بنتالون pantalon والدكتور والزنيان أو الخادمان المضحكان هارليكان Arlequin وبريغيلا Briguelle أو فرانكاتريبا وكولومبين colombine والقبطان وغيرهم.

الواقعية الغروتيسكية: le réalisme grotesque

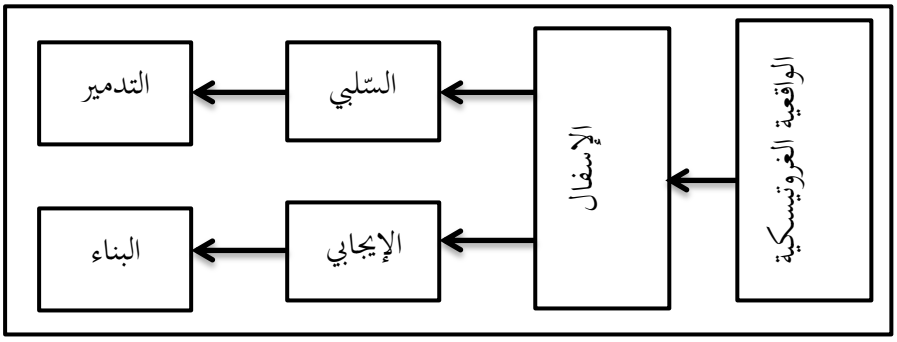
يُطلِق باختين مصطلح الواقعية الغروتيسكية على التصوّر الجمالي الخاص بالحياة العملية، التي تميّز ثقافة عصر النهضة ممثّلة في صور رابليه ومؤلّفي عصره، القائمة على المبدأ المادي الجسدي في مظهره الشّمولي، الاحتفاليّ والاجتماعيّ، الكلّي الذي لا يمكن تقسيمه، فهو خاصّ بمجموع الشَّعْب، لا يُقدَّم في أنانيته ولا بمعزل عن جميع مدارات الحياة، وهو بهذه الصفة يتعارض مع كلّ إلغاءٍ لمادية وجسدية العالم، والمتحدّث باسم هذا المبدأ هو الشّعب كلّه، إنّه مبدأ جمعي.

إنّ السمة المميّزة للواقعية الغروتيسكية هي الإسفال rabaissements، أي تحويل ونقل كلّ مثاليّ عالٍ روحيّ إلى جسديّ ماديّ، وإدراجه في مجال الأرضيّ والجسديّ في وحدتهما، فالعديد من الباروديات اللاتينية عملت على استخراج التفاصيل المادية الجسدية المسفلة والمبتذلة من النصوص المقدّسة، كما عملت الحوارارت الهزلية الشعبية في العصر الوسيط على معارضة الحِكَمِ الصارمة ببعض الأمثال المبتذلة، المشدِّدة على المجال المادي من أكل وشرب وهضم وحياة جنسية إيروسية، فالإسفال والجسيد والتقريب من الأرض خاصية مميّزة للواقعية الغروتيسكية، والضحك الشّعبيّ هو الذي ينظّم كلّ أشكال الواقعية الغروتيسكية.

فما طابع الإسفال في الواقعية الغروتيسكية؟

ليس للإسفال طابع شكليّ نسبيّ، بل دلالة طوبوغرافية فالأعلى هو السّماء والأسفل هو الأرض مبدأ الامتصاص (القبر/البطن)، إنّه إسفال يقوم على الاتحاد مع

حياة الأعضاء السفلية للجسد، كالبطن والأعضاء التناسلية التي يقوم عليها التزاوج، والخلق والتجدّد والولادة، والبلع والامتصاص، وقضاء الحاجة، فهو محفّز لولادة جديدة من قبر الأرض، وقبر الجسد، فهو ذو طابع مزدوج تدميريّ وبنائي، سلب وتأكيد في الآن ذاته، ويمكننا أن نجسّد هذه الازدواجية الإيجابية في الشكل الآتي:



الواقعية الغروتيسكية في تصوّر ميخائيل باختين

إذا كانت الباروديا تسفل **فما وجه المفارقة بين الإسفال في باروديا العصر الوسيط، والإسفال في باروديا عصر النهضة؟**

للوقوف عند وجه المفارقة بين الباروديياتين يمكننا حصر أهمّ الفوارق في الآتي:

الباروديا في العصر الوسيط	الباروديا في عصر النهضة
- تقوم بدور الإسفال الإيجابي.	- تقوم بدور الإسفال الإيجابي.
- مبالغة الطابع الجسدي المادي.	- انحسار الطابع الجسدي المادي.
- توهجّ الشمولية والطابع الاحتفالي.	- خفوت الشمولية والطابع الاحتفالي.

المفارقة بين الباروديا في العصر والوسيط وباروديا عصر النهضة

الصورة الغروتيسكية:

تعدُّ الصورة الغروتيسكية ذات الأصول المتنوّعة المرجع معيارا من معايير التعرّف على الخطاب أو النصّ الكرنفاليّ، هذه الصورة التي ترفض التفرقة بين ما هو أسفل bas وما هو أعلى haut، إنّها صورة تصوّر الظواهر في تحوّلها وتغيّرها، وتظهرها في كامل تناقضاتها، في تقريبها بين القديم والجديد، إنّها صورة كرنفالية/ غروتيسكية تحوّل الرّوحي ماديا فيزيائيا، وتعارض أيّ قطيعة مع الإسفال الماديِّ الجسديّ، «ولهذا جميع أشكال ورموز اللّغة الكرنفالية متشبعة بغنائية التعاقب والتجديد، وبالوعي بالنسبية المرحة للحقائق ...، بالمنطق الأصلي للأشياء بالمقلوب، بالعكس، بالتبادلات المستمرة بين الأعلى والأسفل، بين الوجه والقفا، بالأشكال المتعدّدة للبارودیا، والتحريف، والإسفالات rabaissements، والانتهاك، والتتويج، والإسقاط المضحك، إنّ الحياة الثانية، العالم الثاني للثقافة الشعبية ينبني إلى حدّ ما باعتباره بارودیا للحياة العادية»[1].

تمتاز الصورة الغروتيسكية ببعض السمات هي:

السمة الأولى: الموقف من الزّمن، إذ يميّز الظاهرة في حالة تحوّلها ومسخها، أي في حالة تناميها وعدم اكتمالها، وصيرورتها.

- السمة الثانية: الازدواجية، الناتجة عن السمة الأولى، فتتشكّل الثنائيات الضدّية بين الجديد والقديم، الحياة والموت، والبداية والنّهاية.

الغروتيسك والموقف من الزّمن:

يمثّل الزّمن قاعدة الأشكال الغروتيسكية كلّها، ففي الفترة الأولى المسماة بالفترة البدائية الغروتيسكية la période archaïque du grotesque، تُقدِّم هذه الأشكال

[1] ميخائيل باختين، أعمال فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة، تر: نصر الدين شكير، بيروت، لبنان، ط1، 2015، ص24.

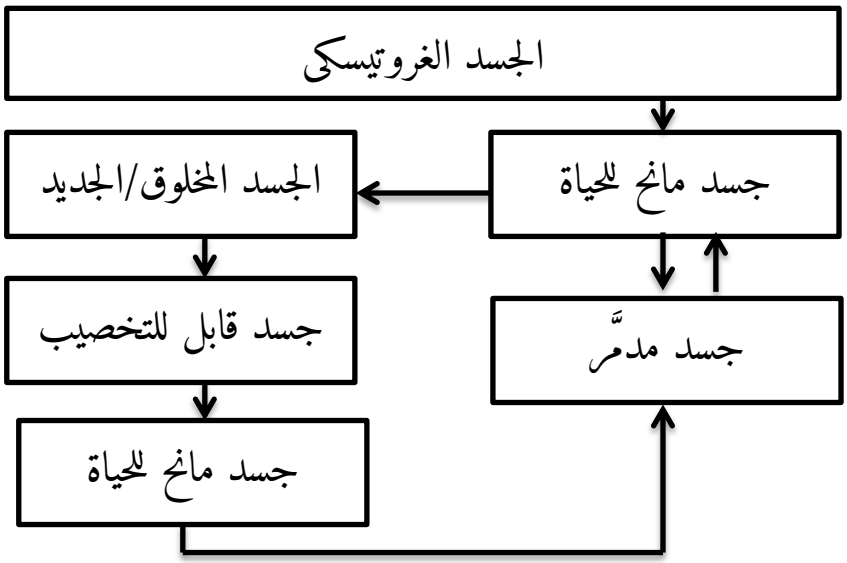
الزّمن بسيطا متزامنا لمرحلتي النّمو والتطوّر، البداية والنهاية: شتاء ربيع، موت ولادة، وهذه الصور ما تزال تتحرّك في حلقة الإحيائي الكونيّ لدورة الحياة المنتجة le cercle biocosmique du cycle de la vie productrice، حياة الطبيعة والإنسان، ومكوّناتها من تعاقب الفصول والمواسم، وبذر، وخلق، وموت، ونمو، إنّه زمن ضمني تحتويه هذه الصور العتيقة، إنّه مفهوم الزّمن الدّوري للحياة الطبيعية والبيولوجية La notion du temps cyclique de la vie naturelle et biologique .

وفي المرحلة ما بعد الأوّلية تغيّرت الصور الغروتيسكية وصار الزّمن في تعاقبه الدّوري متجاوزا، وأصبح الشّعور بالزّمن والشّعور بتعاقب الفصول متّسعا عميقا، يشمل الظواهر الاجتماعيّة والتاريخية، ويرقى إلى مستوى تصوّر الزمن التاريخيّ، وها هي الصور الغروتيسكية بموقفها الأساسي من التعاقب ومن التناقضات تصير الطريقة الرئيسية للتعبير الفنّي والإيديولوجي، للشعور القوي بالتاريخ، والتعاقبات التاريخية، الذي بعث بقوى استثنائية في عصر النهضة، إنّ الصور الغروتيسكية صورة مخالفة لصور الحياة اليومية الجاهزة، تقوم على الازدواج والثنائيات الضدّية والتناقض، تعمد إلى المسخ والتشويه، ويظلّ نسقها خاضعا لمحتواها ومادتهما التقليديين، الولادة والتكاثر، والحمل والوضع، النّمو الشيخوخة والتفسّخ والانحلال والموت.

الجسد الغروتيسكي:

للحديث عن خاصية الازدواج في الجسد الغروتيسكي يمثّل لنا باختين بمنحوتات طينية تمثّل نسوة عجائز حوامل ضاحكات، فصُوِّر الجسد غروتيسكيا بالتركيز على ملامح الشيخوخة والحمل الشنيع، وتظهر الصورة مزدوجة تدلّ على الموت والحمل، الشيخوخة/الولادة، الظلمة /النّور، فلا شيء قار وثابت وساكن في أجساد النّسوة، فيجمع االغروتيسك بين جسدين في جسد واحد، بين جسد دمّرته الشّيخوخة وجسد جديد يولد

من الأوّل، جسد غروتيسكي غير خارج عن العالم، ولا منفصل عنه، غير تامّ ولا جاهز، متجاوز لنفسه مخترق لحدوده، بالتأكيد على أطراف هذا الجسد المنفتحة على العالم الخارجي ولوجا وخروجا، عبر المنافذ والثقوب والنتوءات، والزوائد والتشعّبات، كالفم والأنف والأعضاء التناسلية، والأثداء والبطن وغيرها، التي بها يتجاوز حدوده بنفسه من خلال أفعال: كالولادة، والحمل، الإنجاب، الهضم، الشرب، قضاء الحاجة، التبوّل، التغوّط.



ازدواجية الجسد الغروتيسكي عند ميخائيل باختين

إنّ الجسد الغروتيسكي المفتوح، غير الكامل ولا الجاهز، ولا المنعزل عن العالم يمتاز بالكونية، فهو جسد يخالط الإنسان والحيوان والجماد، وبذا يمثّل العالم المادي بكلّ عناصره، عُرف في العروض الاحتفاليّة والكرنفالات والمهرجانات والأعياد الشّعبية في العصر الوسيط ثمّ انتقل إلى الأدب، إلى الباروديا التي تنبني على التصوّر الغروتيسكي للجسد، المنظّم لركام الصور الجسديّة المعروفة في الخرافات والأعمال العجائبية، والملحمة اليونانية، والنوادر والطرائف الألمانية.

اللّغة الغروتيسكية:

ولّد الغروتيسك لغته وأسلوبه الخاصّ، فإضافة إلى الصّور الشّعبيّة أنتج لغة تقوم على البذاءة، فالألفاظ والعبارات تؤدّي معاني اللّعنات والبذاءات والشتائم ذات المعنى، والسّقوط والإسفال والتقريب من الأرض، وهي لغة تمتاز بالعامي الفاحش، الذي يسقط المخاطب ويطرده إلى الأسف الجسدي، إلى منطقة الأعضاء التناسلية، وإلى كلّ مناطق الوضيع، إلى القبر لتدميره وولادته من جديد، إنّها لغة تضفي الحيوية من خلال البذاءات ودعوات اللّعنة، وتسهم في المحافظة على قطبها الإيجابيّ المولّد، إنّها لغة تتسرّب من كلّ أشكال الاحتفالات الكرنفالية والأعياد، والحكايا الشّعبيّة، وخير من يصوّر هذه اللّغة رابليه في أعماله القائمة على الموروث الشّعبي الفلكلوري في تصوّره وتصويره الغروتيسكي الحيّ للجسد، **فهل للغروتيسك قوانينه، وما علاقة هذه القوانين بالقواعد الكلاسيكية؟**

يتعارض التصوّر الغروتيسكي الشّعبي مع التصوّر الكلاسيكي، ويمكن الوقوف عند أوجه المفارقة بين التصوّرين في الآتي:

التصوّر الغروتيسكي الكلاسيكي	التصوّر العروتيسكي في العصر الوسيط وعصر النهضة
1 الجسد منتهٍ على نحو دقيق، وجاهز على نحو كلّي. 2 الجسد معزول، منغلق، وحيد، مميّز عن باقي الجسد. 3 التركيز على فردية الجسد المنتهية والمستقلّة. 4 إظهار الأفعال الفاصلة بين الجسد والعالم الخارجي.	1 الجسد متنام وكتطوّر وغير جاهز، يقوم على الموت والحياة. 2 الجسد مترابط بغيره من الأجزاء. 3 التركيز على شعبية الجسد المتطوّر. 4 التركيز على السيرورات والأفعال الداخل جسدية مثل الامتصاص، قضاء الحاجة....

5 تقديم الجسد الفردي على حساب الجسد الشّعبي. 5 الجسد ممسوخ، بشع، مشوّه. 6 لا مكان للجسد الغروتيسكي في جمالية الجميل.	

ويمكن إجمال العناصر التي تتشكّل منها الصورة الكرنفالية الغروتيسكية في الآتي:

الخاصية	تمظهراتها
الكرنفال	1 - تمثيل حياة الشّعب الثانية. 2 - عالميّ، فلا أحد مستبعد. 3 - إلغاء التراتبية الهرمية. 4 - بارورديا الحياة. 5 - السّماح بنوع جديد من التواصل.
اللّغة الكرنفالية	1 - تمازج بالنسبية في تناول الأشياء. 2 - استمرارية التجدّد. 3 - الألفاظ النابية الدّالة على الشتم والسبّ.
الضحك الكرنفاليّ	1 - جعل العالم مضحكا. 2 - الارتكاز على التناقض والسخرية. 3 - التأكيد على نسبية العالم. 4 - الارتباط بالحرية. 5 - إبعاد الخوف. 6 - معارضة الجدية والأحادية.
الصورة الغروتيسكية	1 - تقديم الظواهر في حالة تحوّل. 2 - التناقض بتقديم ما هو قديم وما جديد. 3 - تمثيل دورة الهدم والبناء أو الدورة التفكيكية.

الاحتفالية	1 - التتويج والخلع من العرش. 2 - موجّهة ضدّ السلطة والفوقية. 3 - الانغماس في اللعنات، والشتائم والضرب والوكز.

فما وظيفة الغروتيسك في نظر باختين؟

يذهب ميخائيل باختين إلى أنّ الغروتيسك يضطلع بوظائف كثيرة نجملها في الآتي:

1 – إضاءة جسارة الابتكار.

2 – السماح بجمع العناصر المتنافرة.

3 – التقريب بين ما هو بعيد.

4 – المساعدة على التحرّر من وجهة النظر السائدة عن العالم.

5 – المساعدة على التحرّر ممّا هو مبتذل واعتيادي، ومتّفق عليه بالإجماع.

6 – السماح بإلقاء نظرة جديدة على الكون.

7 – الشّعور بنسبية الموجودات.

8 – التأكيد على إمكانية وجود نظام مختلف كلّيا للعالم.

مقولة الغيرية

المفهوم والمرجعية

مقولة الغيرية / الآخرية: l'altérité

مفهوم "الآخر" من المفاهيم الفكريّة الأساسيّة شأنه شأنُ "الأنا"، ومن هنا فهو يستعصي على كلّ تعريفٍ محدّد قابل للمقارنة والتمييز، إنّ أوّل ما يتعرّف عليه الإنسانُ هو نفسه الخاضعة لمواقف الآخرين، «فالجسمُ بوابةُ عبور إلى الآخر، إنّه أداة التواصل مع الآخر، شخصا كان هذا الآخر أم شيئا... فالذات لا تكون إلاّ بواسطة الآخرين، ولا تعرف وجودها إلاّ بالآخرين»[1]، فالآخر هو طريقتنا لقراءة الواقع من حولنا، إنّه قراءة ما يشبهنا وما يخالفنا من الكائنات الإنسانية والجمادات وغيرها، ولا تتمّ عملية اكتشاف هذا الآخر بمعزل عن الأنا/ الذات، «فتكوين الأنا يمكن أن يتحقّق فقط من خلال مواجهة الآخر»[2]، وأيّ نفي للآخر ما هو إلاّ بتر للذّات نفسها، إذ المعلوم أنّه من «الطبائع في حركة الواقع والوعي أنّ الذات لا تنتبه لنفسها، أو لا تكاد تعي نفسها كتغاير أو مغايرة إلاّ متى اصطدمت بغيريتها، أي بآخر يدفعها إلى الشّعور بأنيتها أو باختلافها وتمايزها»[3]، فصورة الآخر تعكس بمعنى من المعاني صورة الذات، وهذا ما جعل "جيمس مارك بالدوين" J. M. Baldwin يشدّد على أنّ «الأنا والآخر ... مولودان معا»[4].

إنّ القارئ للفلسفة التواصلية عند "يورغن هابرماس" Jurgen Habermas يقف عند حرص الفيلسوف على الآخر تحقيقا لإيتيقا التفاهم في إطار من النقاش والتحاور وتبادل الآراء، فهو يرصد مقاصد ثلاثة لما يسميه "إيتيقا التواصل" هي: المقصد التواصليّ والمقصد

---

[1] د. معن زيادة، الموسوعة الفلسفية العربية، معهد النّماء العربي، ط1، 1986، ج1، ص 13.

[2] مايكل آنجلو ياكوبوتشي، أعداء الحوار وأسباب اللا تسامح ومظاهره، ترجمة عبد الفتاح حسن، تقديم إمبرتو إيكو، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2010، ص 361.

[3] عبد الإله بلقزيز، العرب والحداثة دراسة في مقالات الحداثيين، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت،2007، ص44.

[4] الطاهر لبيب، صورة الآخر العربي ناظرا ومنظورا إليه، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1999، ص 112.

التداوليّ والمقصد الحواريّ «الذي يتعلّق بالوعي الحواريّ الذي يجسّده الكاتب في خطابه الرّوائيّ لإنشاء حوار ثقافيّ، وللخروج من دائرة الذاتيّة أو الصوت الواحد والانفتاح على الآخر»[1]، ومن خلال هذا الانفتاح والتحاور تتغيّر علاقة الأنا بالآخر وتتحوّل بحسب الفيلسوف "غابرييل مارسيل" Gabriel Marcel من علاقة بين الذات والموضوع / أنا وهو إلى علاقة تحلّ فيها «الذاتية بأبعادها المطلقة أي علاقة الذات نحو ذاتها بحيث تستوعب الآخر كوجه ثان للذّات، فيصبح ذلك الآخر أنت نفسك ولكن بعد الآخر، وبهذا الشكل يجب أن يكون التواصل الحيّ والشخصيّ بين الأنا والأنت»[2].

إذا كانت الفلسفات قد تباينت في تناولها لثنائية الذات والآخر، وإذا كان "كلود لفي ستراوش" Claude Lévi-Strauss **قد** استبدل «عبارة ساتر القائلة بأنّ "الجحيم هو الغير" بعبارته القائلة بأنّ "الجحيم هو الذات"»[3] **فكيف كان حضور الآخر في فكر "ميخائيل باختين"؟**

مفهوم الآخر واحد من الخيوط المشكِّلَةِ للشبكة المفاهيمية الباختينيّة، فهو يتقاطع ويلتقي مع مفاهيمه الأخرى كالكرنفاليّة والحوارية وتعدّد الأصوات وغيرها، إنّه يؤمن باستحالة تصوّر وإدراك أيّ كائن بصورة منفصمة عن علاقاته مع الآخرين، فالوجود الإنسانيّ رهن بالآخر، «إنّنا نقيِّم أنفسَنا من منظور الآخرين... إنّنا نتفحّص تأمّلاتنا وتفكراتنا بحياتنا الخاصّة، ونتفهّمها عبر وعي الأشخاص الآخرين»[4].

---

[1] د. على عبود المحمداوي، الفلسفة الغربية المعاصرة ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ج2، ط1، 2013 ،ص 1498.

[2] د. ألكسي جورافسكي، الإسلام والمسيحية، تر: د. خلف محمد الجراد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1996، ص 144.

[3] د. زكريا إبراهيم، مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، مكتبة مصر، 1990، ص 106.

[4] تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1996، ص 176.

يذهب باختين إلى أنّ تصوير الإنسان الدّاخليّ يصبح ممكنا بتصوير اختلاطه مع الآخرين وتعامله معهم، «فعن طريق معاشرة وارتباط الإنسان بالإنسان يتكشّف حتّى الإنسان الدّاخلي سواء للآخرين أو لنفسه ذاتها»[1]، وإذا كان "رينيه ديكارت" يربط كينونة الإنسان بتفكيره أي بإرادته وتخيّله، وفهمه وحسّه حين قال: «أنا أفكرُ إذاً فأنا موجودٌ»، فإنّ باختين يربط كينونة الإنسان بتعاشره الحواريّ، ولا يستثير الآخر في ذاته «إلاّ بقدر ما هو مقابل خاضع لإرادة سرديّة ناظمة تسهم في تشكيل مدارات الحوارية و/ أو المونولوجية في الأسلوب السرديّ»[2].

يحضرُ مفهومُ الآخر في الخطاب الباختينيّ من خلال السؤال الإشكاليّ: ما دورُ الآخر في إنجازِ الوعي الفردي؟ ثمّ يجيبُ باختين نفسُه عن هذا السؤال، فيرى أنّ لحظات تفهُّم وتقويم وعينا لا تتمّ إلاّ عبرَ الآخرين، إنّها لحظة خارجية transgredient، تشير إلى العناصر الخارجية للوعي، ويستعير باختين هذا المصطلح من الفكر الجمالي الألمانيّ، وبخاصّة من "جوناس كوهن jonas cohn في كتابه علم الجمال العام، الذي يستخدم هذا التعبير أكثر من مرّة مفضّلا له على تعبير المتعالي، الذي يمكن أن يؤدي استخدامه المعرفيّ الكانطيّ إلى سوء فهم.[3]

إذا كان الخطاب الأنثروبولوجي التقليدي ينظر إلى الآخر على أنّه المناقض الدائم، المضاد باستمرار، **فكيف ينظر باختين إلى هذا الآخر؟**

---

[1] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: د. جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص 365.

[2] د. شرف الدين ماجدولين، الفتنة والآخر أنساق الغيرية في السرد العربي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012، ص35.

[3] jonas cohn, ALLGEMEINE ASTIHETIK, leipzig, 1901, p27.

يرى باختين أنّ مسائل علم الأدب ونظرية الفنّ الملموسة ترتبط «بعلاقات متبادلة بين المحيط والمدارك، (أنا والآخرين)، وتقترن عملية التوغّل في الآخرين (الاتّحاد معهم) بالحفاظ على مكانها الخاص الذي يؤمّن وجود فيض الوعي»[1]، فالعلاقة بين الأنا والآخر علاقة تذاوت لا تنفصم، إذ كل "أنا" تستدعي "هو"، وكلّ "هو" تستدعي "أنا"، والأنا «حين تقوم بفعل الكلام، والآخر حين يتّخذ موقفا إزاء هذا الفعل، فإنّهما – أي الأنا والآخر – ينسجان علاقة تذاوتية، ومشاركة النّاس في النشاط التواصليّ المصاغ بواسطة اللّغة، تجعل كلّ واحد منهم أمام علاقة أخرى غير تلك التي تسمح له باتّخاذ مواقف اتّجاه الوقائع الموجودة في العالم»[2].

إنّها علاقة تتجاوز فيها الذات رؤيتها المركزية وتندمج في شبكة من الخيوط الحوارية، وتنتقل من موقع الانغلاق والتفرّد إلى ملتقى الخرق للخطابات الذاتية انطلاقا من مبدأ الاكتمال بين الأنا والآخر كهويتين مكتملتين، حتّى حين رؤية الذات لصورتها المرآوية، ينظر باختين إلى الغيرية على أنّها مصدر رئيسي للأخلاق والفلسفة المعاصرة، فطبيعة الآخر المتناقضة تحاول تبرير وجودها، ومن خلال غيريتها تحاول الانكشاف والظهور أمام أيّ تجاهل وإنكار، واللّقاء بين الأنا والآخر يحوّل الوجود.

الغيريّة والخلق الفنّي الإبداعيّ:

هذه هي الخطوط العريضة عن تصوّر باختين للإنسان، وطبيعي أن يفسّر هذا التصوّر نظريته في فعل الخلق الإبداعيّ، وهنا «يعوّل باختين على عالم جماليّ ألمانيّ

[1] مخائيل باختين، حول منهجية علم الأدب، ترجمة زهير ياسين الشليبه، مجلة المعرفة، العدد 281، يوليو 1975، ص 105.

[2] محمد نور الدين أفاية، الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصر نموذج هابرماس، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1998، ص 2010.

معاصر له هو "وليام وورنجر"[1] w.worringer الذي بدوره يلخّص ويركّب أفكار "ألويس ريجل"[2] Aloïs reigl، و"ليبْس"[3] Theodor Lipps وغيرهما»[4]، ولفهم مرجعية هذا التصوّر علينا نتبع بعض قضايا الفكر الجمالي الألماني التي أثّرت في باختين، ومنها قضية الخبرة الجمالية (المتعة والتقمّص والمسافة النفسيّة) وكيف تناولها رواد الفكر الجماليّ الألمان، فثيودور ليبس يرى أنّ الخبرة الجمالية حالة من الاندماج مع مثير أو موضوع جماليّ، نتيجة لما نشعر به من متعة واكتشاف وارتياح أو قلق، أمّا التقمّص كما يعرّفه فهو «شعور يشعر خلاله المرء بأنّه جزء من شخص أو موضوع آخر»[5]، ويحدث هذا التقمّص من خلال التفاعل الجماليّ، فالانتباه هنا يكون مركّزا على الموضوع، ومن ثمّ ينمّ الشعور بالتقمّص الجماليّ على نحو مباشر وتلقائي، كما تحدّد المتعة الجمالية من خلال الطبيعة الخاصّة بالتأمّل الجماليّ، أين يتمّ خلاله التعليق والإيقاف المؤقّت والتمايز والانفصال بين المشاهد والعمل الفنّي، فالمشاهد والعمل الجمالي يصيران شيئا واحدا،

---

[1] كونراد فيدلر Konrad Fiedler ، مؤرخ الفن وكاتب ألماني، ولد في 23 سبتمبر 1841 في أودهران في ألمانيا، وتوفي في 13 يونيو 1895 في ميونخ في ألمانيا.

[2] ألويس ريجل Riegl Alois، مؤرّخ فنّي نمساوي، وعضو في مدرسة فيينا لتاريخ الفنّ. كان واحدًا من الشخصيّات الرئيسيّة في تأسيس تاريخ الفن.

[3] ثِيُودور لِبسTheodor Lipps (1851-1914)، فيلسُوفٌ ألمانِيّ، ومُؤسِّس معهد علم النّفس في جامعة مِيُونِخ عام 1913، من مؤلّفاتِه "الاِنسِجامُ والتّنافُر في المُوسِيقَى".

[4] تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1996، ص 182.

[5] د. شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2001، ص 35.

فلا انفصال بين الذات والموضوع، ومن هنا تكون المتعة داخلية مستمدّة من حياة المرء الداخلية، ويسمّي "ليبس" الشعور بالمتعة خلال التقمّص الجماليّ بالتعاطف الجماليّ.

فهل يرتبط التقمّص الجمالي عند "ليبس" بالشكل أم بالمحتوى؟

يعتقد "ليبس" أنّ التقمّص يرتبط بالشكل لا بالمحتوى، لهذا فلا فرق بالجسد الحقيقي وتمثيله الصوري، غير أنّ الشّكل الفنّي وحده لا يجعل الموضوع جميلا، عليه أن يحمل موضوعا زاخرا بالحياة، وفي رأيه يمكن اقتفاء حيوية الشّكل بالعودة إلى الخطوط أو الأطر المحيطة بالأشكال، والجدير بالذكر أنّ نظرية التقمّص أو المشاركة الوجدانية التي قدّمها "ليبس" هي امتداد للنظرية الترابطية، «فالشيء الحقيقي هو أنّ نوع الترابط موضع الاهتمام هنا يقوم على أساس الربط بين شيئين ينتمي كلّ منهما إلى الآخر، أو يدمَجان بالضرورة بحيث يصبح أحدهما معطى بشكل مباشر من خلال الآخر أو بداخله»[1].

يُنظر إلى الآخر باعتباره مجهولا أو غريبا من خلال الثنائيات المتناقضة التالية: التفوّق/ الدونية، الإنسانية / الحيوانية، المدنية / الوحشية، فعلاقنا بالآخر تكمن أساسا في التواصل، أن نتواصل بحسب باختين يعني أن «ننقل المعنى بواسطة الحوار الذي يتجلّى في العلاقة التفاعليّة المتبادلة بين "أنا" و"أنت"»، إنّها الفكرة نفسها التي يبلورها "بول ريكور" Paul Ricœur إذ رأى أنّ الردّ على الآخر يعني الردّ من أجله، « إنّ الحركة التي تنطلق من الآخر تنهي مسارها عندي، الآخر يجعلني مسؤولا، أي قادرا على الردّ»[2].

يهتمّ دوستويفسكي للبطل، «ليس على أنّه ظاهرة واقعية، تتوفّر على سيمات مميّزة فرديّة واجتماعية محدّدة بدقّة، وليس كصورة بعينها، مركّبة من عناصر موضوعية

[1] المرجع السابق، ص 46.

[2] P. Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 388.

بدلالة واحدة موحّدة، تجيب في مجموعها عن السؤال: "من يكون؟"، بل يهتمّ للبطل باعتباره وجهة نظر عن العالم، وعن ذاته نفسها، من موقف إنسانٍ يبحث عن أسباب وجوده، وعن قيمة الواقع المحيط به، إنّه لا يهتم لما تمثّله الشخصية في العالم، بل ما تمثّله هذه الشخصية عن ذاتها، وما يمثّله العالم للشخصية»[1].

مع إعطاء أهمية حاسمة للآخر ، فإنّ المبدأ الحوار يّ الذي طوّره المؤلف يؤكّد على أهمية الآخر في بناء هوية الفرد، لا يمكننا رؤية أنفسنا بالكامل، فقط الآخر ، الموجود خارجنا يمكنه أن يدركنا بالكامل ويرسل لنا هذه الصورة عن أنفسنا، لاكتشاف نفسك وفهمها، يعدّ الاتّصال بالآخرين أمرًا أساسيًا، بدون هذا الاتصال وهذه التبادلات ، لا أستطع تخيّل تطوّري كفرد، أنا أتغذى على علاقتي مع الآخرين ، فأنا أبني وأتطوّر بفضلهم، بدون الآخرين ، أنا عقيم ، أنا لا شيء.

لنجاح المؤلّف في تقمّص وتبني وجهة نظر الشخصيات التي يصنعها، عليه ترك مكانه والابتعاد عنهم، حتّى ينغمس ويذوب في عالمهم، فينسى ذاته ويتماهى مع الآخر، يعيش عواطفه، وأفكاره، يندمج معه في البداية، وبمجرّد أن يعرف العالم من خلال عيون شخصياته، يغيّر رؤيته ويسترجع مكانه كمؤلّف، إنّه يأخذ زوايا متعدّدة ومختلفة، فيقترب من شخصياته التي تتباين مواقفهم وآراؤهم، واهتماماتهم وأسئلتهم، فتتضاعف الرؤية أضعافا، ورغم أنّ تبديل المواقع ضروري فإنّ العودة إلى موقعه لا تقلّ أهمية في فهم الشخصيات بشكل واضح، فالرؤية الداخلية والرؤية الخارجية ضروريتان لإثراء عالم المؤلّف والشخصيات.

إذا أردنا الوقوف عند مرجعية باختين حول "الغيرية/الآخرية" علينا الرّجوع إلى سيرته لتبيّن علاقته بالكانطية الجديدة néo-kantisme، وخاصّة مدرسة ماربورغ Ecole

[1] BAKHTINE, Mikhaïl. La poétique de Dostoïevski, Points, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p.88.

de Marbourg، لنتساءل حول جمالية التقمّص الوجدانيّ، المفهوم الأساسيّ عند "وليام ووريجر" و"تيودور ليبس"[1].

فما هي هذه اللّحظة الجمالية؟

«يلتقط باختين فكرته عن الخروج من الذات، في الأدب على سبيل المثال بخلق الرّوائي شخصيته متمايزة ماديا عنه، ولكن باختين يشدّد على ضرورة التمييز بين مرحلتين من مراحل كلّ فعل إبداعيّ أكثر من كونه يقدّم متغيّرين خاصّين بهذه الفاعلية (التقمص والتجريد)»[2]:

المرحلة الأولى: وهي مرحلة التقمّص أو التماهي حيث يضع الرّوائيّ نفسه مكان شخصيته المخلوقة، ثم يقوم بالتراجع خطوة إلى الخلف لكي يستطيع العودةإلى موقعه الأوّل، هذا المظهر الثاني للفاعلية الإبداعية يطلق عليه باختين لفظة روسية يبتكرها هو هي vnenakhodimost وتعني حرفيا أن يجد المرء نفسه في الخارج، ويرترجما تودوروف بالاستعانة بجذرها الإغريقي إلى exotopy، هذه اللحظة من الفاعلية الجمالية هي لحظة تماهٍ: عليّ أن أختبر الأشياء، أي أراها وأعرفها وأختبر كيفية اختبار الشخصية للأشياء.

الآخرية والإبداع الفنّي: هذه هي الخطوط العريضة لتصوّر باختين للشخص الإنسانيّ، لكنّ هذا التصوّر لم يعد بعد ظهوره هدفا بحدّ ذاته، إنّه ببساطة ضروري

---

[1] الكانطية الجدية الكانطيّة الجديدة: مدرسة فلسفية ظهرت في ألمانيا متأثرة بفلسفة عمانوئيل كانط بين عامي ١٨٧٠ - ١٩٢٠ . وتسمى هذه المدرسة " النقدية الجديدة " ، التي تدعو الرجوع إلى فلسفة كانط لإشاعة وتسمى بالنقدية الجديدة لأنها اتبعت منهجاً الروح العلمية والوقوف بوجه النزعة الطبيعية والمادية واللاعقلية. أحيت به منهج وفلسفة كانط.

[2] تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1996، ص 183.

لدعم نظريته في الفعل الإبداعيّ، يبدو باختين هنا وكأنّه يعوّل على وورنجر w. worringer، الذي يلخص بدوره ويعيد تركيب أفكار ريجل riegel ولبس lipps وآخرين كما ذكرنا، فالفاعلية الإبداعية اعترافات ذاتية، فقدان للذات، افتقاد لها في العالم الخارجي، يولد الفنّ فقط في اللحظة التي يمنح فيها الفنان ميله الفني واقعا موضوعيا، فاللذة الجمالية هي لذة الذات الآخذة شكلا ومضمومنا.

إنّ الكلمة على اختلاف تمظهراتها سواء أكانت تقليدا أسلوبيا أو محاكاة ساخرة، أو حكاية أو حوارا فهي ذات اتّجاه مزدوجٍ، الأوّل هو الاتّجاه المباشر المستقيم للكلمة كمادة لغوية اعتيادية تسعى لتحقيق قيمة دلالية ملموسة ومباشرة، والثاني هو اتّجاه كلام الغير، إلى جانب الكلمة المباشرة والموجهة توجيها ملموسا - الكلمة المسميّة والمخبرة والمصوّرة والمعبّرة التي تأخذ في حسابها الفهم الملموس المباشر، إلى جانب ذلك نجد الكلمة المصوّرة أو الموضوعية، فكلام الأبطال المباشر يعتبر الشكل الشائع والنموذجي أكثر من غيره.

إنّ لهذا الكلام دلالة ملموسة، ومباشرة، ومع ذلك فهو لا يوجد على مستوى واحد من كلام المؤلّف، بل تفصله عنه مسافة ما، إنّه لا يفهم من زاوية مادته الملموسة فحسب، بل إنّه نفسه مادة الاتّجاه بوصفه كلمة رائعة ونموذجية ومميّزة، فكلمة البطل تعالج بالضبط على اعتبارها كلمة غيرية، بوصفها كلمة تعود كلّها إلى شخصية حدذدت بطريقة وصفية أو نموذجية، أي أنّها تعالج بوصفها مادة فهم المؤلّف، وليس أبدا من زاوية اتّجاهها الملموس والخاصّ.

أمّا كلمة المؤلّف فإنّها على العكس من ذلك تعالج بيانيا بما ينسجم واتّجاه دلالتها المباشرة والملموسة، ويجب أن تكون مكافئة لمادتها الملموسة الإدراكية الفنية، إنّها يجب أن

تكون معبّرة وقوية ومهمّة وأنيقة من زاوية وظيفتها المباشرة والملموسة، وأن تعني شيئا ما، وتعبّر عن شيء ما، وأن تخبر بشيء ما، وحتذى معالجتها البيانية قامن بالاستناد إلى فهمه الملموس.

لغات السّرد وإيدويولوجياته:

لميخائيل باختين حضور كبير في فهم مصطلح "وجهة النظر" فإذا كانت النظريات الأدبيّة في مناقشتها لموضوع "وجهة النظر" نظريات تحليلية تصنيفية، تهتم بثنائيات: السّارد/ الشخصية، سرد الشخص الأوّل/ سرد الشخص الثالث، داخل العقل/خارج العقل، المبئر/المبأر، فإنّ الحضور الأيديولوجيّ ضمن قائمة وجهة النظر، فرض على النقاد والدّارسين تناول السّرد بوصفه حركة كلّية متميّزة الأجزاء، وليس بوصفه خلاصات لمقولات فكرية، فوجهة النظر هي «مجموعة المواقف والآراء والاهتمامات الشخصية التي تكوّن الموقف العقلي أو العاطفي لشخص ما في علاقته مع العالم»[1]، ويلاحظ باختين أنّنا نلتقط أصغر تحوّل في طبقة الصّوت وأضأل مقاطع صوتية في أيّ شيء نقف عنده في الحياة اليومية، في صفحات الجرائد، والرّسائل، بأساليب مختلفة فرضها الوعي الاجتماعيّ في الأشياء، فليست الكلمات مع مقيمها ومواقفها الدالّة عليها ضمنيا قابلة للفصل.

إنّ هدف الرّواية في نظر باختين هو تمثيل الاختلافات والسماح لها بالتفاعل، فهو لا يركّز على المقوّمات الأسلوبيّة والنّحوية للّغة بل على مظاهر الحياة في الكلمات والتي تتجاوز الألسنيات، إنّ حياة "فرانسيس ماكومبر" عند هيمنجواي منظر إليها على أنّها ساحة قتال أو كرنفال من اللّغات المتناحرة، فيها نبرة عمود المجتمع الرقيقة المتكلّفة والمكتضة

[1] والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: د. حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، 1998، ص 196.

بالكليشيهات، ولا يمكن التعبير عن بعض الأفكار إلاّ في لغات أجنبية بسبب الصلة الحيوية بين اللّغة والشفرات المختلفة التي تحيا بواسطتها، وتصادم اللّغات المتباينة هذا هو ما يدعوه باختين تعدّدية لغوية، فسارد هيمنجواي له أسلوبه، لكن التأكيد على الاختلافات اللّغوية بدلا من تلطيفها هو ما يعنى به المؤلّف، «إنّ كلمات المؤلّف التي تمثّل كلام الأخر وتؤطّره توجد له منظورا، فهي تفصل الضوء عن الظلّ، وتوجد الوضعية والأحوال الضرورية لكي يبرز، وهي أخيرا، تنفذ إلى دخيلة كلام الآخرين، حاملا إلى داخله لهجاتهم وتعابيرهم الخاصّة، وموجدا لها خلفية محاورة»، وليس الحوار عند باختين تغييرا في المتكلّمين فقط بل تنبعث صفته الأساسية في الحياة كما في الأدب والفن، فكلمات الآخر تقطع لغتنا في العمق وتخترقها، ونحن نعيدها في هيئة حجة معاكسة أو توبيخ ساخر.

يستنكر "باختين وحدة "الأنا" مؤكّدا على "أنت" الآخر، مشدّدا على ذات الآخر لا كموضوع بل كذات أخرى، ولا يعني هذا تعدّد المصائر والشخصيات التي يسيّرها المؤلّف ولكن كتعدّد في الوعي، مساوٍ لوعي آخر، فوعي الشّخصية وعي آخر غير مطابق لوعي المؤلّف، أي أن تبنى الشّخصية بطريقة لا يتساوي فيها صوتها مع صوت المؤلّف، فهي ليست ناطقا باسمه بل تتمّتع باستقلالية في بنية العمل، فتدخل في صراهع حواريّ مع المؤلّف ومع الشخصيات الأخرى المساوية لها في علاقة تربطها بعالم الذوات لا عالم الأشياء، وفي هذا يقول "باختين": «لا يصاغ وعي الآخر من قبل المؤلّف، بل يكشِف عن نفسه من الدّاخل كما لو أنّه يقف خارجا أو جانبا، حيث يدخل في علاقات حوارية معه،

مثله مثل بروميثيوس يخلق المؤلّف الموجودات الحيّة المستقلّة عن نفسها التي يبدو المؤلّف على قدم المساواة معها»[1].

الغيرية والتأويلAltérité et interprétation:

لا يمكن تحليل الإبداع الفنّي في غياب لنظرية الغيرية Altérité، فأن ننتج يعني أن نفهم، produire c'est comprendre، وقد حدّد "موريس بلانشو" Maurice Blanchot ثلاثة ضروب من العلاقات هي:

1 – إسقاط النّاقد من ذاته على العمل.

2 – نقد التماهي، أي أن يتكلّم الناقد باسم المؤلّف.

3 – الحوار وغياب التماهي والاندماج، بحيث يتحاور "الأنا" مع "الأنت".

وعبر تساؤلات متعدّدةينتقد باختين جماليات التماهي وابستمولوجيتها، فيرى أنّه لا يمكن للحدث أن يغتني حين الالتحام بالآخر، فهل يفيد استبدال الإثنين بالواحد؟ وما الذي يفيده أيضا التحامي الآخر؟

يستنكر "باختين" الوحدة فيما يتعلّق بالفهم، فيؤكّد على أنّ التغلغل في الآخر، والانصهار معه مع المحافظة على مسافة بينه وبيننا ممّا يضمن فائض المعرفة، ومن الخطأ أن يختزل وعي الآخر في وعي مفرد، فالفهم هو تحويل الآخر إلى أنا أخرى *autre soi* من مبدأ الخرجنة exotopie ، ولا يمكن للذات الفاهمة إلاّ أن تغني النصّ، وتكون خلاّقة بشكل مساوٍ، فالفهم يقوم بوظيفتين:

[1] تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1996، ص 194.

- وظيفة فهم العمل كما فهمه صاحبه، دون الخروج عن حدود فهمه، إنجاز هذه المهمة أمر صعب للغاية وعادة ما يتطلب فحص كمية كبيرة من المواد.
- وظيفة العثور على الذات خارج نفسها، أي عن طريق الخرجنة الزمنية والثقافية، والأمر الأساسيّ في الفهم «هو قدرة الشخص الذي يقوم بالفهم على العثور على ذاته خارج ذاته- في الزمان والفضاء والثقافة – بالاستناد إلى الآخر الذي يرغب في فهمه بصورة خلاّقة»[1].

ويذهب "باختين" إلى أنّ تشكّل الكلمة المشخّصة لموضوعها، لا يمكن أن يتخلّص من كلمات الآخرين وتقويماتهم ونبراتهم، فالتوجّه الحواريّ للكلمة «وسط كلمات الغير يخلُق في الكلمة إمكانات فنية جديدة وجوهرية، يخلق فنّيتها النثرية الخاصّة التي تعدّ تعبيرها الأكمل والأعمق في الرواية»[2]، فالقول الحيّ يلامس آلاف الخيوط الحوارية التي ينسجها الوعي الاجتماعي الأيديولوجي حول موضوع القول، ومن المفترض أن تنطق الشخصية بما يعبّر عن انتمائها الطبقي ومستواها الثقافيّ، «وهنا تبرز القدرة الغيرية للمؤلف الباحث عن التميز وعن البناء الصعب لرواية الأصوات، وهذه هي القدرة الغيرية تأتي عندما يتمكن المؤلف من تجاوز ذاته وتجاوز الراوي وإعطاء المساحة والساحة كاملة للنمط الثالث عندئذ لا بد من توافر التعددية اللغوية والأسلبة ذات الهجين القصدي للصوغ الروائي والحواري بين الأصوات»[3].

---

[1] Tzvetan Todorov, Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique suivi d'Ecrits du Cercle de Bakhtine, collection Poétique, seuil, paris, 1981, p 168.

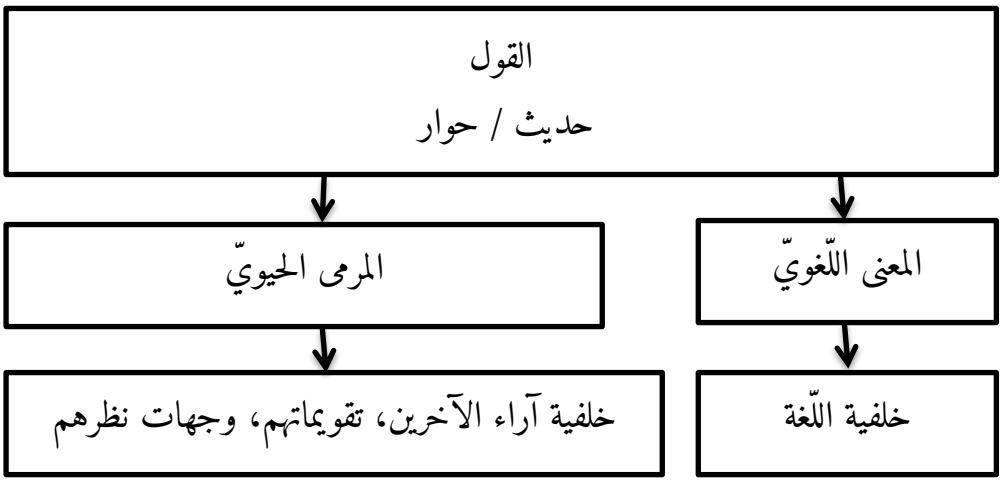
[2] ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاّق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1988، ص 28.

[3] د. محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في رواية الأصوات العربية، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، 2000، ص 65.

إنّ الوضع الطبيعي لأيّ كلمة حيّة هو توجّهها الحواريّ، إنّها تلتقي بكلمة الآخر في كلّ توجّهاتها وطرقها نحو الموضوع، «ولا يمكنها إلاّ أن تدخل في تفاعل حيّ متوتّر معها، آدم الذي توجّه بالكلمة الأولى إلى عالم بكر لم يفتر عليه، آدم هذا هو الوحيد الذي كان بإمكانه فعلا تفادي هذا التوجّه المتبادل مع كلمة الآخر، في الموضوع الواحد حتى النهاية»[1].

كلّ كلمة تولد كردّ حيّ في الحوار، متشكّلة من تفاعلها الحواري مع كلمة الآخرين داخل الموضوع، وبذا يكون احتواء الكلمة موضوعَها حواريا دائما، «لكنّ هذا لا يستنفد الحوارية الداخلية للكلمة، فالكلمة أيّ كلمة ر تلتقي بكلمة الآخر في الموضوع فقط، بل تتّجه إلى جواب، ولا يمكنها تفادي التأثير العميق الذي للكلمة الجوابية المتوقّعة»[2].

خلاصة فكرة الغيرية عند باختين يمكن تمثيل من خلال التوجّه الحواريّ للكلمة/الملفوظ، بحيث يحقّق أيّ حديث حواريّ معنًى لغويا، ومرمى حيويّ، فيُفهم المعنى على خلفية اللّغة بينما يُفهم المرمى على خلفية آراء وتقويمات الآخرين، ويمكننا تمثيل هذه الخلاصة في الترسيمة الآتية:



[1] ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاّق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1988، ص 33.

[2] المرجع السابق، ص 34.

مقولة الكرنفاليّة

المفهوم والمرجعية

مقولة الكرنفاليّة أو الكرنفلة: la carnavalisation

يحرص باختين حين حديثه عن نشأة النصّ الرّوائي وسيرورة تكوّنه على التفتيش عن الجذور الحقيقية للرّواية، وهي الجذور المرتبطة بالفلكلور، فيرى أنّه «يمكننا أن نقول أنّ للجنس الرّوائي ثلاثة جذور جوهرية هي: الملحمة والخطابة والكرنفال، واعتمادا على غلبة أحد هذه الجذور تتشكّل خطوط ثلاثة في تطوّر الرّواية الأوروبية: ملحميّة، خطابيّة، كرنفاليّة، توجد بينها أصناف ذات طابع انتقالي، وفي المجال الهزلي- الجاد يجب أن نبحث في عن نقاط انطلاق تطوّر مختلف أصناف الخطّ الثالث للرّواية أي الخطّ الكرنفاليّ»[1]:

وبالعودة إلى اعتراف باختين بتأثّره بالفلسفة الكلاسيكية اليونانية، وبخاصّة الحوارات السقراطية والهجاء المنيبي، سنقف عند مرجعية مفهوم الكرنفاليّة الذي ابتدعه باختين إذ يقول: «هناك جنسان هما الحوار السقراطي والهجائية المنيبية كان لهما الأهمية الحاسمة في ميدان الأدب المضحك الجاد لتشكيل تنوّعٍ في تطوّر الرّواية والنثر الأدبيّ»[2].

المحاورات السقراطية:

في محاورة الجمهورية لأفلاطون يذكر "ثراسيماخوس" أنّ «سقراط يتميّز بصفة السخرية وبأسلوبه التهكّمي[3]»، فهو أوّل من ابتدع مفهوم السّخرية، وتضمّن منهجه مرحلتين:

[1] Mikhaïl Bakhtine, Problèmes de la poétique de Dostoïevski, traduit par guy verret , édition l'Age d'homme, 1970, p 127.

[2] Mikhaïl Bakhtine, Problèmes de la poétique de Dostoïevski, traduit par guy verret , édition l'Age d'homme, 1970, p 128.

[3] أفلاطون، الجمهورية، ترجمة شوقي داود تمراز، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، 1994، ص 56.

أولاهما سلبية تعرف بمرحلة التهكّم، يتصنّع ويدّعي فيها الجهل ويسعى للتعلّم من العقلاء، محاورا محدّثيه ليوقعهم في التناقض، والثانية هي عندما ينتهي من «تطهير خصمه من المعارف المشوّهة التي تلقّاها في المجتمع بالممارسة، أو عن طريق أقرانه يبدأ مرحلة جديدة، وهي الجانب الإيجابي أو ما يعرف باسم التوليد»[1]، ويذهب هيجل «إلى أنّ تهكّم سقراط لم يكن يعتمد على ادّعاء الجهل فحسب، بل يعتمد أيضا على قبوله لمزاعم خصمه بقيمتها الظاهرية ثمّ يتركها تدحض نفسها، والتهكّم في هذه الحالة قريب الشبه من الجدل، فالجدل يقدّم للأشياء الحبل المناسب لتشنق به نفسها»[2].

وهناك مَن يذهب إلى أنّ سقراط نفسه مسبوق في نقده التهكّمي بنقد "اكسينوفانيس" الذي انتقد أشعار هوميروس وهسيودوس حول أسطرة الآلهة واتصافها بصفات البشر، وكذا انتقاده لفكرة التناسخ الفيثاغورية، كما سخر من فكرة التجسيم في الديونيسيوسية والباخية التي تجعل ديونيسيوس أو باخوس يحلّ في أجساد عباده البشر، إنّ "اكسينوفانيس" يتهكّم «تهكّما فلسفيا راقيا على هذا التصوّر الساذَج الذي يخلعه الإنسان على آلهته التي يقدّسها ويتصوّرها على صورته، فيقول أقوالا، تعدّ تأسيسا للسّخرية الفلسفيّة أو التهكّم الفلسفيّ، ربّما لأوّل مرّة في تاريخ الفكر البشري، وقبل أن يؤسّس سقراط منهجه التهكّمي المشهور»[3].

فما خصائص المحاورات السقراطية؟

يمكن تلخيص أهمّ خصائص المحاورات السقراطية بحسب باختين في النقاط الآتية:

1 – انطلقت هذه المحاورات في نهاية الحقبة الكلاسيكية القديمة.

---

[1] د. عبد العال عبد الرحمن عبد العال، مشكلة الأصالة والتوفيق لدى فلاسفة اليونان، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2004، ص 74.

[2] ميخائيل أنوود، معجم مصطلحات هيجل، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2000، ص 282.

[3] د. شرف الدين عبد الحميد، تأريخ الفلاسفة اليونان الأوائل قبل سقراط إعادة نباء وتأويل جديد، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، 2020، ص 99.

2 – ترتبط المحاورات السقراطية كنوع أدبيّ بالذاكرة، أي تقوم على تدوين أحاديث المعاصرين الصحيحة، اعتمادا على التذكّر الشخصي.

3 – الشخصية الرئيسة في المحاورات السقراطية إنسان يتكلّم ويمزح.

4 – بطل المحاورات (سقراط) يتّصف بصفات الأحمق الشعبي الذي لا يفهم شيئا.

5 – الدّمج المزدوج للجهل والحكمة في المحاورات.

6 – ظهور نوع جديد من الوصف النثري للبطولة.

7 – الطابع الكرنفالي في انقلاب البطل إلى مهرّج.

8 - تميّز الحوار المروي في السّرد الحواري للمحاورات.

9 – قرب لغة المحاورات من اللّغة الشعبية المحكية.

10 – المزج بين اللّغات واللّهجات ذات الطابع السّاخر.

11 – دمج الضحك والتهكّم السقراطي بطريقة التحقير والإذلال لرؤية العالم والإنسان والتفكير الإنساني.

12 – قيام المزاوجة بين الضحك والتحقير على نظام كامل من الاستعارات والتشابيه المستوحاة من الطبقات الدنيا للوجود.

لقد استُعيرت كلمة "التهكّم" في القرن الثاني عشر من اليونانية Eironeia من خلال الكلمة اللاتينية Ironia التي تعني التظاهر بالجهل والمظهر الخادع، واعتبرت شكلا «من أشكال النقد... وقد أصبحت الكلمة منذ الرومانسيين الألمان مصطلحا أكثر غموضا وفتة في مجال النقد والتحليل الأدبي»[1].

الهجائية المنيبية:

يشترك الحوار المنيبي مع الحوارات السقراطية في الأصول الفلكلورية، وهو جنس أدبيّ سُمي باسم الفيلسوف مِنيب Ménippe de Gadara من القرن الثالث قبل الميلاد،

1 Serper Arié. Le concept d'ironie, de Platon au Moyen Age. In: Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1986, n°38. p. 7-25;

الذي لم «تصلنا هجائياته السّاخرة، لكنّنا عرفنا وجودها بشهادة من "ديوجين لايرص" Diogène Laërce»[1]، إنّه هو مَن «أعطى جنس الهجائية المنيبية شكله الكلاسيكي»[2]، وقد أُطلق المصطلحُ على جنس أدبيّ بعينه في القرن الأوّل قبل الميلاد من قبل العالم الروماني "فارون" varron في هجائياته المنيبية، وإن كان الجنس قد عرف قبل ذلك بكثيرٍ، فكان "انتيسثينيتس" تلميذ سقراط أوّل من كتب المنيبة الساخرة، وذكر "شيشرون" أنّ "هراقليطس" معاصر أرسطو كتب هو الآخر منيبات سمّاها logistoricus، وعُدّت l'Apocoloquintose من الهجاء المنيبي، حيث يخلط النثر والشعر، والنغمات الجادة بالكوميدية، والجدالات والمبادئ الأخلاقية المستوحاة من المتشائمين. يستخدم سينيكا هذا الشكل الأدبي لإنتاج نص غير عادي، والذي يتضمن عددًا كبيرًا بشكل خاص من الاقتباسات والذكريات الأدبية من جميع الأنواع، والتي تجمع بين أكثر المستويات اللغوية والأسلوبية المختلفة، وعُدّت ساتيريكون Satyricon من الهجاء المنيبي، وهي عمل لاتيني خيالي يختلف عن الهجاء الشعري الرسمي لجوفينال أو هوراس، يمتزج فيه النثر والشعر، والعناصر الجادة والكوميدية، يُعتقد أن جايوس بترونيوس مَن كتبه، على الرغم من أن تقليد المخطوطة يحدد المؤلف على أنه تيتوس بترونيوس.

ومن الهجاء المنيبي هجائيات "لوكيان"، وتحوّلات أبوليوس، ورواية "هيبوقراط" والرواية الإغريقية والرواية الطوباوية العتيقة، والهجائية الرومانية لهوراس، ويدخل ضمن «الهجاء الرّصين إيماءات "سوفرون" وشعر الخمريات والأمثال الواردة على ألسنة الحيوانات

1 Julia Kristeva, « Le mot, le dialogue et le roman », Recherches pour une sémanalyse, Éditions du Seuil, Paris, 1978, pp. 82-112.

2 Mikhaïl Bakhtine, Problèmes de la poétique de Dostoïevski, traduit par guy verret , édition l'Age d'homme, 1970, p 132.

والمحاولات الأولى لمذكّرات "إيون"، وتأمّلات "**كريتياس**"، **والمقالات الهجائية اللاذعة، ومحاورات "لوقيانوس"**»[1].

فما خصائص الهجاءات المنيبية وغيرها من الأنواع الهجائية الرصينة؟

1 - يشكّل الواقع المعاصر موضوع الأنواع الهجائية الرصينة.

2 – اعتماد الضحك الشعبي المستقى من الفلكلور مبدأ في هدم وإلغاء المسافة الملحمية.

3 – قدرة الضحك على تقريب الأشياء، وإدخالها في دائرة الاتصال.

4 – تقديم صفات متميّزة على صعيدي الزمان والمكان.

5 - تراجع دور الذاكرة وغياب فعالية التقليد إذ يسخر الإنسان لينسى.

6 - اتّصاف الهزل بالحضور حين عرضه أمام الناس.

7 - تقوم السّخرية والهزل على الطابع الرّمزي الفنّي للمكان والزمان.

8 – تفسير الأنواع الهجائية الرصينة للتغيير الجذري في القيم والأزمنة.

وإجمالا فإنّ الحوار المنيبي في حقيقة الأمر رؤية للعالم وموقف منه، يكون فيه الضحك أكثر لذاعة وفضاضة، يحدث بقلب الموازين وتدمير المقدّس النبيل، فيَخلق عالما أكثر حرية، ينتقل فيه الإنسان بين الأزمنة والأمكنة، كما يحضر في المنيبة العنصر الطوباوي (الحالم) الذي يظهر فيه الحاضر ويقترب من المستقبل أكثر فأكثر مبتعدا عن الماضي من أجل البحث عن قيم جديدة، إضافة إلى هذا كلّه فإنّ «الهجاء المنيبي حواريّ ومليء بالمحاكاة السّاخرة واللُّعب التنكريّة، ويتمتّع بمستويات عديدة من الأساليب ولا يخشى حتّى استعمال لغتين... ويمكن أن يبلغ أبعادا ترسم لوحة عظيمة للكون المعاصر بكلّ تنوّعها الاجتماعيّ مع كافّة تناقضاته»[2].

مفهوم الكرنفالية:

[1] ميخائيل باختين، الملحمة والرواية، دراسة الرواية، مسائل في المنهجية، ترجمة د. جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، ط1، 1986، ص 43.

[2] نفس المرجع، ص 49.

يطرحُ باختين مشكلة الكرنفال والكرنفالية، فيذهب إلى أنّ الكرنفال هو المجموع الكلّي لمختلف الاحتفالات والطقوس والأشكال التي من النوع الكرنفالي، له جذوره ونظامه وتفكيره وتطوّره، أمّا الكرنفالية فهي تأثير الكرنفال في الأدب، أو في الجنس الأدبيّ، إنّ الكرنفال ليس ظاهرة أدبيّة بل إنّه من المهرجانات التوفيقية ذات النّوع الطقوسي، يختلف باختلاف الشعوب التي تمارسه، له لغتُه الرّمزية الحسّية من أفعال جماهيرية وإيماءات فردية، تتعذّر ترجمتها إلى لغة لفظية، أو لغة مفاهيم، وإن قبلت ترجمتها إلى لغة صور فنيّة، وأمكن تحويلها إلى لغة الأدب، هذه اللّغة التي تعبّر عن المعنى الكرنفالي للعالم، «ونحن نطلقُ تسمية كرنفلة الأدب على عملية نقل الكرنفال إلى لغة الأدب»[1].

إنّ النصوص المفاتيح لمفهوم الكرنفالية الباختيني هما كتاب أعمال فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وعصر النهضة، والفصل الرّابع من كتاب شعرية دوستويفسكي، و تعني « كلمة كرنفالية هيكلة الثقافة الشعبيّة لبعض النصوص الأدبية على المستوى اللّفظي والدلالي وغيرهما، بمعنى حضور الثقافة الشعبية في الأدب، علما أنّ هذا الحضور نفسه نتيجة عملية تحويل، ونصنصة، أي تحويل شفرة النّصوص الاجتماعية إلى الأدبية، إنّها إشباع الخطابات الأدبية بالسلوكيات الكرنفالية الملاحظة في الحياة الاجتماعيّة»[2]، ومن الواضح أنّ باختين يعتبر أنّ الثقافة الشعبيّة تجد تعابيرها الأكمل والعمق في سلوكيات خطابات الكرنفال، وهو ما يسمّيه "الرؤية الكرنفالية" التي تدلّ على الرؤية العامّة للعالم.

[1] مجموعة مؤلّفين، الكرنفال في الثقافة الشعبية، ترجمة خالدة حامد، منشورات المتوسط، ميلانو، إيطاليا، ط1، 2017، ص 50.

[2] Belleau, A. (1983). Carnavalisation et roman québécois : mise au point sur l'usage d'un concept de Bakhtine. Études françaises, 19 (3), 52.

من المحتمل أن لا تُفهم الرؤية الكرنفالية المحوّلة إلى النصّ الأدبيّ إلاّ داخل نسق أوسع، فالكرنفالية تتضمّن أنساقا ثلاثة تتصارع في الآن نفسه هي[1]:

1 - نسق الثقافة الشعبية: la culture populaire القائم على نظام داخلي من التقابل والتبادل المزدوج بين الرأس والعقب، الموت والحياة، المديح والشتم، وغيره.

2 – نسق الخطاب المزدوج Le discours ambivalent المتناقض للثقافة الكرنفالية الشعبية، المصارع للخطاب الأحادي الممثل للثقافة الرّسمية.

3 – التبديل النصّي La transposition textuelle للنسقين الأوّلين بواسطة الكرنفالية.

الكرنفالُ هو الحياة مقلوبة رأسا على عقب، إنّها الجانب المعكوس من العالم، كلّ أفراده يشاركون مشاركة فعّالة، يحيون بقوانينه الفاعلة، يعلّقون قوانين وضوابط وممنوعات الحياة الاعتيادية اللاكرنفالية، ويكسرون البنية التراتبية، وكلّ أشكال التبجيل والرهبة وكلّ ما ينتج عنه من اللامساواة القائمة بين الأفراد والجماعات في المجتمعات البشرية، والثورة على تراتب وترتيب وتدرج النّاس داخل المجتمع على أساس المكانة والحظوة والتملّك والسلطة وغيرها من المكتسبات المرتبطة بطبيعة المجتمع، فيحدث الاتصال الحرّ الحميم بين النّاس، «وتصير مقولة الاتّصال مسؤولة عن طريقة انتظام الأفعال الجماهيرية، وعن الإيماءات الكرنفالية، وعن الكلمة الكرنفالية الجريئة»[2].

يدخل ضمن مقولة الكرنفالية مقولات أخرى هي:

أوّلا: مقولة الاتّصال الحرّ الحميم:

يحكم النّاس في حياتهم اللاكرنفالية الانفصال الذي يعيق الاتّصال بينهم بحكم اللامساواة السوسيو-تراتبية، ولا يمكنهم تخطّي هذا المعيق إلاّ بالدّخول ساحة الكرنفال الذي يعدُّ مكانا للتدريب على حياتهم الجديدة القائمة على العلاقات المتبادلة المجسّدة حسّيا فيما يشبه المسرح، ضدّ السلطوية، ويتحرّرون من تراتبية المجتمع.

[1] Belleau, A. (1984). Carnavalesque pas mort? Études françaises, 20 (1), 39.

[2] Ibid, p 50.

ثانيا: مقولة الغرائبية:

هذه المقولة خاصة بالمعنى الكرنفالي للعالم هي الأخرى، وهي مرتبطة عضويا بالمقولة السّابقة، فالنّاس يعيشون في حياتهم اللاكرنفالية حياة غير ملائمة، تجعلهم مغتربين، وحين اتّصالهم في حياة الكرنفال تفسح المجال أمام الجوانب الخفية في الطبيعة الإنسانية للظهور والتّعبير عن نفسها.

ثالثا: مقولة اللاتكافؤ الكرنفالي:

مفهوم اللاتكافؤ مأخوذ من المعنى اللّغويّ الزواج غير المتكافئ Mésalliance، الذي يحدث بين الأشخاص غير المتكافئين اجتماعيا، وعند الاتّصال الحرّ الحميم، ترتبط القيم والأفكار والظواهر والأشياء المتباينة، وتخرج من دائرة الانغلاق والانفصال بفعل التراتبية الاجتماعيّة لتدخل في دائرة التوحّد والترابط الكرنفالي، وهنا تجتمع وتتزاوج الثنائيات الضدّية القداسة والدناسة، النبالة والوضاعة، العظمة والحقارة ، الحكمة والغباء، المعرفة والجهل.

رابعا: مقولة التدنيس:

هذه المقولة مرتبطة بسابقتها هي الأخرى، فقد عاش الإنسان في العصر الوسيط نمطين متناقظين من الحياة: الأولى رسمية صارمة تلتزم النظام وتخضع للتراتبية الاجتماعية، يعاني فيها الخوف، التعصّب، والإذلال والخضوع، والثانية سوقية تحكمها الكرنفالية، يكثر فيها التجديف والتحقير والامتهان، والاتصال، والبعد عن الكلفة، وإنزال الأشياء من علیائها، والبذاءة، والمحاكاة الساخرة من النصوص والأقوال المقدّسة، ويمكن إجمال هذه المقولات في الترسيمة الآتية:

وتتجسّد هذه المقولات الكرنفالية واضحة في فعل التتويج/الخلع، خلع الملك وتتويج العبد، فيتجلّى الاتصال الحميم في خلع التاج، ويتجلّى اللاتكافؤ الكرنفالي في الملك العبد، ويتجلّى التدنيس من خلال اللّعب برموز السلطة، أمّا الطقوس الكرنفالية كالتنكّر بالملابس والأقنعة، والألغاز الكرنفالية، والحروب الكرنفالية، والصّراع اللفظي، ومباريات اللّعن، وتبادل الهدايا فقد انتقلت إلى الأدب «بعمق رمزي وتناقض لما يقابلها من حبكات ومواقف الحبكة وإضفاء النسبية المرحة والخفّة الكرنفالية وسرعة التغيّر»[1]، **فماذا أفادت الطقوس الكرنفالية الأدب؟**

إنّ فعل التتويج/الخلع وغيره من طقوس ذكرناه وصف الأدب ببعض الصفات هي:

1 – إنتاج صور فنّية غير معتادة تقوم على التّضاد والثنائية، تطبعها المفارقة والتناقض والازدواج، تجمع بين الموت والميلاد، الثناء البذاءة، الشباب الكهولة...

2 – قيام الصور الفنية على التباين أو التشابه أو العكس وهو ما يعزّز مقولة الغرائبية فنّيا.

3 – حضور الضحك المثير للسّخرية المرحة الصاخبة، الطابع السّاخر في الباروديا.

4 – غنى الفضاء الكرنفالي القائم على التناقض وثنائية المستوى بدء بالساحة إلى الشوارع والحانات والطرق والحمامات ومراسي السفن.

5 – حضور العامية واللّغات الشعبيّة في الأدب الهزلي والبارودي.

6 – السّماح «بنقل المسائل من المجال الفلسفي المجرّد، ومن خلال الموقف الكرنفالي من العالم، إلى المستوى الحسّي الملموس للصور والحوادث الديناميكية والواضحة بطريقة كرنفالية»[2].

الكرنفالية في كتاب أعمال فراسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة:

[1] المرجع نفسه، ص 55.

[2] ميخائيل باختين، قضايا الفنّ الإبداعي عند دوستويفسكي، ترجمة د. جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد، العراق، ط1، 1986، ص 196.

وصل كتّاب باختين عن رابليه إلى قرائه متأخرا جدا، مثله مثل كلّ أعمال باختين باستثناء كتاب شعرية دوستويفسكي الذي طبع سنة 1929، وتعود فكرة الكتّاب إلى أوائل ثلاثينيات القرن الماضي، فقبل مناقشة أطروحته في 15 نوفمبر 1946، صرّح باختين أنّه عمل على هذا الكتّاب أكثر من عشر سنوات، أمّا "إيرينا بوبورفا" IRINA POPOVA، فتقترح في مقالها "معجم كرنفال فرانسوا رابليه[1]..." مناقشة بداية فكرة الكرنفالية الكتّاب بعد قراءتها لمختلف الشهادات الأدبية لباختين وكتّاب سيرته المسجّلة في المجلات الأدبية الروسية ترى أنّ بداية هذه الفكرة هي نهاية سنة 1920، وقد تمّت كتابة الدراسة سنة 1940، وأعيد صياغتها سنة 1965 بعنوانها المعروف، في حين لم تكن هناك معلومات دقيقة حول فترة ظهور مفهوم هذا الكتّاب، وقد زوّدتنا الوثائق الباختينية وكتّاب سيرة باختين بهذا التاريخ، إذ حدّد المنظّر الأدبي الشهير تلميذ باختين "س. بوشاروف" S. Bocharov ظهوره بتاريخ نوفمبر - ديسمبر 1938، وبدوره قدّم لنا "ن. بانكوف" N. Pan'kov افتراضا بعد محاورته لزملاء باختين بأنّ بداية تأثّر باختين برابليه كانت في فترة كتابته لشعرية دوستويفسكي، أي في سنوات العشرينيات.

إنّ نضج مشروع كتّاب باختين عن رابليه كان قبل ذلك بكثير، ووفقا لملاحظات باختين التي تعود إلى فترات مختلفة، فإنّه بدأ التفكير النظري في الثلاثينيات، وفي حوار مصوّر قام به "ف. د. دوفكين" V. D. Douvakine في 22 مارس فإنّ باختين أجاب عن سؤال بدء كتابته لهذا الكتّاب على النّحو الآتي: «بدأت العمل على رابليه عندما كنت في "كوستنا" Koustanaï، وبعدها واصلت العمل...»، ويستشهد بنفس فترة "دوفكين" كاتب سيرة آخر هو "ف. تورين" V. Turbin عالم فقه اللّغة وأستاذ الآداب في جامعة "لومونوسوف" في موسكو، وبحسبه فقد أعطى باختين إجابة واثقة بتحديده لسنة 1933،

[1] Irina Popova, «Le carnaval lexical de François Rabelais: le livre de M. M. Bakhtine dans le contexte des discussions méthodologiques franco-allemandes des années 1910-1920», Slavica Occitania, Toulouse 2007, p. 343.

ومن ناحية أخرى، تظهر المعلومات غير المباشرة أن فكرة الكتاب عن رابليه ظهرت في حوالي عشرينيات أو بداية ثلاثينيات القرن الماضي، وتوافق "بوبوفا" Popova على فرضية سميرنوف الذي كتب أنّ باختين تأثّر بكتاب "إ. لان" E. Lann la Mystification littéraire، وبدورها ترى "إيوانا ديلكتورسكايا"Ioanna Delektorskaya أنّ باختين أخذ فكرته من خلال مقال "كويقن" D. kouiguen، الذي كُتب ما بين 1909 – 1918، حول قصّة Le Club des killers de lettres لسيغيسموند كرزيزانوفسكي S. Krjijanovski، وكان موضوع المقال عن علم نفس الكرنفال، وتعتبر "بوبوفا" أيضا العالمين الألمانيين ومنظّري الأدب "ك. فوسلار" K. Vossler و"ليو سبيتزر" Leo Spitzer، وخاصّة أطروحة الأخير المكتوبة سنة 1910، ملهمة لباختين لإنشاء نظرية الكرنفالية.

فمن أين استقى رابليه مادته؟

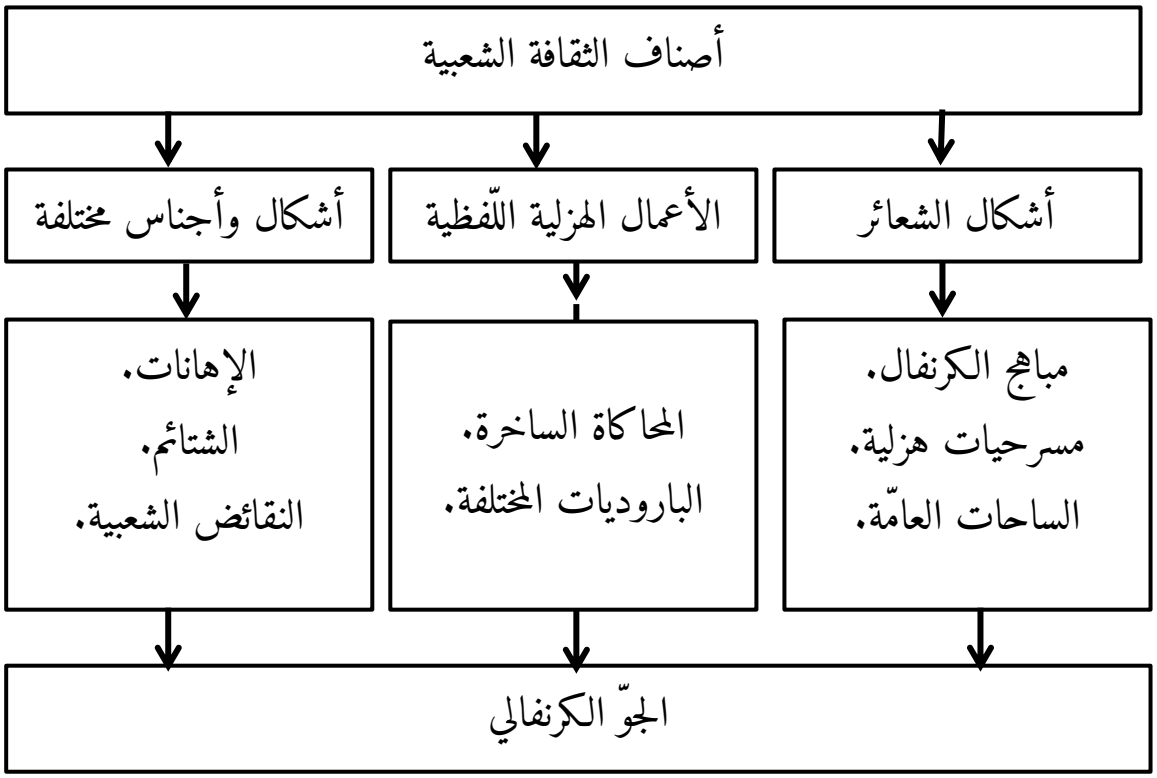
لقد تلقى رابليه حكمة التيار الشعبي من اللّهجات العامية القديمة، والأقوال، والأمثال ومقالب طلاب المدارس ومن أفواه البسطاء والمجانين[1]، إنّه يسم صوره كلّها بالطابع الشّعبيّ، الطابع الذي يخرجه من بوتقة التقيّد بالقوانين والقواعد الفنية الموروثة، الأمر الذي يجعل فنّه صعبَ الفهمِ لدى الكثيرين، **فأين تكمن إذن صعوبة دراسة "رابليه"؟**

بحسب باختين رابليه أكثر صعوبة إذْ «يتطلّب، لفهمه، إعادة صهر كلّ المفاهيم الفنيّة والإيديولوجية، والقدرة على التخلّص من كثير ممّا هو موجود في ذائقتنا الأدبيّة المتجذّرة بعمق، ومراجعة كثير من المقولات، وبخاصّة التوغّل في مناحي الأعمال الهزلية الشّعبيّة، التي كانت جدّ قليلة وإن تمّ اكتشافها بسطحية»[2]، إنّ صوره الشعبية تجسّد كلّ أشكال الضحك: أفراح الكرنفال، الشعائر والطقوس التعبدية، التهريج والهزل، حركة البلهاء

[1] ميخائيل باختين، أعمال فراسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة، ترجمة شكير نصر الدّين، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، ط1، 2015، ص11.

[2] Bakhtine, Mikhaïl, 1970, L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire du Moyen Âge et sous la Renaissance. Paris, Gallimard. P11.

والمغفلين والعمالقة والأقزام، وكلّ ما يمثّل الثقافة الشعبية المعارضة للثقافة الرّسمية، ويمكن تصنيف هذه الأشكال في ثلاثة أصناف توضحها الترسيمة الآتية:



إنّ "رابليه" يخالف تماما الثقافة الرّسمية، في كونه يقدّم مظهرا مقصودا مختلفا عن العالم وعن الإنسان والعلاقات الإنسانية، **فما هي السّمات المميّزة لأشكال الثقافة الشعبيّة؟**

إنّ ما يميّز الأشكال الثقافية الشعبية هو:

- المبدأ الهزلي المحرّر لها من كلّ وثوقية دوغمائية.
- خالية من الطابع السّحري الابتهالي.
- تمثّل محاكاة ساخرة بارودية من الثقافة الرّسمية.
- تنتمي إلى حيّز الحياة العادية.
- طابعها الملموس المحسوس قريب من الأشكال الفنية والتصويرية.

إنّ الكرنفال هو نواة هذه الثقافة التي تقع عند قطبي الفنّ والحياة، فهي «الحياة بذاتها مقدَّمَة بسمات اللّعب المميّزة»[1]، فالكرنفال يتجاهل التمييز بين الممثلين والمتفرّجين، «ويتجاهل أيضا مقدّم الخشبة، حتّى في شكله الجنيني، لأنّ مقدّم الخشبة يدمّر الكرنفال... إنّ المتفرّجين لا يحضرون الكرنفال بقدر ما يعيشونه جميعا، فهو من حيث فكرته نفسُها، معمول من أجل عموم الشّعب، وطيلة مدّة الكرنفال، لا أحد يعرف حياةً غير حياة الكرنفال، التي يستحيل الإفلات منها، فليس للكرنفال حدود فضائيّة»[2].

أمّا النظرية الكرنفاليّة التي طوّرها باختين فتتأسّس على الثقافة الشعبيّة والضحك، في القرن السّادس عشر، إذ صار الضحك "الرابليّ" تعبيرا عن الضمير الجديد الحرّ، من هنا يقدّم لنا باختين رابليه على أنّه الكاتب الفريد الذي فهم الثقافة الشعبيّة الهزلية، «لقد كان رابليه أكبر متحدّث، ذروة الضحك الكرنفالي الشّعبي في الأدب العالميّ، فعمله سمح لنا باختراق الطبيعة المعقّدة والعميقة لهذا الضحك»[3]، فالكرنفال هو «الحياة الثانية التي تتأسّس على مبدأ الضحك، إنّه حياة الشّعب الاحتفالية»[4].

أسلوبية أعمال رابليه ومصادرها الشفوية:

كان رابليه مبدعَ النثر الأدبيّ الفرنسيّ، ينهلُ عناصر لغته من المصادر الشفوية، التي مدّته ثراء لفظيا، كلماته عذراء جديدة وُلدت من الحياة الشعبية، وألفاظه طرية لم يشذّبها السياق المكتوب، كان يولّد الصيغ، وينهل من اللّغة العامية، التي تنشأ منها عبارات القسم واللّعن، والكُنى القدحية، إنّها ألفاظ مُعدية تنشُر تأثيرَها في باقي الكلمات، ومن خصائصه الأسلوبية المستمدّة من الأسلوب الشفويّ تقليصُ المسافة بين أسماء الأعلام والأسماء

[1] ميخائيل باختين، أعمال فراسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة، ترجمة شكير نصر الدّين، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، ط1، 2015، ص19.

[2] Bakhtine, Mikhaïl, 1970, L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire du Moyen Âge et sous la Renaissance. Paris, Gallimard. P11.

[3] Ibid., p. 21.

[4] أعمال فراسوا رابليه والثقافة الشعبية، ص20.

النكرة المتبادلة فكلّ منها يستهدف الكنية المدحية أو القدحيّة المزدوجة الأضداد، إضافة إلى هذه الخاصية نجد خاصية الاستعمال الكرنفاليّ للأرقام، فقد شهد أدب العصرين القديم والوسيط الاستعمال الرّمزي، الميتافزيقي والصوفي للأرقام، أمّا رابليه فيزيل «عن الأرقام أسمالها المقدّسة والرّمزية، إنّه يسقطها، يدنّس الرّقم، إنّه تدنيس ليس بالعدمي، بل هو مرح وكرنفال يجعله يتوالد ويتجدّد»[1]، جميع أرقامه قلقة مزدوجة غير مكتملة، كلّها ذات طابع كرنفاليّ وغروتيسكي، يحصل عليها بوسائل متنوّعة، عن طريق الإسفال البارودي للأرقام مباشرة، أو عن طريق المبالغة والتضخيم والإفراط.

الأدب ذو النكهة الكرنفالية:

يُقصد بالنكهة الكرنفالية جملة الخصائص الصنفية الخارجية التي تطبع جميع أصناف ما يعرف بالأدب المضحك بجدّ نتيجة لتأثّرها بالموقف الكرنفالي من العالم، وهذه الأصناف هي ما «يقابل الأصناف الجادة كالملحمة والمأساة، والتاريخ والبيان الكلاسيكي»[2].

تجمعُ أصناف الأدب المضحك بجدّ رابطة الفولكلور الكرنفالي، وكلّها مفعمة بموقف كرنفالي من العالم، موقف يسمها بخصائص ثلاث هي:

1 – الموقف الجديد من الواقع، فمشكلات الحياة تعدّ مادة لهذه الأصناف ومنطلقَ فهمِ الواقع الجديد، إذ تُقدّم المادة في شكل معاصر يمتزج فيه ما هو جادّ بما هو مضحك، كما يُقدّم الأبطال بعيدا عن التناول الملحمي والتراجيدي.

2 – لا ترتكز أشكال الأدب المضحك بجدّ على الموروثات ولا تفسر نفسها بها، بل ترتكز على الخبرة العلمية، فتفضح الموروثات وتنتقدها.

3 - التنوّع الأسلوبي وتعدّد الأصوات، فيحضر في أشكال الأدب المضحك بجدّ الأسلوب القصصي المتعدّد النغمات، وتحضر الازدواجية في الجمع بين السّامي والوضيع،

[1] المرجع السابق، ص 590.

2 ميخائيل باختين، قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، نر: د. جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 1986، ص 155.

كما تحضر جميع الأجناس الأدبية كالرسائل والمخطوطات والحوارات والمعارضة الساخرة، والاقتباسات، ويمتزج الشعر بالنثر، وتتعدّد اللغة بحضور اللّهجات.

بين الكرنفال والأدب ذو النكهة الكرنفالي:

إنّ الكرنفالَ (الاحتفالات ذات الطابع الكرنفالي) موقفٌ من العالم له لغته الحسية الملموسة والرمزية، القائمة على الإيماءات والحركات الكرنفالية، لا يمكن ترجمتها إلى لغة كلامية إلاّ بنقلها إلى لغة الصور الفنية أي لغة الأدب، **فما خصائص الكرنفال التي يمكن نقلها وترجمتها إلى الأدب لإسباغ الطابع الكرنفالي عليه؟**

يمكننا أن نوجز أهم الخصائص الكرنفالية التي حدّدها باختين فيما يأتي:

- الكرنفال يشبه المشهد المسرحي لكنّه ليس تمثيلا، يشترك فيه الجميع، يعيشون حسب قوانين كرنفالية تقلب الحياة الاعتيادية، إنّه بطريقة ما الحياة مقلوبة ، العالم مقلوبا رأسا على عقب « une vie à l'envers », « un monde à l'envers ».
- إذا كان الكرنفال يلغي المسافات بين النّاس، وذلك بإلغاء نظام الأقاب والمراتب الاجتماعيّة، والقضاء على كلّ أشكال الحوف والخضوع، فإنّ الكرنفالية تلغي هي أيضا المسافات بين المؤلّف وشخوصه.
- الطابع الكرنفالي يؤكّد وجهة نظر الشخصيات، ويجعلها تتّخذ موقفا كرنفاليا من العالم، يرتبط بمفهوم بمفهوم البعد عن التكلفة.
- يتّصف الأدب ذو النكهة الكرنفالية بالجمع بين المتناقضات، فيجمع بين كلّ القيم والأفكار والظواهر والأشياء، إنّه يجمع بين المقدّس والمدنّس زالسّامي والوضيع، والعظيم والتافه والحكيم والبليد.
- تطبع الكرنفاليّة الأدب بلغة ساخرة تمتاز بكلّ أشكال التجديف والشتم والابتذال والسّخرة من المقدّس والسّامي.
- إنّ الكرنفالية دخلت إلى الأدب فوسمته بالحوارية.

- أثارت الكرنفالية الضحك والسّخرية في الأدب، كما أشاعت الطابع الكرنفاليّ في الحياة الكلامية بوسمها بما يسمّى بالكلام السوقي البعيد عن الكلفة.
- «إنّ إشاعة الرّوح الكرنفالية في الأصناف الأدبيّة في مجال الأدب الضاحك بجدّ، الذي توحي تسميته نفسها بتكافؤية الأضداد على الطريقة الكرنفالية»[1].

[1] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: د. جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص 193.

الفصل الثاني

الحضور الباختينيّ

في النظرية الأدبيّة والثقافية

- مهاد
- باختين والنظرية العامّة.
- باختين والشكلانيّة الرّوسية.
- علم عبر اللّسانيات.
- باختين والنظرية النّفسيّة.
- حول علم النّفس الخطاب.
- حضور المفاهيم الباختينية في الدراسات الثقافية.
- حضور المفاهيم الباختينية في السيميائيات الإديولوجية.
- باختين والتداولية اللسانية.
- باختين وسوسيولوجيا النص الروائي.
- نظرية الرواية عند باختين.
- نظرية الرواية عند هيجل.
- نظرية الرواية عند لوكاتش.
- نظرية الرواية عند باختين.
- أصول الرواية عند باختين.
- أسلوبية الرواية عند باختين.
- باختين والأسلوبية الجديدة.
- نظرية التلفظ عند باختين.
- التلفّظ بين اللّغة والخطاب.
- مفهوم النصّ في الفكر الباختيني.
- نظرية تصنيف أجناس الكلام.
- استنتاجات ختامية.

مهاد:

ظلّت كتابات "ميخائيل باختين" لأكثر من ربع قرن تمارس سلطتها على النظرية الأدبيّة والثقافيّة، فقد وضع المفكّر الرّوسيّ **مفاهيم** أثبتت راهنيتها، وصلاحيتها في عملية تحليل الخطابات والنّصوص المتنوّعة، ورغم كثرة المناقشات التي خاضها النّقاد حول قيمة هذه **المفاهيم**، فإنّ أفكاره انتشرت، وتجاوزت الحدود المحليّة، مُؤسِّسةً للنظريّة النقديّة بفضل المجهودات الكبيرة التي قامت بها "جوليا كريستيفا" وكذا مجهودات "تزفيتان تودوروف"، ومن هنا يمكننا التساؤل:

- **لماذا كلّ هذا الحضور للأفكار والمفاهيم الباختينيّة؟**
- **وما السّمات التي جعلت من فكر باختين يتجاوز الحدود المحليّة؟**

إنّ الحضور المكثّف للمفاهيم الباختينة واضح الأسباب، فالنسبة لتودوروف يعدّ ميخائيل باختين «واحدا من الشخصيات الأكثر فتنة والأكثر لغزا في ثقافة منتصف القرن العشرين الأوروبيّة، وتُفهم الفتنة بيُسر: مؤلفات غنية وطريفة، لا يمكن أن يقارن بها أيّ شيء من الإنتاج السوفياتي في حقل العلوم الإنسانيّة»[1]، وعلى المستوى النظري، فإنّ فكر باختين يتقاطع مع كثير من المناهج النّقدية المعاصرة: كالأسلوبيّة، والسيميائيّة، وتاريخ الأجناس الأدبيّة، والشّعريّة، والتداوليّة وغيرها من مناهج تحليل الخطاب، والخطاب الرّوائيّ بخاصّة، وكغيره من كبار منظّري ومؤرخّي الأدب، قام مؤلّف كتاب "الجمالية ونظرية الرّواية" بتطوير طروحات ذات صلة مباشرة بالعلوم الإنسانيّة، لا سيّما اللّسانيات والسوسيولوجيا، فوسمه ذلك بالمفكّر المتعدّد التخصّصات.

[1] تزفيتان تودوروف، نقد النّقد، رواية تعلّم، تر: د. سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد العراق، ط2، 1996، ص 73.

تبوّأ ميخائيل "باختين" Mikhaïl Bakhtine مكانةً فريدةً في الفكر الإنسانيّ، نظرا لإشكاليّة مفاهيمه ونصوصه، ولتنوّع مادته الفكريّة وتعدّد حقول البحث لديه، الأمر الذي جعل "تزفيتان تودوروف" Tzvetan Todorov يفتتح كتابة "ميخائيل باختين المبدأ الحواري" بإطراء على النّاقد اللّساني الموسوعيّ، فيذكر أنّه «المفكّر السوفييتي الأكثر أهمية في حقل العلوم الإنسانيّة، وأعظم منظّر في حقل الأدب في القرن العشرين»[1]، إنّه منظّر أدرك حاجة المنظّرين إلى تجاوز تخصّصاتهم والانفتاح على مختلف الحقول المعرفيّة، فوجد نفسه مطالبا بالإلمام بعلم النّفس، وعلم الاجتماع، والأنثروبولوجيا لتشكيل منظور متكامل في مجال الإنسانيات، مرتكزا على النّصوص ومناهجها في التأويل والفهم، أمّا جون بيتارد Jean Peytard، فيرى أنّ ميخائيل باختين «ليس فقط لأنّه أوّل منظّري الملفوظ والتلفّظ énoncé/énonciation في فرنسا وخارجها، بل لأنّه سلّط الضوء على ظواهر لم يلحظها أحد إلى الآن، فأعاد التفكير في تاريخ اللّسانيات، ورسم وجهات نظر جديدة... لم يكن فقط - كما كنّا نعتقد في البداية - منظرا للأدب العام والمقارن، مختصّا في "دوستويفسكي" Dostoïevski و"رابليه" Rabelais، لقد كان أيضا منظرا للّغة»[2]، أمّا النّاقدة "كاترين ديبرتو Catherine Depretto التي أشرفت على كتاب "إرث ميخائيل باختين" L'héritage de Mikhaïl Bakhtine، فذكرت في مقدّمته أنّه منذ أواخر الستينيات، عند الاكتشاف

[1] تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1996، ص 15.

[2] Jean Peytard, Mikhaïl Bakhtine : dialogisme et analyse de discours, Bertrand Lacoste, paris, 1995, p 11.

المتأخّر لأعمال المفكّر الرّوسي ميخائيل باختين، لم تتوقّف هذه الأعمال عن ممارسة سحرها الحقيقي على المجتمع العلمي الدّولي، ففي فرنسا أثارت ترجمة نصوصه الرئيسية موجة كبيرة من الاهتمام، ومن الكتب التي ترجمت إلى الفرنسية:

	الكتاب	المترجم
1	Problèmes de la poétique de Dostoïevski	Guy Verret
2	L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen Age et sous la renaissance	Andrée Robel
3	Esthétique et théorie du roman	Daria Olivier
4	Esthétique de la création verbale	Alfreda Aucouturier
5	Le marxisme et la philosophie du langage: essai d'application de la méthode sociologique en linguistique	Marina yaguello
6	Le freudisme	Guy Verret

لقد شهدت روسيا والولايات المتّحدة تضخّما في المنشورات الخاصّة بمفاهيمه، كالحوارية وتعدّد الأصوات والكرنفال والكرنفاليّة، ونتيجة لهذا الاهتمام خصّصت جامعة "ميشيل دي مونتين" Michel de Montaigne عام 1995 يوما دراسيا حول الدراسات الباختينية، فركّزت السلسلة الأولى من المداخلات على الإرث النظريّ الباختيني بينما ركّزت السلسلة الثانية على الجذور التارخية والثقافية لمفاهيم باختين، دون إهمال قضية استقبال هذه المفاهيم، «كما صدرت مجلة كاملة خاصّة بباختين موسومة "حوار، كرنفال، كرونوتوب" عام 1992 وتصدر أربعة

أعداد في السنة»[1]، فكتاباته تطرق في آن واحد «مجالات معرفية متعدّدة (الفلسفة، وعلم الجمال، والتأويلية، واللّغويات والأدب)، وأحيانا يقرن بين العديد منها ممّا يجعل شخصيته رائعة ومربكة إلى اليوم»[2].

باختين والنظرية العامّة:

ذكر "فلاديمير كريزينسكي" Wladimir Krysinski في كتابه "ملتقى العلامات: مقالات حول الرّواية الحديثة"[3] أنّ باختين «يمثّل قطيعة ابستيمولوجية لا جدال فيها، في تاريخ النظريات العامّة للرّواية، بعد كلّ من فريدريك شليغل Schlegel Friedrich وهيغل Hegel ولوكاتش Lukács وشكلوفسكي Shklovsky ، أغوى باختين الغرب بسعة اطّلاعه وتماسكِ وتألّق نظريته في الرّواية»[4]، فالنظرية الأدبيّة عند باختين تضع الرواية داخل المركز وليس على هامش النظرية الشّعريّة، «كما أنّها تدرس الرّواية انطلاقا من شعرية الخطاب

[1] Catherine Depretto, l'heritage de Mikhail Bakhtine, Edition presses Universitaires de bordeaux, 1997, p 9.

[2] Ibid, p 10.

[3] Wladimir krysinski, carrefours de signes : essais sur le roman moderne, mouton éditeur : la Haye-paris-New-York, 1981, p311.

[4] Dans l'histoire des théories globales du roman Bakhtine représente une incontestable coupure épistémologique. Venant après Schlegel, Hegel, Lukacs et Chklovski, Bakhtine séduit l'Occident par son érudition ainsi que par la cohérence et le brillant de sa théorie du roman.

وليس بالاعتماد على المقولات الأرسطية كالعقدة والشخصية، أو من خلال المصطلح الرومانسي الذي يختزلها في مقولة "إن الأسلوب هو الرجل»[1].

كمعظم كبار منظري الأدب في هذا القرن، يقع فكر باختين النظريّ على مفترق طرق العديد من الاتّجاهات الرئيسيّة للنّقد الأدبيّ الحديث: الأسلوبيّة، السيميائيّة، تاريخ الأدب، ففي كتاباته قضايا تتعلّق بكامل العلوم الإنسانية، بما في ذلك اللّغويات وعلم الاجتماع، والتحليل النصّي كشكل من أشكال تحليل الخطاب، وتاريخ الأنواع والأجناس الأدبية، إذ تعدّ نظرياته ردّ فعل عميق ضدّ الشّكلانيّة، فهو يحرص على أن لا يفصل النّاقد الأدبيّ بين الشّكل والمضمون، إذ هدف البحث الأدبيّ «ليس المادة فقط، بل البناء الفنّي للعمل الأدبيّ، الذي يعدّ مكمن تفاعل المادة والشّكل والمحتوى»[2].

إنّ توجّه "باختين" ما بعد الشّكلانيّ دفعه إلى إنتاج جملة من المفاهيم حين تعريفه للعمل الأدبيّ، منها الكرونوتوب، وتعدّد الأصوات على اعتبار كلّ خطابٍ بيئة ديناميكية تتفاعل فيها اللّغات، فمفهوم تعدّد الأصوات التي جاء به "باختين" من أهمّ المساهمات في النظرية الأدبيّة المعاصرة، وفي هذا يقول "أندريه بيلو" André Belleau « بفضل باختين صار باستطاعتنا مقاربة واقع أدبيّ لم نكن نملك وسيلة لمقاربته، أودّ أن أسمّيها التعدّد le multiple ، الذي يمكن من خلاله الجمع بين بعض النّصوص ... واستخدام مصطلحات من مثل تعدّد الأصوات

[1] أنور المرتجي، ميخائيل باختين الناقد الحواري، منشورات زاوية، الرباط، المغرب، 2009، ص 173.

[2] Tzvetan Todorov, Critique de la critique, Paris, Le Seuil, 1984, p. 83.

polyphonie ، وتعدّد الدلالة plurivalence، واللاتجانس hétérogénéité، والطباقية kaléidoscopique ou contrapunctique»[1].

باختين والشكلانية الرّوسية:

الشكلانيون هم جماعة من الشّباب الرّوس ظهرت في روسيا عام 1916، وعرفت هذه الجماعة بحلقة "الأربوياز"[2] Orpoyaz أو جمعية دراية اللّغة الشّعريّة، تصبو لأن تؤسّس قواعد علمية جديدة، تعتبر مقدّمة لسيميائيات ماركسية أو دراسة ماركسية للأيديولوجيات، وقد اهتمّت بأشكال الأدب وبناه دون إعارة المعنى كبيرَ اهتمامٍ، لكنّ باختين الذي جايلهم لم يكن على نهجهم، فهو لا يتصوّر شكلا بلا مضمون ولا مضمونا بلا شكل، مخصّصا دراسة مستقلّة عن مسألة المضمون والمادة والشّكل في الإبداع الفنّي اللّفظي، كمسائلَ ومفاهيم أساسية في الشّعرية، وعلينا في المقام الأوّل «أن نفهم الموضوع الجماليّ فهما تركيبيا synthétique نفهمه في كلّيته، نفهم الشّكل والمضمون في علاقتهما المتبادلة الجوهرية والضرورية: نفهم الشّكل شكلا لمضمون، والمضمون مضمونا لشكل، نفهم أصالة العلاقة المتبادلة بينهما وقانونها، وعلى أساس هذا الفهم وحده يمكن أن نحدّد معالم التوجّه الصحيح نحو تحليل جماليّ مشخّص للأعمال المتفرّقة»[3].

---

[1] André Belleau, Notre Rabelais, Montréal, Boréal, 1990, p. 93.

[2] د. أنور المرتجى، ميخائيل باختين الناقد الحواري، منشورات زاوية للفن والثقافة، الرباط، المغرب، 2009، ص41.

[3] ميخائيل باختين، مختارات من أعمال ميخائيل باختين، تر: د. يوسف الحلاق، المركز القومي للترجمة، 2008، ص 426.

ولا يمكن إنكار سطوة الشّكلانيين الرّوس على النقاشات الأدبيّة والجمالية، لذا كان على باختين أن يحدّد موقعه من هؤلاء المنظّرين، فنظر إلى النّقد الشّكلانيّ على أنّه افتراضي اعتباطي، إذ يهتمّ المنهج الشكلانيّ بجمالية «مواد البناء لأنّه يختزل مشاكل الخلق الشّعريّ في مسائل لغويّة: من هنا هذا التشييء لمصطلح اللغة الشّعريّة، ومن هنا الاهتمام بطرائق من كلّ الأنواع، وبعملهم هذا أهمل الشكلانيون المقوّمات الأخرى لفعل الخلق، والتي هي المضمون»[1]، لقد اهتمّ "باختين" بالتحليل النصّي وتاريخ الأجناس والأشكال الأدبيّة، فكانت نظرياته في نواح كثيرة ردّ فعل رافض للشكلانية الرّوسيّة، التي ترى أنّ النصّ مجموعة من البنيات القابلة للوصف، بينما يرى باختين أنّه لا يمكن للنّاقد أبدا الفصل بين الشكل والمحتوى، فالمضمون لحظة مكوّنة في الموضوع الجماليّ، ومتلازمة هي الشكل الفني الذي لا يملك خارج هذه المتلازمة أيّ معنى، فالشّكل «لا يمكن أن يكون ذا قيمة من النّاحية الجماليّة، ولا يمكنه أن يحقّق وظائفه الأساسية خارج ارتباطه بالمضمون»[2]، وفي مسألة المضمون والمادة والشكل في الإبداع اللّفظي يذكر تودوروف في تقديمه لكتاب جمالية الإبداع اللّفظي أنّ «المفهوم الأساسي في البحث الجمالي لا يمكن أن يكون المادة، ولكنّه المعمارية، أو التأليفيّة، أو بنية

[1] تزفيتان تودوروف، نقد النقد، رواية تعلّم، تر: د. سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامّة، آفاق عربية، بغداد، العراق، ط2، 1986، ص 75.

[2] مختارات من أعمال ميخائيل باختين، ميخائيل باختين، ترجمة: يوسف الحلاق، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2008، ص 372.

العمل الفنيّ، التي ينظر إليها على أنّها موضع التقاء وتفاعل بين المادة والشكل والمحتوى»[1].

علم عبر اللّسانيات:

ذكرنا في مدخل الدراسة أنّ "باختين" وقف موقفا مناهضا لنزعتي الاتّجاه اللّسنيّ في التحليل اللّغوي: النزعة الموضوعية المجرّدة objectivisme abstrait والنزعة الفردانية الذاتية، فباختين ينظر إلى اللّسانيات الكلاسيكية على أنّها قاصرة، لم تجاوز الجملة، وهو ما ذكره "جان ميشال آدم"[2] Jean-Michel Adam ، فقال: « إنّ اللّسانيات لم تستطع إطلاقا الاهتمام بالزّمر اللفظية الكبيرة، الملفوظات الطويلة التي نستعملها في الحياة اليومية، الحوارات، والخطابات، والأطروحات، والرّوايات....، فلحدّ السّاعة لم تتقدم اللّسانيات علميا خارج حدود الجملة المعقدة»[3]، التي لا تخرج عن البنية الثابتة، صوتيا وصرفيا وتركيبيا، دون النظر إلى علاقاتها بسوابقها ولواحقها، ولهذا بلور "باختين" علما جديدا أسماه علم "عبر اللّسانيات" translinguistique.

لقد عملت كتابات الفترة الثانية أي فترة الخمسينيات التي طُبعت بعد وفاة "باختين" على تلخيص نظرية التلفّظ، في مقالاته الموسومة "مشكلة أنواع

---

[1] Esthétique de la création verbale, BAKHTINE (Mikhaïl), Moscou, 1979, p10.

[2] Jean Michel Adam, éléments de la linguistique textuelle, théorie et pratique de l'analyse textuelle, 2édition, Mardaga, 1990, p7.

[3] La linguistique [...] n'a absolument pas défriché la section dont devraient relever les grands ensembles verbaux : longs énoncés de la vie courante, dialogues, discours, traités, romans, etc.... jusqu'à présent, la linguistique n'a pas avancé scientifiquement au-delà de la phrase complexe.

الخطاب"، و"مشكلة النصّ"، و"ملاحظات منهجية"، ففيها يبتدع علم عبر اللّسانيات ليكون التلفّظ موضوعا لتحليلاته، والذي تختلف عناصره عن عناصر علم اللّغة ووحداته، كون التلفّظ يدخل في العلاقات الحوارية الكلّية، فهو بكلّيته وحدة غير لغوية وإنّما وحدة التواصل اللّفظيّ، وبذا يكون انتهاء علم اللّغة نقطة انطلاق علم عبر اللّسانيات translinguistique، فيصبح «علم اللّغة كلّه، في منظور الغايات عبر اللّسانية للتلفّظ، ليس أكثر من وسيلة»[1]، وموضوع اللّسانيات يتشكّل من المادة فقط، من وسائل التواصل اللّفظيّ، وليس من التواصل اللّفظيّ نفسه، أو من التلفّظات كما هي، ولا من العلاقات الحوارية القائمة بين هذه التلفّظات، ولا بأشكال التواصل اللّفظيّ، ولا بالأنواع اللّفظيّة[2].

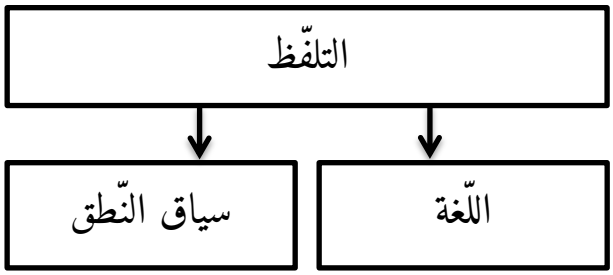
إنّ علم عبر اللّسانيات هو العلم الذي يقارَب من خلاله النصّ، الملفوظ، الخطاب، التلفّظ بربط عناصره اللّسانيّة بالسياق المنتج فيه، فاللّسانيات وعبر اللّسانيات تمثّلان وجهتي نظر مختلفتين لنفس الموضوع والذي هو اللّغة، وبالنظر إلى اللّغة على أنّها نقطة انتهاء ينطلق منها علم "عبر اللّسانيات"، فتصبح اللّغة مجرّد وسيلة تسعى لتحقيق التواصل اللّفظيّ من خلال علاقاته الحواريّة بين الملفوظات وجميع

---

[1] Du point de vue des buts extra-linguistiques de l'énoncé, tout le linguistique n'est que moyen.

[2] L'objet de la linguistique est formé par la seule *matière,* par les seuls *moyens* de la communication verbale — mais non par la communication verbale elle-même, ni par les énoncés en tant que tels, ni par les relations (dialogiques) qui existent entre eux, ni par les formes de la communication verbale, ni par les genres verbaux.

أشكال التواصل اللّفظيّ، فيكون لكلّ تلفّظ مظهران واحد يأتي من اللّغة والآخر من سياق النطق كما توضّحه الترسيمة:



إنّ كلّ عملية تلفّظ تتشكّل من مظهرين: الأوّل ناتج عن اللّغة وهو متكرّر دائما، والثاني ناتج عن سياق التلفّظ وهو متفرّد دائما، وقد ميّز "شلايرماخر" Schleiermacher بين المنظور النّحوي للنّصوص grammaticale Perspective وبين المنظور التقني Perspective technique ، أي العلاقة بين النصّ ونصوص أخرى للمؤلّف نفسه ومعطيات سيرته، ليستخدم "باختين" مصطلحات أخرى، هي المعطى Le donné والمبدَع le créé في التلفّظ، الذي ليس مجرّد انعكاس لمعطى جاهز، بل هو خلق لجديد ذي علاقة مع معطى سابق هو القيم، واللّغة، والحقيقة الواقعية المدركة، والانفعال المحسوس، والشخص المتكلّم نفسه، وإدراكه للعالم، فالتلفّظ عند "باختين" مرتبط بعالم القيّم الذي لا تعرفه اللّغة، فلا يمكن للعلامة المعزولة أن تكون ذات حكم قيميّ، ووحده التلفّظ مؤهّل لذلك، فيكون دقيقا صائبا جميلا أو غير صائب ولا جميل.

باختين والنظرية النّفسية:

تختزل الفرويدية Freudisme الإنسانيّة في طبعها الحيوانيّ الجنسيّ، مرجعة النّفس البشرية إلى جملة من العقد التي تعود إلى الأساطير اليونانيّة، فقد كان لباختين بعد طبع كتابه "الفرويدية" «قصب السّبق في بيان تهافت الفرويدية من

خلال نقده لأسسها الابستمولوجيّة، وذلك بجعلها في إطارها الوضعي الصّحيح، ذي النّزعة البيولوجية»[1]، فالفرويدية في نظر باختين فلسفة بديلة للفلسفة البيولوجية، التي تعتبر الكائن البشري منعزلا ميالا إلى الاكتفاء بنرجسيته وغرائزه، تحرّكه قوى غريزية جنسية بخاصّة، ممّا يعزله عن علاقاته التاريخيّة والاجتماعيّة، «الإنسان في النظرية الفرويدية خارج التاريخ، فالتاريخ يستدعي ولادة اجتماعيّة، فالإنسان لا يصبح واعيا بذاته ومنتجا ثقافيا إلاّ إذا كان منتميا إلى مجتمع معيّن وإلى طبقة معيّنة»[2].

يناقش باختين "سيجموند فرويد" Sigmund Freud في كثير من القضايا المتعلّقة بعلم النّفس والتحليل النّفسيّ، منها:

1 - إنّ الفرويدية فلسفة في نظر باختين، رغم عدّها نظرية اختبارية محايدة من قبل مناصريها، إنّها مغلّفة بطبقة سميكة من الإيديولوجيا غير المحايدة.

2 – عالم اللاشعور l'inconscient عالم ماديّ يتجاوز ما هو اجتماعيّ وتاريخيّ، وهو منطقة خارج الفضاء وخارج الزّمن.

3 – يناقش باختين قضية التطهير والكبت ومبدأ اللّذة، والغريزة الجنسية أو اللبيدو la libido.

4 – التحليل النّفسي لصور الأحلام والمعطيات التي يقدّمها الفلكلور كالمزحة والنكتة.

حول علم نفس الخطاب:

---

[1] ميخائيل باختين، الفرويدية، تر: د. شكير نصر الدّين، رؤية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2015، ص 7.

[2] عبد المجيد الحسيب، حوارية الفن الروائي، مطبعة آنفو، فاس، المغرب، 2007، ص 17.

ظلّ النموذج العرفاني مهيمنا على على النفس الاجتماعيّ، اعتمادا على العمليات العرفانية: التفكير والإدراك والاستدلال، فاعتبرت اللّغة انعكاسا للعالم الخارجي، وعلى النقيض من هذا عالج «علم النفس الخطاب اللّغة المكتوبة والمنطوقة باعتبارها بناءات للعالم موجّهة إلى الفعل الاجتماعيّ»[1]

إنّ علم نفس الخطاب يقوم على مسلّمة أنّ الذات الفردية ليست كيانا معزولا مستقلاّ، فهي تتفاعل باستمرار مع العالم الاجتماعيّ، فالذوات والهويات تتشكّل من تفاعلها اجتماعيا، والعقول والذوات تبنى من خلال استبطان الحوارات الاجتماعية، وباختين هو من اقترح أنّ التفكير «حوار باطني ناجم عن استبطان النقاش العام والحوارات الاجتماعية التي تشكّل أساسا للذات تتكوّن من سرديات ثقافية وخطابات تضع الأفراد في أصناف اجتماعية»[2].

حول علم النّفس الموضوعيّ:

يقف باختين موقفا مناقضا لموقف الماركسيّة في محاولة بنائها لعلم نفس موضوعيّ، يقوم على أسس إحيائيّة أو على أسس علم وظائف الأعضاء، فيرى أنّ هذا العلم لا يقوم إلاّ على أسس اجتماعيّة، «فالوعي واقعة مجتمعية-إيديولوجية مستعصية على المناهج المفترضة من علم وظائف الأعضاء أو من العلوم الطبيعية، يستحيل تقليص أشتغال وسير عمل الوعي إلى بعض العمليات التي تجري داخل

[1] ماريان يورغنسن ولويز فيليبس، تحليل الخطاب: النظرية والمنهج، تر: د. شوقي بوعناني، هيئة البحرين للثقافة والآثار، المنامة، المملكة البحرين، ط1، 2019، ص 184.

[2] المرجع نفسه، ص 208.

المجال المغلق لجسم عضوي طبيعي حيّ»[1]، فالنّفسية الذاتية ليست موضعا للتجربة المخبرية بل هي موضوع للتحليل الإيديولوجيّ يخضع للتأويل الاجتماعيّ.

حضور المفاهيم الباختينيّة في الدّراسات الثقافيّة:

ذكر "بيتر بورك" Peter Burke في كتابه "ما هو التاريخ الثقافيّ؟" أنّه عند ترجمة كتاب باختين "رابليه وعالمه" إلى الفرنسيّة والإنجليزيّة عُدّ ميخائيل باختين أحد المنظّرين الأربعة للتاريخ الثقافيّ الجديد، إلى جانب كلّ من نوربرت إلياس Norbert Elias ، وميشال فوكو Michel Foucault ، وبيير بورديو Pierre Bourdieu ، فاستفاد التاريخ الثقافيّ من النظريّة الأدبيّة لميخائيل باختين، ومفاهيمه حول أشكال التعبير من مثل الكرنفالية carnavalisation ، وخلع العروش ولغة الأسواق، والواقعيّة الغرائبيّة التي تجمع بين الرّعب والسّخريّة، هذه المفاهيم التي تساءل "بورك" عن كيفية نجاح الدّراسات الثقافيّة بدونها[2]، ويضرب أمثلة عن بعض الممارسين للتّاريخ الثقافيّ أمثال "بوب سكريبنر" Bob Scribner وكيف استفاد من الكرنفالية وطقوس التطهير حين تناوله لتاريخ الإصلاح الألمانيّ وأثره على الثقافة الشّعبيّة، كما أشار إلى أثر المفاهيم الباختينة في مدرسة "تارتو " وكيف استفاد أصحابها من دراسة الكرنفالات الشعبيّة، والمواكب السّاخرة التي تعبّر عن الثقافة الشّعبية، وتضمّ هذه المدرسة مجموعة من الباحثين الذين أرسوا قواعد نظرية سيميوطيقا الثقافة وهم: (يوري لوتمان، وفياتشلاف، وإيفانوف، سبنسكي، فلاديمير توبوروف، بياتيجورسكي، روسي، لاندي)، فهم يرون «أنّ العلامة تتكون

---

[1] ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، تر: محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص 39.

[2] What is Cultural History?, Peter Burke, 2ed, Malden, Polity Press, 2008, p53.

من وحدة ثلاثية المبنى: الدّال والمدلول، والمرجع»[1]، وتعنى هذه الجماعة بالثقافة باعتبارها الوعاء الشامل الذي يضمّ نواحي السّلوك البشريّ الفرديّ والجماعيّ، «وهذا السلوك - في نطاق السيميوطيقا – يتعلّق بإنتاج العلامات واستخدامها، ويرى هؤلاء العلماء أنّ العلامة لا تكتسب دلالتها إلاّ من خلال وضعها في إطار الثقافة»[2].

واستفاد أصحاب المدرسة أيضا من مفهوم تعدّد الأصوات فشبّه بورك تعدّد الأصوات بوثائق الأنا Ego- documents وهي الوثائق المرتبطة بالسيرة الذاتية المكتوبة بضمير المتكلّم، ويندرج ضمنها جملة الصور والنصوص واللّوحات والأفلام التي يبحث فيها الدّارس لاستكشاف ما يدلّ على الذّات والهوية والمجتمع والتاريخ، وتمكّن دراسة وثائق الأنا في روايات دوستويفسكي من فهم العناصر الدينية من خلال حوارات الأصوات المتعدّدة التي هي في حقيقة الأمر استراتيجية مزدوجة بين وعي المؤسِلب ووعي المؤسلَب تتجاوز نوايا المؤلّف إلى قصدية النّص، عبر أساليب الحوارية والأسلبة والبارروديا «حيث يتشظى صوتُ المؤلّف في نسيج التعدّد البوليفيني الذي تستدعيه حوارات الشخصيات»[3].

لم يشذّ منظرو النّقد الثقافيّ عن منظّري النظريّة الأدبيّة في سعيهم لضمّ "باختين" إليهم، ففي كتاباته كثير من قضايا النّقد الثقافيّ، كقضية الغيرية والآخر، وصراع السّلطة، والصراع الثقافيّ، والنّسويّة والجندرة، والمهمّش وغيرها من القضايا، فقد أثّر باختين في النّقد الثقافيّ المعاصر بما تضمّنه تناوله للكرنفال

---

[1] عبد الله إبراهيم وسعيد الغانمي وعواد علي، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1996، ص106.

[2] د. سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، دار إلياس العصرية، القاهرة، مصر، 1986، ص40.

[3] د. محمد بوعزة، تأويل النص: من الشعرية إلى ما بعد الكولونيالية، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، ط1، 2018، ص54.

والصّراع بين الثقافة العليا الرّسميّة، والثقافة الدنيا الشّعبيّة، وما يمثّله هذا الصّراع من بين الأصوات الحواريّة المتناقضة، فالاستخدام «الأوسع تأثيرا لمفهوم الغيرية موجود في وصف باختين للطريقة التي ينأى بها المؤلّف عن التوحّد مع الشخصيّة الأدبيّة»[1]، فالمؤلّف عليه أن ينظر إلى الشّخصية الأدبيّة على أنّها آخر تنفصل بغيريتها عنه كمؤلّف، ولا يمكن للحوار ولا للحوارية كمفهوم باختينيّ شامل أن يتحقّق في غياب الآخر، والتي لا تتمّ إلاّ في ظلّ الاختلافات الثقافيّة والجندرية والطبقية القائمة على الفوارق الاجتماعيّة، التموضع الخارجي Exotopie مصطلح مستخدم فيما بعد الكولونيالية جنبا إلى جنب مع مصطلح الآخرية والمغايرة أو الاختلاف، فقد نقل "باختين" فكرة التقمّص والتماهي عن الفلسفة الألمانيّة مميّزا بين مرحلتين من مراحل الإبداع الفنّي بأن يبدع الرّوائيّ كائناته الرّوائيّة في زمنين:

1 - التقمّص والتجريد، وفيها يكون الرّوائيّ نفسه مكان شخصياته، متماهيا معها فيصف نفسه مكانها، متخيّلا ما يمكن أن تشعر به وتفكّر فيه.

2 مرحلة التراجع خطوة إلى الوراء، والعودة إلى موقع البدْءِ أو التموضع خارجا من أجل إعادة الإدماج، ومنه يرى الشخصية كآخر مختلف عنه[2].

إنّ الرّوائيّ هو من ينصّب نفسه كوعي شامل يمنح الشّخصية تمامها، يتماهى بها ثمّ يبتعد عنها، وقد صاغ "باحتين" مفهوم "التموضع الخارجي" في ميدان الإبداع الفنّي، وللاقتراب من هذا المفهوم علينا أن نعود إلى المفهوم الفلسفيّ للغيرية، التي تعني موضع الآخر بالنّسبة للأنا، باعتباره ليس أنا بل آخر، ولكنّ "باختين" يذهب

---

[1] د. سمير الخليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، إضاءة توثيقية للمفاهيم الثقافية المتداولة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2016، ص 238.

[2] فانسون جوف، أثر الشخصية في الرواية، تر: لحسن حمامة، دار التكوين للترجمة والتأليف والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2012، ص 41.

إلى عكس هذا فيرى أنّ الآخر يعرف عنّي كلّ شيء، فهو يراني ويلاحظني من مكان غير مكاني، محاولا فهمي والشّعور بي ورؤية ما أراه.

إنّ لمفاهيم "باختين" أثر كبير في نظرية الترجمة الثقافيّة، على اعتبار أنّ الترجمة شكل من أشكال الحوار بين النصّ الأصلي والنصّ المترجم، فعلى المترجم التزام مساحة من الحوارية بين اللّغة/الثقافة المصدر، واللغة/الثقافة الهدف، لينتج عن ذلك كلام جديد مع العديد من الحوارات الدقيقة، فاستنساخ النصّ عن طريق ترجمته، والعودة المستمرة إليه، واالقراءة المتكرّرة له حدث جديد غير قابل للتكرار في حياة النصّ، وحلقة جديدة في السلسلة التاريخية للتواصل الكلامي.

إنّ الاتّجاه الحواريّ لا يعطي الأولوية للنصّ الأصلي ولا للنصّ المترجم، بل يقيم علاقة من التفاهم المتبادل بينهما، ومن خلال مفهومي تعدّد الأصوات والكرنفال يبني "باختين" جسرا بين اللّغة والثقافة، وهذا الفهم للقاءات الثقافية سيساعدنا على تحليل السياقات الاجتماعيّة والسياسيّة المعقّدة، التي تظهر أثناء الاختلاط بين الثقافات.

يرى "باختين" أنّه عندما تلتقي ثقافتان فإنّهما تثيران العديد من الأسئلة التي لا يمكن أن تثار إلاّ عبر اللّقاءات الحوارية بين الثقافات، التي تساعد على التغلّب على الانغلاقيّة والانجيازية، فعملية الترجمة واللّقاءات الثقافيّة في ضوء المبادئ الحوارية، تعني الاستناد إلى الحوار بين الذات والآخر والعلاقة، باستخدام الحوار والكلام والتباين اللغويّ و تعدد الأصوات وما وراء اللّغويات والخطاب غير المباشر، فالحوار عند "باختين" يستخدم في نظرية الترجمة واللّقاءات الثقافيّة بثلاثة معاني هي:

1 - المعنى الأكثر عادية للإشارة إلى التفاعل اللّفظي بين شخصين، على حدّ تعبير باختين: اللغة تعيش فقط في التّفاعل الحواريّ لأولئك الذين يستفيدون منها.

2 - يستخدم الحوار للإشارة إلى التوجّه الداخلي للكلمة مع كلمات أخرى، نظرا لتفاعل الكلمة مع الكلمات الغريبة الأخرى في الخطاب، فإن هذا التوجه للكلمة يؤدّي إلى حالة متضاربة، بيئة مليئة بالتوتّر.

3 - الحوار إشارة إلى الانفتاح على العالم غير الأحاديّ، إنّه وعي بالآخر الذي يحدث من خلاله وعي الذات.

إنّ الحوار بالنسبة لباختين شكل من أشكال فهم العلاقات الإنسانيّة المتغيّرة والمتطوّرة باستمرار، هذا المفهوم دفع الكثير من الباحثين لتطبيقه على القضايا النظرية والظواهر الثقافية من مثل "دون بيالوستوسكي" في كتابه "وردزورث الحوارية وممارسة النقد"[1]، و"هيرشكوب" Ken Hirschkop وديفيد شيبرد David Shepherd في كتابه "باختين ونظرية الثقافة"[2].

ومن المسائل الثقافية تبنّي النّسويات لشعريّة باختين الاجتماعيّة، وخاصّة مفهوم الكرنفال الذي ينقلب فيه التراتب الهرميّ رأساً على عقب، وهو المفهوم الذي يخدم خطابها المضاد في مسألة الأنوثة والذكورة، ولأجل حوارية نسويّة استفادت النّسويات من نظرية تعدّد الأصوات الباختينيّة، ولكنّها طوعتها للجنوسة Gender، إذ تسعى الكتابة النّسويّة من خلال الكرنفاليّة إلى إعلاء صوت الأنوثة

[1] Don H. Bialostosky, Wordsworth, dialogics, and the practice of criticism, The University of Chicago Press, 1992.

[2] Ken Hirschkop, David Shepherd, Bakhtin and Cultural Theory, Manchester University Press, 2001.

ضدّ صوت الذكورة المهيمن، فينشأ الصّراع بين الإيديولوجية الذكورية ومقاومة الخطاب النسوي لها.

إنّ الحوارية الكرنفالية التي تنشأ بين الأصوات المتعدّدة هي صراع بين الأيدلوجية الذكورية ومقاومة الجنوسة لها، فترى الناقدة النّسوية "ديل باور" Dale M. Bauer في الفصل الأول الموسوم "الجندر في كرنفال باختين" من كتابها "الحوارية النّسوية" أنّ الخطابات تتصارع من أجل السيطرة على الخطاب»[1]، أمّا "إيلين شولتر" Elaine Showalter فاستثمرت مفهوم الكرنفالية لتستثمر "**ليندا** هتشيون" Linda Hutcheon مفهوم الباروديا السّاخرة للثورة على الصورة المتشكّلة عن هوية المرأة في الذاكرة الاجتماعية، فالكتابة الباروديّة السّاخرة عملية مزدوجة تشمل الإدخال والتهكّم، إنّها شكل من «أشكال التمثيل التّهكّمي، للباروديا صياغة مزدوجة بمفرداتها السياسية: فهي تشرعن وتدمّر ما تتهكّم عليه»[2].

حضور المفاهيم الباختينيّة في سيميائيات الإيديولوجيا:

تشكّل السيميائيات واحدة من الخلفيات التي تصدر عنها نظرية باختين "عبر اللّسانيّة" من خلالها يسائل «النصّ الرّوائيّ من منظور تشريح العلائق الدّاخليّة والخارجيّة، وفي أفق تحليل سوسيولوجيّ لأشكال التعبير الإيديولوجيّ»[3]، وتعدّ مفاهيم باختين في سيميائيات الإيديولوجيا ثورة على ما كان سائدا عند الماركسيين

---

[1] Dale M. Bauer, Feminist Dialogics: A Theory of Failed Community, State university of new york press, 1988, p1.

[2] ليندا هتشيون، سياسة ما بعد الحداثية، تر: د. حيدر حاج اسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص 216.

[3] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص 15.

في تفسيرهم لقضايا الإيديولوجيا استنادا إلى مفهوم الانعكاس، أي أنّ البنية الفوقية هي انعكاس للبنية التحتية، فالأخلاق والتراث، والفنون والدين وغيرها من الأشكال الإيديولوجية هي بالإضافة إلى كونها ظواهر اجتماعيّة تعتبر أشكالا «سيميائيّة تنتمي إلى عالم الأدلّة، وبالتالي، ما يحدّد علاقتها بالمرجع هو قانون الدّليل، وليس قانون الانعكاس»[1]، ومن هنا يتضح قانون فلسفة اللغة عند باختين إذ يرى أنّ كلّ «ما هو إيديولوجي يتوفّر على مرجع، ويحيل إلى شيء ما يقع خارجه، أو بتعبير آخر فكلّ ما هو إيديولوجيّ دليل، ولا إيديولوجية بدون أدلّة... فحيثما كان الدّليل كانت الإيديولوجيا أيضا، إنّ لكلّ ما هو إيديولوجيّ قيمة دلائليّة سيميائيّة »[2]، ويذهب باختين إلى أنّ الموضوع الحقيقي للبحث اللّغوي هو «فعل الكلام الحامل للمعنى داخل بنية اجتماعية تتميّز بالدينامية في جميع جوانبها محقّقة بذلك الوظيفة السيميائيّة»[3]، كما يرى أنّ الحوار نموذج التفاعل اللّغويّ لما فيه من خصائص العملية السيميائية في اهتمامها بالكلام وشروط الاتصال بين المتحاورين، وقد كان لفرديناند دوسوسير Ferdinand de Saussure أثره الكبير في اللّسانيين الرّوس، وهذا ما يصرّح به باختين قائلا: إنّ جميع العلماء الرّوس المختصّين في اللّسانيات تأثّروا بفرديناند دي سوسور عبر واسطة تلاميذه بالي Bally وسيشيهاي Sechehate في كتابه "دروس في علم اللّغة العام"، فقد «صارت مدرسة سوسير شعبية وذات تأثير كبير، ويمكن القول بأنّ غالبية ممثّلي فكرنا اللّسني يوجدون تحت التأثير الحاسم لسوسير وتلاميذته مثل "بالي"

[1] المرجع نفسه، ص 56.

[2] ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص17.

[3] د. أنور المرتجى، ميخائيل باختين الناقد الحواري، منشورات زاوية للفن والثقافة، الرباط، المغرب، 2009، ص31.

و"سيشهاي"»[1]، فاللّغة عند سوسير «نظام من الإشارات[الدلائل] التي تعبّر عن الأفكار، ويمكن تشبيه هذا النظام بنظام الكتابة»[2]، إذا كان هذا نصيب السيميائيات من أفكار باختين، **فما هو حظّ التداوليات من مفاهيمه؟**

باختين والتداولية اللّسانية:

يخالف "باختين" النظرة التجريديّة السوسيريّة التي ترى أنّ اللّغة نظام مستقلّ قائم بذاته، لا دخل للإبداع الفرديّ فيه، على أساس أنّ ما يهمّ المتحدّثين ليس النظام بقدر الاستعمال والاستخدام من أجل توصيل الأفكار إضافة إلى عدم إمكانية عزل اللّغة عن محتواها الإيديولوجي، فيصف نسيج الخطاب الرّوائيّ بصفتين هما: تعدّد الملفوظات والحواريّة، على أساس أنّ الملفوظ موضوع التداوليّة، فباختين يصدر نظريته عن خلفية مزدوجة:

- عبر لسانيّة، تداولية لا ترفض الألسنية، وترتكز على الغيرية.
- نقدية، سيميائية تشرّح علائق النصّ الدّاخلية والخارجيّة.[3]

لقد تقاطع الهاجس الفلسفيّ مع الهاجس اللّسانيّ في مفهوم العمل اللّغويّ، فكان اللّقاء بين التداولية واللّسانيات في السبعينات، عند رائد هذا التوجّه "أوزوالد ديكرو" Oswald Ducrot ، إذ كان لسانيا يجمع بين اللّغة والمنطق والفلسفة والرياضيات، ويعدّ كتابه "القول والمقول" لقاح التداوليّة باللّسانيات عامّة، ونظرية

---

[1] ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص79.

[2] فرديناند دو سوسور، علم اللغة العام، تر: د. يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية، بغداد، العراق، 1985، ص 34.

[3] الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص 15.

الأعمال اللّغوية بخاصّة، خالف فيه فلاسفة اللّغة في تصوّرهم الواقعيّ الذي يقوم على مفهوم الإحالة الخارجيّة أي اعتبار الأعمال التي ينجزها المتكلّم تحيل على ما ينجزه حقيقة في الواقع، فبنى تصوّرا بديلا يقوم على مفهوم الإحالة الذاتية أي إحالة العمل اللّغويّ على ذاته لا على الواقع، بتفسير اللّغة لمستعمليها جملة من الأعمال تمثل أدوارهم لحظة التلفّظ.

تمثّلا لنظرية تعدّد الأصوات الباختينيّة طعن "ديكرو" في ما يعرف باللّسانيات الحديثة، وما تشمله من مقارنتية وبنيوية ونحو توليدي، وما تقول به من وحدة الذات المتكلّمة، وأنّ لكلّ ملفوظ منجِزا واحدا، ثمّ انتقل هذا الاعتقاد إلى النظرية الأدبيّة، إلى أن شكّك "باختين" في هذه النظرية بوضعه مفهوم تعدّد الأصوات، فكثير من النصوص الأدبيّة فيها العديد من الأصوات تتحدّث متزامنةً، غير أنّ "ديكرو" يؤاخذ على نظرية "باختين" أنّها تطبّق على نصوص أي «متتاليات من الملفوظات، ولم تطبّق أبدا على الملفوظات التي تتكوّن منها هذه النصوص، بحيث أنّها لم تفض إلى التشكيك في المصادرة القائلة بأنّ الملفوظ المعزول يسمع صوتا واحدا»[1].

يلحّ ديكرو على التمييز بين المتكلّم والمتلفّظ، فالتلفّظ إنجاز لأعمال مختلفة، كالأعمال المتضمّنة في القول مثل الإخبار والوعد وغيرهما، «وأنا أسمّي الأشخاص الذين يقدّمهم الملفوظ على أنّهم أصحاب هذه الأعمال "متلفّظين" كلّ المفارقة -التي سأسمّيها، وفق باختين، "تعدّد الأصوات- تعود إلى أنّ المتلفّظين لا يختلطون آليا

[1] أوزوالد ديكرو، القول والمقول، تر: بسمة بلحاج رحومة الشكيلي، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط1، 2019، ص 167.

بالمتكلّم»[1]، ولا يخفى على دارسي التداوليات المعجم المتكرّر للمفاهيم الباختينيّة في الدّراسات التداوليّة على اختلاف أشكالها، ومن هذه المفاهيم والمقولات: (التداولية، تعدّد الأصوات، التعدّد اللّغويّ، التعدّد اللّسانيّ، التعدّد المعنويّ، التلفّظ، عملية التلفّظ، التلفّظ الدّاخليّ ، الملفوظ، القول، الجملة، الخطاب، السياق، الاتصال، الذّات المتكلّمة، المتكلّم، القائل، المخاطب، الضمائر، المضمرات، الخطاب السّاخر، وحدة الذات المتكلّمة) وغير هذا من المصطلحات، فقد انتقد باختين اللّسانيات البنيويّة والجمالية الشكلانيّة التي تختزل اللّغة في السنن، وعمل على تأسيس قواعد ألسنيّة سمّاها "عبر اللّسانيات translinguistique " التي يعدّها الكثيرون لبنة التداولية، وسعى إلى «صياغة مسلّمات جديدة تدرس موضوع التداخل اللّفظي، وفي الفصل الأخير من كتابه حول دوستويفسكي سيخصّص دراسة طويلة حول موضوع "الخطاب في الرّواية" محلّلا الطريقة التي تجعل الأصوات تتعالق مع صوت الذات المضمرة داخل عملية التلفّظ»[2]، فعن تعدّد الأصوات مثلا يرى ديكرو أنّ «تعدّد الأصوات مرتبط ارتباطا متينا بنظرية باختين عن الحوارية وتعدّد الأصوات»[3].

أمّا عن قضية التلفّظ والسياق، فقد حاول باختين تعريف نظرية التلفّظ في مقالته الموسومة "الخطاب في الحياة والخطاب في الشّعر" Le discours dans la vie et dans la poésie إذ نظر إلى المادة اللّغويّة على أنّها تُشكّل جزءا من التلفّظ، إضافة إلى الجزء غير اللّفظيّ الذي يتماشى مع سياق النطق والتلفّظ، فالسيّاق ظلّ

---

[1] أوزوالد ديكرو، القول والمقول، تر: بسمة بلحاج رحومة الشكيلي، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط1، 2019، ص 150.

[2] أنور المرتجى، ميخائيل باختين الناقد الحواري، دار زاوية للفن والثقافة، الرابط، المغرب، 2009، ص 103.

[3] القاموس الموسوعي للتداولية، جاك موشلر وآن ريبول، دار سيناترا، تونس، 2010، ص348.

يُنظر إليه قبل باختين على أنّه خارج، بينما اعتبره باختين متمّما للتلفّظ، فالعبارة الإنسانيّة نتاج تفاعل بين اللّغة المنطوقة وسياق نطقها، بين الكلمة الفردية وسياقها التاريخيّ، وينقسم السيّاق خارج اللّفظي إلى ثلاثة أقسام:[1]

1 - الأفق المساحي المشترك بين المتكلّمين (وحدة المكان المرئي).

2 - معرفة الموقف المشترك بين المتكلّمين وفهمه.

3 - التقويم المشترك الذي يقدّمانه لهذا الموقف.

باختين وسوسيولوجيا النصّ الرّوائيّ:

قبل الحديث عن الحضور الباختيني في التأسيس لسوسيولوجيا النصّ الرّوائيّ، لابأس من التفريق بين مصطلحي "سوسيولوجيا الرّواية" و"سوسيولوجيا النصّ الرّوائي"، فحسب حميد لحمداني فإنّ سوسيولوجيا الرّواية منهج نقدي يعنى بالبحث في أسباب الظاهرة الرّوائيّة، والتركيز على العناصر الخارجيّة بالنّسبة للنصّ، أمّا سوسيولوجيا النصّ الرّوائيّ فتعنى بتحليل الأعمال الرّوائيّة من الدّاخل، أي أنها تركّز على تحليل «المستوى التركيبيّ، والكشف من خلاله -فقط- عن العلاقات الاجتماعيّة في محاولةٍ لإثبات التماثل الموجود بين البنية الاقتصادية، والاجتماعية، والثقافية السائدة في فترة تاريخية من جهة، والبنية اللّسانية المتحقّقة في النصّ الرّوائيّ المدروس من جهة ثانية»[2]، ويعدّ ميخائيل باختين أقرب الدّارسين الاجتماعيين لسوسيولوجيا النصّ الرّوائي بمفهوم "بيير زيما"، إذ يرتكز في فلسفته على علاقة اللّغة بالواقع الاقتصاديّ والاجتماعيّ، فيرى أنّ كلّ «ما هو إيديولوجيّ

---

[1] القول في الحياة والقول في الشعر، مساهمة في علم شعر اجتماعي، ميخائيل باختين، ترجمة د. أمينة رشيد، د. سيد البحراوي، الآداب ، العدد8،7، يوليو 1988، ص 40.

[2] د. حميد لحمداني، النصّ الروائي والإيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقلفي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص 72.

يتوفّر على مرجع، ويحيل إلى شيء ما يقع خارجه، أو بتعبير آخر: إنّ كلّ ما هو إيديولوجي دليل، ولا إيديولوجية بدون أدلّة»[1].

إذا كانت الماركسية لا تفصل بين اللّغة والإيديولوجيا، فإنّ باختين يخالف النظرة الماركسية التي تعالج الإيديولوجيا بوصفها ظاهرة ذهنية وليدة انعكاس البنية التحتية، ويرى أنّ الإيديولوجيا لا يمكن فصلها عن وسيطها اللّغة، على أساس أنّ «الوعي نفسه لا ينشأ ويغدو حقيقة لها كيانها المستقلّ إلاّ في التجسّد المادي للعلامات، إنّ اللّغة التي هي نسق علامات ينبني اجتماعيا هي نفسها واقع ماديّ»[2]، وبذا فباختين لا يهتم باللّغة التجريديّة بقدر اهتمامه باللّغة/الخطاب كظاهرة اجتماعية، فالكلمات علامات اجتماعيّة متعدّدة الدّلالات والمعاني، تختلف وتتعدّد بحسب الطبقات الاجتماعيّة والمواقف التاريخية، فاللّغة ديناميّة فعّالة وليست مجرّد موضوع للبحث جامد ومحايد، ينظر إلى التلفّظ على أنّه جاهز ومعزول وأحادي الجانب، إنّه يعتبر اللّغة تلفّظا، أي أنّها نتاج تفاعل بين شخصين اجتماعيين، وإذا كان ظاهر التلفّظ فرديا فإنّه اجتماعيّ المنبع، إذ هو تراكم لتلفّظات سابقة تربط بينها علاقات حواريّة، فالتلفّظ نتاج سياق اجتماعيّ، يجعل من اللّغة تتحوّل من بنيتها المغلقة إلى بنية مفتوحة، ومن أحادية الصوت إلى تعدّديته وتداوليته، فتحقّق الفعالية التواصليّة على اعتبار أنّ كلّ نتاج إيديولوجيّ ينتمي إلى واقع طبيعيّ أو مجتمعيّ.

---

[1] ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، تر: محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص 17.

[2] رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998، ص 38.

نظرية الرّواية عند باختين:

يقرّ ميخائيل باختين بصعوبة وضع نظرية للرّواية، لاختلاف طبيعتها عن طبيعة الأجناس الأدبيّة الأخرى، لذا صعب على الفكر الكلاسيكي في القرنين السابع عشر والثامن عشر اعتبار الرّواية جنسا شعريا مستقلاّ بل عدّها مرتبطة بالأجناس البلاغيّة المختلطة، فعجزت دراسات أوائل المنظّرين القدامى عن ضبط أسلوب الرّواية، ومن هذه الدراسات دراسة "بيير دانيال هويت" Pierre-Daniel Huet الموسومة "عن أصول الرواية" sur l'origine des romans عام 1670، ودراسة الرومانسيين "فريدريك شليغل" Frédéric Schlegel ونوفاليس Novalis التي لم تمسّ أسلوبيّة الرواية أبدا ، فاعتبراها جنسا مختلطا، مزيجا من الشّعر والنثر، يضمّ أجناسا مختلفة، فاهتمّت الدّراسات بتكوين الرواية، وطرقت مواضيعها، ولكنّها لم تصل أسلوبها، فبقي الجنس مجهولا إلى بدايات القرن العشرين، أين ظهر اهتمام كبير بالرّواية، لتتغيّر الوضعية فجأة بظهور عدد من الأعمال التي تدرس أسلوب بعض الرّوائيين، وأسلوب بعض الرّوايات[1]، فالرّواية ليست جنسا بالمفهوم الذي نجده منذ "أرسطو" Aristote إلى "بوالو"، على أنّها ممتعة ومكتملة ومصمّمة، ومستنفذة، وبذا فالرّواية جنس مضاد anti-genre [2]، ينمو ويتطوّر على أنقاض الأجناس المغلفة genres clos، والمونولجية، والدوغماتية، والرّسمية، ويتغذّى عليها، **فما جوهر الرواية عند باختين؟** يخصّص باختين دراسة مستقلّة موسومة "مسألة

[1] Mikhail Bakhtine, esthétique et théorie du roman, traduit par Daria olivier, Edition Gallimard, 1978, p 401.

[2] Ibid, p 19.

المضمون والمادة والشكل في العمل الأدبيّ"[1]، محاولا تقديم تحليل منهجي للمسائل والمفاهيم الأساسيّة في الشّعرية على أساس علم جمال نسقي عام،

Analyse méthodologique des Conceptions et des problèmes fondamentaux de la poétique, à partir d'une esthétique systématique et générale.

عند قراءة أعمال "باختين" يخلص القارئ إلى أنّه يولي اهتماما كبيرا للرّواية، فقد خصّها بدراسات نظرية وتطبيقية تابعت نشأتها وتطوّرها، وأسباب انتقالها من الملحميّ إلى الرّوائيّ، وقبل الحديث عن هذه الأسباب لا بأس من الإشارة للمرجعية التنظيريّة السّابقة له من أعمال "هيغل" و"لوكاتش"، فهيغل في كتابه "علم الجمال" يربط بين نشأة الرّواية والتحوّل التّاريخيّ للوعي الأروبيّ، معتبرا الرّواية صورة الوعي في المجتمع الحديث بديلا للملحمة صورة الوعي القديم، **فكيف نشأت الرّواية في نظر هيغل؟**

سبق هيغل إلى التنظير للرّواية من قبل حركة الرومانسيّة الألمانيّة، وهي أوّل حركة حاولت التنظير للرّواية من خلال أعمال الأخوين "شليغل"[2] Schlegel ومجلّتهما "أتينيوم" Athenaeum ، صوت حلقة "جينا" le cercle d'Iéna ذات الفكرة الأساسية عن المطلق الأدبيّ، وتمثّل هذه الحلقة الرومانسيّة الألمانيّة الأولى، الممتدّة بين عامي 1798 و1800، والتي نشأت إثر المناقشات مع "نوفاليس" Novalis و"شيلينغ" Schelling و"تيكا" Tieck، وقد تناولت نظرية الرّواية ضمن

[1] Mikhail Bakhtine, Le problème du contenu, du matériau et de la forme dans l'œuvre littéraire, in esthétique et théorie du roman, traduit par Daria olivier, Edition Gallimard, 1978, p 21.

[2] الأخوان شليغل هما أوغست August وفريدريك Friedrich .

المطلق الأدبيّ L'absolu littéraire، الذي يتجاوز الأجناس الأدبيّة ليقرّ بكليّة عضوية، معتبرة « كلّ نظرية للرّواية يجب أن تكون هي نفسها رواية»[1].

النظرية الرّواية الهيغليّة:

التاريخ في نظر هيغل هو مسيرة العقل المطلق في انتقاله من اللاوعي إلى الوعي، ونظرا لكون التاريخ إنسانيّا فكلّ منتجات الإنسان تخضع لقاعدة التطوّر والصيرورة، فينتقل التاريخ «من اللاوعي إلى الوعي، ومن الوعي إلى مزيد من الوعي، إلى أن يعي العقل الكليّ ذاته... ووفقا لنظرية هيغل يظهر الشّعر قبل النثر، فهو أقل وعيا منه بما لا يقاس، النثر فكرٌ مركّز، فيه من العمق ما ليس في الشعر، ولن نقف عند النثر المسجوع كمرحلة انتقال، فلا أهمية لذلك، المهم أنّ الوعي يحلّ محلّ اللاوعي»[2]، وبذا تكون الملحمة هي الشّكل التعبيريّ الأنسب للتعبير عن الوعي القديم، بما فيه من أساطير أبطالُها من الخوارق والآلهة وأنصافها، فكان «الشّعر الملحميّ هو المهيّأ، أكثر من الشّعر المسرحيّ والغنائيّ لتمثيل هذه الشّخصيات الكاملة»[3].

إنّ الانتقال من الملحمة الشّعريّة إلى الرّواية النثرية استلزم حسب هيغل تراكما زمنيا طويلا، شكّل مرحلة برزخية تفصل بين الملحمة والرواية، تشكّلت من

---

[1] Philippe lacoue-labarthe et jean-luc nancy, L'absolu littéraire théorie de la littérature du romantisme allemand, édition de seuil, paris, 1978, p 22.

[2] حنا عبود، من تاريخ الرواية، منشورات اتّحتد كتّاب العرب، دمشق، سوريا، 2002، ص 11.

[3] هيغل، المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1988، ص 374.

«محاولات العقل في تردّده بين شكل يحبّه وشكل ينسجم مع مسيرته فقط، و لا شيء غير ذلك، ثم إنّ العقل لا يقفز قفزا، بل لابدّ من تراكمات كميّة قد تستغرق ثلاثة آلاف سنة تقريبا حتى تتمّ القفزة النوعية، فبين الملحمة والرواية زهاء ثلاثة آلاف سنة تغيّرت نظرة العقل إلى العالم أثناء ذلك تدريجيا وصارت نظرةً أكثر عقلانية، إنّ الملحمة هي ابنة العقل الذي يتصوّر العالم مليئا بالآلهة والأرواح الفاعلة المؤثّرة، إنّه عالم يلفّه السّحر والأشباح، لا يعني هذا أنّ الملحمة لم تتحدّث عن أفعال وشخصيات واقعيّة بل يعني أن هذا الواقع كان يعمل ضمن قصور عقليّ في فهم العالم أفرزته تلك المرحلة من التطوّر، فالمسألة ليست مسألة واقعيّة أو خياليّة، بل مسألة صورة العالم في العقل»[1].

النظرية الرّواية اللوكاتشيّة:

الرّواية ملحمة عصر جديد هو عصر الثورة الصناعية، إنّها ملحمة البورجوازية كما يذهب إلى ذلك "لوكاتش"، مستفيدا من نظرية الرواية عند "هيغل"، ومنفتحا على النظرية المادية في التحليل الاجتماعيّ للطبقات عند "كارل ماركس" Karl Heinrich Marx كما استفاد من مفهوم الاغتراب aliénation الهيغيليّ، أي «اعتراب العقل الكلّي عن ذاته، بعد أن طعّمه بالاغتراب الماركسيّ، اغتراب الإنسان عن إنتاجه»[2]، فينطلق "لوكاتش" من تصوّر فلسفيّ تاريخيّ، يسمُ نظريته بالشّمولية بحيث يؤكّد على وجود أدب ملحميّ كبير، هو رؤية الذات للعالم، وتجسيد لكليّة الحياة، بينما لا يقوم موضوع الأشكال الملحميّة اللاحقة على

[1] حنا عبود، من تاريخ الرواية، منشورات اتّحتد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 2002، ص 12.

[2] المرجع نفسه، ص 13.

كليّة الحياة بل على شذرات منها، والمفارقة بين الملحمة والرّواية لا تعود إلى «الاستعدادات الداخليّة للكاتب، بل للمعطيات التاريخيّة – الفلسفيّة التي تفرض نفسها على إبداعه، فالرّواية هي ملحمة عصر حيث الكليّة الممتدّة للحياة لم تعد معطاة بكيفية مباشرة، إنّها ملحمة عصر أصبحت فيه محايثة المعنى بالنسبة للحياة معضلة، لكنّها مع ذلك، لم تكفّ عن أن تطمح إلى الكليّة»[1].

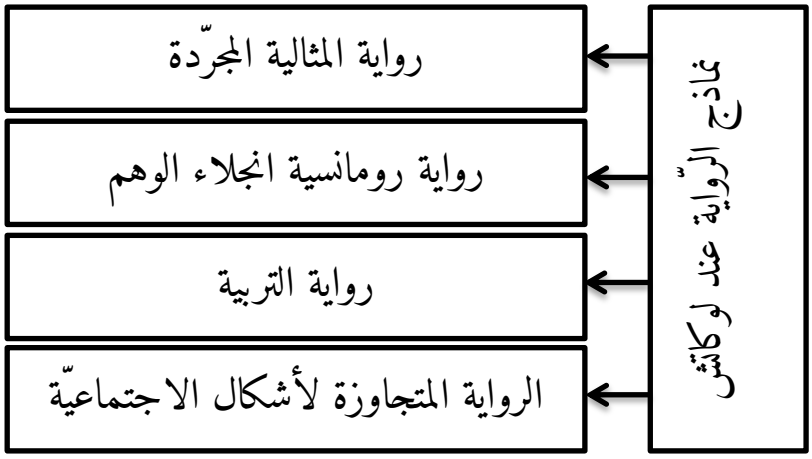
إنّ المبدأ الأساسي الذي ينطلق منه لوكاتش هو الارتباط العضوي المنظّم والواعي بين الفلسفة والأدب والسياسة، فهذه الميادين الثلاثة لا تشكّل انفصالا بقدر ما هي لحظات وأوجه للكليّة Totalité التاريخيّة – المجتمعيّة، أمّا علاقة الأدب بالفلسفة فيفسّرها من خلال نظريته في المحاولة Essai التي يقول عنها غولدمان «يعرّف لوكاتش المحاولة بأنّها شكل Forme مستقلّ يقع ما بين الأدب والفلسفة، وبالفعل فإنّ الأوّل الأدب، يعبّر عن المواقف المتماسكة للرّوح على مستوى الإبداع الخيالي لكائنات فردية ولوضعيات خاصّة، والثانية الفلسفة تعبّر عن نفس المواقف على مستوى الإبداع المفهومي...»[2].

تتميّز نظرية الرّواية عند لوكاتش عن الأسس النظرية للأشكال الأخرى من ملحمة وتراجيديا ودراما، فهي ليست مجرّد أشكال تولّدت عن الممارسة والتجريب بقدر ما هي أشكال كبرى تقوم على فلسفة تاريخيّة، واستجابة لبنيات اجتماعيّة وفكريّة، من هما يقدّم نمذجة للرّواية باعتبارها ملحمة عالم دون آلهة، مرتكزا على وعي البطل الإشكاليّ وعدم تلاؤمه مع العالم، فيذكر ثلاثة نماذج

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: د. محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1987، ص 11.

[2] الحسين سحبان، لوكاش، نظرية الرواية، مجلة الجدل، العدد3، 21 مارس 1986، ص 27.

أساسية للرّواية إضافة إلى نموذج مستقبلي يمثّله "تولستوي" و"دوستويفسكي"، وهذه النماذج هي:



1 - رواية المثالية المجرّدة: ويكون فيها وعي البطل الإشكالي ضيّقا عن واقعه، بحيث لا ينجز مثلَه الأعلى، فلا يفرّق بين الفكر الكونيّ والنّفس الفردية، ومن روايات هذا النّوع: "دون كيشوت" لسيرفانتيس، و"الأحمر والأسود" لستاندال.

2- رواية رومانسية انجلاء الوهم: ويكون فيها وعي البطل الإشكاليّ أكثر رحابة من كلّ المصائر المقدّمة من قبل الحياة، فيكون للبطل الإشكاليّ عالمه الخاصّ الذي يواجه من خلاله العالم الخارجي، ومن روايات هذا النموذج "التربية العاطفية" لفلوبير.

3 - رواية التربية: وهي نموذج مركّب من النموذجين السّابقين، وتيمتها مصالحة الإنسان الإشكاليّ مع واقعه الملموس والاجتماعيّ، وهي نموذج يسعى لتحقيق التوازن بين الفعل والتأمّل، ومن روايات هذا النموذج رواية "سنوات تعلّم ويلهيلم ميستير" لجوته.

4 - النموذج الروائيّ المتجاوز للأشكال الاجتماعيّة: وهو نموذج مستقبليّ يجسّده "توستوي" و"دوستويفسكي"، وهو نموذج مكتمل، يستعيد فيه الإنسان

كلّيته وعلاقته العضوية بالثقافة والمجتمع، وهو ما يسمّيه "لوكاتش" بشكل الملحمة المجدّد، الذي يبدو فيه الفرد إنسانا، وليس كائنا اجتماعيا معزولا.

نظرية الرّواية الباختينية:

شهد القرنُ التّاسع عشر والقرن العشرون نشأة الرّواية وتطوّرها، لتتشكّل أنواعا متعدّدة بين مونولوجيّة يهيمن فيها الصّوتُ الواحد، وديالوجيّة تتعدّد أصواتها وتتنوّع ملفوظاتها، ولغاتها، ورؤاها، ومواقفها الأيديولوجيّة، فيصعب تعريفها نظراً لسيرورتها المتجدّدة وتطوّرها المفتوح، خلافاً للأنواع النبيلة الأغريقيّة الملحمة والمأساة، والحديث عن نظرية الرّواية عند باختين يمسّ زاويا ثلاث هي: الرّواية والرّوائي والنّاقد الرّوائيّ، أمّا الرّواية فيعدّها باختين جزءا من ثقافة المجتمع، تتشكّل من خطابات تخصّ الوعي الجماعيّ، وتقوم على الحوارية الناتجة عن تنوّع الملفوظات واللّغات والعلامات، فهي وعي بأهمية اللّغة داخل المجتمع وفي التراث الثقافيّ، كما أنّها «صياغة للحوار بين الذّات السّاعية للمعرفة وبين العالم الخارجي»[1]، والتي تسعف على قراءة الإيديولوجيا التي تعني مجموع الانعكاسات والانكسارات للواقع الاجتماعي المنعكسة في الكلمة ومختلف العلامات، وأمّا الرّوائيّ فهو في نظر باختين منتج للمعرفة ومحاور للثقافة المجتمعيّة، ونتاجه تركيبٌ من لغات وملفوظات وعلامات ينظّم الرّوائيّ علاقاتها، ومن هنا يشترط باختين في النّاقد الرّوائيّ أن يتجاوز مجرّد التحليل الأسلوبيّ التقليديّ والتقويم الأدبيّ إلى التحليل الإيديولوجيّ العميق.

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، د. محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص 22.

في شعرية الخطاب الرّوائيّ يؤلّف باختين بين الفلسفة الماركسيّة والألسنيّة وأبحاث الشكلانيين والأسلوبيين، مشكّلا نظرة مخالفة للرائج حول مفهوم الخطاب الشّعريّ، وذلك بالتأكيد على حتمية العلاقة بين الأسلوب والجنس الأدبيّ، فلا يمكن الفصل بين اللّغة والجنس التعبيريّ الذي هو صورة الذاكرة الجماعيّة، ودحضا لطروحات الأسلوبيين التقليديين والشكلانيين يشيّد نظريته عن الرّواية التي تقوم على الطابع الغيريّ، وحوارية اللّغات والملفوظات فيما يسمّيه بالعبر لسانيات translinguistique ، وهو علم يجمع بين خلفية مزدوجة: عبر لسانية، تداولية ونقدية، سيميائيّة.[1]

إذا كان "لوكاتش" و"غولدمان" يرتكزان على نظرية "هيغل" عن الرّواية، محافظين على مقولة الرواية ملحمة بورجوازية، فإنّ باختين يرجع بالرّواية إلى أصولها الشّعبية ممثّلة في الحوار السقراطيّ والمنيبة السّاخرة والكرنفال، لتأكيد تجذّرها في التاريخ الإنسانيّ خلافا للوكاتش وتلميذه اللّذان يربطانها بالمجتمع البورجوازيّ، فيحصر الجذور الأساسية للرّواية الأوروبيّة في ثلاثة خطوط هي: الملحميّ والبيانيّ المتكلّف والكرنفاليّ، ليجمع خصائص هذه الأشكال التعبيريّة فيما يعرف بالأدب المضحك بجدّ والذي يحدّد خصائصه في:

1 – يستمد الأدب المضحك بجدّ مادته من الواقع ومشكلاته.

2 – يتّكئ الأدب المضحك بجدّ على الموروث.

3 – اعتماد الأدب المضحك بجدّ على التنوّع الأسلوبيّ.

[1] المرجع السابق، ص 15.

يربط باختين بين تطوّر الرّواية وازدهارها وبين ضعف السّلطة المركزيّة للّغة الواحدة، فيقول: «تظهر أجنّة الرّوائيّ في عالم التعدّد اللّسانيّ وتنوّع الملفوظات الخاصّ بالعصر الهلليني، في رواما الإمراطورية، في فترة تحلّل وتفسّخ المركزيّة اللّفظيّة والأيديولوجية الخاصّة بالكنيسة القروسطية، وبصورة مماثلة، في الرّواية المزدهرة في الأزمنة الحديثة مرتبطة دائما بتحلّل الأنظمة اللّفظية والأيديولوجيّ المستقرّة، ومن جهة أخرى، بتعزيز التنوّع اللّغويّ للملفوظات وبتلقيحه وإخصابه بالنيّات والمقاصد ضمن اللّغة الأدبيّة أو خارجها»[1].

إنّ الرواية عند باختين نوع أدبيّ هجين، ومختلط ومتفاعل مع كلّ الأنواع الأدبيّة التقليدية ممّا يجعله يتّسم بسماتها، ولكنّه لا يفتقد سماته الخاصّة، لذا نجده يقول: «أنا أجد ثلاث سمات أساسية تميّز الرّواية مبدئيا عن كلّ الأنواع الأخرى وهي:

1 – تنوّع أساليب الرّواية المرتبطة بالوعي المتعدّد اللّغات المتحقّق في الرّواية.

2 – التغيير الجذري في إحداثيات الزمان للشخصية الأدبيّة في الرّواية.

3 – منطقة جديدة لبناء الشخصية الأدبيّة في الرّواية، وبالذات منطقة ذات حدّ أقصى من الارتباط بالحاضر، الواقع المعاصر في عدم تكامله»[2].

---

[1] تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1996، ص 117.

[2] د. زهير ياسين الشليبة، آراء حول نظرية الرّواية، مجلة المعرفة، العدد 293، 1يوليو 1986، ص 82.

تجاوزا للشّكلانيّة التي ترى النصّ بنية لسانيّة محضة، وخلافا للنظرة الماركسية التي ترى أنّ النصّ تعبير عن موقف اجتماعيّ إيديولوجيّ، يذهب باختين إلى اعتبار النّوع الرّوائي «كينونة اجتماعيّة-تاريخيّة وهو كذلك كينونة شكليّة، وينبغي أن تعالج تحوّلات النّوع في سياق علاقتها مع التغيّرات الاجتماعيّة»، إنّه ينظر إلى الرّواية ليس كانعكاس لما في المجتمع، ولا كحمولة إيديولوجيّة لأفكار الكاتب، بل كممارسة لغويّة اجتماعيّة على اعتبار المظهر اللّسانيّ للنصّ الرّوائيّ مظهرا اجتماعيّا في الآن نفسه، إنّه لا يغفل الأبعاد التاريخيّة والمجتمعيّة التي بلورت الرّواية وتطوّراتها، متّخذا من اللّغة حجر الزّاوية حيت قراءة تاريخ الرّواية وإعادة تأويله، «فوراء نمذجة الرّواية وتطوّرها، يقف تاريخ صراع الإنسان من أجل تحطيم مطلقيّة اللّغة ونزوعها الوحدويّ الملغي للتعدّد والنسبيّة»[1]، فالرّواية نشأت وتطوّرت إثر ظروف وتحوّلات تاريخيّة ومعرفيّة قضت على المركزيّة اللّغويّة والإيديولوجيّة السّائدة في العصور الوسطى، فاللّغة ذات مكانة أساسية في التنظير الباختيني للجنس الرّوائيّ، لكنها ليست اللّغة النسق الثابتة، بل اللّغة الملفوظ/الكلمة/ الخطاب وما يحمله من قصدية ووعي، اللّغة المتعدّدة التي تفيض بمعاني المتكلّمين، فتُظهر وتفضح العلاقات بين مختلف الشخوص الرّوائيّة، وعن قصديتهم، فلا تخضع الرّواية عند باختين للتقنين، فهي ذات قابلية للتشكّل لكونها نوعا «يبحث بشكل دائم ويحلّل ذاته أبدا، ويعيد النظر في كلّ الأشكال التي استقرّ

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، د. محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص 16.

فيها»[1]، وباقتراب الأنواع الأخرى منها، فإنّها تتخلّص من أعرافها الجاهزة وكليشيهاتها القارّة الثابتة، وبذا تكون الرّواية هي «الجنس الوحيد الذي يوجد في صيرورة، وما يزال غير مكتمل»[2].

أصول الرّواية عند باختين:

كان اهتمام "باختين" بالرّواية اهتماما خاصّا، فتناولها في كلّ كتاباته وسعى للبحث عن أصولها مخالفا ما ذهب إليه "هيغل" و"لوكاتش"، مبيّنا تجذّرها في الآداب الإنسانيّة، فهي وليدة الأجناس التعبيريّة الدنيا التي مبعثها الكرنفال، بما بثّه فيها من حواريّة وتعدّد للأصوات، متوقّفا في دراسته لدوستويفسكي عند التصنيفات التكوينيّة لأعماله، أمّا في دراسته لرابليه فتتبّع الجذور الكرنفاليّة في كتابته الروائيّة.

يعود "باختين" حين بحثه عن جذور الرّواية إلى العصر الهيليني، أين ظهرت أصناف أدبيّة تختلف ظاهريا لكنّها ترتبط برابطة داخلية تجمعها فيما يسمّى بالأدب المضحك بجدّ، الذي يضمّ مشاهد سوفرون السّاخرة، وحوارات سقراط، وأدب المآدب وأدب المذكّرات، والهجائيات، والشعر الرّعوي، والهجائية المنوبية، ممّا يقابل الأصناف الجادّة، فتلتقي أصناف الأدب المضحك بجدّ في الموقف الكرنفالي من العالم، ونظرا لتأثير هذا الموقف انمازت أصناف الأدب المضحك بجدّ بسمات ثلاث هي: موقفها الجديد من الواقع، وارتكازها بصورة واعية على الخبرة العلمية،

---

[1] ميخائيل باختين، الملحمة والرواية، دراسة الرواية، مسائل في المنهجية، تر: د. جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1986، ص 66.

[2] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، د. محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص 16.

وتنوّع أساليبها وتعدّد أصواتها، وهي السمات التي أسهمت في تطوّر الرّواية الأوربية.

إنّ "باختين" يجعل للصنف الرّوائيّ جذورا ثلاثة هي: الملحميّ والخطابيّ والكرنفاليّ، وبغلبة خطّ على الخطّين الآخرين يتحدّد الصنف الرّوائيّ إضافة إلى الأصناف الرّوائيّة ذات الطابع الانتقالي، والخطّ الكرنفاليّ هو الذي يقود إلى الرّواية عند دوستويفسكي، زيادة على الحوار السقراطيّ والهجائيّة المنيبية بما لهما من تأثير في تطوّر الرّواية والنثر الفنّي الموسوم بالحواريّ.

إنّ الأصناف المذكورة تستند على أساس كرنفاليّ شعبيّ، يجعل منها فنونا حواريّة، فالحوار السقراطيّ بأسلوبيه السينكريزا sinkriza، والأناكريزا anakriza، بالمقابلة بين مختلف وجهات النظر والكلمات والأفكار وإثارة الحوار والمناقشة، إنّه يعدّ الإيديولوجيين أبطالا له، «سقراط يعدّ زعيما أيديولوجيا قبل أيّ شيء، ومحاوروه بدورهم يعدّون أيضا أصحاب إيديولوجيات - إنّهم تلاميذته، والسفسطائيون، والنّاس البسطاء الذين كان يستدرجهم إلى الحوار ويجعل منهم أصحاب إيديولوجيات رغما عنهم»[1].

وحين سقوط الحوار السقراطي ظهرت أصناف حوارية أخرى منها الهجائية المنيبية التي تعود جذورها إلى الفلكلور الكرنفاليّ، وتقوم المينيبة على عنصر الإضحاك، وحرية الاختلاق والخيال، إضافة إلى الاقتران العضوي بين الخيال والرمز الديني التصوّفيّ، ونظرا لانفتاح المنيبة على الأصناف الأدبية القريبة مثل الدياتريب (الخطبة اللاذعة) والسوليلوكوي (المناجاة)، والسيمبوسيوم (المناقشة)

[1] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: د. جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، دار الشؤون الثقافية العامّة، بغداد، العراق، ص 161.

يجعلها ذات طبيعة حوارية داخلية وخارجية حين تناولها للحياة الإنسانيّة والفكر الإنسانيّ.

ثالث جذر من جذور الرّواية هو الكرنفال، أي مختلف أشكال الاحتفالات ذات النّمط الكرنفاليّ، الذي طوّر لغة تتكون من الأشكال الرّمزية الملموسة، التي لا يمكن ترجمتها إلى لغة كلامية إلاّ عن طريق نقلها إلى لغة الصّورة الفنّيّة، وعملية النقل من الكرنفال إلى لغة الأدب هي ما يسمّيه "باختين" بعملية إسباغ الطابع الكرنفاليّ على الأدب، ففي الكرنفال يشارك الكلّ ويعيش النّاس حياة غير اعتيادية، حياة مقلوبة، وعالما معكوسا، ويقفون موقفا كرنفاليا من العالم، يحكمه مفهوم التوفيقية الذي يرتبط بمفهوم الاتّصال البعيد عن التكلفة، والذي يسمح بتكشّف الجوانب الخفية من حياة الإنسان، ومفهوم العلاقة الكرنفالية غير المتكافئة، ومفهوم التدنيس والتجديفات الكرنفالية أين يتداخل المقدّس بالمدنّس، والسّامي بالوضيع، والعظيم بالتافه، والحكيم بالبليد، وكلّ أشكال التحقير، والشتم الكرنفاليّ، وأشكال الابتذال والمحاكاة السّاخرة للمقدّسات، هذه المفاهيم الكرنفاليّة كان لها تأثيرها الكبير على الأدب، وبخاصّة مفهوم إشاعة عدم الكلفة، بإلغائه للمسافة التراجيدية والملحميّة الذي انعكس على نزعة عدم الكلفة «الخاصّة بموقف المؤلّف تجاه الأبطال، هذا النّوع من عدم الكلفة غير المسموح به في الأصناف الأدبية السّامية»[1].

أسلوبيّة الرّواية عند باختين:

لم تعرف الدّراسات الأسلوبيّة قبل القرن العشرين معالجة دقيقة للقضايا والمسائل الأسلوبيّة الرّوائيّة، فدُرست الرّواية بأسلوبيّة الشّعر، وكانت أحكامها تقييميّة، وملاحظاتها ظرفية لم تجاوز التحليل اللّسني للغة الرّوائيّ، وعناصر النصّ

[1] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: د. جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، دار الشؤون الثقافية العامّة، بغداد، العراق، ص 181.

الأسلوبيّة المعزولة، ويظهور المقاربة الأسلبيّة الباختينيّة تغيّرت النظرة إلى الخطاب الرّوائيّ ككلّ، فاستعرض باختين «أهمّ الوحدات المكوّنة والأسلوبيّة والمشكّلة عادة لمختلف أجزاء المجموع الرّوائيّ كالتالي:

1 – السّرد المباشر والأدبيّ في مختلف تشكّلاته.

2 – أسلبة مختلف الأشكال السّرديّة الشفويذة التقليديّة أو الحكائيّة المكتوبة.

3 – أسلبة مختلف أشكال السّرد المكتوب والشبه أدبيّ والسائد: رسائل، يوميات خاصّة..

4 – أسلبة مختلف الأشكال الأدبيّة، والتي لا تتّصل بالفنّ الأدبيّ وبخطاب الكاتب: كتابات أخلاقيّة، فلسفية...

5 – أسلبة خطاب الشخصيات، والخطاب الفرديّ»[1].

لقد خضع النّقد الرّوائيّ العربيّ والمغاربيّ لهيمنة التحليل الإيديولوجيّ والتحليل البلاغيّ التقليدي، فلم يخرج عن الافتتان بروعة الاستعارة أو الاستمتاع بجودة اللّغة والتذوّق لجمالية الأسلوب، لكنّه لم يقترب من تحليل الأسلوب الرّوائيّ لإهماله للبنية الكلّة الرّوائيّة، إذ أخلص الأسلوبيون لمقولة "بيفون": أمّا الأسلوب فهو الإنسان عينُه، وهي المقولة التي أثّرت في منظّري الأسلوب كشوبنهاور Schopenhauer الذي يعرّف الأسلوب بأنّه ملامح الفكر، وفلوبير Flaubert الذي يعتبر الأسلوب وحده طريقةً مطلقةً في تقدير الأشياء، وماكس جاكوب

[1] سعيد علوش، الواقع والمتخيّل والمحتمل في الرّواية العربيّة، مجلة الآداب، مجلد 28، عدد خاص بالرواية العربية الجديدة، العدد 03/02، 1980، ص 71.

Max Jacob الذي يرى أنّ جوهر الإنسان كامن في لغته وحساسيته[1]، فأدّى هذا التوجّه إلى الاهتمام بشخصية المبدع، ونفسيته التي تتولّد عنها خصائص الأسلوب الفرديّة، لذا ينتقد "باختين" أنماط التحليل الأسلوبيّ الخمسة، والتي هي:[2]

1 – نمط يحلّل أدوار المؤلّف في الرّواية، وكلمته المباشرة، من وجهة نظر التصويرية والتعبيرية الشعرية الألوفة، مثل الاستعارات والتشبيهات.

2 – نمط يستبدل التحليل الأسلوبيّ للرّواية بوصفها كلاًّ فنّيا بوصف ألسنيّ محايد للغة الرّواية.

3 – نمط يختار من لغة الرّوائيّ العناصر المميّزة للاتّجاه الفنّي الأدبي الذي ينتسب إليه الرّوائيّ.

4 – نمط يبحث في الرّواية عمّا يعبّر عن فردية المؤلّف، أي تحليل لغة الرّواية على أنّها أسلوب فردي للغة الرّوائيّ.

5 – نمط يدرس الرّواية على أنّها جنس بلاغيّ، ويحلّل طرقها من وجهة نظر فعاليتها البلاغيّة.

باختين والأسلوبيّة الجديدة:

الأسلوبيّة الجديدة هي مدخل لمقاربة النصّ الرّوائي في أسلوبه المتعدّد، للوقوف على الفروق الجوهريّة بين أسلوب الشّعر وأسلوب الرّواية، في ظلّ التّعددية الأسلوبيّة للفنّ الرّوائيّ، وظهور ترسانة المفاهيم الباختينيّة في النّقد الرّوائيّ الغربي

---

[1] د. عبد السلام المسدي، الأسلوبيّة والأسلوب، الدار العربيّة للكتاب، طرابلس، ليبيا، ط3، 1982، ص 67.

[2] ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاّق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1988، ص 232.

والعربيّ من مثل مفهوم تعدّدية اللّغة plurilinguisme وتعدّدية الصّوت polyphonie والحواريّة dialogisme، والكرنفالية Carnavalesque، لاستثمارها في دراسة «علاقة الذات المبدعة بإبداعها الرّوائيّ، وعلاقة الصّوت الأسلوبيّ الفرديّ، بالأصوات الأسلوبيّة المتباينة، وكيف يتمّ للرّوائيّ أن يتعامل مع الأساليب المختلفة عن طريق أسلبتها Stylisation وإدماجها في نظام عام؟»[1].

ليس الأسلوب طريقة كتابيّة فقط، بل هو منهج الكاتب في التفكير والشّعور، وكيفية نقل فكره وشعوره في صورة لغوية، فالأسلوب خاصية فرديّة، لذا يقول "بوفون": إنّ الأسلوب هو الرّجل « Le style est l'homme »[2] ويقول أيضا الأسلوب من الرّجل نفسه .Le style est de l'homme même، وعرّف "فلوبير" الأسلوب بأنّه: «طريقة الكاتب الخاصة في رؤية الأشياء...في التفكير أو الشعور، والطريقة الخاصة في الشعور والرؤية تفرض طريقة خاصة في استخدام اللّغة، فالأسلوب الصّادق إذن يجب أن يكون فريدا إذا كنّا نفهم من عبارة الأسلوب الصادق تعبيرا لغويا كافيا كلّ الكفاية عن طريقة الكاتب في الشعور»[3]، ويمكن أن تطبّق مقولة الأسلوب الفردي Style individuel على الشّعر وبخاصّة الشّعر الغنائيّ، فكانت لغته وأسلوبه مطابقا لهوية الشاعر، فقيل: «إنّ الأسلوب

---

[1] د. حميد لحمداني، أسلوبيّة الرواية مدخل نظري، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، المغرب، 1989، ص 9.

[2] Buffon, discours sur le style, librairie Gh. Delagrave, paris, cinquième Edition, 1894, p 18.

[3] د. عزّ الدين إسماعيل، الأدب وفنونه دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط9، 2013، ص 21.

الفردي حقيقة موجودة، بما أنّه بقليل من الخبرة يمكن التمييز بين عشرين بيتا لراسين، وعشرين بيتا لكورني، وتمييز صفحة لبالزاك من صفحة لستاندال»[1]، ولا يمكن للأسلوبيّ أن يحلّل أسلوب الرّواية انطلاقا من هذه المقولة في ضوء التعدّدية الأسلوبيّة للرّواية، إذ يجد الأسلوب الفردي للمبدع أمام أساليب متعدّدة عليه أن يتموضع بينها، هذه الإشكالية في تحليل أسلوب النصّ الرّوائي دفعت باختين إلى تخصيص فصل موسوم "الأسلوبيّة المعاصرة والرواية" stylistique contemporaine et roman، وفصل آخر موسوم "خطّان أسلوبيان للرواية الأوروبية" Deux lignes stylistique du roman européen في الدراسة الثانية من كتابه جمالية ونظرية الرواية المخصصة للخطاب الروائي، وفيها ينفي وجود دراسة أصيلة قبل القرن العشرين تتناول أسلوبيّة الرواية لاستغراق الدراسات في التحليل الإيديولوجي التجريديّ، يدرس فيه المحلّل الرّواية بسطحية معتبرا إيّاها خطابا شعريا، فيعمد إلى استخدام أدوات الأسلوبيّة التقليدية التي ترتكز على البلاغة، فيصدر أحكاما فارغة عن اللّغة.

إنّ الرّواية ككلّ ظاهرة متعدّدة الأسلوب Pluristylistique، ومتعدّدة اللّسان Plurilingual، ومتعدّدة الصّوت Plurivocal، «يجد فيها المحلّل بعض الوحدات الأسلوبية غير المتجانسة، التي توجد أحيانا على مستويات لسانية مختلفة، خاضعة لقواعد لسانية متعدّدة»[2]، وجملة الأنماط الأساسية لهذه الوحدات التأليفيّة والأسلوبية هي:

---

[1] Frédéric Deloffre, stylistique et poétique française, société d'édition d'enseignement supérieur, paris, 1970, p 25.

[2] Mikhail Bakhtine, esthétique et théorie du roman, traduit par Daria olivier, Edition Gallimard, 1978, p 87.

1- السّرد المباشر الأدبيّ، في مغاياراته المتعدّدة الأشكال.[1]

2 – أسلبة مختلف أشكال السّرد الشفوي التقليدي أو المحكي المباشر.

3 – أسلبة أشكال السّرد المكتوب المختلفة نصف الأدبيّة المتداولة: الرسائل، المذكّرات الخاصّة، وغيرها.

4 – أشكال أدبيّة متنوعة في خطاب الكاتب، إلاّ أنّها لا تدخل في إطار الفنّ الأدبيّ، مثل: كتابات أخلاقية، وفلسفية، استطرادات عالمة، خطب بلاغية، أوصاف إثنوغرافية، عروض مختصرة، وهلّم جرّا.

5 – خطابات الشّخوص الرّوائيّة المفرّدة أسلوبيا.

1- La narration directe, littéraire, dans ses variantes multiformes.[2]

2 – La stylisation des différentes formes de la narration orale traditionnelle, ou récit direct.

3 - La stylisation des différentes formes de la narration écrite, semi-littéraire et courante : lettres, journaux intimes, etc.

4 – diverses formes littéraires, mais ne relavant pas de l'art littéraire, du discours d'auteur : écrits moraux, philosophique, digressions savantes, déclamations rhétorique, descriptions ethnographique, comptes rendus, et ainsi de suite.

5- les discours des personnages, stylistiquement individualisés.

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، د. محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص 38.

[2] Mikhail Bakhtine, esthétique et théorie du roman, traduit par Daria olivier, Edition Gallimard, 1978, p 88.

بعد أن ينتقد باختين الأسلوبيّة التقليدية يوضّح تعدّد الأساليب والأصوات واللّغات في الرّواية عكس الشّعر الذي يلتزم صوت المبدع، فيرى أنّ التعدّد الأسلوبيّ يتشكّل من:[1]

1 - السّرد المباشر وهو خطاب المؤلّف الذي تتعدّد لديه الأساليب بين أدبية وغير أدبية.

2 - الحوار وما يضمّه من أشكال الكلام الشفوي بما فيه اللّهجات الاجتماعيّة.

3 – كلّ شخصية في الرواية تميل إلى أن تتميّز بأسلوبها الخاصّ، وهو ما يعكس أيضا نمط تفكيرها.

تتأسلب الأساليب المتنوّعة في وحدة أسلوبية عبر قوّة مؤسلبة، تنظّم مجموع الأساليب ضمن نسق واحد، على اعتبار أنّ المتكلّم في الرّواية ليس الكاتب، بل هو كلّ شخصية متكلّمة داخل النصّ الرّوائيّ الحواريّ، الذي يتجلّى في التهجين l'hybridation والعلاقة المتداخلة ذات الطابع الحواريّ بين اللّغات، والحوارات الخالصة، التي تشيّد صورة اللّغة في الرواية:

1 – التهجين: وهو مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، والتقاء وعيين لغويين منفصلين، داخل حلبة ذالك الملفوظ، ويلزم أن يكون التهجين قصديا.

«Qu'est-ce que l'hybridisation ? C'est le mélange de deux langages sociaux à l'intérieur d'un seul énoncé, c'est la rencontre dans l'arène de cet énoncé de deux linguistiques».[2]

---

[1] د. حميد لحمداني، أسلوبية الرواية مدخل نظري، منشورات دراسات سال، الدرا البيضاء، المغرب، ط1، 1989، ص 21.

[2] Mikhail Bakhtine, esthétique et théorie du roman, traduit par Daria olivier, Edition Gallimard, 1978, p 175-176.

2 - **تعالق اللّغات والملفوظات:** وذلك عبر الحوار بحيث تتداخل لغة الرّواية مع لغات أخرى، وصيغ هذا التعالق هي:[1]

الأسلبة: أي قيام وعي لسانيّ معاصر بأسلبة مادة لغوية أجنبية عنه.

التنويع: وهو نوع من الأسلبة يتميّز بأنّ المؤسلب يدخل على المادة الأوّلية للّغة موضوع الأسلبة، مادته الأجنبية المعاصرة، متوخّيا اختبار المادة المؤسلبة بإدراجها ضمن مواقف جديدة.

الباروديا: نوع من الأسلبة يقوم على عدم توافق نوايا اللّغة المشخصة مع مقاصد اللّغة المشخَّصة، فتقاوم اللّغة الأولى الثانية وتلجأ إلى فضحها وتحطيمها.

3 - **الحوارات الخالصة:** إنّها ما يسمّيه أفلاطون بالمحاكاة المباشرة، أي حوار الشخصيات فيما بينها داخل الحكي.[2]

نظرية التلفّظ عند باختين:

يذكر "تودوروف" ما يذهب إليه "تيري إيجلتون" من أنّ المدارس ما بعد البنويوية المعاصرة تأسّست على كثير من أفكار ومفاهيم "باختين"، ومن هذه المفاهيم: «انقسام الذات الإنسانيّة وتبدّدها وانتشارها في اللّغة، قوّة اللّغة الطاردة التي تعمل على تكسير جميع الشيفرات ذات الطابع الجزمي الرّسمي، وأنّ ما هو جدير بالاهتمام في الخطاب ليس المدلول بل المتكلّم والشروط التي يُنتج فيها هذا المتكلّم المدلولَ، إضافة إلى عدد آخر من الأفكار التي تتردّد في كتابات "ميشيل

---

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: د. محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص 18.

[2] د. حميد لحمداني، أسلوبيّة الرواية مدخل نظري، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، المغرب، 1989، ص 90.

فوكو" و"جاك لاكان" و"جاك دريدا"»[1]، ففكرُ "باختين" شديد الحيوية ممّا يسِمه بالراهنيّة والقابلية للاستثمار.

إنّ اهتمام "باختين" باللّغة والكلام الحيّ، وتفاعل الملفوظات جعله يستحدث علماً مجاوزاً للّسانيات سمّاه علم عبر اللّسانيات، يقوم بتحليل التلفّظات والكلام الحيّ، بعيدا عمّا يعتبره "سوسير" «موضوعَ اللّسانياتِ الصّحيحِ والوحيدِ [و]هو اللّغة في ذاتها ومن أجل ذاتها»[2]، **فكيف ينظر "باختين" للتلفّظ إذن؟**

اهتمّ "باختين" باللّغة اهتماما خاصّا، ففي ظلّ موقفين متعارضين: يتبنّى الأوّل الأسلوبيّة التي انشغلت بالتعبير الفرديّ، ويتبنى الثاني اللّغويات البنيوية التي تركّز على اللّغة في صورتها النّحوية المجرّدة مع إهمال للحقول الأخرى المتعلّقة باللّغة، فكان موقف "باختين" بين هذين الاتّجاهين، فينظر إلى التلفّظ الإنسانيّ على أنّه نتيجة تفاعل بين اللّغة وسياق التلفّظ، وبذا فالتلفّظ ليس فرديا، وإنّما هو وليد التفاعل مع السيّاق التاريخيّ.

يؤرّخ "تودوروف" لنظرية التلفّظ عند "باختين" عبر فترتين هما: فترة العشرينيات وفترة الخمسينيات، في مقاله المنسوب لفالنتين فوليشينوف Valentin Voloshinov والموسوم "الخطاب في الحياة والخطاب في الشّعر" المكتوب عام 1926، فالمادة اللّغوية هي مجرّد جزءٍ من التلفّظ، بينما يوجد هناك جزء آخر غير

---

[1] تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1996، ص 9.

[2] أحمد مومن، اللّسانيات النشأة والتطوّر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005، ص 122.

لفظيّ مطابق لسياق النطق، عدّه "باختين" متمّم للتلفّظ، ويتألّف هذا السيّاق الخارج لفظي من ثلاثة مظاهر هي:[1]

1 – الأفق المكانيّ المشترك بين المتكلّمين، أي وحدة المكان المرئي كالغرفة، والنافذة، وغير ذلك.

1- l'horizon spatial commun aux locuteurs (l'unité du lieu visible : la pièce, la fenêtre, etc.).

2 – معرفة وفهم الموقف المشترك بين المتكلمين.

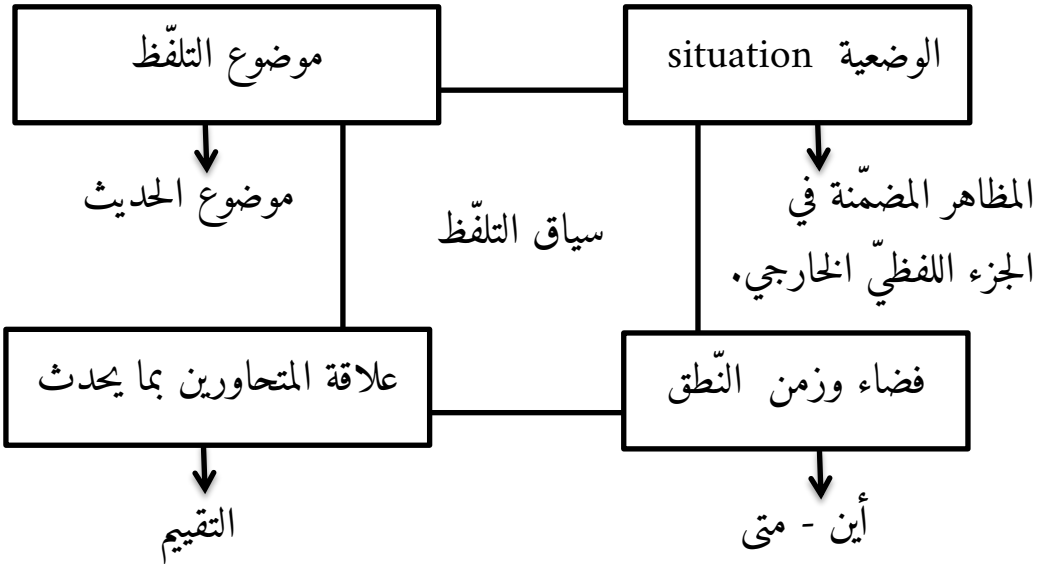
2- la *connaissance et la compréhension de la situation,* également commune aux deux locuteurs.

3 – التقويم المشترك الذي يقدّمانه لهذا الموقف، أي التقييم الجمعي.

3- *Dévaluation — commune* là encore — qu'ils font de cette situation.

وبعد سنوات يعدّل "باختين" في مثلّث سياق التلفّظ الخارجيّ، محتفظا بمظهر التقييم الجمعي، مسقطا المعرفة والفهم المشترك ليحلّل الأفق المألوف إلى مظهرين هما: الإحداثيات الزمكانيّة والموضوع المشار إليه، ومن هذه المظاهر ويمكننا رسم سيّاق التلفّظ وفق الترسيمة الآتية:

[1] Tzvetan Todorov, Mikhaïl Bakhtin le principe dialogique suivi de Ecrits du Cercle de Bakhtine, collection Poétique, Edition du seuil, Paris, 1981, p 190.

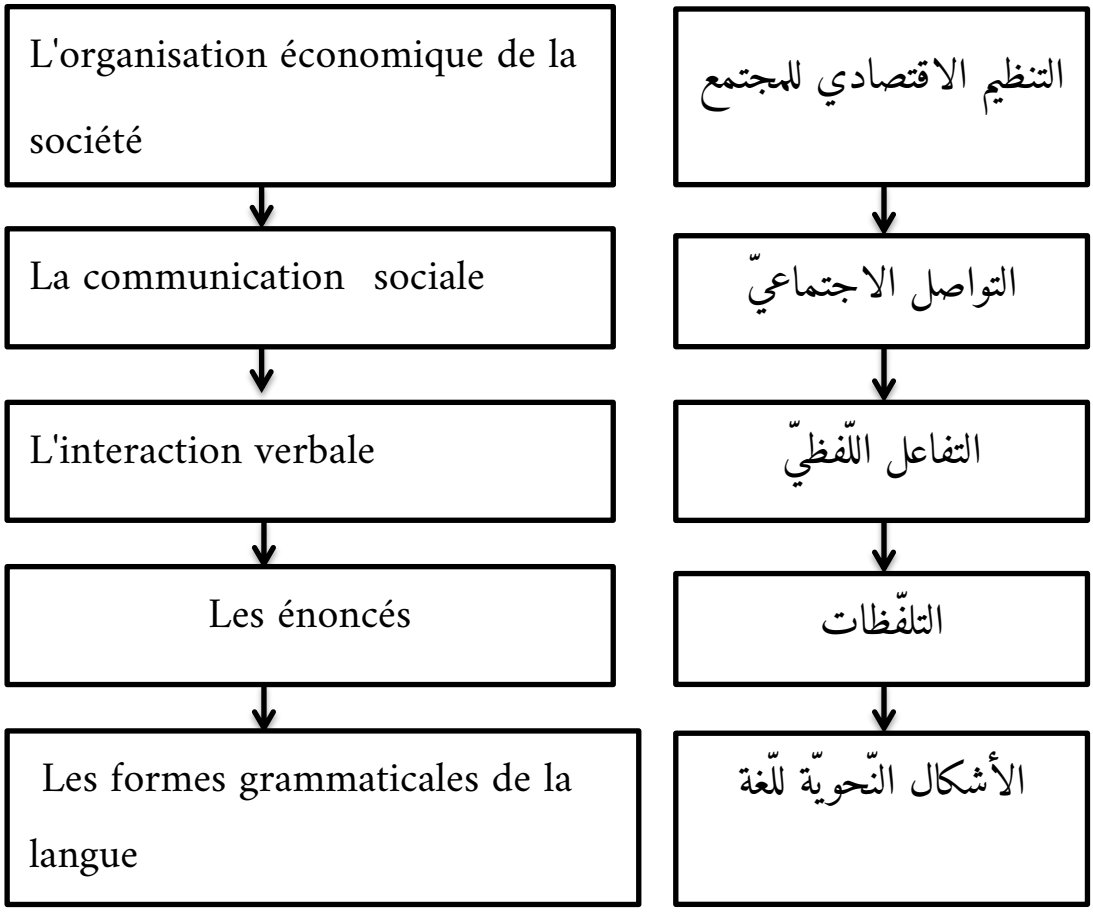


إنّ التلفّظ في نظر "باختين" لا يمكن أن يفهم ولا أن يفسّر إلاّ بربطه بوضعه الاجتماعيّ، بحيث تتحدّد لحظة التلفّظ بواسطة الشروط الواقعية لعملية التلفّظ والتي هي الوضع الاجتماعيّ، فالتلفّظ يحتاج لحدوثه إلى سياق اجتماعيّ، فهو موجّه إلى متلقٍّ مخاطب، الذي يشكّل رفقة المتكلّم مجتمعا مصغّرا، كما أنّ «المتكلّم كائن اجتماعيّ... والتلفّظ ليس عملا خاصّا بالمتكلّم وحده، ولكنّه نتيجة لتفاعله أو تفاعلها مع المستمع أو التي يدمج تفاعله أيضا ويكامله مع التفاعل الخاصّ بالمتكلّم سلفا»[1]، ويعدّ "باختين" كلّ تلفّظ جزءاً من حوار ، فيقول: « كلّ تواصل لفظيّ مهما كان شكله... كلّ تفاعل لفظيّ، يحدث في شكل تبادل بين التلفّظات، أي في شكل حوار»[2].

[1] تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1996، ص 92.

[2] المرجع نفسه، ص 94.

يلحّ "باختين" على عدم إهمال التوسّطات التي تربط الاجتماعيّ باللّغويّ، وفق الترسيمة التي وضعها في مقالة من مقالاته الموقعة باسم فولوشينوف وهي:[1]



التلفّظ بين اللّغة والخطاب:

يميّز "باختين" بين الكلمات كمعطى أي كوحدات في اللّغة، وبين الكلمات كإبداع أي كوحدات في الخطاب، وفي ملاحظات سجّلها عامي 1952-1953 يذكر خمس خصائص تميّز الملفوظ énoncé عن الجملة proposition هي:

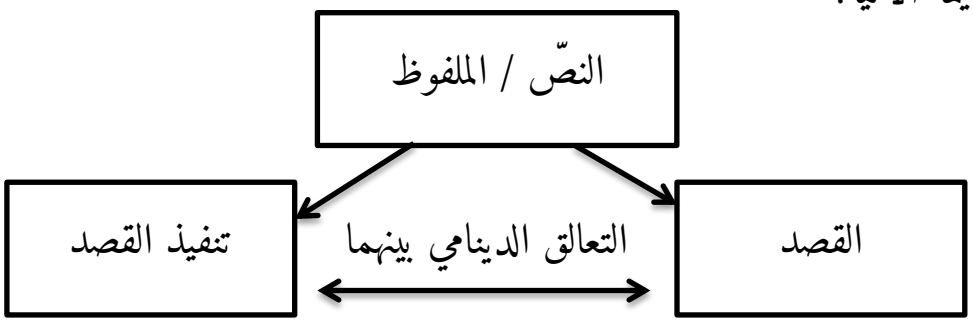
[1] Tzvetan Todorov, Mikhaïl Bakhtin le principe dialogique suivi de Ecrits du Cercle de Bakhtine, collection Poétique, Edition du seuil, Paris, 1981, p 72.

Les limites de chaque énoncé concret en tant qu'unité de la communication verbale sont déterminées par le changement des sujets du discours, c'est-à-dire des locuteurs.	1 - تتحدّد حدود كلّ ملفوظ بوصفه وحدة من التواصل اللّفظيّ، من خلال تحوّلات فاعلي الخطاب، وهم المتكلّمون.
Chaque énoncé possède un achèvement intérieur spécifique.	2 - لكلّ ملفوظ اكتمال اكتمال داخليّ خاصّ.
L'énoncé ne se contente pas de désigner son objet, comme le fait la proposition, mais de plus il *exprime* son sujet; or, les unités de la langue, en tant que telles, ne sont pas expressives. Dans le discours oral, une intonation spécifique —*expressive* — marque cette dimension de l'énoncé.	3 - لا يحيل الملفوظ إلى موضوعه فقط كما تفعل الجملة، ولكنّه يعبّر عن فاعله أيضا، كما أنّ وحدات اللّغة لا تعبّر بذاتها، وفي الخطاب الشفويّ يعبّر التنغيم عن أبعاد التلفّظ.
L'énoncé entre en rapport avec les énoncés du passé ayant le même objet que lui, et avec ceux de l'avenir, qu'il pressent en tant que réponses.	4 - يدخل الملفوظ في علاقة مع التلفظات السّابقة ذات الموضوع الواحد، كما يدخل في علاقة مع تلفّظات المستقبل التي يتنبّأ بها كأجوبة.
l'énoncé est toujours adressé à quelqu'un.	5 - التلفّظ موجّه دائما إلى شخص ما.

مفهوم النص في الفكر الباختينيّ:

يعدّ النصّ الشفويّ أو المكتوب معطى أوّليا لمباحث اللّسانيات والفيلولوجيا والأدب، بل لمجمل الفكر الفلسفيّ الإنسانيّ بما فيه الفكر الدّيني والفكر الفلسفيّ، فالنصّ يمثّل واقعا مباشرا للفكر والانفعال،[1] و«حيث لا يوجد النصّ، لا يوجد موضوع الدراسة والفكر»[2]، إنّ النصّ الضمني بمعناه الواسع عند "باختين" هو مجموع متجانس من العلامات.

في دراسته الموسومة "مشكل النصّ" le problème du texte يحصر اهتمامه في مشكل النصّ اللّفظي، والذي يتفرّع إلى جملة من المشاكل: أوّلها أنّ لكلّ نصّ فاعل sujet مؤلّف auteur يتكلّم ويكتب، إضافة إلى مشكل حدود النصّ frontières du texte أي النصّ كملفوظ، ومشكل وظائف النصّ fonctions du texte ، ومشكل أجناس النصّ genres du texte، فالنصّ/الملفوظ يتحدّد بعاملين هما القصد dessein وتنفيذ القصد l'exécution والتعالق الدينامي بينهما، وعن تجاذبهما يتحدّد طابع النصّ، وهو ما يمكن تمثّله وفق الترسيمة الآتية:



[1] Makhail bakhtine, esthétique de la création verbale, traduit du russe par alfreda aucouturier, tel gallimard, 1984, P 345.

[2] Là où il n'y a pas de texte il n'y a pas, non plus, objet d'étude et de pensée.

نظرية تصنيف أجناس الكلام:

إنّ "باختين" أوّل من عمل على تصنيف الكلام العام، فألهمت نظريته الدّارسين في المجلات الإنسانيّة والاجتماعيّة لتناول أجناس الكلام، ومن البحوث التي اعتمدت على اقتراحات باختين:

1 – كارولين ميلر Carolyn Rae Miller، في النّقد البلاغيّ بحيث تعتمد على تصنيف باختين لأجناس الكلام، فتصنّف الخطابات البلاغيّة اعتمادا على تشابهها في الجمهور، وأنماط التفكير، والمواقف البلاغيّة[1].

2 – "شارل بريغز" Charles L. Briggs و"ريشارد باومن" Richard Bauman في الأنثروبولوجيا، فقد لعب مفهوم الجنس دورا مهما في الأنثروبولوجيا اللّغوية، فهو أسلوب خطاب موجّه لإنتاج واستقبال نوع معين من النّصوص، والعملية التي يتمّ من خلالها إنتاجه وتفسيره تخضع لعلاقته التناصيّة مع النّصوص السّابقة[2].

3 – نورمان فيركلوف Norman Fairclough في تحليل الخطاب النقدي، الذي يرى أنّ كتابات "باختين" حول النصّ والجنس والعلاقات التناصية تعدّ مكمّلة للتحليل اللّغويّ للنصوص[3].

4 – تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov في تناوله للتناص، والمبدأ الحواريّ، وماهية الأدب، والتلفّظ، مسألة الأجناس الأدبيّة، فيتساءل عن مشروعية دراسة الأجناس الأدبيّة، وعن أصلها ومن أين تأتي؟ ليجيب عن تساؤلاته في كونها تأتي

---

[1] Miller Carolyn, Genre as Social Action, Quarterly Journal of Speech 70, 1984, 67-151.

[2]Richard Bauman, Genre, Journal of Linguistic Anthropology, Volume9, Issue1-2, June 1999, p 84.

[3] Norman Fairclough, Cririca‌l discourse analysis the critical study of language, Longman group limited, New York, 1995, p188.

من أجناس أخرى، «والجنس الجديد هو دائما تحويل لجنس أو لعدّة أجناس أدبيّة قديمة: عن طريق القلب أو الزخرفة أو التوليف، والنصّ اليوم -وهو أيضا يكون جنسا في أحد معانيه- يدين للشّعر بالقدر نفسه الذي يدين به للرّواية»[1].

5 – جون ميشال آدم Jean-Michel Adam في اللّسانيات النصّيّة، الذي يستثمر تصنيف "باختين" في تصنيف الأنماط النّصّية types de textes، وانطلاقا من كتابات دائرة باختين Cercle de Bakhtine، يرى أنّ مفهوم الجنس معروف منذ العشرينات[2]، في كتاب المنهج الشكلي لباختين الموقّع باسم "بافل ميديفيد" «إنّ عناصر بناء الشّعرية ليس سوى مشكلة الجنسgenre »[3].

أجناس الكلام:

في الفصل الخامس من كتاب "جمالية الإبداع اللفظي" نقف على مقال "باختين" الموسوم "أجناس الخطاب" les genres du discours الموسوم بالإنجليزية The Problem of Speech Genres عمل على توضيح نظريته حول تصنيف أجناس الكلام/الخطاب، تناول "باختين" في هذا المقال مبحثين هما:

1 – إشكالية وتعريف problématique et définition

2 – الملفوظ وحدة التبادل اللّفظيّ l’énoncé unité de l’échange verbal

---

[1] تزفيطان تودوروف، نظرية الأجناس الأدبيّة، دراسات في التناص والكتابة والنقد، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط1، 2016، ص 25.

[2] Adam Jean-Michel. Genres, textes, discours: pour une reconception linguistique du concept de genre, Revue belge de philologie et d'histoire, tome 75, pp. 665-681.

[3] Pavel Medvedev, la méthode formelle en littérature, Presses Universitaires du Mirail, 2007, p64.

بعد استعراض "باختين" لإشكالية اللّغة والملفوظ وتنوّع الملفوظات، طرق مسألة الملفوظ والتبادل الكلاميّ/اللّغويّ، وكيف اعتبرت لسانياتُ القرن التاسع عشر الوظيفةَ التواصليّة للّغة تابعةً دون نفيها تماما، إذ عمل "فلهيلم فون همبولدت" Wilhelm von Humboldt على إبراز الوظيفة التكوينية للغة على الفكر دون الاهتمام بالتبادل وذلك من خلال قولته المشهورة: « بغض النظر عن حاجة الإنسان إلى التواصل ، فإن اللغة ضرورية له للتفكير ، حتى لو كان يجب أن يكون دائما وحيدا»[1]، أمّا مدرسة فوسلير l'école de Vossler فاهتم بالوظيفة التعبيريّة la fonction expressive التي تعدّ تعبيرا عن الفضاء الفردي للمتكلّم، فاللّغة تعبير عن دواخل الإنسان، فالخطأ في تحديد وظيفة اللّغة ناتج عن حصرها في المتكلّم وإهمال الآخر السّامع.

الأجناس الأولية والأجناس الثانوية:

يحرص "باختين على عدم التقليل شأن عدم تجانس Hétérogénéité أجناس الكلام وما يصحبه من صعوبة في تحديد الطبيعة العامّة للكلام، فمن المهم لفت الانتباه إلى الفرق الكبير بين أجناس الكلام الأوليّة، البسيطة، وأجناس الكلام الثانوية المعقّدة، التي لا تفهم كاختلاف وظيفيّ، فقد «فصَل "باختين" الأجناس الخطابيّة الأوّلية عن الأجناس الثانويّة، مسايرة للتقسيم الذي وضعه يولس بين الأشكال البسيطة والأشكال العالمة، وقد فسّر كارل كانفات Karl kanvat ما المقصود بالخطابات الأوليّة والأخرى الثانوية، فالأولى أو البسيطة تمثّل التبادلات الشفوية العادية، أمّا الثانوية أو المركّبة فتمثّل الخطاب الأدبيّ»[2]،

---

[1] Abstraction faite du besoin de communication de l'homme, la langue lui est indispensable pour penser, quand bien même il devrait être toujours seul.

[2] د. سلوى السعداوي، الكذب الحقيقي: من قال إنني لست أنا ؟ : في إشكالية التخييل الذاتي، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط1، 2016، ص 33.

فالأجناس الأوّليّة تظهر في المحادثات اليومية كالردّ بكلمة أو كلمتين، في عبارات التحيّة والتوديع والترحيب والتهاني، والمحادثات بين الأصدقاء وأفراد الأسرة حين الجلوس على مائدة الطّعام، أمّا الخطابات الثانوية فتنشأ من الخطابات الأوّلية المركّبة، فهي تمتصّ وتهضم مختلف الأنواع الأولية البسيطة.

تنشأ أجناس الخطاب الثانوية المركّبة: الرّوايات ، والدراما ، وجميع أنواع البحث العلمي، وكلّ أشكال التواصل الثقافيّ المكتوب، الأكثر تعقيدا وتطورا وتنظيما، والذي يعدّ فنياً وعلمياً واجتماعياً وسياسياً، من امتصاص وهضم مختلف الأجناس الخطابيّة الأوّليّة البسيطة، التي تتغيّر وتتحوّل وتتّخذ طابعا خاصا عندما تدخل في الجناس الثانوية.

وفي التمييز بين الأجناس الكلاميّة الأوليّة والأجناس الكلاميّة الثانوية يسم "باختين" الأجناس الأولية بالتنغيم، «فقد تكون النبرة الكلامية دافئة أو باردة أو نبرة فرح أو حزن، فالفروق الدقيقة في التنغيم التعبيري هي ما يعبّر عن فرديّة المتكلم»[1]، وتتعلّق الأجناس الأوليّة أيضا بنظرية أفعال الكلام، ففي بداية مقالها الموسوم "الجنس واللّغة" تذكر "نينا أندرسون" Nina Moller Andersen أنّها ستطرق موضوع الأجناس الكلاميّة عند باختين من وجهة نظر لغويّة، موضّحة أنّ "باختين يستخدم نظرياته حول «اللّغة وأجناس الكلام بمعنى نظرية أفعال الكلام والنظرة الوظيفية الحديثة للّغة»[2]، فتميّز بين الملفوظ المعزول والعمل الأدبيّ معتبرة

[1] M. M. Bakhtin, Speech Genres and Other Late Essays, Translated by Vern W. McGee Edited by Caryl Emerson and Michael Holquist, University of Texas Press, 1986, p79.

[2] Nina Møller Andersen, Genre and Language, in Genre and Adaptation in motion, Forlaget Ekbátana, Denmark, 2015, P 392.

الأوّل فعلا كلاميا، والثاني جنسا كلاميا، لتعلّق على عملية التحويل الباختينيّة بين الأجناس الأولية والثانوية، التي تتمّ عبر إجراءين هما:

1 – الإجراء الأوّل: وفيه يتمّ تحوّلُ[1] تعبيرٍ من لغة عادية، يكون فيها فعلا كلاميا إلى جنس كلاميّ.

2 – الإجراء الثاني: وفيه يتمّ تحوّل الملفوظ أو الفعل التواصلي إلى عمل أدبيّ فنّي.

إنّ مصطلحي الكلام الأوّلي والكلام الثانويّ مضلّلان، لاهتمام "باختين" بالجنسين، وخاصّة الأجناس الكلاميّة الثانويّة المضمّنة في التخييل الأدبيّ لكونها معقّدةً، فالجنس هو كلّ مجال تستخدم فيه اللّغة، واللغة المنطوقة هي القالب الأساسي لهذه الأجناس، إذ يقول: «نتعلم أن نلقي خطابنا في أشكال عامة»[2]، والذي يجعلنا قادرين على تحديد الأجناس وتصنيفها هو تعلّمنا للغتنا الأمّ، فعندما نسمع أوّل كلمة من الآخر ندرك الجنس بدايةً، ولا تدلّ كلمة "ثانوية" على التقصير، وإنّما تعني أنّها ليست نقطة انطلاقنا، وفي عملية التحويل يتمّ إخراج الأجناس الأوليّة من واقعها كلغة عادية.

إنّ العلاقات المتبادلة بين الأجناس الأولية والأجناس الثانوية وعملية التكوين التاريخيّ لها تلقي الضوء على طبيعة الكلام، وعلى المشكلة المعقّدة للعلاقات المتبادلة بين اللغة والأيديولوجية والنظرة إلى العالم.

استنتاجات ختاميّة:

اتّصف الفكر الباختينيّ بالموسوعيّة، فقد طرق نظريات عدّة هي: نظرية البحث النظريّ الفلسفيّ، ونظرية التلفّظ، والنظرية الأدبيّة ونظريّة الرّواية، ولا

---

[1] التحوّل يجب أن يفهم هنا على أنه تغيير في نوع الكلام أو فئته، وليس على أنه على تغيير في المحتوى، يمكننا القول أيضا أن ما يحدث هو "نقل" من مستوى إلى مستوى آخر.

[2] op. cit. P408.

يلغي حين تناوله لقضايا نظرية الأدب أو اللّغة والشّعريات، أو السيميائيات، أو علم النصّ الإشارة إلى الجذور الفلسفيّة لهذه النظريات، ليكوّن نظرية شمولية من الفلسفة والعلوم والإنسانية وعلم عبر اللّسانيات، منطلقا من موقع نظريّ مغاير للاتّجاهين الشكلانيّ والأسلوبيّ السوسيريّ، «من داخل الفلسفة الماركسية، وباطلاع جيّد على الألسنية وأبحاث الشكلانيين والأسلوبيين، وبوعي أيضا لسلبيات الوثوقية الإيديولوجية التجريدية،طرح "باختين" مسألة شعرية الخطاب الرّوائيّ بطريقة مغايرة لمفهوم الخطاب الشّعريّ السّائد آنذاك، وبالنّسبة لباختين لا يمكن فصل الألسنيّة والأسلوبيّة عن جذور ومبادئ فلسفيّة تسندهما وتوجّه دفتهما»[1]، فما يشغل أعمال "باختين" كلّها هو هاجس الإدراك الإنسانيّ، كما تعنى بجماليات الإبداع اللّفظيّ، وفلسفة اللّغة ونظرية الأدب ونظرية الكرنفال.

إنّ دحض "باختين" لطروحات الشّكلانيين يقوم على مبدأ فلسفيّ، إذ يرى أنّ الخطأ الذي وقع فيه الشّكلانيون أساسه فلسفيّ، **فانتقد** الشّعريّة الرّوسية القائمة على الدراسات الوضعية التجريبية، البعيدة عن الفلسفة النسقيّة philosophie systématique والثقافة الإنسانيّة، **لاهتمامها** بالطبيعة المادية للعمل الفنّي ممثّلا في المادّة اللّغوية، معتبرا الفلسفة النسقية قادرة على فهم طبيعة الموضوع الجماليّ، وربطه بالمعرفة والأخلاق كمكوّنين للمحتوى الجماليّ، وبذا تكون الشّعريّة مقترنة بعلم الجمال الأدبيّ المرتبط بالجماليّة العامّة والفلسفة النسقيّة[2].

أمّا في تعريفه للنصّ فينطلق من فكرة فلسفيّة مفادها إنّه لا موضوعَ مساءلةٍ ولا فكرَ موجودٌ في غياب النصّ، إنّه علّة الوجود والحياة كلّها، ولا يقوم فهمه

---

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائيّ، تر: د. محمد برادة، دار الأمان، الرباط، المغرب، 1987، ص 11.

[2] Mikhail Bakhtine, esthétique et théorie du roman, traduit par Daria olivier, Edition Gallimard, 1978, p 27.

وتأويله إلاّ في ظلّ الاستجابة، فالنصّ سواء كان شفهيا أم مكتوبا أساس كلّ الدّراسات اللّسانيّة والأدبيّة، ودراسات العلوم الإنسانية جميعها، ففي المجال الابستيمولوجيّ تقوم اللّغة على تفاعل الكلام البشريّ/التلفّظ مع سياقه التاريخيّ، وأنّ كلّ تلفّظ يقيم علاقات حوارية مع خطابات أخرى سابقة أو لاحقة، ومن هذا المبدأ الحواريّ يعمل على قراءة جديدة للثقافة المخزّنة في الذاكرة الجماعيّة، والتي على المتكلّم أن يحدّد موقع خطابها منها.

ما نخلص إليه في الأخير أنّ قراءات المفاهيم الباختينيّة تنفتح خارج حدود نظرية الرّواية، مستثمرة المقولات الباختينيّة كالحواريّة والبوليفونيّة والغروتيسك والكرنفاليّة والكرونوتوبيّة في مقاربة قضايا الهويّة والآخريّة والسّلطة والمثقّف والتراتبيّة الاجتماعية والمهمّش ممّا يمكن توظيفه في مجال النّقد الثقافي، بإعادة قراءة هذه المقولات بما يتماشى مع السيّاقات والأنساق الثقافيّة المختلفة، فباختين «بنظرته الشّمولية إلى العلوم الإنسانية، ومن ضمنها نظرية الأدب، يمدّنا كباحثين ونقّاد لا بالوسائل الإجرائية فقط بل بالمؤشّرات النظرية أيضا التي ينبغي أن يرتكز عليها عملنا، وسنجد تصوّره للآخر والتناص وفي نظريته اللّغوية، التي تركّز على التلفّظ متجاوزة الألسنيّة السوسيرية، ونظريته في الأيديولوجية، محرّضات فعلية للفكر النّقدي المعاصر»[1]، وقد جاوزت مفاهيم "باختين" النّقد الرّوائيّ إلى مجالات أخرى، فكان للبوليفونيّة مثلا تأثيرها الكبير في لسانيات "أوزوالد ديكرو" وما أضافه في دراسته لبوليفونية الجملة الواحدة، ودراسات جماعة "سكابولين" الأسكندينافية، ونصيات "جان ميشال آدم"، وفي فلسفة "فرانسيس جاك".

[1] تزفيتان تودوروف، مبخائيل باختبن المبدأ الحواري،تر: فخري صالح، المؤسّسة العربية للدّراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1996، ص 12.

الفصل الثالث

تلقي المفاهيم الباختينية

في النّقد الرّوائيّ المغاربيّ

أوّلا: المدوّنة الجزائرية

1 - صيغ الكرونوتوب في الرّواية العربيّة – نماذج مختارة، النّاقدة نورة بعيو، مفهوم الكرونوتوب التّلَقي والتمثّل والأجرأة.

2 – حوارية اللّغة في رواية "تماسخت دم النسيان" للحبيب السايح، النّاقدة صليحة مرابطي، حواريةُ اللّغةِ الانبثاقُ الموضوعاتيّ والكلاميّ.

ثانيا: المدوّنة التونسيّة

1 - الحوارية في الرّواية "ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي أنموذجا" للنّاقدة جنّات عليمي.

2 - تعدّد الأصوات في الرّواية العربية الحديثة، الناقد مسعود لشيهب،

تعدّد المرويّ وخطاب الرّاوي وتحاورية الخطابات والمستنسخات النصّية.

3 - التّداخلُ الأجْناسيّ في الأدبِ العربيّ المعَاصر، النّاقد محمد آيت ميهوب، التّداخلُ الأجْناسيّ من الخطاب السّرديّ إلى الخطاب السّمعيّ البصريّ.

ثالثا المدوّنة المغربية

1 - أبحاث نقديّة في الرّواية والقصّة والشّعر، النّاقد شكير نصر الدّين، النّقد الحواريّ ومبدأ الوصل.

2 - الفضاءُ الرّوائيّ في الغربةِ الإطارُ والدلالةُ، النّاقد محمد منيب البوريمي، مفهوم الكرونوتوب عند البُوريمي التّلَقي والأجرأةُ.

3 - سوسيولوجيا الرّواية البنية واللّغة، النّاقد عبد الرحمن التمارة، سوسيولوجيا الرّواية البعدُ الاجتماعيّ وصورَة اللّغةِ وتنضيدُها.

رابعا: المدوّنة الموريتانية

1 - بنية الخطاب ودلالتها في رواية "القبر المجهول"، النّاقد محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم، الحواريّةُ وترهينُ البنيّةِ النّصيّة.

صيغ الكرونوتوب في الرّواية العربيّة – نماذج مختارة

الناقدة نورة بعيو

مفهوم الكرونوتوب

عند نورة بعيو

التّلَقي والتمثّل والأجرأة

1 – المدوّنة النّقدية:

في مقدّمة المدوّنة النّقدية[1] ذكرت النّاقدة ما لجنس الرّواية من طواعية ومرونة وقدرة على احتواء الأجناس الأدبيّة الأخرى، وما يمتاز به هذا الجنس من تمرّد على القوانين والقواعد الشكليّة، ثمّ ميّزت بين الرّواية الغربيّة والرّواية العربيّة من حيث ظروف نشأة كلّ منهما، ومن حيث اختلاف المعطيات التاريخيّة والموروث الحضاريّ والثقافيّ الغربيّ والعربيّ، لتشير بعد ذلك إلى الإنتاج الرّوائي العربيّ المفارق لنظيره الغربيّ، على مستوى الموضوع واللّغة، لتمثيل المجتمع العربيّ في خصوصيته ومحلّيته من فرضية أنّ الخطاب الرّوائيّ تعبير عن عمق الشّعب، ومآسيه وأزماته، فكان هدف المدوّنة النّقدية تحقيق قراءة مقاربة لمفهوم الكرونوتوب الباختيني في المدوّنات الإبداعيّة الآتية:

1 – ثلاثية حنا مينة.

2 – ذاكرة الماء لواسيني الأعرج.

3 – خماسية مدن الملح لعبد الرحمن منيف.

4 – ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف.

5 – الآن ..هنا أو شرق المتوسط مرّة أخرى لعبد الرحمن منيف.

6 – الحبّ في المنفى لبهاء طاهر.

2 – مرجعية النّاقدة:

صرّحت نورة بعيو بالمفاهيم الباختينية المعتمدة في قراءتها للمتون الرّوائية المشار إليها، وبخاصّة مفهوم الكرونوتوب متّخذة منه آلية إجرائيّة تمارس من خلالها

[1] د. نورة بعيو، صيغ الكرونوتوب في الرواية العربية، نماذج مختارة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، 2015.

القراءة والتحليل وتأويل الخطابات، متمثّلة أشكال الكرونوتوب وصيغه ضمن مجالي اللّقاء والفراق.

3 - إشكالية المدوّنة النّقدية:

أشارت النّاقدة إلى إشكالية طرحها النّقدي حين التأطير التمهيدي لعنصري المكان والزّمان في الدّراسات النّقدية الرّوائيّة، وأهميّة كلّ منهما في تشكيل البنيات السّردية والقصصيّة، اتّكاء على مرجعيّة نظرية غربيّة وعربيّة ممثَّلَة في دراسات ميخائيل باختين وجيرار جينيت، ويوري لوتمان، ومنصور نعمان نجم الديلمي، ومهدي عبيدي، وحسن بحراوي، وسيزا قاسم.

المكان ضروريّ في العمل الفنيّ عامّة والعمل الرّوائي بخاصّة، فلا نصّ بلا مكان بل النصّ نفسه هو مكانٌ، إنّه عنصر متحكّم «في الوظيفة الحكائيّة والرّمزيّة للسّرد، وذلك بفضل بنيته الخاصّة والعلائق المترتبة عنها، وإذن فالمكان ليس عنصراً زائداً في الرّواية، فهو يتخذ أشكالاً ويتضمّن معاني عديدة، بل إنّه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كلّه، إنّ تحليل الفضاء الرّوائي هو الذي سيسمح لنا بالقبض على الدّلالة الشّاملة للعمل في كلّيته»[1]، وباعتماد جملة من الدّراسات العربيّة التي تناولت أهمية المكان وضّحت النّاقدة ما للمكان من دور في تحقيق «التماسك البنيوي للنصّ الرّوائيّ، ومن خلال المكان وحركته يمكننا إدراك الزّمن، ووفقاً للارتباط الجدلي بينهما، فكلّ منهما يفترض الآخر ويتحدّد به، فالمكان ليس عاملاً طارئاً في حياة الكائن الإنسانيّ. المكان هو الفسحة/الحيّز الذي

[1] حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، الفضاء، الزّمن، الشخصية، المركز الثقافي العربيّ، الدراء البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص 33.

يحتضن عمليات التّفاعل بين الأنا والعالم، ودون معرفة بأسرار المكان وفلسفته يصعب التواصل»[1]، كما وضّحت فاعلية المكان في النصّوص الرّوائيّة مؤكّدة على وجوب «أن يكون عاملاً، وفعّالاً، وبنّاء فيها. سواء أكان هذا المكان باهتاً، أم كان واضحاً، أم عاصفاً في حركته، أم ساكناً في ثقله، متدفقاً في سيولته، أم كثيفاً وضاغطاً»[2].

في التمهيد أيضا أشارت النّاقدة إلى إشكالية الدراسة البنيوية في فصلها للمكان عن الزّمان، واهتمام هذه الدّراسات على أنواع المكان وتقسيماته، بين أمكنة مفتوحة وأخرى مغلفة، وبين عامّة وخاصّة، وقريبة وبعيدة اعتمادا على الأبعاد الجغرافية، إضافة إلى معيار الإقامة والانتقال، فقسّمت الأمكنة إلى اختياريّة وأخرى جبريّة، والحديث عن المكان في الرّواية، هو «حديث محوّر عن رؤية ذلك المكان وزاوية النظر التي يتّخذها الرّاوي عند مباشرته له، فالرّؤية هي التي ستقودنا نحو معرفة المكان وتملّكه من حيث هو صورة تنعكس في ذهن الرّاوي ويدركها وعيه قبل أن يعرضها علينا في خطابه»[3].

إنّ فكرة الفضاء كرؤية هي ما تسمّيه جوليا كيستيفا Julia Kristeva بالفضاء النصّي للرّواية l'espace textuel du roman وهي زاوية النظر التي يقدّم بها الكاتب عالمه الرّوائي من خلال الرّاوي وشخوص الرّواية، «هذا الفضاء محوّل

---

[1] مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا،2011، ص 36.

[2] منصور نعمان نجم الدليمي، المكان في النصّ المسرحيّ، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، ط1 ،1999 ،ص15.

[3] حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، الفضاء، الزّمن، الشخصية، المركز الثقافي العربيّ، الدراء البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص 101.

إلى كلّ، إنّه واحد، وواحد فقط، مراقب بواسطة وجهة النظر الوحيدة للكاتب التي تهيمن على مجموع الخطاب بحيث يكون المؤلّف بكامله متجمّعا في نقطة واحدة، وكلّ الخطوط تتجمّع في العمق حيث يقبع الكاتب، وهذه الخطوط هي الأبطال الفاعلون les actants الذين تَنسُج الملفوظات بواسطتهم المشهد الرّوائيّ»[1]، فالفضاء هو خطّة العمل السّردي، التي يدير خلالها الروائيّ الحوار ويقيم الحدث، فهي تشبه الواجهة المسرحية.

ومن أنواع المكان وتصنيفاته باعتماد المعيار الفلسفيّ التجريدي أمكنة الملكية والسلطة/ "أمكنة الأنا" والأمكنة العامّة / "أمكنة الآخر"، والمكان حسب تقسيم "مول" و"رومير" أربعة أقسام هي[2]:

1. المكان/ عندي هو الذي أمارس فيه سلطتي، وهو مكان حميميّ أليف.
2. المكان/ عند الآخرين وهو مكان يخضع لسلطة الغير.
3. الأماكن العامّة: وهي ليست ملكا لأحد، بل ملك للسلطة العامّة، فالفرد ليس حرّا.
4. المكان اللامتناهي: ويكون خاليا من النّاس، ولا يخضع لسلطة أحد كالصحراء...

تختم النّاقدة تناولها لأهمية المكان في الدراسات النّقديّة، وكيفية دراسته كعنصر مشكّل للخطاب رفقة المكوّنات الأخرى التي يختل الخطاب إذا غابت، فالمكان

[1] د. حميد لحمداني، بنية النصّ السردي، من منظور النّقد الأدبي، المركز الثقافي العربيّ للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1991، ص 61.

[2] يوري لوتمان وآخرون، جماليات المكان، تر: سيزا قاسم، عيون المقالات، الدّار البيضاء، المغرب، ط2، 1988، ص 61.

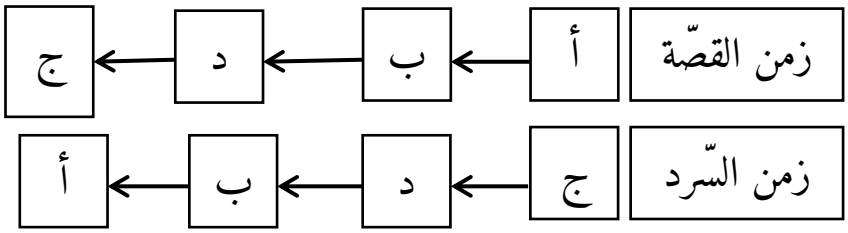
«موقع وإطار تتواجد فيه وبه الشخوص والأحداث، لم يفهم المكان في علاقته بالزّمن والعكس، الأمر الذي جعل دراسته دراسة آلية تقنية تغيب معها كلّ كثافة وكلّ حركة، لأنّهما مرتبطان بجريان الزّمن، هذه العلاقة هي التي أولاها "باختين" أهمية بالغة، وخصّها بالتحليل في مؤلّفاته»[1].

إضافة إلى مكوّن المكان تشير النّاقدة مكوّن الزّمان وأهميته في تشكّل الخطاب الرّوائيّ، في غياب تام لتناول الزّمن بعدا رابعا، فتنوّعت دراسات الزّمن بين دراسات نظرت إليه في ارتباطه بالمراحل التاريخيّة، بينما ربطت دراسات أخرى الزّمن بربطه بالمبدع وبالمتلقي، متوقّفة عند زمن القصّة وهو الزّمن المفترض لوقوع الأحداث، وزمن السّرد وهو زمن عرض الأحداث من قبل الرّاوي/السّارد، وزمن الكتابة وزمن القراءة، ثمّ تصل إلى سيرورة الزّمن في الخطاب الرّوائي، وحرية الرّوائي في الانطلاق من أيّ نقطة شاء، وفي هذا تحيل على ميخائيل باختين في نظرته لحرية المؤلّف في البدء من أيّ نقطة أراد، فالمؤلّف «المبدع l'auteur créateur يتحرّك بحرية داخل عصره، وبإمكانه أن يبدأ قصّته من البداية le commencement أو النهاية la fin أو الوسط le milieu، من أيّة لحظة من لحظات الأحداث التي يعرضها وهنا يظهر الفرق الواضح بين الزّمن الذي يمثِّل le temps qui représente والزّمن الممثَّل qui est représenté »[2].

[1] د. نورة بعيو، صيغ الكرونوتوب في الرواية العربية، نماذج مختارة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، 2015.

[2] Mikhaïl Bakhtine, esthétique et théorie du roman, t. Daria olivier, Gallimard, paris, 1978, p 395.

تنتقل الأفكار الباختينية المتعلّقة بالزّمان إلى النّقد البنيويّ وبخاصّة نقد "جيرار جينيت" فيما يتعلّق بالزّمن الحكائيّ[1]، أوالنظام الزّمنيّ l'ordre temporel فليس ضروريا تطابق تتابع الأحداث في النصّ الرّوائي أو القصصي مع الترتيب الطبيعيّ للأحداث كما جرت فعلا، وعليه يمكن التمييز بين زمنين: زمن السّرد الذي لا يخضع للتابع المنطقي، وزمن القصّة الذي يخضع للتابع المنطقي، فيسير الزّمن وفق الشكلين:



إنّ هذا التلاعب بالنّظام الزّمني يولّد مفاقات سرديّة Achronies Narratives التي يكون لها مدى Portée واتّساع Amplitude، فالمدى نقطة انقطاع السّرد، وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقّعة، وعن المفارقة الزّمنية يقول جيرار جينيت «يمكن للمفارقة الزّمنية الحدوث في الماضي، أو في المستقبل بعيدا عن اللّحظة الرّاهنة لينقطع السّرد ويفسح المجال للمسافة الزّمنيّة التي يمكن أن تغطّي هي نفسها مدّة زمنيّة تاريخية تطول أو تقصر وهو ما نسمّيه باتّساع المفارقة»[2].

ومن المطلحات التي أوردها جينيت في كتابه "أشكال 3"، والتي تتعلّق بالزّمن وهي الرتيب Ordre والمدّة Durée والتواتر Fréquence:

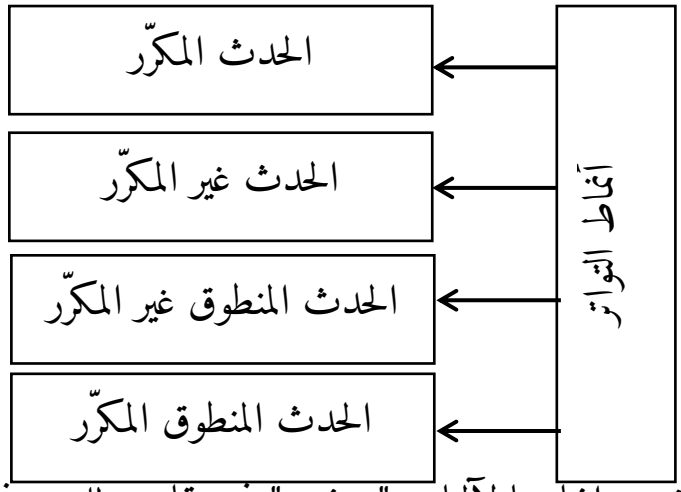
[1] د. حميد لحمداني، بنية النصّ السردي، من منظور النّقد الأدبي، المركز الثقافي العربيّ للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1991، ص 73.

[2] Gérard genette, figures III , seuil, 1976, p.89.

- **الاستغراق الزّمني** durée : وهو المدّة الزّمنيّة التي يستغرقها الحدث والتي تتناسب مع طوله الطبيعيّ أو لا تتناسب معه.
- **الخلاصة** sommaire: وهو عرض الأحداث في اختزال دون التطرّق للتفاصيل.
- **الاستراحة** pause : وهي التوقّفات التي يحدثها الرّواي حين لجوئه إلى الوصف، فيقطع سيرورة الزّمن ويعطّل حركيته.
- **القطع** l'ellipse: وهو تجاوز مراحل قصصية دون الإشارة إليها.
- **المشهد** scène: وهو المقطع الحواريّ ويمثّل لحظة تقاطع زمن السّرد بزمن القصّة.
- **التواتر** Fréquence: لقي هذا المصطلح الكثير من الاضطراب حين ترجمته إلى العربيّة، في حين أنّ "جينيت" يعرّفه قائلا: «لم يدرس نقّاد الرّواية ومنظّروها ما أسمّيه تواترا سرديا، أي علاقات التواتر أو بعبارة أكثر بساطة علاقات التكرار بين الحكاية والقصّة... فهو مظهر من المظاهر الأساسية للزّمنية السّرديّة»[1]، ويحصر عبد اللّطيف محفوظ هذه العلاقات في «الحكي التكراريّ، والحكي المستعاد، والحكي الموحّد»[2]، وبين الأحداث المسرودة من القصّة، والمنطوقات السّرديّة من الحكاية يقوم نسق من العلاقات التركراريّة حصرها "جينيت" في أربعة أنماط هي:

[1] جيرار جنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المجلي الأعلى للثقافة، ط2، 1997، ص 129.

[2] عبد اللّطيف محفوظ، صيغ التمظهر الروائي، بحث في دلالة الأشكال، منشورات مختبر السرديات، جامعة الحسن الثاني، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك، المحمدية، الدار البيضاء، ط1، 2011، ص 121.



وتصل النّاقدة بعد إشارتها لآليات "جينيت" في مقاربته للزمن في السّرد إلى التأكيد على وجوب تملّك الدّارس لهذه الآليات للوقوف على لعبة وتلاعب الرّوائيّ بالزّمن في ظلّ تعدّد وكثافة densité المكان، وشدّة intensité الأزمنة وتباينها داخل الخطاب نفسه»[1].

كلّ رواية هي نسيج معقّد من التّكرارات، وجملة هذه التّكرارات يلخّصها برنارد فاليط Bernard Valette في ثلاثة صيغ هي[2]:

1 – المحكي الإفرادي: وهو ما يقصّ مرّة واحدة حدثا وقع مرّة واحدة.

2 – المحكي الإكراري: وهو ما يقصّ مرّات عديدة حدثا مرّة واحدة.

3 – المحكي الإعادي: وهو ما يقصّ مرّة واحدة حدثا وقع مرّات عديدة.

ويسمّي خوسيه مارثا بوبويلو ايفانكوس José Maria Pozuelo Yvancos التواتر بمصطلح آخر هو الردّد، وهو الطريقة الزّمنية للسّرد، المنسوبة إلى علاقات

[1] د. نورة بعيو، صيغ الكرونوتوب في الرّواية العربية نماذج مختارة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2015، ص 16.

[2] برنار فاليط، النص الرّوائي، تقنيات ومناهج، تر: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، 1999، ص 113.

تردّد الأحداث في القصّة، وتردّد التلفّظات القصصيّة لهذه الأحداث، ويمكن حصرها في أربعة أشكال افتراضية، هي[1]:

1 – الحكاية الفردية: وتحكى مرّة واحدة، ماحدث مرّة واحدة.

2 – الحكاية المتكرّرة الكلمات: وتحكى عدّة مرّات ما حدّث عدة مرات.

3 –الحكاية التكرارية: وتحكى عدّة مرّات ما حدث مرّة واحدة.

4 – SILEPSIS: تحكى في مرّةواحدة ما حدث عدّة مرّات.

الكرونووتووب ماهيته وصيغه:

يمتاز المكان بالعراء، فهو ظاهر للعيان متعدّد كثيف، في حين أنّ الزّمان تجريديّ لا يظهر إلاّ من خلال قوّته وشدّته وأثره في البشر والأشياء، وقبل التطرّق لماهية الكرونوتوب الباختينيّ وبيان أشكاله تحاول النّاقدة الوقوف عند كيفية تناول الرّواية للزّمن، بتأكيد كثير من الرّوائيين والنقاد على أنّ الرّواية «فنّ شكل الزّمن بامتياز، لأنّها تستطيع أن تلتقطه وتشخّصه في تجلّياته المختلفة: الميثولوجية والدائريّة، والتاريخية والبيوجرافية والنفسية، ومعظم الرّوايات الأساسية تشخّص وتحاور مضي الزّمن الذي لا يرجع وتتحايل على استعادته»[2]، فلا يمكننا تصور حدث خارج الإطار الزّمني، لكونه يحدّد السيّاق التاريخيّ والاجتماعيّ للأحداث التي تتفاعل معها الشخوص.

[1] خوسيه مارثا بوثويلو ايفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، تر: حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، الفجالة، القاهرة، 1991، ص 289.

[2] محمد برادة، الرواية أفقا للشكل والخطاب، مجلة فصول، المجلد الحادي عشر، الجزء الأول، العدد الرابع، شتاء 1993، ص 22.

إنّ دراسة باختين تندرج في مجال التاريخ الأدبيّ وتصنيف الرّواية، فمن خلال تحليله للرّواية القديمة بمختلف أنماطها استنتج أنّ الكرونوتوب «يُبرز البنية العميقة ثمّ يحدّد البنية السّطحية انطلاقا من التيمة (الطريق، العتبة، الصالون...)»[1]، فالزّمن الطبيعيّ المتعلّق بالحياة الإنسانيّة لا أثر له في الرّواية بل الزّمن المراد هو الزّمن التاريخيّ الذي ظهر في عصر النهضة ونضج الوعي به في القرن الثامن عشر ليترجم في الأعمال الأدبيّة الحديثة، فللزّمان دور فعّال على مستوى الشّكل والمضمون، «كما أنّه يشكّل النّوع الأدبيّ، ملامح البطل، علاقة السّرد بالوصف في العمل الأدبيّ، فالقرن الثامن عشر هو الذي ترك لنا هذه الإنجازات المهمّة في اكتشافه للزّمان كسمة للمضمون، ولكن أيضا كمبدأ للبناء وللتنظيم»[2].

وقبل تحديد المفهوم وتعداد صيغ الكرونوتب تشير النّاقدة للمرجعية الفلسفية والعلمية للمفهوم، ولحضور ثنائية الزّمان والمكان في الإبداع الرّوائي عبر الأوصاف التي خصّصت للزّمان وللمكان، كزمن الموت، وزمن الحلم، وزمن اليأس والضياع، وزمن بلاد المهجر والأرض والقفار والمنفى، فإذا كان الزّمان متقدّما مستمرّا غير ثابت، فهو غير ذلك في الإبداع الأدبيّ، لامتلاك النصّ قدرات الاستباق والاسترجاع، لذا عمد "باختين" إلى عدم الفصل بين الزمان والمكان، إلاّ ما كان حين عملية التحليل الإجرائيّة، على اعتبار الزمن البعد الرابع للمكان، ومن هذه الجدلية بين الزمان والمكان عنيَ الفلاسفة والنقّاد بأهمية الزّمن النّفسيّ والزمن الموضوعي، الأوّل يتجاوز كلّ الحدود الزّمانيّة والتقسيمات الخارجية والقياسيّة أو

[1] المرجع نفسه، ص 22.

[2] د. أمينة رشيد، علاقة الزمان بالمكان في العمل الأدبي، زمكانية باختين، مجلة أدب ونقد، المجلد 2، العدد 18، ديسمبر 1985، ص 56.

الفيزيائيّة، «فالزّمن الموضوعيّ في النّهاية إنّما هو الزّمن الأقصى، فهو الذي يحتوي على كلّ اللّحظات وهو مكوّن من المجموعة المكثّفة لأفعال الخالق»[1].

مفهوم الكرونوتوب والتلقي الأوروبيّ:

ذكرنا في الجانب النظري كيف أسهم خطّا "جوليا كريستيفا" و"تزيفتان تودوروف" في نقل المفاهيم الباختينيّة من بيئتها الرّوسيّة إلى السّاحة النّقديّة الأوروبيّة وبخاصّة الفرنسيّة، وكيف أثّرت هذه المفاهيم في نقّاد المنهج البنيوي أمثال"دومنيك مانغونو" Dominique Maingueneau في تحليل الخطاب، وجوليا كريستيفا، وتيزفيتان تودوروف، وجيرار جينيت في نظرية التناص، **فما الكرونوتوب وما هي المفاهيم المرتبطة به؟**

تقف النّاقدة عن التعريف الأدبيّ الذي قدّمه باختين عن المفهوم، على أنّه «العلاقة التبادلية الأساسية للروابط الزمكانيّة كما أدركها ووظّفها الأدب»[2]، وتذكر أن سعيد شوقي محمد سليمان بسّط مصطلح الكرونوتوب في كتابه توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ[3]، في حين أنّ الدّارسين لم يضيفوا شيئا عمّا ورد في دراسة باختين :أشكال الكرونوتوب في الرّواية، فما «يحدث في الزّمكان الأدبيّ هو انصهار علاقات المكان والزّمان في كلٍّ واحد مُدرك ومشخّص، الزّمان هنا يتكثّف، يتراص، يصبح شيئا فنّيا مرئيا، والمكان أيضا يتكثّف، يندمج في حركة الزّمان

---

[1] غاستون باشلار، حدس اللّحظة، تر: رضا عزوز، عبد العزيز زمزم، دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية، بغداد، العراق، الدار التونسية للنشر، تونس، 1986، ص 49.

[2] د. نورة بعيو، صيغ الكرونوتوب في الرّواية العربية نماذج مختارة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2015، ص 22.

[3] د. سعيد شوقي محمد سليمان، توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2000، ص 173.

والموضوع بوصفه حدثا أو جملة أحداث والتاريخ، علاقات الزّمان تتكشّف في المكان، والمكان يُدرك ويقاس بالزّمان، هذا التقاطع بين الأنساق، وهذا الامتزاج بين العلاقات هما اللّذان يميّزان الزّمكان الفنّي»[1]، وإن كان من الضرورة الإشارة إلى التلقي العربيّ للمفهوم والعمل على تقريبه للفهم نحيل على دراسة أمينة رشيد لاعتمادها الضبط المنهجي والتلخيص لأهمّ الأفكار الباختينية حول مفهوم الكرونوتوب[2].

حضور المفهوم في الإبداع الرّوائيّ:

يذهب باختين إلى أنّه لكلّ محكيّ كرونوتوب خاصّ به، فالكرونوتوب هو ما يحدّد الجنس الأدبيّ انطلاق من فرضيات ثلاث ينطلق منها باختين في تحليله للكرونوتوب هي[3]:

- للزمكانية أهمية أساسية في دراسة الأنواع الأدبيّة.
- تساهم الزّمكانيّة في تحليل صورة الإنسان، أي الشّخصية في الأدب، فالبطل الرّوائي معطى زمكانيّ في الأساس.
- الزمكانية مقولة أساسية للشّكل والمضمون.

عبر سؤال ذكي تطرح نورة بعيو فكرة النقطة الزّمكانيّة التي ينظر من خلالها المؤلّف إلى الأحداث التي يصوّرها، النقطة الحواريّة التي يقول عنها باختين: «إنّ

---

[1] ميخائيل باختين، أشكال الزّمان والمكان في الرّواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1990، ص 6.

[2] د. أمينة رشيد، علاقة الزمان بالمكان في العمل الأدبي، زمكانية باختين، مجلة أدب ونقد، المجلد 2، العدد 18، ديسمبر 1985، ص46-56.

[3] المرجع السّابق، ص 51.

علاقة المؤلّف بمختلف ظواهر الأدب والثقافة ذات طابع حواريّ مماثل للعلاقات المتبادلة بين الزمكانات داخل العمل...»[1].

صيغ الكرونوتوب بين اللّقاء والفراق:

ذكرنا حين استعراض مقولة "كرونوتوب" أنّ العناصر الزّمكانية المكوّنة للموضوعات الرّوائيّة تقوم على ثنائيات ضدّية هي:

1 - لحظات اللّقاء/ الفراق.

2 - الفقدان/ الاسترداد.

3 - البحث/العثور.

4 - التعرّف/عدم العرّف.

هذه الثنائيات هي التي تحدّد صيغ وأشكال الكرونوتوب الرّوائيّ، فدوستويفسكي لا يتناول «الزّمن البيوغرافيّ التأريخيّ المستمر نسبيا، أي الزّمن الرّوائيّ بمعية الكلمة، إنّه يقفز من خلاله، إنّه يركّز على الحدث في نقاط الأزمات، والانعطافات، والكوارث»[2]، فتفقد اللحظات حدودها الزّمانيّة، مركّزا على نقطتين: العتبة حيث تقع الأزمة أو السّاحة أو الغرفة التي تحدث فيها الكارثة والخصومة.

ترصد النّاقدة مختلف صيغ الكرونوتوب بداية من كرونوتوب العتبة وكرونوتوب اللّقاء، وكرونوتوب الطريق، وكرونوتوب السّاحة والمكان العام، ثم كرونوتوب القصر وكرونوتوب قاعة الاستقبال، **فما هي خصائص هذه الصيغ والأشكال الكرونوتوبيّة؟**

---

[1] ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، ص 236.

[2] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: د. جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، دار الشؤون الثقافية، العامة، بغداد، العراق، ط1، 1986، ص 220.

1 – كرونوتوب العتبة:

يقوم على لحظة الأزمة والانعطاف، وهو مشبع بكثافة انفعاليّة، وزمكانية العتبة هنا مستعملة استعمالا استعاريّا، ترتبط بالزّمكانات المتاخمة، زمكانات السلالم والدهاليز والممرّات والمداخل ممّا لا يخضع لديمومة الزّمن، وينفلت عن مجرى الزّمن السيري البيوغرافي، إنّ كرونوتوب العتبة مليئ بمشاعر الخوف والرّعب والاعترافات.

2 – كرونوتوب اللّقاء:

لا ينفصل الزّمان عن المكان في لحظات اللّقاء، فالزمكانيّة قائمة في اللّقاء كما في الفراق، ويتميّز اللّقاء بالانفعالية الشديدة بما يجلبه من مشاعر الفرح والبهجة أو الحزن والخوف، فهو يجمع بين عاطفتين مختلفتين.

3 – كرونوتوب الطريق:

تحدث اللّقاءات في الطريق، وفي الطريق تجري مختلف الأحدث من هرب ورحلة وبحث ولقاء وفراق وعودة وغيرها، وفي هذا يقول "هينري ميتران": «الطريق هو فضاء مفتح ومحصور، فهو مفتح من منفذيه اللّذين نأتي إليه ونغادره منهما، وبينهما نتوقّف، نتحرّك، نقيم لقاءات مع الآخرين، نتدخّل، هو محدّد لأنّه منغلق على جانبيه بالمنازل والجدران والمحلات المتنوّعة»[1].

إنّ الكثافة الانفعاليّة تقلّ في كرونوتوب الطريق/الشّارع، أين يتجاوز النّاس تراتبيتهم وتصنيفاتهم الاجتماعيّة، فتتصادم مصائرهم، وهنا تقلّ فاعلية الزّمان أمام

[1] Henri Mitterand, le discours du roman, éd. Puf, 1980, p.197.

المكان، فالطريق هو الآخر يخرج إلى المعنى الاستعاري ليفيد المصير وسبيل الحياة وكلّ هذا يفيد معنى جريان الزّمن l'écoulement du temps.

4 - كرونوتوب السّاحة/ المكان العام:

إنّ السيرة والسيرة الذاتية لم تكن بعيدة عن الحدث الاجتماعيّ، ولا عن الحياة السياسية، لا يهمّ فيها الزّمكان الدّاخلي le chronotope intérieur المصوّر للحياة موضوعَ التصوير، بل ما يهم هو الزّمكان الخارجي الفعلي le chronotope extérieur réel، الذي يصوّر حياة الأشخاص وينير حياة صاحب السيرة والسيرة الذاتية، زمكان السّاحة وتفرّعاتها من سوق وسرادق وحانات، زمكان يجمع بين حياة الغير وحياة الذات الخاصّة، ويجعل من الإنسان (السيري) منفتحا على كلّ شيء، لا شيء خاص وشخصيّ وحميم هنا.

5 - كرونوتوب القصر:

القصر مشبع بالزّمن، وبخاصّة الزّمن التاريخي بالمعنى الضيق، بالماضي الذي انتهى، فالعلامات «المكانية والزمانيّة، والكثافة التاريخيّة لهذا الزّمكان حدّدت خصبه التّصويريّ في المراحل المختلفة لتطرّر الرّواية التاريخيّة»[1].

6 - كرونوتوب قاعة الاستقبال:

القاعة أو الغرفة مكان تقاطع الأنساق المكانية الزمانية، يسهم في تأليف العمل، وفيه تُحلّ العقد المحبوكة، وتُسمع الحوارات وتُكشف طبائع الشخوص، إنّه كرونوتوب يتشابك فيه التاريخيّ والاجتماعيّ العام مع الشخصي الخاصّ.

في القسم الثاني التطبيقي الموسوم "الكرونوتوب صيغه ومبرّراته في خطابي اللّقاء والفراق" تعتمد الناقدة المقاربة النّصيّة لمعالجة العلاقات الزمكانيّة/

[1] ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، ص 224.

الكرونوتوبيّة في خطابات المدوّنة الرّوائيّة التي اختارتها للدّراسة الإجرائية، وهي ثلاثية حنا مينة "المرفأ البعيد، ورواية واسيني الأعرج "ذاكرة الماء"، وخماسية "مدن الملح" لعبد الرحمن منيف، وثلاثيته "أرض السواد"، ورواية "الحبّ في المنفى" لبهاء طاهر، فتناولت بالدراسة أشكال كرونوتوب اللّقاء والفراق المتنوّعة بين ثلاثة أنواع من الكرونوتوب هي: كرونوتوب اللّقاء وكرونوتوب العتبة، وكرونوتوب المدينة.

أ – كرونوتوب اللّقاء:

تتنوّع صيغ كرونوتوب اللّقاء بين أربع صيغ هي:

1 - كرونوتوب السوق:

يفرض هذا الكرونوتوب تواجد الأفراد في النقطة المكانيّة والمدّة الزّمانيّة نفسها، فلا يكون اللّقاء ولا الفراق خارج هذين الإطارين، وأثناء تبادل الأحاديث التي بين الرضى والرّفض تكون درجة الانفعاليّة شديدة إيجابا أوسلبا.

إنّ السّوق أوّل أشكال كرونوتوب اللّقاء، وقد هيمن في الخماسيّة[1] ثمّ في الثلاثية[2]، وفي الرّوايات الأخرى (الآن.. هنا[3]، الحبّ في المنفى[4]، ذاكرة الماء[1])،

---

[1] خماسية عبد الرحمن منيف المعروفة بملحمة البادية تتكوّن من خمسة أجزاء هي: مدن الملح التيه، مدن الملح الأخدود، مدن الملح تقاسيم الليل والنهار، مدن الملح المنبت، مدن الملح بادية الظلمات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط11، 2005.

[2] عبد الرحمن منيف، أرض السواد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2000.

[3] عبد الرحمن منيف، الآن.. هنا أو شرق المتوسّط مرّة أخرى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط4، 2001.

[4] بهاء الطاهر، الحب في المنفى، دار الهلال للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1995.

فالسّوق نقطة لقاء وفراق النّاس، فيه يحدث لقاء أوّليّ ينتهي بإثارة الاستغراب والدّهشة والخوف الشديد مع ترقّب مستمر للمستقبل، ففي "مدن الملح" يأتي التاريخ من «لقاء مجتمع راكد مكتفٍ بذاته بآخر جاء إليه من وراء البحار، دمّر استقراره بآلات لا يعرفها، دون أن يضعه في زمن مجتمعي جديد، لم تذهب الصّحراء إلى البحر، وهي تعرف منه شواطئه الضحلة، بل جاء أهل البحر إلى الصّحراء، في زمن تقني غير مسبوق»[2].

إنّ اللّقاء الأوّلي كان بين «يابسة كانت مقصد القوافل والمسافرين، ومصدرا للأخبار وانتقالها بين الأهالي وبين البحر بمياهه الرجراجة، ومن البحر سيأتي الرّجال والأخبار، وهذه الظاهرة لم يألفها البدو»[3]، ففي السّوق تتكثّف مشاعر الخوف والقلق ويصيب الرّحل التيه في دوامة التفكير والحيرة، فيشعرون بالعجز والعزلة، ويجهلون مصيرهم، هذه المشاعر هي ما يعرف بحالة الصّدمة والتأزّم بعد أن جاء الآخر إلى البدو فزعزع استقرارهم، وفي "أرض السّواد" يتم هذا النّوع من اللّقاء بين الشمال والجنوب، بين الحضارة والتخلّف، بين البحر والصحراء، بين العراق وبريطانيا، بين الظلم ومناهضة الاستبداد.

السّوق في مدن الملح يقرن لحظتين زمنيتين حاضرتين يحدثهما اللقاء، فهو لا يقرن الحاضر بالماضي بل يقرن الحاضر بالحاضر، الذي تلتقي فيه الأصوات واللّغة المتعدّدة لتعدّد المهن والحرف والباعة، إنّه عالم الازدحام والتلاحم والحميمية

---

[1] واسيني الأعرج، ذاكرة الماء محنة الجنون العاري، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط4، 2008.

[2] د. فيصل درّاج، الرواية وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999، ص 224.

[3] د. نورة بعيو، صيغ الكرونوتوب في الرواية العربية، ص 57.

والتواعد إلى لقاءات مستقبليّة، إنّ اللّقاء هنا لقاء صدمة، حيث تأثّرت ملامح الأرض والنّاس، فتغيّر الأهالي وانعزلوا، وانقسم المكان إلى "حران العرب" و"حران الأمريكان"، وتغيّر زمن "وادي العيون" و"حران" ولم يعد يربطهما بزمنها الأوّل شيئ، غاب الماضي تماما في حضور مسيطر للحاضر، فليس اللّقاء في "أرض السّواد" بدافع الحميمية والحبّ والرّغبة، إنّه لقاء سيطرة مفروضة على مغلوب، وبدلا من اللّقاء حدث الفراق والطرد لبريطانيا وممثّليها.

أمّا في "مدن الملح" فمكانة السّوق كبيرة، فيه يلتقي الباعة والمشترون، والمصلون وزوار المقابر، والمرتحلون ذهابا وإيّابا، إنّه يملأ حياة النّاس البسطاء فرحا وغبطة، واختفاؤه سيغيّر الإطار الزّمني للحياة كلّ سيصبح "شمران" مجنونا بعد أن كان مستشار سوق الحلال وقاضيه، صار أكثر عدائية حتّى بالنسبة لأولاده، وبخاصّة ولده "نجن" الذي يبيع الكتب، وبمرارة "شمران" يحاول "صالح الرشدان" السخط على المقهى ومن فيه بعد أن تغيّر الزّمان والمكان، وتحو1ذلت "موران" إلى مدينة إسمنتيّة لا تعرف شيئا من ماضيها أنّها مدينة السيارات والإسمنت والحديد.

الأطفال الذين فتحوا أعينهم على الحياة، وبدأوا باكتشاف العالم المحيط بهم، متجاوزين أوّلا بيوتهم ثمّ الحيّ الذي ولدوا فيه، كان أوّل ما عرفوه واكتشفوه: سوق الحلال. فمن هذا السوق ساقوا ضحايا العيد، ومن هذا السوق اشتروا حمارا أو بغلا لنقل الماء، قبل أن تمدّ الأنابيب إلى البيوت، ومن هذا السوق تمّت زيجات كثيرة حين اتّفق الآباء، ومنه بدأت الأسفار الكبيرة والبعيدة والتي غيّرت حياة الكثيرين، في هذا السّوق كانت تجري الأمازيح وتروى النكات، ومنه تنتقل إلى موران، وخلال رحلتها القصيرة تتغيّر ويضاف إليها الكثير، فيضحك النّس ويطربون، ومن السوق كانت تطلق الألقاب والأوصاف فثبتت على الأشخاص

أكثر ممّا ثبت عليهم أسماؤهم، وفي السوق كان يستغيث النّاس بعضهم بعضا، وكانوا يراقبون كلّ شيء بعيون مدقّقة، فيعرفون الأسرار والأخبار حتّى أكثرها خفاء. هكذا كان السّوق منذ وجدت موران. وإذا كان لكلّ سوق معالمه وجاله والعارفون بخفاياه وأسراره...»[1].

إنّ سوق الحلال في موران لم يكن مجرّد سوق للبيع والشراء بل كان حياة بكاملها، ففي «اليوم التالي لهذه الزيارة تماما، وكان يوم أربعاء، وسوق الحلال بين العصر والمغرب يعجّ بالرّعايا والبشر، ويختلط فيه الذين يريدون البيع مع الذين يذرعون السوق من بدايته حتّى نهايته ليعرفوا حالة الأغنام وليتأكّدوا منها قبل أن يقرّروا الشّراء في اليوم التالي، في هذا اليوم وصل الأمير ميزر ومعه الأميران فواز وملحم، رغم الضجّة التي رافقت مجيئهم، إذ دخلوا بسياراتهم إلى وسط السوق...»[2].

2 - كرونوتوب الطريق/ القافلة/الموكب:

هذان العنصران (القافلة/ الموكب) مرتبطان بالطريق الذي يحتمل وقوع الصدفة في أحداثه، ويُحتّم سرعة اللّقاء بين الأفراد على اختلافهم (الغادي والمغتدي، الشيخ والشاب، الفقير والغني) في النقطة المكانيّة والمدة الزمانيّة نفسها، فتكون انفعالية هذا الكرونوتوب أقلّ شدّة من كرونوتوب اللّقاء السّابق.

ارتبط كرونوتوب الطريق في الخماسية بمرور القوافل وتوقّفها ذهابا وإيّابا، بينما ارتبط في الثلاثية بالمواكب التي كان يجهّزها الباشا والقنصل فتمرّ في شوارع

[1] عبد الرحمن منيف، مدن الملح الأخدود، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط11، 2005، ص 348.

[2] المرجع نفسه، ص 359.

بغداد، ومردّ قلّة انتشار كرونوتوب الشارع في "مدن الملح" كما في"أرض السّواد" إلى كون الأحداث تجري في غير الطريق، إنّه زمكان أوسع في المكان منه في الزّمان، فيتقلّص ويتراجع مفسحا مجاله للمكان.

تقيس النّاقدة على كرونوتوب الطريق، فتستحدث زمكانا خاصا بنصّ الخماسية هو كرونوتوب القوافل، وآخر خاصّ بنصّ الثلاثية هو كرونوتوب المواكب، لتوازن بين حضور النّوعين في "مدن الملح" وفي "أرض السواد"، مبيّنة أثر العلاقات الزّمانيّة المكانيّة في تطوّر الأحداث الرّوائيّة، ودورها في الكشف عن الصّراع بين الشخصيات، فتنتشر الأماكن وتتعدّد أسماؤها بين (العجرة، الرحبة، روضة المشتي، الحدرة، الظهرة...)، «كان هديب قد سبقهم إلى عجرة، المحطّة الأساسية على الطريق السلطاني، وكان يفترض بفواز أن يتحمّل مسؤولية الرّحلة، وأن يتولّى أمورا كثيرة، بعد أن ترك متعب الهذال وادي العيون بتلك الطريقة الغاضبة، وخلّف وراءه غبارا كثيرا وكلاما أكثر...»[1].

القافلة سبيل الخلاص من حياة الجحيم بعد أن مُسح المكان، إنّها وسيلة إنقاذ "فواز" لحياته بعد ضياع الوادي، «شعر فوّاز بالخيبة وأسقط في يده، فجلسة العجوز على مسافة من البيت، وبتلك الطريقة، ثمّ حركة إبراهيم المليئة بالرعونة والتّحدّي، وهذه النظرة السّريعة المثقلة بالعتاب من أبيه، وبما يشبه عدم الثقة، ثمّ الصّمت الذي ميّز هذه المواقف جميعها، كلّ ذلك أشعره بالخيبة تماما...»[2]، أمّا بالنّسبة إلى "متعب الهذال" فالقافلة فرصة للقاء القادمين والغائبين، «خلال رحلة العودة إلى

[1] عبد الرحمن منيف، مدن الملح التيه، ص 123.

[2] المرجع نفسه، ص 32.

الظهرة، اختار متعب الهذال طريقا طويلا، طريقا لا يسلكه إلاّ نادرا، وبدا رجلا جديدا لكلّ من رآه ولكلّ من عرفه، كان شديد الحيرة والحزن...»[1].

بعد عملية الترحيل أصبحت الأمكنة المألوفة مجهولة موحشة، تغيّرت ملامحها، ولم تعد معروفة، اتّسعت الأمكنة بينما تقلّص الزّمن وتكثّف من خلال دهشة النّاس وحيرتهم بل من خلال موتهم المفاجئ كموت ال"نجمة المثقال" التي ماتت موتة خارج الدورة الطبيعية، فلمّا «كان النّاس في هذه الفلاة الكبيرة القاسية يولدون ويعيشون ثمّ يموتون في دورة طبيعية صارمة، كما هو حال توالي الليل والنهار، أو تعاقب الفصول، فإنّ موت بعض النّاس، خاصّة الذين يبعدون الموت عن الآخرين، أولائك الذين يكشفون خبايا المستقبل، يرتبط موتهم بالذاكرة بطريقة غير عادية»[2].

أمّا عن كرونوتوب الموكب وتمظهراته في الخماسيّة، فمثّلت له النّاقدة بعرس "الدبّاسي" الابن الصالح، في العرس يحدث اللّقاء بين مختلف الشرائح الاجتماعيّة، من مدعوين ومغنين وراقصين، ويحدث التنقّل في الأمكنة المتعدّدة نفسها (السوق، المسجد، المقهى، التلال الغربية)، «ومن جديد سار الموكب، لكنّ سيره هذه المرّة بدا ثقيلا مرتبكا، وخيمت خالة من المرارة، ورغم أنّ الدباسي الأبّ بلَغه ما حصل، وسمع الرّصاص ينطلق وسط السّوق، فقد حاول أن يعيد جوّ المرح، فرقص وطلب من بعض المسنين أن يرقصوا. وغنّى عدد من الرّجال، كما اقتربت النسوة كثيرا من مواقع الرّقص والرجال وتضاحكن بصوت مسموع...»[3].

---

[1] المرجع نفسه، ص 35.

[2] المرجع نفسه، ص 161.

[3] المرجع نفسه، ص 396.

وفي الأخير تستنتج النّاقدة دواعي صيغ كرونوتوب الطريق ودواعي استعماله في خماسية وثلاثية عبد الرحمن منيف، فكان اعتماد كرونوتوب الطريق/القافلة أكثر حضورا في "مدن الملح" نظرا لفضاء البادية في الخماسية، بينما اعتمد الرّوائيّ كرونوتوب الموكب في الثلاثية لكون فضائها مدنيّ.

3 - **كرونوتوب المقهى:** المقهى مكان عام مفتوح نسبيا، يجتمع فيه الأفراد على اختلاف انتماءاتهم الاجتماعيّة، فيسم أحاديثهم بالحميميّة والسريّة، ولمّا كان اللّقاء في المقهى متباينا زمنيا من حيث طوله وقصره، فإنّ درجة الانفعاليّة فيه تتراوح بين الشدّة والخفوت خضوعا للافتراق الناتج عن اللّقاء الحزين المليء بالخيبة واليأس، أو المفرح المشبع بالتفاؤليّة والرضى.

المقهى مكان يجتمع في النّاس لتبادل المناقشات حول أحولهم الاجتماعية، ومن هنا فأهميته كبيرة في المجتمعات الإنسانية وخاصّة في المدن الكبرى، فقد شغلت المقهى«في الرّواية العربيّة الحديثة موقعا متميّزا فاعلا بوصفها رمزا ومؤسّسة وبنية ثقافية واجتماعية مولّدة، ولو عدنا لتفحّص بعض الأعمال الرّوائيّة العربيّة ...لوجدنا أنّ المقهى تقوم بوظائف متنوّعة ومتبدّلة من مرحلة إلى مرحلة أخرى، فقد كانت في المرحلة الاجتماعية خاضنة اجتماعيّة ومركزا لتواصل الأجيال ومنبرا ثقافيا وسياسيا مهما، وفي المرحلة الفلسفية رمزا مجرّدا، وفي المرحلة الملحمية بؤرة للصّراع الاجتماعيّ والطبقي»[1]، فالمقهى في الرّواية العربيّة المعاصرة موضع اللّقاء، إضافة إلى المطاعم والبارات والنوادي، إنّها علامة ومعْلم حضاري، لذا تكاد لا توجد في "مدن الملح" نظرا لطبيعة البيئة الرّوائيّة الصحراويّة، واتّساع المكان وطول

[1] فاضل ثامر، المقموع والمسكوت عنه في السّرد العربيّ، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2004، ص 179.

الزّمان وكثرة الشخوص، فلا تذكر إلاّ بالاسم ومن ذلك ما ورد في "التيه" و"الأخدود" «هكذا كانت تجري الأحاديث والمناقشات في مقهى زيدان، لكن تعرض صالح رشدان للضرب أكثر من مرّة، وزرع بعض المخبرين في المقهى...موران كلّها قهوة»[1].

إنّ كرونوتوب المقهى حاضر بجلاء في ثلاثية حنا مينة وثلاثية أرض السواد إذ تجري الأحداث في المدن العراقيّة، فالمقهى «في "أرض السواد" هو فضاء اجتماعيّ واضح يتوزّع بين الحارات ومفترقات الطرق وفي الأسواق ومقابل "السّراي" و"الباليوز" وعلى النهر»[2]، فالسراي والباليوز من الأمكنة المرجعية الخادمة لمسار الأحداث الرّوائية، فالسراي بناية متهالكة يقيم فيها الوالي داود باشا، أمّا "الباليوز" فهو مقرّ القنصل البريطاني "ريتش"، «...عندما بانت السراء، فقد بدت مبعثرة، أقرب إلى الكتل، رغم اتّساع المساحة، كانت قديمة، متآكلة، وكأنّ الزّمن يصرخ من كلّ جنبة من جنباتها، قال بدري في نفسه: الأبنية تهرم، تتعب، وسيأتي يوم تموت فيه، كما يموت البشر، وشعر بالحزن أنّ الباليوز يبدو بناء فتيا، في الوقت الذي تبدو السراء وكأنّها في آخر أيّام حياتها»[3].

يعارض الرّوائي جمال الغيطاني من يذهب إلى اعتبار المقاهي أماكن يتبدّد فيها الوقت، ويتعطّل الإنتاج، فيحنّ إلى الزّمن الرائق الحلو الذي يفتقده «الآن في الضجيج والزّحام، وإيقاع الحياة السّريع اللاهث، إنّ المقهى نموذج مصغّر لعالمنا

---

[1] عبد الرحمن منيف، مدن الملح الأخدود، ص 378.

[2] ماهر جرار، عبد الرحمن منيف والعراق، سيرة وذكريات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص 162.

3 عبد الرحمن منيف، أرض السواد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ج1، ط2، 2002، ص 462.

الذي يضجّ بكلّ ما تحتويه دنيانا»[1]، ولعلّ المقهى لعلّ أكثر الأمكنة التي تملك حضورا مؤثّرا في الرّواية، وعند رصد مقاهي رواية "أرض السواد" نقف على كثير من أسماء المقاهي البغدادية منها: قهوة أبي خليل صوب الكرخ، وقهوة مراد في الرّصافة، وقهوة الشطّ لصاحبها المعلم الأسطة، ولعلّ «قهوة الشطّ: حيث يتواجد أبناء بغداد، والسّراي: حيث يعيش الوالي داود، والباليوز: حيث يعيش القنصل الإنكليزي، لكن قهوة الشطّ بدت لنا مكانا محبّبا تضمّ معظم الشخصيات الإيجابيّة التي تجسّد روح الشّعب وعراقته، لهذا يختار لها المؤلّف مكانا متميّزا بارتفاعه عن الأمكنة الأخرى، يتناسب والدّور الذي يعلقه على الوجدان الشّعبي والحكمة المتوارثة، التي تجسّد الماضي والحاضر وتستطيع أن تصنع المستقبل»[2].

إنّها مقهى بسيطة متغيّرة باستمرار، وهي فضاء للثرثرة والصراعات وكثرة المناقشات، فيها يندمج المكان والزّمان كمكز لقاء، فيها لا يشعر المتردّدون عليها بالوقت، ولا يملّون من النقاشات والأحاديث ليلا ونهارا، فيضفي ذلك على لقاءاتهم انفعاليّة شديدة، تتنوّع بين الابتهاج والغضب، لقد جمعت في أحد أيّامها بين "سيفو" ممثّل الوسط الاجتماعيّ البسيط في كلّ بغداد، و"بطرس يعقوب الترجمان " ممثّل الباليوز بعد مقتل "بدري" ودفنه في كركور، وهنا يزداد الانفعال ويتوتّر الحوار إلى درجة الضرب والشّجار.

---

[1] جيرار جورج ليمير، مقاهي الشرق، تر: محمد عبد لمنعم جلال، مؤسسة أخبار اليوم، القاهرة، مصر، العدد 320، أبريل 1991، ص 16.

[2] ماجدة حمود، جماليات المكان في رواية عبد الرحمن منيف أرض السواد، ضمن كتاب عبد الرحمن منيف 2008، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب، ط1، 2009، ص 161.

يتحوّل مقهى الشطّ إلى فضاء مناهض للسّلطة ومركزيتها التي يحميها البوليس والجندرمة إضافة إلى الجواسيس المندسين هنا وهناك، إنّها مكان لقاء المعارضين والثوّار والمخبرين والجواسيس على اختلاف انتماءاتهم الحزبية والسياسية، مقهى الشطّ منبر الأصوات المتعدّدة المتعارضة، وفي المقابل فإنّ قهوة "مراد" في صوب الرصافة قريبة من السراي تختلف علاقاتها عن علاقات مقهى الشطّ، فهي مقهى الدّعم والحماية وليس الرّفض والثّورة، زبائنها من رجال الباليوز، يزورها القنصل "ريتش" زيارات خاطفة لجلب أنظار النّاس، وكسب محبّتهم وتعاونهم.

المقهى من الأماكن المغلقة التي تحفّز على التّذكّر والاسترجاع والتهيّؤ لما هو آتٍ في الواقع والحلم، إذ نجد "سعيدا" في رواية "المرفأ البعيد" من ثلاثية حنا مينة يردّد: «في مقهى الميناء جلست منفردا، عاودتني أحاسيس الغربة عن الجوّ، كنت في وضع خائب، في الإسكندرية، عقب حادث الغرق، حسبت أنّني سأدخل المقهى في هالة من البطولة، غذيت أحلاما سرابية، صحيح أنّ الريّس عبد الحميد امتدحني، لكن غار البطولة تحوّل إلى شوك، بقيتُ متّهما بشيء لا أعرفه، يقال إنّ الضمير في حال كهذه، يكونا مرتاحا، ضميري ليس كذلك، الرّاحة تحتاج إلى أعصاب، تحتاج إلى ثقة، إلى قدرة على المواجهة»[1].

تتّضح العلاقة بين المقهى والإنسان حين لقاء البحّارة مع غيرهم من الفئات الاجتماعية المختلفة المستويات العلمية والثقافية المتباينة الأعمار، يلتقي ابن الدّاخل بالغريب الوافد على المكان/المقهى، فيتحقّق زمكان المقهى ويتكثّف الشعور بالزّمن والعناية به كبعد رابع للمكان، وينبعث شعور بالرّغبة في التردّد على المكان والبقاء فيه لوقت طويل، خاصّة في حالات اليأس والإحباط والخوف من

[1] حنا مينة، المرفأ البعيد، منشورات دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص 51.

لمستقبل ممّا يعيشه الغرباء والمبعدون عن الوطن، وهو ما تنقله لنا المشاهد السرديّة في رواية "الحبّ في المنفى" لبهاء طاهر عبر علاقة عاطفية بين المتكلّم/ السّارد وبريجيت من مدينة أوروبية، ففي مدينة "ن" التي تجمع بين جيلين مختلفين: جيل الستينات وجيل الثمانينات، ومواقف الأفراد واختلافهم في الأفكار والقناعات، في المقاهي يتمّ البحث عن حنين ضائع وحميمية مفقودة ودفء مرغوب، في عالم غريب صامت مخيف، وهو ما نجده مع السّارد في رواية "الحبّ في المنفى"، حين يذكر مشاعره نحو المقهى فيقول: «أنا أحبّ هذا المقهى وأركن سيارتي دائما بالقرب منه. توقف إبراهيم قليلا عند مدخل المقهى ثمّ قال: ولكن معك حقّ كنتُ سأندم حقّا لو تركت البلد دون أن أرى هذا المكان...

ولم أعرف إن كان قد قال هذا الكلام ليجاملني أم أنّ المكان أعجبه بالفعل. أمّا أنا فكنت أحبّ ذلك المقهى البيضاوي الشكل الداخل في النهر كصدفة ملقاة هلى اللّسان الصخري، كان يشغل موقعا هادئا من الشاطئ ويقود إليه ممشى طويل، تزيّن الزهور المعتنى بها أحواضا ممتدّة على جانبيه.

ولم يكن بالمقهى غير قليل من الزّبائن فوجدنا مكانا بسهولة عند نافذة مفتوحة، تطلّ عبر النّهر العريض على الجبل الذي اكتسي في ذلك الوقت من السنة بخضرة غاباته وحدائقه الشاسعة، وتناثرت وسط أشجاره البيوت البيضاء بسقوفها القرميدية التي تبرز كأهرامات متدرّجة كلّما ارتفعت في الجبل، إلى أن تصبح عند القمّة مجرّد مثلثات حمراء دقيقة وسط الأشجار»[1].

4 - كرونوتوب قاعة الاستقبال/ المجلس: تنفي النّاقدة وجود كرونوتوب قاعة الاستقبال / الصّالون بالشّكل الحرفي الذي أورده باختين، وتستبدله بكرونوتوب

[1] بهاء طاهر، الحبّ في المنفى، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 2009، ص 24.

شبيه له في الدّلالة والوظيفة هو كرونوتوب المجلس، الذي يتمظهر بوضوح في الخماسية وبخاصّة في قصور السّلطان والأمراء، فكان استقبال المدعوين والمبعوثين والزوّار في قاعات متّصلة بأجنحة القصر في "السراي" و"الباليوز".

وصف باختين كرونوتوب الصالون /المجلس بأنّه زمكان مغلق تلتقي فيه فئات مختلفة بهدف ترتيب الدسائس والأمور الخاصّة، وبغرض كشف وفضح نوايا المعارضين للسلطان، وهو ما حدث في المجلس الذي دعا إليه السلطان "خربيط" لجسّ نبض المناصرين له والتأكّد من مواقفهم، ويتمظهر هذا الكرونوتوب في "قصر السعد" بعد أن تمّ التوقيع على عقد مدينة "فنر" بحضور السلطان "خزعل" وإخوته الإثني عشر، إضافة إلى المجالس التي تتمّ فيها لقاءات عديدة كالتي عقدت في بيت الحكيم "صبحي المحملجي" ودعوته لبعض أفراد عائلته كسعيد الأسطة، وتمتاز هذه المجالس بالسرّية والانغلاق لما يحاك فيها من مكائد ودسائس.

يقوم كرونوتوب اللّقاء في "أرض السواد" في قاعات الاستقبال أو ما يعرف بديوان الباشا في السراي مع داود باشا، أوفي الباليوز مع القنصل البريطاني "ريتش"، إنّ الخماسيّة والثلاثية ركّزت على هذه اللّقاءات المغلقة التي تدعو إليها السلطة، فقاعات الاستقبال تمتاز بالانغلاق عكس الأماكن العامة المفتوحة، غير أنّها تتّفق مع غيرها من الأماكن في كونها تجمع بين أفراد يتباينون في الطروحات والأفكار والرؤى، فيلتقي الخاص بالخاص أو العام بالعام أو الخاص بالعام.

ب - **كرونوتوب العتبة:** أوضح باختين ما للعتبات من دور في تعزيز نهاية الأحداث ومصائر الأبطال، فهي انعطافات بالنّسبة إليهم، ومرحلة انتقال من عالم إلى عالم آخر، وهذه العتبات حاضرة في قلاع "أرض السّواد" والسراي وفي قصور "مدن الملح"، وقد صنّفت نورة بعيو كرونوتوب العتبة إلى شكلين هما: كرونوتوب القصر/

القلعة وكرونوتوب السّجن، اللّذان لوحظا في معظم خطابات المدوّنة الرّوائيّة لارتباطهما بالعتبات، فالعتبة هي القرار الفاصل بين الخطّين القبلي والبعدي في حياة الإنسان، في هذه اللّحظة لا يستطيع أن يقبض على الزّمن، والعتبات تقع على مدخل / مخرج الأماكن المتاخمة للمكان الأصلي، فهي الدهاليز والسلالم، والممرات المظلمة والأروقة، والنوافذ والأبواب في السجون والمعتقلات.

1 - كرونوتوب القصر/ القلعة:

تتّبع نورة بعيو كرونوتوب القصر/ القلعة في ثلاثية "أرض السواد" وخماسية "مدن الملح" وثلاثية حنا مينة أين تعدّدت أسماء القصور سواء في "موران" أو خارجها، ومن هذه القصور قصر "الحصن" و""الهازعي" و"الخالدية" و"السعد"، وقصر "الغدير" وقصر "الروض" الذي عَرف أعنف الأحداث وأكثر الأزمات نظرا لموقعه وكثرة النّاس فيه، فهو يضمّ عشرات الأجنحة والغرف، يسكنه الحرس والخدم، ويسكن بناءه الرئيسيّ السلطان ونساؤه الثلاث، إنّه قصر مليئ بالانتحارات والقتلى من النّساء والعبيد، «قصر الروض الذي خيّم على جناحه الغربيّ الصّمت خلال الشّهور الأخيرة، حيث أصبح مثل سجن، إذ هدأت فيه الحركة، ولم يعد له مطالب، وقلّ زوّاره، بعد أن أعفي "دغيم بن السرهود"، وحلّ مكانه "ابن العريفان"، وبعد أن تغيّرت مواقع نساء السّلطان، وبنيت أجنحة جديدة ناحية الغرب، ما لبث القصر أن تغيّر: بدأت فيه الحركة مع وصول الأموال. أعاد السّلطان المخصّصات، أمر بأن توزّع كميات القماش والحلويات، إضافة إلى تجديد بعض الأجزاء القديمة من الأجنحة»[1]، صار القصر مليئا بالتردّد والخوف، «الشّيخة

[1] عبد الرحمن منيف، مدن الملح تقاسيم الليل والنهار، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط11، 2005، ص 333.

التي بدت قويّة متجبّرة، وقد عُزي إليها الكثير ممّا جرى في القصر، وخلقت جوّا من الرّعب، أصبحت هي ذاتها أسيرة هذا الرّعب، كانت تنوي أن تحرّض السلطان، أن تدفعه إلى القسوة، لكن لم تتصوّر أن تبلغ به القسوة إلى إعدام هذه الأعداد الكبيرة، بل أكثر من ذلك شعرت بالندم، وشعرت به بتعاطف مع أغلب النّساء، صحيح أنّها لم تقم بزيارة أيّ واحدة منهنّ، لكن كانت تبعث بعواطفها مع تهان، وكانت أكثر حرصا أن تعرف أخبار كلّ واحدة من نساء السلطان»[1].

يكون التركيز في هذا الكرونوتوب على لحظات الشكّ والخوف والتردّد ، على زمن ما قبل الموت، على الزّمن الذي يختصر حياة هؤلاء النّاس في طلقة رصاص، فرصاصة واحدة تكفي للفصل بين حياتهم وموتهم، والخوف يطال حتّى الأمير "خزعل" في فترات معركة القلعة، حين وقع أسير كمين مدبّر يتحوّل فيه من أمير إلى عبد أسير لمدّة ثلاثة أيّام، وهنا يتمظهر الزّمكان من خلال الأجواء النّفسيّة التي يعيشها "سعيد" وتتمظهر علامات الزّمن الماضي البعيد الذي حفظه من قصص القدامى، فالرّوائي لم يقف عند تفاصيل حجرات القصر وغرفه الكثيرة ودهاليزه لأنّه يريد مكانا أنيسا هو الحياة وهو الوجود، إذ «المكان هو الهوية وافتقاد الهوية يعني افتقاد الانتماء، ومحافظة سعيد على القصر وسيّدته هو بمثابة استرجاع للوطن بمعناه الحقيقي»[2]، يتّسع المكان عنما تكبر أحلام سعيد، وتزداد رغبته في التغيير على الصعيد الشّخصي والوطني، فيمتدّ الزّمان ليأخذ أبعادا مختلفة.

---

[1] المرجع نفسه، ص 333.

[2] مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتّاب، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا،2011، ص 64.

2 – كرونوتوب السّجن:

السّجن عتبة كرونوتوبيّة/ زمكانيّة يعيش فيها السّجين لحظتان ما قبل موته أو خروجه من السّجن، هذه اللّحظات التي تخرج عن الزّمن السيري الحياتيّ، فتنشغل الذات/السّجين بلحظته الآنيّة، بينما تسقط اللّحظات والأمكنة الأخرى، **فهل يمكن للشخصية أن تتخطّى العتبة وتتجاوز الأزمة هروبا إلى الأمام أو عودة إلى الوراء؟**

إنّ هذه اللّحظة العتبتيّة تعيشها شخصية "الآغا سيد عليوي"، الذي لا يعرف ما تقرّر ضدّه، فتتعدّد افتراضاته في رحلته من "الأعظمية" إلى بغداد، ومن قصر "الرّيحان" إلى القلعة، فتراوده احتمالات كثيرة حول إمكانية إعدامه وهو ينتظر لقاءه من الباشا، في هذه العتبة يعترف أمام ذاته ويواجه نفسه، فيفقد ثقته في الفضاء المحيط به، ويفقد توازنه فيتلاشى أمامه الزّمان والمكان، وينتقل من عالم الواقع إلى عالم الحلم والتكهّنات، وفي قمّة الأزمة يبكي وهو محاصر بين جدران غرفته في الجناح المقابل لجناح الباشا.

في "مدن الملح" عتبة أخرى تتجلّى في منطقة "الطريفة" بينما ينتظر "خميس البطي" الإفراج تصل برقية لتحضير بعض المساجين للإعدام، بعد أن كان "خميس" يخطّط للقاء عائلته وأولاده يعيش "مفضي الجدعان" الطبيب الشعبي نفس عتبة السّجن حين زجّ به في السّجن بإشارة من "المحملجي"، وهنا نجد أنّ السّجن/ المكان هو الذي غيّر شخصية "مفضي" وسمح له بإعادة ترتيب أموره في علاقته بنفسه وبالآخرين، أمّا في ثلاثية حنا مينة وفي الآن.. هنا لعبد الرحمن منيف يتّضح زمكان السّجن المغلق المحدّد المسافة المفعم بانفعالات الخوف والقلق والترقّب المستمرّ، أين يشعر السّجين باللازمن ولا جدوى الحياة ويكتسحه الشّعور بالمصير المجهول، ففي ثلاثية حنا مينة يتمظهر كرونوتوب السّجن في رواية "الدقل" حين

يتعرّض البطل "سعيد حزوم" لكلّ أشكال التعذيب والتنكيل من طرف الشرطة والمحقّقين أثناء التواجد الاستعماري الفرنسي في سوريا، إنّ «السّجين إنسان مليئ بالشكّ والحذر، لا يأمن لآخر بسهولة، ولا يثق بأمر، لأنّه يتوقّع، بين لحظة وأخرى، أن يتغيّر الإنسان، أو يتغيّر الموقف منه، وعند ذاك عليه أن يبدأ من جديد، أمّا من يكون أو يبدو قويا وثابتا في مكان آخر، فإنّه في سجن العبيد عرضة للتغيّر في كلّ لحظة، وهذا ما سيتأكّد لي في وقت لاحق، حين تتوالى السنين وأنا في هذا السّجن وأتعرّف على تفاصيله وخفاياه!»[1]، إنّ كرونوتوب السّجن يجعل الزّمن يطول «ويمتدّ إلى أبعد حدوده اللامتناهية، فيتّسع المكان في نفسية البطل، على الرغم من ضيقه وظلمته الرهيبة»[2]، فعتبة السّجن إمّا أن تأخذ البطل والشخوص إلى النهاية بالموت أو إلى البداية بالانبعاث الحياتي والتجدّد.

ج - كرونوتوب المدينة:

إنّ المكان ليس البنايات والعمارات بل هو حركة الشّخوص داخل الأمكنة، وتفاعلهم في الشوارع والبنايات والأزقّة والمنازل، «فمن دون هذه الأمكنة تتلاشى المعالم المميّزة للشخصية الحكائية، بسبب ارتباطها بالظروف الاجتماعية والثقافية والسياسية والاقتصادية المحيطة بها، في هذا الشّكل حاولت الناقدة أجرأة كرونوتوب المدينة وفق نمطين هما: كرونوتوب المدينة المهجّنة /

[1] عبد الرحمن منيف، الآن.. هنا، أو شرق المتوسّط مرّة أخرى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط4، 2001، ص 238.

[2] د. نورة بعيو، صيغ الكرونوتوب في الرواية العربية، نماذج مختارة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2015، ص 119.

الكارثة، وكرونوتوب المدينة/الذاكرة، وهما كرونوتوبان يرتبطان بعالم المفاجأة والسّرعة.

في ظلّ تغيّر المدينة وهجنتها يرتكز كرونوتوب المدينة على الذاكرة، فحين يهجر النّاس أماكنهم ومدنهم الأصلية فإنّهم يعمدون إلى الذاكرة لاسترجاع واستدعاء ماضيهم بمواقفه وصوره المخزّنة في الذاكرة، ممّا يسمح بمعارضة كلّ ما من شأنه إقصاء الفرد ونفيه وتهميشه، وإبعاده عن وطنه وذويه وأصوله الأولى، ففي "ذاكرة الماء" لواسيني الأعرج، يكشف "محمد"/ السارد وزوجته "مريم" وابنته "ريما" أحداث العشرية السوداء من خلال كراسة صغيرة موسومة "سلطان الرماد"، فيفضح الرّوائي أشكال العنف والرّعب والرّهبة والاغتيالات والفساد والإقصاء والتهميش، فيقول: «منذ أن اغتيل صديقي يوسف، فنّان هذه المينة وشاعرها، أصبحت لا أنام بشكل جيّد، أشعر برغبة محمومة للعودة نحو الأعماق. نحو الطفولات الضائعة. نحو الحبر الأوّل ونحو رائحته ولونه البنفسجي. نحو القبلة الأولى. نحو الأشواق الأولى. وحتّى نحو الدّمعة الأولى التي لم نستهلك حرارتها بعد، لكنّ الشّعور الذي يجتاحني في البدايات الأولى لهذا اليوم، لا يريحني مطلقا»[1].

إنّ الاسترجاع هو الكشف عن نقطة التحوّل في الزّمان والمكان، عبر ذاكرة الإنسان، وذاكرة المدينة وذاكرة الوطن، ومن خلال التعبير الاحتفاليّ الكرنفاليّ يحاول السّارد باستعمال ضمير التكلّم أن يعبّر عن موقف الرفض للواحدية واللاتعدّد وتقبّل الآخر، فالطابع الكرنفالي الاحتفالي بالمفهوم الباختينيّ هو عرض لعالم مقلوب القيمة، أصله التحاور والتعدّدية والتنوّع والتعايش مع الآخر، فالذاكرة

[1] واسيني الأعرج، ذاكرة الماء محنة الجنون العاري، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط4، 2008، ص 18.

الماضوية زمكان رواية "ذاكرة الماء" التي صار فيها الزّمان مرادفا للموت والحياة والنجاة، وفي "مدن الملح" يصير الزّمن مكثّفا من خلال استعمال لفظة "فجأة" بعد اكتشاف النّفط وتحوّل المكان وتشوّهه، وهو اللّفظ نفسه الذي وقفت عنده الناقدة نورة بعيو في ثلاثية "أرض السواد" لمنيف مفسّرة وظيفة الكلمة في بنية الموضوع الرّوائيّ.

استنتاجات ختامية:

- المدوّنة النّقدية "صيغ الكرونوتوب في الرواية العربية"، لنورة بعيو مدوّنة رائدة في استقلالها بمفهوم الكرونوتوب الذي لم يعالج في النّقد الرّوائي العربيّ، ولا في النّقد الرّوائي المغاربي معالجة كاملة إلا عند الناقد حسن حمودة في كتابه "في غياب الحديقة حول متّصل الزّمان/المكان في روايات نجيب محفوظ، وأطروحة شهرزاد توفوتي الموسومة "أشكال الكرونوتوب في ثلاثية أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد وفوضى الحواس وعابر سرير- أنموذجا- قراءة سوسيو -شعرية"، والتي لم تطبع وتنشر بعد.
- تمكّنت النّاقدة من تمثّل كلّ أشكال الكرونوتوب الباختيني ومفاهيمها النظرية حين التطبيق على المدونات الرّوائية الضخمة ممثلة في روايات عبد الرحمن منيف وحنا مينة وواسيني الأعرج وبهاء طاهر.
- وفّقت النّاقدة في قراءتها الكرونوتوبيّة للنصّوص الرّوائية العربية انطلاقا من مجالي اللّقاء والفراق تلقيا للمفهومين الواردين في الدراسة الثالثة من كتاب "جماليات نظرية الرواية لميخائيل باختين الموسومة "أشكال الزمان والكرونوتوب في الرواية" في ترجمتها الفرنسية وترجمتها العربية.

- كان على النّاقدة الرّبط بين مفهوم الكرونوتوب والمفاهيم الباختينية الأخرى التي تلتقي في مفهوم الحوارية، كما فعلت مع مفهوم الكرنفالية.
- اعتمدت النّاقدة بعض المراجع الوسيطة، وكان عليها مراجعة الكتب الأصلية لتجاوز الاضطرابات بين النصّ في أصله والنصّ في الكتاب الوسيط.
- ضرورة مراجعة الأخطاء المطبعية التي تسبب فيها النّاشر، وضبط بعض الهفوات في المراجع من مثل اعتبار سعيد شوقي محمد سليمان دارسين اثنين في حين أنّهما واحد ربّاعيّ التسمية.
- تجاوز بعض التعريفات المكرورة من مثل تحديد مفهوم الكرونوتوب الوارد في الصفحة الرّابعة والعشرين من المدوّنة النّقديّة.

حوارية اللّغة في رواية

تماسخت دم النسيان

للنّاقدة صليحة مرابطي

حواريةُ اللّغةِ

الانبثاقُ الموضوعاتيّ والكلاميّ

مهاد:

في تقديم للمدوّنة النّقديّة "حواريّة اللّغة في رواية تماسخت" تؤكّد لنا "آمنة بلعلى" تسلّح "صليحة مرابطي" بالآليات المنهجيّة التي تخوّل لها مقاربة المتن الرّوائيّ، متوقّعة ما سيسفر عنه النصّ من آليات أخرى بعيدة عن المنهج، مدركة ما يقتضيه تثوير بنية الحكي في الرّواية الجزائريّة، إضافة إلى الوعي باستراتيجيات التجريب حين تأويل الأحداث الواقعيّة إلى وقائع تخييليّة، ذلك بإجابة الرّوائيّ الحبيب السايح عن كيفية اشتغال الخطاب الرّوائيّ على الخطاب الاجتماعيّ من خلال استراتيجيّة التشكيل، فتشكيل الاجتماعيّ في اللّغة هو ما دفع النّاقدة إلى أجرأة الحواريّة آلية لمقاربة النصّ الإبداعيّ في حضور لمفاهيم النّقد الحواريّ والبلاغة والأسلوبيّة والسّرديات، تسائل من خلالها بنية الرّواية منطلقة من النصّ الغاية، محاولة تفسير الموضوع الضمني الذي يقبع وراء حوارية اللّغة في "تماسخت".

انطلاقا من إشكالية "صورة اللّغة" وانغماس الرّواية في شعريّة اللّغة القائمة على الأساليب البلاغيّة التقليدية وتقنياتها، تقرّ النّاقدة بقصور المقاربات الشّعريّة في استنطاق النّصّ، «وليست الأشكال البلاغية في التّحليل الأخير سوى أدوات متنوعة تعتمد عليها اللّغة لإنتاج هذا النّوع من الكثافة الجمالية الشّعرية»[1]، ومن هنا أدرك النّقد الرّوائيّ أنّ صورة اللّغة لا تقوم على الجمالية وحدها، بل تتأسّس أيضا على طابع التعدّدية اللّغويّة، وما يثيره من تداخلات في العلاقات الكلاميّة.

تصرّح صليحة مرابطي في التقديم باستثمارها لمفهوم التعدّدية اللّغوية الباختينيّ كقوام للحواريّة، لأجل البحث عن صورة اللّغة في رواية "تماسخت"

[1] د. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، 1992، ص 50.

للحبيب السايح، قناعة منها بأنّ النصّ الرّوائيّ نفسَه وراء تحوّلات الرّواية واتّساع تصوّراتها النظرية، لتلخّص إشكالية مقاربتها في سؤالين هامّين هما:

- كيف تمظهر صورة اللّغة الموضوع في "تماسخت دم النّسيان"؟
- ما هي مظاهر حوارية الرّواية وما آليات التعدّدية اللّغوية فيها؟

وللإجابة عن هذين السؤالين تخوض النّاقدة البحث في تشكّل صورة اللّغة الموضوع في رواية "تماسخت" عبر ظاهرة الانبثاق اللّغويّ، وظواهره الانبثاقية الصغرى القائمة على الحوارية، من خلال التعدّدية اللّغويّة والكثافة اللّغوية كمرادف للشّعرية عند "تودوروف"، لتطرق حركة الانبثاق الموضوعاتي كمظهر من مظاهر التعدّد الموضوعاتي، وتشكّل الموضوعات في علاقتها مع اللّغة، ثمّ تطرق حركة انبثاق التنوّعات الكلاميّة وعلاقتها بالانبثاق الموضوعاتي، ومساهمة كلّ من الانبثاقين في تكشيل صورة اللّغة الرّوائيّة، وذلك برصد التنوّعات الكلاميّة اللّهجويّة وعلاقتها بكلام السّارد، وما يولّده من آليات التعدّد الصّوتي، لتتناول الناقدة في الأخير موضوع كتابة اللّغة ولغة الكتابة بتفكيك آليات الكتابة كفعل تحويليّ تتجسّد به الكتابة من خلال ثنائية اللّفظ والمعنى.

1 – مظاهر التعدّد الموضوعاتي:

اعتمادا لمصطلح الانبثاق الموضوعاتي الذي يعني كثرة الموضوعات السّردية الفائضة عن المسار السّرديّ، والذي «يمنح اللّغة مجالا أوسع لتتواجد بصورة متغيّرة ومفاجئة، يمهّد لتنوّع لفظيّ وصيغي يشكّل صورة انبثاق اللّغة»[1]، فصورة انبثاق المواضيع في الرواية وليد الغنى اللّفظيّ وتنوّعه بين المألوف والغريب، والمشتقّ واللّهجويّ والفصيح، كما هو وليد كثرة الأفكار وتعدّدها، وتعدّد الرّغبات

[1] صليحة مرابطي، حوارية اللّغة في رواية تماسخت دم النّسيان للحبيب السايح، دار الأمل، الجزائر، 2012، ص 13.

والمشاهد والذكريات والعواطف، التي تدلّ على قدرة الكاتب على صنع اللّغة غير المكرورة، وتجاوزه للعقبات، إذ يرى "باختين" أنّ مهمة الفنّان تنحصر في «تذليل أعظم عقبة تعترض طريق الفنان: خلق كيان فنّي موحّد متكامل من مواد متنوعة ومتنافرة وغريبة عن بعضها بعمق، ولهذا السبب نجد ...كلّ ما يغذّي رواياته ويسبغ النغمة الخاصّة على هذا الجزء أو ذاك من أعماله، نجدها تندمج بصورة فريدة هنا مع الجريدة والنكتة، والمحاكاة الساخرة، والمشاهدة السوقية المبتذلة والبالغة الفنّية أو حتّى الأهجية»[1].

توظّف النّاقدة مفهوم "اللّغة الموضوع" لقراءة صورة الانبثاق في رواية "تماسخت"، وهو مفهوم يقوم على ميزتين هما:

- ميزة التعدّد اللّغويّ أو ما يسمّيه باختين بتعدّد الأصوات اللّغوية.
- ميزة الارتباط التوالدي لمختلف العناصر اللّغويّة المجسّدة لحوارية اللّغة.

إنّ المبدأ الحواري عند "باختين" قائم على التعدّد الصّوتي، الذي يعني الأصوات اللّغوية مجسّدة في الكلمة، إذ العالم اللّغويّ حواريّ، والنّزعة «الحوارية لا تستنفد أبداً بتلك الحوارات الخارجية المعبّر عنها من خلال التكوين، والتي يجريها الأبطال، إنّ الرّواية المتعدّدة الأصوات ذات طابع حواريّ على نطاق واسع، وبين جميع عناصر البنية الرّوائية، توجد دائما علاقات حوارية، أي إنّ هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي، حقا إنّ العلاقات الحوارية هي ظاهرة أكثر انتشارا

[1] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: د. جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص 22.

بكثير من العلاقات بين الردود الخاصّة بالحوار الذي يجري التعبير عنه خلال التكوين، إنّها ظاهرة شاملة تقريبا، تتخلّل كلّ الحديث البشري، وكلّ علاقات وظواهر الحياة الإنسانيّة، تتخلّل تقريبا كلّ ما له فكرة ومعنى»[1].

لا يحصر "باختين" التعدّد الصّوتي في كلام الشخصيات/الأبطال، بل إنّ الحوارية تمس الأفكار ومختلف أشكال الوعي في علاقات التكامل أو التضاد والتقابل، عبر ظاهرة "التوالد السّرديّ" الذي يكون حتّى على مستوى الكلمة والجملة، فمفهوم التوالد السّردي كما يوضّحه سعيد جبّار، حين تقسيمه له إلى نوعين أحدهما التوالد الأفقي والثاني التوالد العمودي، فيذكر أنّ التوالد الأفقي هو الذي تبرز من خلاله «التحوّلات التي تلحق البنيتين الحكائيّة والسّرديّة على السّواء، بالانتقال من بنية الخبر البسيطة إلى بنية الحكاية أو القصّة المركّبة...»[2] ويتمّ هذا التوالد السّرديّ «عبر إدماج التفاصيل الحكائيّة للحدث الواحد وتوسيعه بتوسيع النّسق الحكائيّ، وهو ما ينتج عنه التنويع والتعدّد على مستوى البنية السّردية في مكوّناتها المختلفة»[3]، تقوم الحكاية على البناء التوالدي للسّرد، بحيث تتشكّل «من حكاية إطار تتولّد عنها حكايات ضمنية ترويها شخصيات الحكاية الإطار»[4]، ويمكننا التمثيل لهذا التوالد بالترسيمة الآتية:

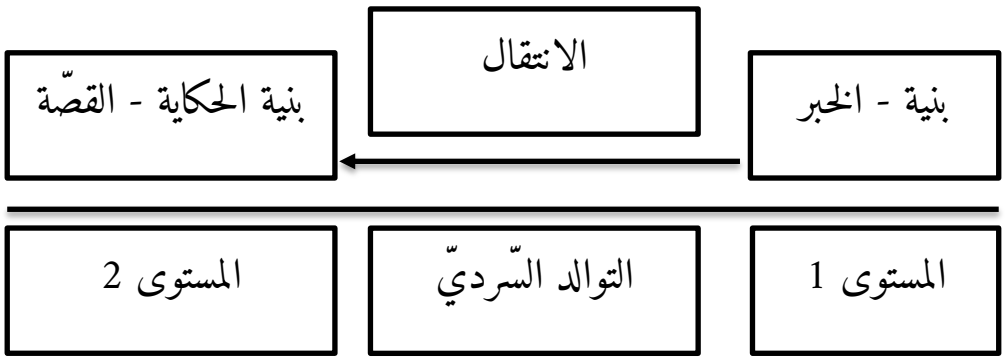
---

[1] المرجع السابق، ص 59.

[2] جبار سعيد، التوالد السردي قراءة في بعض أنساق النص التراثي، جذور للنشر، الرباط، المغرب، 2006، ص 81.

[3] د.صباح غرايبية، توالد السردي في القصائد المنصفات قراءة في قصيدة عبد الشارق الجهني، مجلة الآداب، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، العدد 15، 2015، ص 16.

[4] د.خيرية عمر التائب، البعد التدميري في حكاية الأسد والغواص- قراءة تأويلية، مجلّة البحوث الأكاديمية، العدد 9، 14 ربيع الأول 1444 هـ الموافق 09 أكتوبر 2022، ص 82.



تستنتج صليحة مرابطي أنّ التعدّد القويّ والسّريع للبنى اللّفظية والجُملية، يتّجه خطّيا إلى بناء فضاء سرديّ لغويّ متكامل هو ما تسمّيه بالانبثاق، علما بأن الحبيب السايح «يعمل على تخليص اللّغة من واقعيتها الحرفية التي أنتجت أدبا ذا سببية مباشرة بالمحيط الخارجي، الأمر الذي تسبب في انهيار القيم اللّغوية نتيجة الإدراك السيء للمؤهّلات التعبيرية التي لا يمكن الكتابة خارج قدراتها على التبليغ، على تناول الموضوعات السّرديّة وتقوية الدّلالة، شريطة العدول عن الأنساق الدّلاليّة المتواترة التي غدت معيارا بحاجة إلى مساءلات لسانية وفلسفية وجمالية»[1]، وعن طريق الانبثاق تتظافر البنى اللّغوبة لتشّكل صورة كلّية للغة الموضوع.

إنّ الصّورة الكلية للّغة الموضوع تتأسّس من تضافر التعدّد اللّغوي ومختلف الظواهر السّرديّة والأسلوبيّة، «ونتيجة لهذا التعدّد اللّسانيّ وما يتولّد عنه من تعدّد صوتيّ، فإنّ الرّواية تتمكّن من أن تلائم بين جميع تيماتها ومجموع عالمها الدّال، ملاءمة مشخَّصة ومعبَّرا عنها، فخطاب الكاتب وساردیه والأجناس التعبيريّة المتخلّلة وأقوال الشّخوص، ما هي إلاّ الوحدات التأليفية الأساس، التي تُتيح للتعدّد

[1] د. السعيد بوطاجين، السرد ووهم المرجع، مقاربات في النصّ السّرديّ الجزائري الحديث، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص57.

اللّسانيّ الدّخول إلى الرّواية»[1]، فتعدّد التيمات أو المواضيع مدخل من مداخل التعدّد اللّغوي، فما الموضوع وماذا يعني عند "باختين"؟

إنّ التيمة ترجمة للمصطلح الفرنسيّ thème وهو الموضوع الذي يعني عند "باختين" الفكرة، التي تولد وتعيش في نقطة الاتّصال الخاصّ بالأصوات المجسّدة لأشكال الوعي، «إنّ مجال وجودها لا الوعي الفردي، بل العلاقة الحوارية بين مختلف أشكال الوعي، فالفكرة هي بمثابة الحادثة الحيّة الواقعة في نقطة الالتقاء الحواري بين شكلين أو أكثر من أشكال الوعي، والفكرة من هذه الزاوية شبيهة بالكلمة التي تتوحّد معها حواريا»[2].

أمّا غريماس Algirdas Julien Greimas فيرى أنّ "الموضوعَ" مفهوم سيميائيّ يركّب زوجا مع مفهوم الذات، فالنموذج العاملي يرتكز «على ثلاثة أزواج من العوامل هي: المؤتى/ المؤتى إليه والفاعل/ الموضوع والمساعد/المعارض، وتنتظم بين هذه العوامل جميعا علاقات»[3] هي:

1 - علاقة التواصل بين المرسل والمرسل إليه.

2 - علاقة الرّغبة بين الذات والموضوع.

3 - علاقة الصّراع بين المساعد والمعارض.

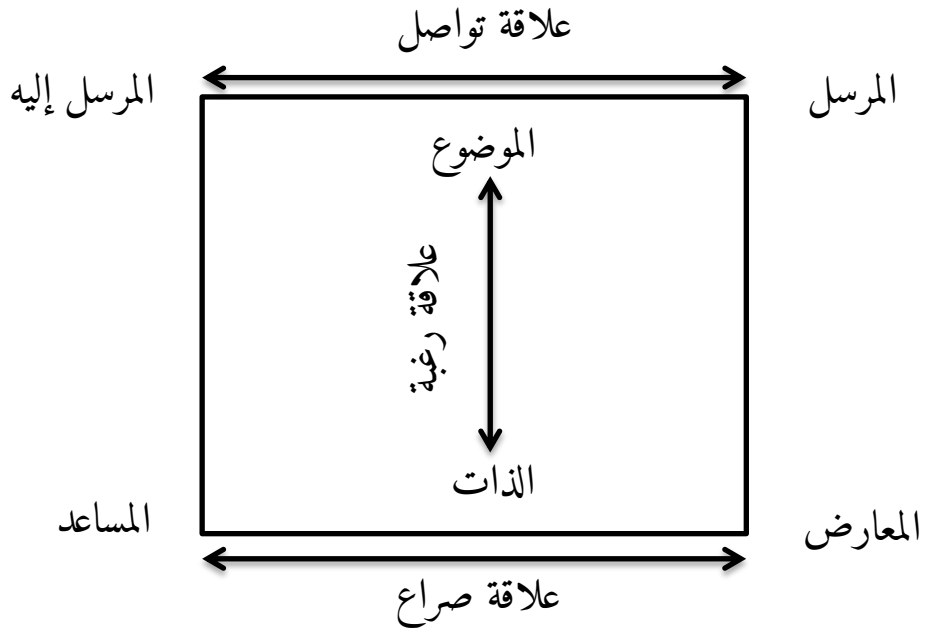
---

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: د. محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهر، باريس، ط1، 1987، ص 39.

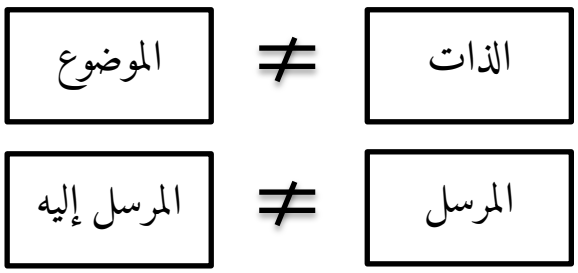
[2] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: د. جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص 125.

[3] محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السّردي نرظيو قريماس، الدار العربية للكتاب، تونس، 1991، ص 40.

ويمكن تمثيل هذه العلاقات وفق الترسيمة الآتية:



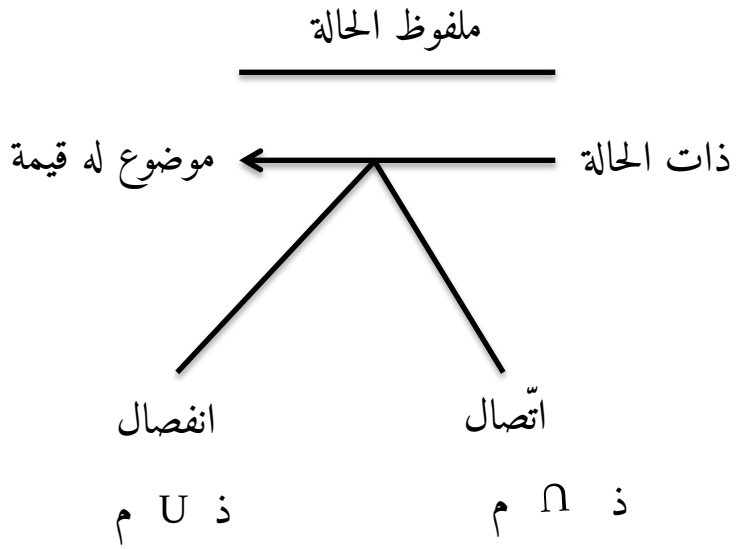
ينطلق "غريماس" في بناء نموذجه العاملي من مفهوم العوامل في اللّسانيات Les actants، ومن ملاحظة "تسنير" Tesnière مشبّها «فيها الملفوظ البسيط l'énoncé élémentaire بالمشهد، والملفوظ عنده هو الجملة»[1]، فمن وجهة نظر التركيب التقليدي تعدُّ الوظائف أدوارا تقوم بها الكلمات داخل الجملة، «تكون فيها الذات فاعلا، والموضوع مفعولا، وتصبح الجملة مشهدا، يقوم فيه الملفوظ البسيط على عاملين أساسين متعارضين هما الذات والموضوع»[2]، وهو ما تمثّله الترسيمة الآتية:

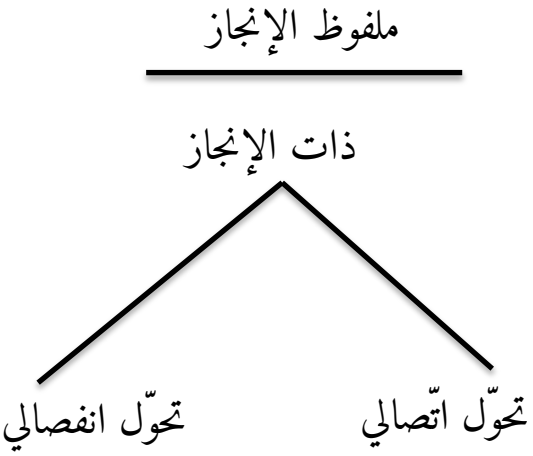


[1] Algirdas Julien Greimas, recherche de méthode, larousse, paris, 1966, p 173.

[2] A.J. Greimas, sémantique structural, Edition Larousse, Paris 1966, p 173.

إنّ ما يربط الذات بالموضوع هو علاقة الرّغبة relation de désir بحيث تكون الذات في حالة اتّصال أو في حالة انفصال مع الموضوع، ومن هنا يميّز "جان ميشال آدم" Jean Michel Adam بين تناوبين أحدهما على مستوى ملفوظ الحالة والآخر على مستوى ملفوظ الإنجاز، وهو ما يمكن تمثيله في الترسيمتين الآتيتين:[1]





[1] د. حميد لحمداني، بنية النصّ السّردي من منظور لنّقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1991، ص 34-35.

ويذهب "جيرالد برانس" Gérald Prince إلى أنّ الموضوع «مجموعة دلالية مجسمة ومكبرة أو إطار مستخرج من عناصر نصّية تعتبر بأنّها تصوِّرُ وتعبِّرُ عن الوحدات التجريدية الأكثر شمولية»[1]، من هذا التعريف تحاول صليحة مرابطي مقاربة رواية "تماسخت" بالبحث عن مجموعة دلالية تشكّل موضوع الرّواية، لتقف عند مجموعة عناصر نصيّة متتابعة سرديا، يمليها التذكّر والتأمّل والتخييل، والبوح والاعتراف، بحيث يستعرض المقطع الواحد مجموعة من الموضوعات الجزئية الصغرى، تتمظهر في الجملة، وتتجمع هذه الموضوعات الجزئية في فعل عام هو فعل النقل والرّصد، في ملفوظات سرديّة هي ملفوظات الحالة énonces d'état وبانبثاق الملفوظات تنبثق الموضوعات المتتابعة، وهو ما يقول عنه "باختين": «إنّ العلاقات الطباقيّة الحوارية تؤدّي إلى تعدّد البرامج في حالات غير نادرة من الحبكات»[2]، فالبرامج مرادفة للموضوعات عند كلّ من "باختين" و"غريماس"، إذ «كلّ شيء في الحياة طباقي، إنّ كلّ شيء في الحياة – من وجهة نظر دوستوفسكي – حواريّ، أي نزعة تعارضية حوارية»[3].

ترى الناقدة أنّ الانبثاق الموضوعاتي يتمظهر في ثلاثة مظاهر هي:

1 – انبثاق الحالات ويتخّذ شكل أفعال الحالة والتوالد التشبيهي وانبثاق الصفات.

---

[1] جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص 232.

[2] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: د. جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص 62.

[3] المرجع نفسه، ص 62.

2 – تعدّد الشّخصيات.

3 – التبئير.

1 - انبثاق الحالات:

يتّخذ التعدّد اللّغوي في "تماسخت" صورة متراكمة للّغة، والتي تنشأ من انبثاق الحالات أي من ملفوظات الحالة المتعلّقة بوضع السّارد، انطلاقا من فعل أساسي يقوم به السّارد هو فعل التأمّل والرّصد، أين يكون السّارد في حالة ثبات[1]، بين ثلاثة أوضاع هي: ذات الحالة sujet de l'état وذات القول sujet du dire وذات الرغبة sujet du désir، غير أنّ الثبات على مستوى الحدث يقابله حركيّة على مستوى اللّغة، التي تتنوّع في حضور للمظاهر البلاغيّة التي «يسمّيها "تودوروف" بالثخانة والشفافية أو الكثافة Opacité، وهذا ما يساعد على تحديد مدى تصويرية الخطاب الأدبيّ Figuralité »[2]، ولهذا الوضع وجهان هما:

1 – وجه ثبات الحدث وذلك ببقاء الذات في وضع واحد لا يؤثّر فيها أيّ فعل تحوسلي، فيكون الفعل في الدرجة الصفر.

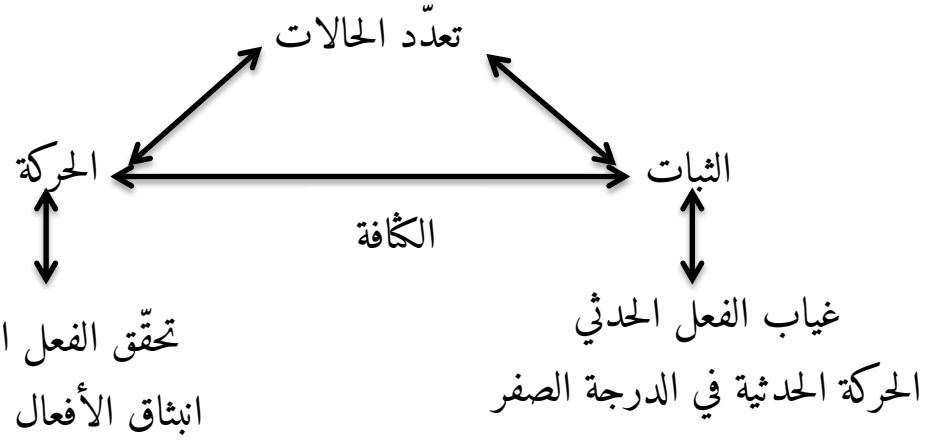
2 – وجه الحركة اللّغويّة المشكّل من المظاهر البلاغية الموسّعة لتصويرية الخطاب الأدبيّ، والمتمظهر عبر التنوّع اللّفظي والصيغي المتعدّد الواصف لحال

---

[1] يتميّز ملفوظ الحالة état d'Enoncé بطابعه السكوني Statique كونه يخصّ العلاقات لا الأفعال.

[2] عثماني الميلود، شعرية تودوروف، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص 38.

واحدة[1]، فامّحاء الحدثية يولّد تعدّد الحالات التي تولّد هي الأخرى تعدّد لغويا، وهو ما يمكن تمثيله في الترسيمة الآتية:



أ - أفعال الحالة:

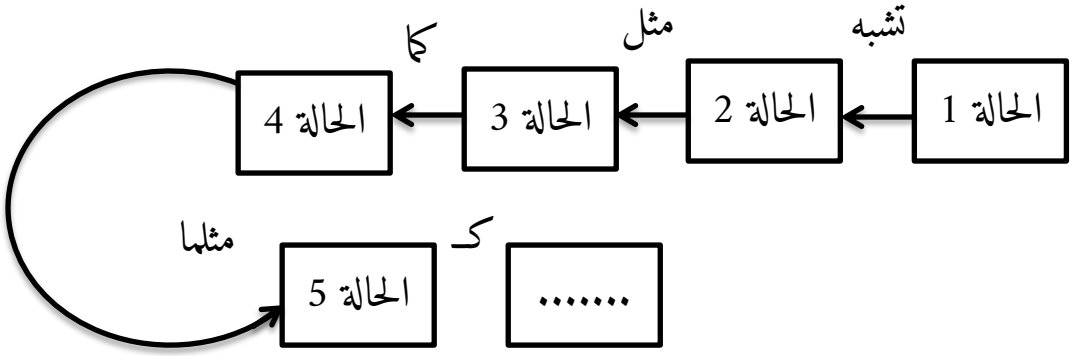
إنّ الانبثاق يتأسّس على التعدّد والخطّية، كما أنّ ملفوظات الحالة تنبثق عن وسيلتين هما: أفعال الحالة والتوالد التشبيهي، والفعل الأساس الذي تندرج تحته جميع الأفعال الواردة في رواية "تماسحت" هو فعل التأمّل من النافذة نحو العالم الخارجي للغرفة، أين تتموضع الذات السّاردة، ونحو العالم الدّاخلي النفسي لهذه الذات، والتي تتمظهر عبر ضميري المتكلّم والغائب، وفعل التأمّل ذو طبيعة تكثيفية، يرصد الجزئيات المرئية والمحسوسة والذكريات والتخيّلات والإفضاءات النفسية، القائمة على أفعال خاصّة كالتذكّر والتخيّل، فيتمظهر عن هذين الفعلين مقطوعات تصوّر تجارب الذات السّاردة، والتي تتخلّلها اقتطاعات كلامية وأفعال قولية تسهم في امّحاء الحدث، وطبع النصّ بالوصفية، فهي أفعال تثير فعل الوصف، لهذا يعدّها

[1] مرابطي صليحة، حوارية اللّغة في رواية تماسخت دم النسيات للحبيب السايح، دار الأمل للنشر والتوزيع، الجزائر، 2012، ص 23.

"جينيت" أفعالا قولية في كتابه "Figures 3" وأفعالا تخييليّة في كتابه " Fiction et Diction "، ويتمظهر الانبثاق في الرّواية بقوّة اللّغة المبهرة.

ب - التوالد التشبيهي:

يقوم توالد الحلات عن طريق المشابهة، وقد تتعدّد طرقه لتصير لا نهائية، فالتوالد التشبيهي هو ما نقف عند في رواية "تماخت" بحيث تتراكم الحالات وتتجاور فيما بينها اعتمادا على التشبيه والتماثل، الذي ينتج عنه التنويع اللّغويّ، فالسّارد يوظّف مختلف أدوات التشبيه من مثل الكاف ومثل ومثلما والفعل يشبه ويماثل، ويمكن تمثيل تجاور الحالات وتوالدها عن طريق الترسيمة الآتية:



إضافة إلى مواضيع الحالة القائم على التجاور بالمشابهة المنتشر في كامل نصّ الرّواية، نجد أنّ التوالد التشبيهي يمسّ الوقائع المتذكّرة والتي تتشابه في وقعها المؤلم، وفي الأثر الذي تتركه في السّارد والشخصيات، فتتراكم الحالات المتقاربة نفسيا، لينوّع السّارد الجهات والأمكنة، ويصير تعديدها واجترارها مقصودا، ولا يصير التوالد التشبيهيّ مجرّد توقيف للسّرد وتحقيق للوقفة الوصفية، وإنّما هو عنصر تكوينيّ ملازم للحركة السّرديّة، يتّسم هو أيضا بالحركة السّريعة فيتمظهر عبر انبثاق للصفات.

ج - انبثاق الصفات:

الوصف مجال استعراض قدرة اللّغة التعبيرية والجمالية، من هنا يقول "جيرار جينيت": «كلّ حكي يتضمّن-سواء بطريقة متداخلة أو بنسب شديدة التغيّر-أصنافا من التشخيص لأعمال أو أحداث تكوِّنُ ما يوصف بالتحديد سردا Narration، هذا من جهة، ويتضمّن من جهة أخرى تشخيصا لأشياء أو لأشخاص، وهو ما ندعوه في يومنا هذا وصفا Description»[1]، فالوصف في رواية "تماسخت" ظاهرة كلّية مكثّفة تتّسم بالاندفاع والانبثاق، باتّخاذها الجمل الفعليّة السّريعة بديلا عن الروابط، «وعلينا في ما بعد النظر إلى سبل الانتقال بين الموضوعات السّرديّة الصّغرى المحتواه في المقطع ذاته، سنلاحظ أنّ الكاتب حاول التقليل من حروف الرّبط، وخاصّة الواو الذي تمّ استبداله بالفاء، وهي خاصية قرآنية وتراثية تمّ استغلالها، كما تمّ الإبقاء على الواو عند تكديس الأفعال الحركية منها والواصفة، لأنّ هناك أفعالا عارضة كثيرة ليست فعّالة حدَثيا»[2].

إنّ الأفعال الحركيّة تسهم في تشكيل صورة اللّغة الطاغية في نصّ الرّواية، والتي يسمّيها "تودوروف" تحويلات الوصف، وهي مجموعة صغرى لأفعال القول تؤدّي، في غالب الأحيان، الوظيفة التالية: الإثبات-الملاحظة، وهي تفيد أفعالا مستقلّة : حكى- قال- شرح»[3]، إنّ التحويلات الوصفيّة توقف حركية الحدث لكنها تنشّط هذه الحركية على مستوى اللّغة والحدث اللّغوي.

---

[1] د. حميد لحمداني، بنية النصّ السّردي من منظور لنّقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1991، ص 78.

[2] د. السعيد بوطاجين، السرد ووهم المرجع، مقاربات في النصّ السّرديّ الجزائري الحديث، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص62.

[3] عثماني الميلود، شعرية تودوروف، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص 60.

إضافة إلى الأفعال تشترك الصّفات في الدلالة على ماتفيده الأفعال من حركية سريعة، «فالوصف يتناول اسم الفاعل والمفعول والصفة المشبّهة واسم التفضيل...ولا تكون الصفة إلاّ مأخوذة من فعل، أو راجعا إلى معنى الفعل»[1]، ونظرا لما يفرضه موقف سرد رحلة "كريم" أين يخرج السّرد من حكاية الأقوال إلى حكاية الأحداث، «ونظرا لما يفرضه هذا المسار من خفوت لغويّ، فإنّ السّارد يتوجّه إلى صيغ اسم الفاعل ليعبّر عن أفعال هذه الذات والذوات المحيطة بها كي يبقى مساره اللّغويّ في نفس السّرعة التي تحتويها المقاطع الوصفيّة العاملة على تكديس الحالات»[2]، وممّا ورد بصيغة اسم الفاعل في الرواية: «كافرا ساخطا مبدّدا أوراقه راكلا المسجّلة قاذفا المحفظة من النافذة إلى القمامة خارجا متأبّطا آخر البيانات...»[3]، ومن صيغ اسم المفعول قول السّارد: «مبهورة باللّيل الملوّن، مسحورة بأنوار القناديل، ممزوجة بدخان احتراق الجاوي»[4].

إنّ الوصف عرض للأشياء والكائنات والوقائع والحوادث في المكان دون الزمان، ويتألّف من «مضمون تيمة تشير إلى الشيء أو الكائن أو الموقف أو الحوادث (منزل مثلا)، ومجموعة من التيمات الفرعية تشير إلى الأجزاء المقابلة (باب، غرفة، نافذة) والتيمات، وكذلك التيمات الفرعية يمكن أن تتميّز بنوعيتها، بصفاتها، أو وظيفيا أي وفقا لوظيفتها واستخدامها، والوصف يمكن أن يكون بشكل أو بآخر تفصيليا أو دقيقا نموذجيا أو مؤسليا أو على النقيض يتّسم بإضفاء الفردية

---

[1] د. شعبان صلاح، الجملة الوصفية في النّحو العربيّ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2004، ص 30.

[2] مرابطي صليحة، حوارية اللّغة في رواية تماسخت دم النسيات للحبيب السايح، دار الأمل للنشر والتوزيع، الجزائر، 2012، ص 35.

[3] الرّواية، ص 55.

[4] الرّواية، ص 44.

أو تجميليا أو تفسيريا أو وظيفيا»[1]، وبهذا يكون الوصف بطابعه المؤسلب مؤسّسا للانبثاق الموضوعاتي.

2 – تعدّد الشخصيات:

انطلاقا من إشكالية مفهومية يخلط فيها القرّاء بين الشخصية والشّخص يذكر "تودوروف"[2] بأنّنا «ننسى أنّ مشكلة الشخصية هي قبل كلّ شيء لسانية، ولا يمكن للشخصياة التواجد خارج الكلمات، فهي كائن ورقيّ، وسيكون من السخيف رفض أيّ علاقة بين الشخصية والشخص، فالشخصيات تمثّل الشخوص وفقا لصياغات تخييليّة خاصّة»[3]، من خلالها اعتبر "غريماس" الشخصية ذاتا sujet، لتتوسّع دائرتها فتشمل القيم والأفكار، ومختلف الجمادات والكائنات، وهو الأمر الذي طرحه "باختين" حين اعتباره للكلمة الحوارية ذاتا فاعلة، وكلّما تعدّدت الكلمات تعدّدت الذوات وبالتالي تعدّد الأصوات اللّغوية.

تجاوزا لمفهوم الشخصية العامل عند "غريماس"، أضاف "فيليب هامون" Philippe Hamon على المفهوم اللّسانيّ الذي قال به "باختين" و"تودوروف" مفهوما سيميولوجيا هو العلامة اللّغويّة، التي تحيل على بؤرة تلفّظيّة énonciation

---

[1] جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص 58.

[2] T. Todorov et O. Ducrot dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, édition du seuil, paris, 1972, p 286.

[3] On oublie alors que le problème du personnage est avant tout linguistique, qu'il n'existe pas en dehors des mots, qu'il est un «c être de papier ». Cependant, refuser toute relation entre personnage et personne serait absurde : les personnages représentent des personnes, selon des modalités propres à la fiction.

ذات مضمون عائم، ولا يتحدّد معناها إلاّ من خلال مقام خطابيّ ملموس ... مضمون هذه العلامات عائم ومتغيّر، ولا يتحدّد إلاّ في علاقته بالسيّاق الذي يحيل عليه، وتشكّل هذه العلامات مقولة لسانيّة هامّة لدى أولئك الذين يرومون دراسة الانتقال والتماثلات الممكنة بين لسانيات العلامة ولسانيات الخطاب»[1].

إنّ تعدّد الشخصيات يتظهر فيما يسمّيه "باختين" بالخطاب المؤسلَب، «إذ يستطيع الوعي اللّساني المؤسلب، ليس فقط إضاءة اللّغة موضوع الأسلبة، بل يستطيع أن يُدمج فيها مادته التيماتيكية واللّسانيّة»[2]، وعبر الخطاب المؤسلب لا يكون للشخصيات لهجة فردية، ولا يكون لها الاستمرار نفسه ولا السرعة نفسها، «الحقّ أنّها كلّها تنمّ، في لحظة ما على الأقلّ، عن سمة لغوية متواترة، عبارة خاطئة أو لهجية، أو موسومة مجتمعيا، اكتساب أو اقتباس مميّز، زلّة أو هفوة أو سقطة موحية، ويمكن القول إنّ أيّا منها لا تفلت من تلك الحالة الدّنيا من العلاقة الإيحائيّة مع اللّغة»[3].

إنّ تعدّد الذوات يتظهر عنه خطاب مؤسلب هجين، وتعدّد في المواضيع تتعلّق بمختلف أشكال الوعي الصادر عن الشّخصيات، التي تزداد وتتكاثر رافضة الإمساك والتحديد، فهي «كائنات هَروب وعدم تماسك سلوكها هو السبب

---

[1] فيليب هامون، سيميولوجية الشخصية الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2013، ص 35.

[2] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: د. محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزريع، القاهرة، مصر، ط1، 1987، ص 123.

[3] جيرار جنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلّي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط2، 1997، ص 196.

الأساسي في هذا طبعا، وهو سبب يدبّره المؤلّف بعناية فائقة»[1]، يصحبه تنوّع في اللّغة، ينتقل فيه الخطاب من شخصية إلى أخرى ، ومن خطاب الشخصيات إلى خطاب المؤلّف في دوارنية الارتباط بصورتها، وبتعدّد الشخصيات تكتمل صورة اللّغة.

3 – التبئير:

عُرف مكوّن التبئير بتسميات عديدة ومتعدّدة منها: «وجهة النظر، الرؤية، حصر المجال، المنظور، التبئير»[2]، فالتبئير focalisation عند اللّسانيين أو «الموضعة Tropicalisation عملية صورية يتمّ بمقتضاها نقل مقولة كبرى كالمركبات الاسمية أو الحرفية أو الوصفية من مكان داخلي إلى مكان خارجي، أي مكان البؤرة المحدّدة بالقاعدة»[3]، ويعرّفه "جيرالد برانس" بأنّه «المنظور الذي من خلاله تعرض الوقائع والمواقف المسرودة، الوضع التصوّري أو الإدراكي الذي يتمّ وفقا له التعبير عن هذه الوقائع»[4]، أمّا بؤرة السّرد فهي الصوت أو وجهة النظر التي تتحكّم في الوقائع والمواقف المعروضة، وتذهب صليحة مرابطي إلى أنّ بؤرة السّرد في رواية "تماسخت" هي وقوف السّارد/ضمير الغائب عند نافذة الغرفة ونظرته إلى أسفل الشّارع، وإلى ما تحمله ذاكرته من مواضيع الماضي، ومن انفعال تجاه هذا الماضي.

---

[1] المرجع السابق، ص 197.

[2] د. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزّمن، السّرد، التبئير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1997، ص 284.

[3] د. عبد القادر الفاسي الفهري، اللسانيات واللغة العربية، نماذج تركيبية ودلالية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1993، ص 114.

[4] جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص 87.

إنّ ما يسم موضوعات الرّواية هو التعدّد والجزئيّة والانتقال بين الموضوعات، فكلّ ما يقوم به السّارد يتمّ على مستوى الذاكرة والتخييل، ليرتكز العمل الحكائي على التضامّ اللّغويّ، واعتماد التشبيهات القائمة على الأسطرة والتكنية والاستعارة والتكثيف ممّا يبعده عن الحَدَثيّ، ويجعل من نسيجه اللّغويّ مفبركا من مواضيع غير مبأّرة، يحكمها التبئير في الدرجة الصفر، وسيلة التراكم الموضوعاتي، الذي يتولّد من تعدّد الشخصيات وتعدّد قراءات إيحاءاتها وإيديولوجياتها، فشخصية "الغزالي" و"ماركس" و"يما" كملفوظ حيّ ينبثق «بدلالة في لحظة تاريخيّة وداخل بيئة اجتماعيّة محدّدتين، لا يمكن أن تفلت من ملامسة آلاف الأسلاك الحوارية الحيّة المنسوجة من لدُن الوعي الاجتاعيّ -الإيديولوجيّ القائم حول موضوع ذلك الملفوظ، ومن الإسهام بحيوية، في الحوار الاجتماعيّ، وبالإضافة إلى ذلك، فإنّ الملفوظ منسوج من ذلك الوعي المتّصل بالموضوع، إنّه بمثابة استمرار له، بمثابة ردّ في حوار بينهما»[1].

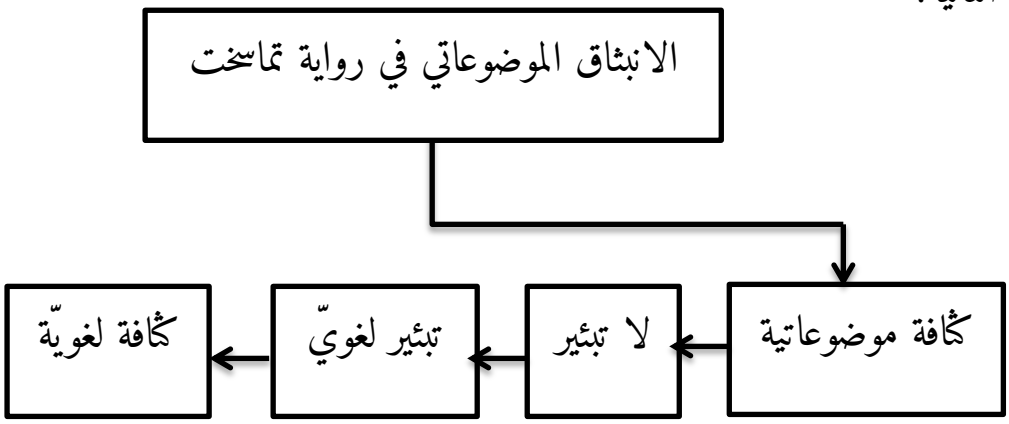
عمل الحبيب السايح على تعدّد الموضوعات لضمان التعدّد اللّغويّ في رواية "تماسخت"، الأمر الذي دفعه إلى العدول الأسلوبيّ «بالتنقيب المستمرّ في حفريات الممكنات البنائيّة عوض التبئير الكلّي على واقع وموضوعات بائدة، لأنّ الواقع داخليّ، خاصّ بمتخيّل الحبيب السايح وشخصياته، لذا عدل عن التعامل معه وفق منظور خارجي يجعل الأسلوب ملكية جماعية، أو ظلا باهتا للشعور المحطّم أو للوعي بضرورة إيجاد طريقة لنحت السّرد»[2].

---

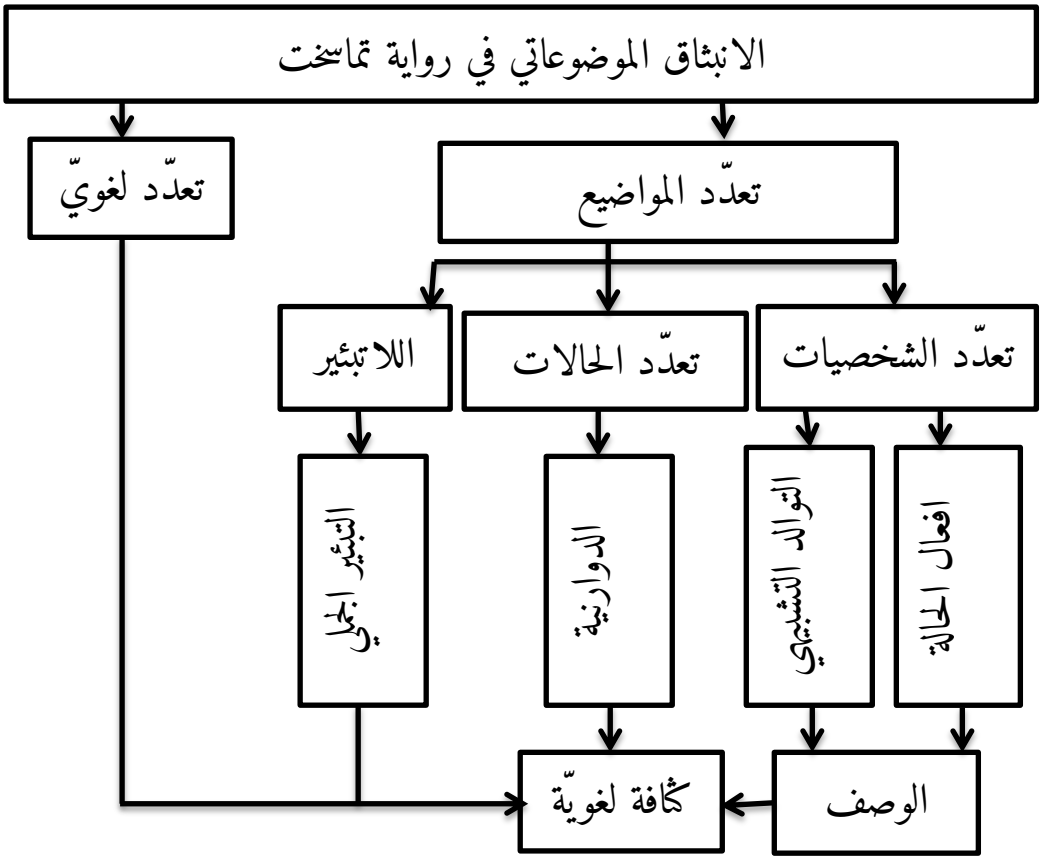
[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: د. محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهر، باريس، ط1، 1987، ص 52.

[2] د. السعيد بوطاجين، السرد ووهم المرجع، مقاربات في النصّ السّرديّ الجزائري الحديث، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص 60.

إنّ ما تخلص إليه النّاقدة في تناولها لظاهرة الانبثاق الموضوعاتيّ وأثره في توليد التعدّد اللّغوي، هو أنّ الرّوائي عمل على الحفر في الممكنات البنائية إلى درجة غاب فيها التبئير الموضوعاتي وحضر بدلا منه التبئير اللّغويّ، وتمثّل لهذا الملخّص بالترسيمة التالية:



في الأخير تتوصل النّاقدة إلى إجمال سمات الانبثاق الموضوعاتي في رواية "تماسخت" في ترسيمة جامعة وفق الآتي:



بعد طرق النّاقدة للانبثاق الموضوعاتي كمظهر من مظاهر حوارية اللّغة، تناولت مظهرا آخر هو التعدّد الصوتيّ بالوقوف عند آلياته ووظائفه، وهذه الآليات هي:

1 - الانبثاق الكلاميّ:

يعدّ التعدّد اللّغويّ أحد مكوّنات الرّواية، وتكمن أهميته في «تشخيص الثيمات واستنطاق الشّخصيات، ورسم الأزمنة والفضاءات، ذلك أنّ صورة اللّغة في الرّواية تُلملمُ سمات مجموع مكوّنات النصّ، وترتبط بها بعلاقة التأثير المتبادل»[1]، فالتنوع الكلاميّ هو مجموع الأصوات الاجتماعية والتاريخيّة التي تدخل الرّواية فتعالج معالجة فنيّة، لتعطي للّغة معان محدّدة، منتظمة في نظام أسلوبيّ محمّل بإيديولوجيّة المؤلّف، فاللّغة كالوعي «عميقة الخصوصية والأصالة، إذ التضارب القصدي فيها، والموجود في أيّ لهجة مغلقة يتحوّل إلى تنوّع لغات، إنّه ليس لغة بل حوار لغات»[2].

إنّ تعدّد الذوات/الشخصيات في رواية "تماسخت" يفرز تعدّدا كلاميا عبر كلام الآخر وكلام السارد، فالرّواية «لا تعفينا من ضرورة المعرفة العميقة والدقيقة باللّغة الأدبيّة، بل إنّها تتطلّب فوق ذلك معرفة بلغات التنوّع الكلاميّ، الرّواية تتطلّب توسيع الأفق اللّغويّ وتعميقه وإحكام إدراكنا للتباينات اللّغويّة

---

[1] د. محمد برادة، أسئلة الرواية أسئلة النّقد، شركة الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص 38.

[2] ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1988، ص 45.

الاجتماعيّة»[1]، فالرّواية تنوّع كلاميّ تنتظم فيه اللّغات الاجتماعيّة والأصوات الفرديّة أدبيا، بحيث «تنقسم اللّغة القومية إلى لهجات اجتماعية، وتلفّظ متصنِّع عند جماعة ما، ورَطنات مهنية، ولغاتٍ للأجناس التعبيريّة، وطرائق كلام بحسب الأجيال، والأعمار، والمدارس والسلطات، والنوادي والموضات العابرة»[2].

إنّ الخطاب الرّوائي عند السائح من خلال رواية "تماسخت" خطاب يقوم على الجمع بين أسلوب المؤلّف وأسلوب الآخرين، على اعتبار أنّ صورة اللّغة تعتمد على الأسلوبيّة التعدّدية، مع التشديد على الطابع الغيري، إذا الرّواية في نظر باختين «فضاء للتنوّع الاجتماعيّ للّغات، وتعدّد الأصوات وتنوّع الملفوظات والمواقف المتصارعة، ومن ثمّة، لم تعد اللّغة هي النّسق الثابت، وإنّما هي الملفوظ/ الخطاب المحمّل بالقصدية والوعي، والتي لا تعكس قصدية المؤلّف بقدر ما تكشف عن أنماط العلاقات بين الشخصيات»[3]، فانفتاح الرواية يجعلها تستوعب خطاب الآخر وتحتوي لغته، عبر التعدّد اللّغويّ الذي يمتصّ نوايا المؤلّف ويجعل تعبيره مباشرا، ويحوّل الرواية إلى خطاب مزدوج يحاور خطاب الآخر من خلال المحاكاة السّاخرة والتناص والتهجين والأسلبة، بهذه الأساليب نجد أنفسنا أمام تركيب هجين ثنائي النّبرة والأسلوب، بحيث «يختلط فيه -في الواقع- قولان، طريقتان في الكلام، أسلوبان، لغتان، أفقان من المعاني والقيم ... يتقاطعان في التركيب

---

[1] المرجع نفسه، ص 155.

[2] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: د. محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهر، باريس، ط1، 1987، ص 39.

[3] د. آمنة بلعلى، المتخيّل في الرواية الجزائرية، من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2011، ص 89.

الهجين، وبالتالي تكتسب الكلمة معنيين ونبرتين مختلفتين»[1]، **فكيف يتشكّل الانبثاق الكلاميّ في الرّواية؟ وما هي طرقه الأسلوبيّة؟**

يتشكّل الانبثاق الكلاميّ حسب "باختين" اعتمادا على طرق أسلوبيّة تتعالق فيه لغة السّارد بلغات الآخرين، وهذه الطرق هي:

1 - التهجين Hybridisation

وذلك بمزج لغتين اجتماعيتين ووعيين لغويين منفصلين في ملفوظ واحد.

2 - الحوار الدّاخلي

ويكون بتعالق لغة الرّواية مع لغات أخرى في إنارة متبادلة، وصيغ هذا التعالق هي: الأسلبة Stylisation، التنويع Variation، والبارودیا Parodie.

3 – الحوار الخالص

وهو الحوار الصريح بين الشخصيات Dialogue.

4 – التناص

وهو ما يسمّيه "باختين" الأجناس الدّخيلة Genres Intercalaires.

ومن هنا يشترط "باختين" توفّر التهجين المقصود الموجّه لبناء صورة اللّغة، فكلّما زاد التهجين عمقا واتّساعا تحوّلت اللّغة إلى واحدة من صور لغات الرّواية، وبتضامّ طرق التنوّع الكلامي وانبثاقه تتحقّق الإنارة الحوارية الدّاخلية للنظم اللّغوية، «والشّكل الأكثر وضوحا وتميّزا لهذا النّوع من الإنارة الحواريّة الدّاخلية المتبادلة بين اللّغات هو الأسلبة»[2].

---

[1] ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1988، ص 69.

[2] المرجع نفسه، ص 149.

بعد تتبّع صليحة مرابطي لمختلف تمظهرات الانبثاق الكلامي، تتوصّل إلى أنّ الرّواية تجمع مختلف الأنماط اللّغوية، التي تجعل من «كلّ صوت خصوصية لسانية تقوّي سمة التنوّع اللّغويّ، ومن هذه الأصوات، هناك ما نعتبره لغات بارزة لأنّها تحتلّ مساحات كبيرة في الرّواية، وهناك ما نتعتبره أصواتا فرعية، ملتصقة بتواجد الشخصيات العابرة التي لا تفعل شيئا في الرّواية سوى أنّها تتواجد لسانيا سواء باعتبارها مدخلا للتعدّد الصّوتي أو مجالا للاستشهاد، أمّا الأصوات البارزة فهي لغة السّارد التي تتميّز بالفصاحة، ولغة الخبر الصحفي، واللّهجة الجزائرية والتونسية والمغربيّة، واللّهجة الأمازيغية»[1].

يعمد الحبيب السائح إلى توظيف النصوص التراثية التاريخيّة واستثمارها في إثراء التنوّع اللّغويّ، فالأنواع «الخبريّة المختلفة التي تتحوّل بتحوّل الشروط التاريخيّة والثقافيّة، وتظهر وتختفي تبعا لذلك (النكت- الطرائف – البدائع...)، والقراءة التاريخيّة هي التي تمكّننا بالبحث فيها، والكشف عن خصوصياتها»[2]، ففي رواية "تماسخت" يعمد الرّوائيّ إلى توسيع أفق الحوارية بتعدّد الأصوات الذي يفرز تعدّدا لغويا، لتتعالق لغة الخبر القديمة بلغة السّارد الفصيحة ولغة الشّيخ التي تمزج بين اللّغتين، وهو ما نجده في المطقع:

«فما اسمك؟ قال: أنا عبد الله، فقال له: حدّثنا عن أبيك لعلّ الله ينفعنا به، قال: نعم. ستكون فتنة بعدي يموت فيها قلب الرّجل كما يموت بدنه، يمسي مؤمنا

---

[1] صليحة مرابطي، حوارية اللّغة في رواية تماسخت دم النسيات للحبيب السايح، دار الأمل للنشر والتوزيع، الجزائر، 2012، ص 59.

[2] د. سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدّمة للسّرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997، ص 197.

ويصبح كافرا، فقالوا لهذا الحديث سألناك، والله لنقتلنّك قتلة ما قتلناها أحدا. فأخذوه وكتّفوه، ثمّ أقبلوا به وبامرأته وهي حبلى متمّ.. »[1]، فالكلمة في نظر "باختين" «محملة دائما بمضمون أو بمعنى إيديولوجي أو حدثي، إنّ الكلمة الطاهرة والمكتفية بطهرها الذاتي لا وجود لها، ذلك أنّها في استعمالها اليومي لا تنفصل عن مضمون إيديولوجي محايث لها، بل إنّها لا تحقّق استعمالها إلاّ بفضل الإيديولوجيا التي تلازمها، ولذلك فإنّ الفصل بين الكلمة وحمولتها الأيديولوجية يلغي دلالة الكلمة، لتغدو إشارة مجرّدة، بعد أن كانت إشارة لغوية»[2].

التعليل الموضوعي الكاذب:

التهجين وجه بلاغيّ يتّخذ نوعا يسمّيه باختين بالتعليل الموضوعي الكاذب، وهو أحد أنواع التركيب الهجين في شكل كلام الآخر الخفي، والذي يميّز الأسلوب الرّوائي عامّة، يتحدّد من خلال أدوات الرّبط بين الجمل وأدوات العطف(حيث أنّ، لأنّ، بسبب أنّ.. على الرّغم من...)، وكلّ الكلمات الاعتراضية المنطقية (وهكذا، وبالتالي..)»[3]، وللتمثيل على خاصية التعليل الموضوعي الكاذب عمدت النّاقدة إلى التصرّف في مقاطع الرّواية لتجمع بين صورتين وردتا في الرّواية، الصورتان متباعدتان زمنيا ومكانيا وحضاريا، ربط بينهما السّارد اعتمادا على الفاء التعليلية، ولكنّ التعليل كاذب ربط بين صورة المونالیزا

[1] الحبيب السائح، تماسخت دم النسيان، فيسيرا للنشر والتوزيع، الجزائر، 2012، ص 156.

[2] د. فيصل دراج، ميخائيل باختين: الكلمة، اللّغة، الرّواية، مجلة الآداب، العدد 90-100، أكتوبر 1999، ص 126.

[3] ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1988، ص 70.

في إيطاليا، وصورة إعدام الحلاج في العراق، مشكّلا تهجينا وفّر للرّوائي إمكانات لا نهائية للقول، مؤسّسا لانبثاق كلاميّ لغويّ، عبر التعالق والأسلبة والتقليد إثر احتكاك المتكلّمين، وتداخل اللّغات بعضها ببعض.

الانبثاق المؤسلب:

تعدّ الأسلبة أوضح أشكال الإنارة الحوارية الدّاخليّة المتبادلة بين اللّغات، ويعرّفها "باختين" بأنّها «تصوير فنّي لأسلوب لغويّ غريب، هي صورة فنّية للغة غريبة، وهي تنطوي بالضورة على وعيين لغويين مفرَّدين: الوعي المصوِّر المؤسلِب، والوعي المصوَّر المؤسلَب»[1]، ففي "تماسخت" تظهر الأسلبة من خلال حضور كلام الآخر المنسوب إلى الشخصيات، ومن خلال تقليد الكاتب لأسلوب الآخر، وتتّخذ الأسلبة في النصّ الروائي أشكالا متعدّدة منها أسلبة اللّهجة العامية وأسلبة اللّغة الصحفية.

التنويع:

التنويع شكل من أشكال الأسلبة غير أنّه يدخل المادة اللّسانيّة المعاصرة، كلمة وشكلا وصيغة، ويتمّ التنويع في "تماسخت" من خلال إدخال الروائي لبعض الألفاظ الخاصّة به والتي تبدو غريبة، غير أنّ التنويع يعمل في الرواية على التعدّد اللّفظي والتكثيف اللّغويّ لبناء صورة اللّغة.

التقليد السّاخر/الباروديا:

المحاكاة السّاخرة تقليد لكلام الآخر بغرض الاستخفاف به والاستهزاء منه، فبالمحاكاة السّاخرة ينفذ الرّوائيّ إلى أعماق طبقات التفكير الإيديولوجيّ الأدبيّ،

[1] المرجع السابق، ص 149.

«ويتحوّل إلى محاكاة ساخرة للبنية المنطقية والتعبيرية لأيّ كلمة أيديولوجية، علمية، أخلاقية بلاغية، شعرية... وتلعب المحاكاة السّاخرة الأدبيّة بالمعنى الضيّق للكلمة دورا جوهرايا جدّا في بناء اللّغة عند الرّوائيين»[1]، وتحضر أسلبة المحاكاة السّاخرة في رواية "تماسخت" ليعمل الرّوائيّ على هدم بعض القيم الزائفة التي يمارسها القتلة فيقول السّارد: «ثمّ ارتدّ فعزّى نفسه بسؤاله عن أيّ معنى يأخذه موتهم جميعا، إن لم يكن غير عبثية، ولا لنفسه أنّ القضية كلّها سيناريو محبوك مسبقا بشخصيتين اثنتين تتبادلان دوري الضحية. القاتل للجنّة والمقتول للنّار؟ أيّ حماقة! ولمَ ليس العكس؟ ولمَ لا إلى هذه ولا إلى تلك؟ ثمّ إنّ خالد بن سنان لم يعد ليخبر عن البرزخ، فقومه أضاعوا نبوءته إذ لم ينبشوا قبره بعد أربعين يوما كما أوصاهم»[2]، وتستمرّ المحاكاة السّاخرة في مواضع كثيرة من الرّواية بحيث يجمع الروائي بين المتناقضات في حركة ذهاب وإيّاب ديناميّ «من الضدّ إلى الضدّ تنتج التباس اللّعبة، فالسّخرية هي وعي لعبي جيّد، ولكنّه وعي جيّد مجدول أي مضاعف الضفيرة، وغير مباشر يفرض على نفسه الذهاب والإيّاب بين النقيضين، وحين نتأمّل السّخرية في أسمى صورها كآلية دفاعية ضدّ القهر مهما كان مصدره، فيمكن القول بأنّها إحدى الخصوصيات القليلة التي تميّز الإنسان عن الحيوان باعتبارها تعديلا للسّلوك الغريزيّ، فالإنسان وحده الذي يقلب، عن وعي، الموقف المأساوي، أو موقف الشدّة إلى موقف اللامبالاة»[3].

---

[1] المرجع السابق، ص 75.

[2] الرّواية، ص 20.

[3] د. محمد العمري، اللبلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2005، ص 99-100.

التقابل الحواريّ:

يعدّ التقابل الحواريّ إضافة إلى التهجين من وسائل إنشاء صور اللّغات، «والحوار في الرّواية بوصفه شكلا تأليفيا، مرتبط هو نفسه ارتباطا وثيقا بحوار اللّغات المتردّد في التراكيب الهجينة وفي الخلفية المشيعة للحوارية في الرّواية، ففي "تماسخت" يتجلّى الحوار حين الانتقال إلى سرد أحداث رحلة كريم إلى المغرب وتونس، وعند نقل وقائع الرّحلة التخييليّة التاريخية التي قام بها السّارد رفقة الشّيخ العربيّ، فيحاوره حول الوقائع التاريخية المسجّلة في كتب الأخبار، وهنا نلمس مستويات ثلاثة للحوار هي:

1 – الحوار العامي اللّهجويّ الإقليميّ، الذي دار بين كريم والشخصيات المغربية والتونسية.

2 – الحوار المثقّف الذي دار بين كريم وأقرانه المثقفين.

3 – الحواري التاريخيّ الذي دار بين الشّيخ العربي والسّارد بلغة قديمة.

وتسهم هذه المستويات بتعدّد لغاتها في تقوية صورة اللّغة، فهي تولّد تعدّدا لفظيا وتنويعا لغويا يجعل الحوار مشاركا في بناء صورة الانبثاق اللّغويّ، وبالحوار تتقاطع اللّغات ويخترق بعضها بعضا.

التناص الاستشهادي:

ذهب "باختين" إلى أنّ أهمّ الأشكال المساهمة في التعدّد اللّسانيّ داخل الرّواية هي ما يسمّيه بالأجناس المتخلّلة genres intercalaires، فالرّواية تنفتح على جميع الأجناس الأدبيّة وغير الأدبيّة، «وتحتفظ تلك الأجناس، عادة، بمرونتها،

واستقلالها، وأصالتها اللّسانية والأسلوبيّة»[1]، إنّها تدخل الرّواية حاملة لغتها الخاصّة، منضّدة وحدتَها اللّسانيّة تنضيا تراتبيا، منوِّعَة لغتها، وعبر عملية تحويل النصوص تعاد كتابة هذه النصوص ويعاد توزيعها في النصّ الجديد، متّخذة أشكالا متعدّدة منها الاستشهاد والإحالة والتلميح، التي يتمّ فيها تحويل النصوص Permutation de Textes، بهدم هذه النّصوص وتحريفها، ودحضها وإعادة استخدامها، عن طريق التناص، الذي لا تعدّه "جوليا كريستيفا" مجرّد «محاكاة أو إعادة إنتاج، لكنّه إبدال Transposition»[2]، فالاستشهاد يأخذ «مشروعيته كواجهة للتناص: يجعل إدراج نصّ في آخر واضحا، تجلّى الرّموز الخطّية -عزل العبارة المستشهد بها، استخدام الحروف المائلة أو علامات التنصيص»[3]، والاستشهادات في نصّ "تماسخت" كثيرة حيث استشهد الروائي بأشعار أبي نواس في الخمرة ومنها قوله: «قال الأستاذ في شرح نص أبي نواس، واقفا على بيته الشقي:

صفراء لا تنزل الأحزان ساحتها لو مسّها حجر مسّته سرّاء»[4]

في هذه الاستشهادات والمقاطع التناصية يحضر التنوّع الكلاميّ من خلال لغة الآخر ممتزجة بلغة السّارد، ممّا يحقّق جمالية الرّواية وكثافتها اللّغويّة.

---

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: د. محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهر، باريس، ط1، 1987، ص 88.

[2] ناتالي بييقي غروس، مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2012، ص 14.

[3] المرجع نفسه، ص 59.

[4] الرواية، ص 88.

في آخر دراستها تناولت النّاقدة ما سمّته "كتابة اللّغة ولغة الكتابة" عبر محطّتين: الأولى عن الكتابة الموضوع وطرقت فيها التدفّق اللّفظي والانبثاق الاستعاريّ، والثانية عن الكتابة الانشطار وطرقت فيها انشطار الذّات.

الكتابة الموضوع:

تصير الكتابة موضوعا حينما تتحوّل من مجرّد وسلة إلى غاية في ذاتها وموضوعا يهدف إليه الرّوائيّ، وتكون اللّغة موضوعا بما تؤسّس لصورتها وهو التعدّد الموضوعاتي والكلاميّ. إنّ مفهوم الكتابة «يتجاوز مفهوم اللّغة وينطوي عليه في ثناياه، فهذا يفترض بالطّبع تقديم تحديد أو تعريف لكلّ من اللّغة والكتابة... أنّ تسمية لغة كانت تطلق على كلّ من الفعل والحركة والفكر والتفكير والوعي واللاّوعي والتجربة والعاطفة، وها نحن نواجه اليوم نزوعا لإطلاق تسمية كتابة على هذه الأشياء جميعا وسواها: لا لتسمية الحركات الجسمانية التي تستدعيها الكتابة الحروفيّة أو التصويريّة أو الإيديوغرافيّة فحسب، وإنّما كذلك على كلّ ما يجعلها ممكنة، ومن ثمَّ، وفي ما وراء الجانب الدّال، على الجنب المدلول عليه نفسه، وعبر هذا كلّه، فهي تطلق على كلّ ما يدفع إلى خطّ شيء بعامّة، أكان حروفيا أم لا، وحتّى إذا كان ما ينشره هذا الخطّ في الفضاء غريبا عن نظام الصّوت البشريّ»[1].

إنّ الكتابة عند "صامويل بيكيت" هي اللاّمسمّى حين يكون السّارد في الرّواية هو «الكلام في حدّ ذاته، صوت لا صاحب له، لا اسم له، ينتقل من جسد إلى آخر إشباعا لنهم الاستمرار في القول، لأنّ القضية هنا قضية كلمات، قضية صوت...»[2]، فالكلمة والصّوت في "تماسخت" عمادها الانبثاق اللّفظيّ الذي يعبّر عن مقصدية الكتابة، في تصوير واقع جعل الرّوائي «يفقد إيمانه بكلّ شيء وبدا

---

[1] جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000، ص 107.

[2] صامويل بيكيت، اللامسمّى، تر: حسين عجة، دار المدى للإعلام والثقافة والفنون، بغداد، العراق، ط1، 2019، ص 5.

المتخيّل الاجتماعيّ الذي راح الرّوائيّ الجزائريّ يبحث له عن طريقة لتشخيصه ويكشف عن آليات اشتغاله وطبيعته ومظاهره، وذلك من خلال اشتغال خاصّ على اللّغة»[1]، ومن هنا تصير الرّواية انفجارا لغويا يزيح الكبت ويحقّق هدف الكتابة الموضوع l'écriture thème، فتتمظهر الكتابة كموضوع متقطعة مجتزأة، ليشكّل الحبيب السايح عالما روائيا لغويا يحميه من الموت «يشترط على القارئ إدراكا لغويا فذّا، في زحمة التفرّد اللّفظي، والتركيب الاستعاريّ والتشظّي المعنويّ والالتحام السّرديّ، وهذه آليات الفعل التحويليّ الكتابيّ في "تماسخت" التي تحقّق الكتابة الموضوع، حيث تقف في مواجهة القراءة السّهلة قراءةً قاتلة، تنتصر على الموت وتصنع اللّغة كموضوع يطفو على أيّ موضوع آخر في الرّواية»[2].

التدفّق اللّفظيّ:

إنّ التكديس الانفعاليّ للسّارد في رواية "تماسخت" يولّد انبثاقا لفظيا بعيدا عن اللّغة المتداولة المألوفة، يمتزج فيه اللّفظ القديم باللّفظ الجديد والفصيح بالعاميّ، فاللّفظ متميّز بتدفّقه الغزير والسّريع، وبالانتقاء والابتكار والبحث والتصفية، لتتشاكل مختلف الألفاظ ولتشكّل ظاهرة التدفّق اللّفظي.

الانبثاق الاستعاريّ:

تكثر الاستعارة في نص رواية "تماسخت" على اعتبار أنّ «الفكر استعارة، واللّعب استعارة، والصّورة استعارة، واللّون استعارة، والحركة استعارة، فالإنسان موجود في الاستعارة، وبالاستعارة يوجد الإنسان»[3]، والصورة الاستعارية في قيامها على علاقة المشابهة تسهم في تحقيق الوصف داخل السّرد، كما أنّها تسهم في

---

[1] د. آمنة بلعلى، المتخيّل في الرّواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2011، ص 125.

[2] صليحة مرابطي، حوارية اللّغة في رواية تماسخت دم النّسيان للحبيب السايح، دار الأمل، الجزائر، 2012، ص 113.

[3] أوكان عمر، اللّغة والخطاب، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2001، ص 124.

تحقيق شعرية النصّ وجماليته على اعتبار ما تقوم به من دور تخييليّ في وسم النّص باللامألوف والمدهش، ويذهب "جان كوهن" Jean Cohen إلى أنّ «المنبع الأساسي لكلّ شعر هو مجاز المجازات هو الاستعارة القائمة على تجاوب الحواس أو المشابهة الانفعالية»[1]، ففي الرواية يجاوز الرّوائي الصورة الاستعارية إلى تتابع الاستعارات لصنع اللّغة مجتلبا كيفيات القول، محقّقا هدف الكتابة الموضوع بين رغبته في الكتابة وقدرته عليها، عبر التكثيف اللّغويّ والتمثيل للاستعاري للمعاني والدّلالات في شكل كتابة متنوعة متقطّعة، وهذا الطابع الاستعاري الانشطاري يعدّ واحدا من مركّبات عملية الانشطار الرّوائي الذي يتمّ من خلال ما يأتي:

1 – الرواية بتكوينها المعقّد وتركيبها المتعدّد، تشتمل على مسارات سردية، منها المسار الإطار، والمسارات المؤطّرة، والصور الشّعرية ذات الطابع السّرديّ التي ترد في صورة تشبيهات جزئية أو على شكل استعارات سردية كبرى وصغرى.

2 – تساهم كلّ هذه المكوّنات بدرجات مختلفة، في تشييد معمارية النصّ الرّوائيّ، وفي لتلوين وتنويع دلالاته.

3 – تقوم العلاقات بين مكوّنات الرّواية على الانشطار والتفاعل، لا على مجرّد التجاور الصّرف، أي على علاقات متمايزة، لكن بينها صفات مشتركة، وأخرى ناتجة عن طابعها الانشطاري الاستعاري.[2]

الكتابة الانشطار:

إنّ مفهوم الانشطار أو التشظّي مفهوم موازٍ لمفهوم تفكيك الكتابة déconstruction عند "جاك دريدا"، ويعتبر أحمد اليبوري المقاربة الانشطارية بلاغة نوعية للرّواية، «وذلك من خلال بحثها عن الصور الكلّية والجزئية التي يحفل

---

[1] جان كون، بنية اللغة الشعرية، تر: د. محمد الولي ود. محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص 170.

[2] أحمد اليبوري، في الرواية العربية التكوّن والاشتغال، شركة المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص 61.

بها النصّ باعتباره محكيات لها طابع خاصّ على المستويين البنائي والدّلالي»[1]، ويحدث انشطار المعنى إلى النقيض والمختلف عبر دوامة من المعاني الجزئية تعمل على تشكيل الضجيج النصّي أو الكثافة النصيّة.

انشطار الذات:

تتعدّد ذوات رواية "تماسخت دم النّسيان" بحيث حضر فيها السّارد المتكلّم والذات الغائبة وذات كريم، بل إنّ تعدّدها لم يمنع تداخلها في العرض والأدوار، مشكّلة الأنا الغيرية «لا بوصفها موضوعا، وإنّما بوصفها ذاتا فاعلة أخرى»[2]، ويحدث انبثاق وانشطار الذات عبر الالتواءات الضمائرية بين الأنا/الهو المتكلّم/الغائب، فانبثاق الذات وانقسامها هو تحوّلها من خطاب الذات إلى خطاب غيريّ، ولممارسة عملية التحويل بين الأنا والهو يعمد الرّوائي إلى إنتاج نصّ من القدرة الحوارية بحيث «تتجلّى في انقسام الذات التي تعترف إلى نفسها في الوقت الذي تعترف إلى غيرها، والتي تشير إلى نفسها إشارتها إلى غيرها، مستخدمة تقنية المغايرة على سبيل القناع والمرآة اللّذين يتعدّد بهما حضور الشخصيات، ومن ثمّ تتّسع أمام الأنا حدود الممكن من حوارها الذاتي متعدّد المستويات والوسائط، وهو الحوار الذي يثريه تباين الأقنعة والمرايا التي تكشف كلّ ما لا يمكن الكشف عنه»[3]، ويذكر جابر عصفور مسمّيات متعدّدة لهذه الظاهرة منها مصطلح المغايرة

---

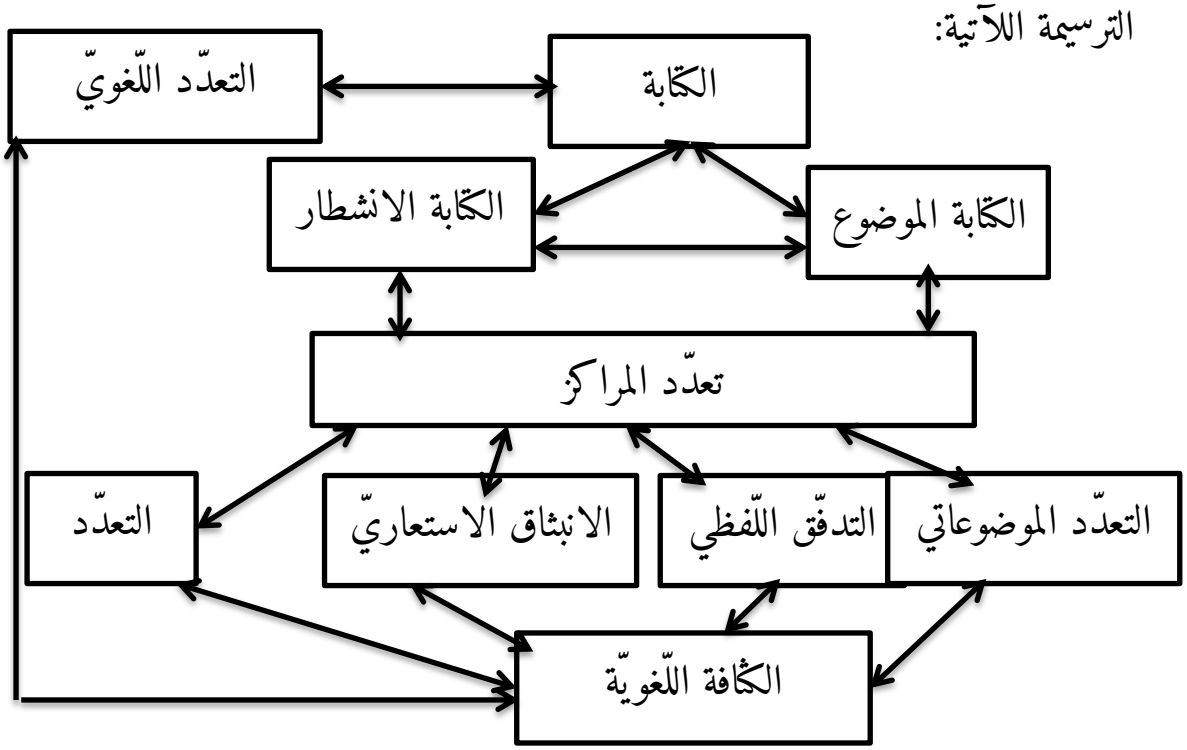
[1] المرجع نفسه، ص 61.

[2] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: د. جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص 17.

[3] د. جابر عصفور، زمن الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1999، ص 247.

وانقسام الذات، وانشطار الذات، والقرين Double مسميا الذات المؤسلّبة بالذات المتحوّلة، والذات الثانية بالذات الأخرى، الذات الحديثة، أو الذات المتعدّدة.[1]

في الختام تلخّص الناقدة أهمّ ما يسمّ لغة الكتابة الانشطارية أو المابعد بنوية Poststructuralisme أو كتابة المابعد حداثة Postmodernisme التي يقول "دريدا": أنّها ليست «وعاء لشحن وحدات معدّة سلفا، وإنّما هي صيغة لإنتاج هذه الوحدات وابتكارها، ومن ثمّ يصبح لدينا نوعان من الكتابة: الأوّل: كتابة تتّكئ على التمركز حول العقل وهي التي تسمّي الكلمة كأداة صوتية/أبجدية خطّية، وهدفها توصيل الكلمة المنطوقة، والثاني: الكتابة المعتمدة على النّحوية أو كتابة ما بعد البنيوية، وهي ما يؤسّس العملية الأوليّة التي تنتج اللّغة»[2]، وبذا فالكتابة سابقة للّغة محاورة ومتجاوزة لها، إنّها تستوعبها، فتقدّم "صليحة مرابطي" ما يميّز لغة الكتابة في الترسيمة اللآتية:



سمات الكتابة الانشطارية

[1] المرجع نفسه، ص 247 – 262.

[2] د. بسام قطوس، استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النّقدي، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، ط1، 1998، ص 28-29.

استنتاجات ختامية:

تحاول مقاربة النّاقدة صليحة مرابطي الموسومة "حوارية اللّغة في رواية "تماسخت دم النسيان" للحبيب السايح" الوقوف عند تمظهرات الحوارية كمفهوم باختيني في لغة الرّواية، على اعتبار أنّ اللّغة صورة عدوليّة تجاوز اللّغة المألوفة المعيارية، سواء على مستوى شعريتها أو تركيبها وصياغتها، وعلى أساس أنّ اللّغة هي المكوّن الرّوائيّ المهيمن على المكوّنات الرّوائية الأخرى، فاللّغة الموضوع هي الهدف وليس مجرّد أداة ووسيلة تبليغ وتواصل، وهذا ما جعل من الرّوائي الحبيب السايح يفجّر اللّغة في حوارية قائمة على التعدّد والسّرعة والتدفّق اللّغوي دون إلغاء لمجموعة الظواهر السّردية والأسلوبيّة واللّغوية.

لا تخلص النّاقدة للمفهوم الباختيني بل تنفتح حين استثمارها للحوارية والتنوّع الكلاميّ على النموذج العاملي الغريماسي وآليات البلاغة التقليدية لفهم وتفسير تمظهرات التعدّد الموضوعاتي اعتمادا على مفهوم العلاقة بين الذات والموضوع عند "غريماس" و"جينيت"، وكيف تنبق الحالات/ الشخصيات اعتمادا على ظواهر ثلاثة هي: انبثاق الحالات والتوالد التشبيهي وانبثاق الصفات، ثمّ ما يتولّد عن هذا الانبثاق من تعدّد للشخصيات وغياب للتبئير.

بعد تفسير خاصية الانبثاق الموضوعاتي تعود النّاقدة لاستثمار مفاهيم باختين واستراتيجيته في التحليل الأسلوبيّ للرّواية فتتمثّل مختلف آليات التعدّد الصّوتي والانبثاق الكلاميّ لتحلّل أسلوبيّة رواية :تماسخت دم النسيان" في تعدّد أصواتها وبوليفونيتها عبر آليات أسلوبية هي التهجين والأسلبة في مختلف أشكالها من تنويع وباروديا، ختاما بالتقابل الحواريّ والتناصات الاستشهاديّة مفسّرة ما لهذه الآليات من قدرات جمالية تحقّق حوارية النصّ وشعرية على السّواء.

في تناول النّاقدة لمفهوم الكتابة الانشطارية أو كاتبة اللّغة أو ما يعرف بالكتابة ما بعد البنيوية أو الكتابة ما بعد الحداثة فإنّها تستثمر مقولات "جاك دريدا" في التفكيكية لكنّها لا تلغي المفهوم الباختيني القائم على التنوّع الكلاميّ،

واستحضارها لمفهوم الغيرية تطبيقيا دون التعرّض للخلفية الفلسفية لهذا المفهوم، وكيف تتحقّق حواريّة الذات مع الآخر، لتفسّر إسهام الانشطار الذاتي والكتابة المتشظّية في تحقيق حوارية الرّواية.

اعتمدت النّاقدة مفهوم الباروديا أو المحاكاة السّاخرة أثناء مقاربة النصّ، وذلك لتفسير رؤية العالم لدى الحبيب السايح، وبيان موقفه من الواقع المزري الذي عاشته وعايشته الجزائر المكلومة في فترة العشرية السّوداء، غير أنّه غاب عن النّاقدة مفهوم الغروتيسك الباختيني الذي تقوم عليه الباروديا في قيامها على التشويه واختلال النّسب والجمع بين المتناقضات.

لاحظنا على النّاقدة بعض الاضطراب في تهميش النّصوص المقتبسة سواء بالتصرّف في النصّ المقتبس أو الإخلال بضبط أرقام الصفحات، إضافة إلى هذا فإنّ غياب المرجع الأجنبي المتعلّق بالمفهوم الباختين، فالنّاقدة لم تستثمر غير المرجع العربيّ ممثّلا في شعرية دويتويفسكي، والخطاب الروائي، والكلمة في الرّواية بدرجة أكبر.

إنّ تمثّل النّاقدة لمفهوم الحواريّة تنظيرا وتطبيقا جعلها تتميّز في تلقيها للمفهوم الباختيني: الحوارية والتعدّد الكلامي وما يتعلّق به من مفاهيم جزئية وظّفتها أثناء التحليل، وذلك بطرقها لمختلف تمظهرات الحواريّة ممثّلة في حوارية الفكرة، وحوارية التنوّع الكلاميّ، وحوارية اللّفظ، مستنتجة في الأخير أنّ الحوارية هي جوهر اللّغة الرّوائيّة، وجوهر الأسلوبيّة الرّوائية.

الحوارية في الرّواية

ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي أنموذجا

جنّات عليمي

الحوارية في الرّواية

المناصات والميتانصات وحضور النّصوص الجليّة والثاوية

مهاد:

تتنزّل مقاربة "الحوارية في الرّواية" للباحثة جنّات عليمي ضمن النّقد الرّوائيّ، طامحة إلى تحليل نصّ "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، باعتباره بنية دلاليّة، غير مغلقة، بل مفتوحة على الحقول الدّلالية، والاجتماعيّة والثقافية والإيديولوجية، «ومن هنا نزوعها إلى تجاوز الدراسات السوسيولوجية التي تقف عند حدود المؤثّرات إلى التفاعل الكلاميّ الحاصل في النصّ الرّوائيّ، مستندين في ذلك إلى المبدأ الحواريّ عند ميخائيل باختين»[1]، ففي المقدّمة تصرّح الباحثة بتبنّيها المبدأ الحواريّ الباختيني، الذي ينظر إلى كلّ رواية على أنّها نوع أدبيّ، يكمن جوهره في فرديته وخصوصيته، لما يحتويه من حوارية ناتجة عن تعدّد الأصوات، وتنوّع اللّغات فيه.

قانون الرّواية عند باختين:

بالارتكاز على الخطاب الكرنفاليّ discours carnavalesque يؤسّس باختين لنظرية الرّواية، فالرّواية عنده نوع أدبيّ طارئ، ينشد الاكتمال، لكنّها ليست كسائر الأنواع الأدبيّة الأخرى، فالخطاب الكرنفاليّ يقوم على مدلولين: الأوّل رسمي، والآخر مناهض له، يحتويه ويحوّله عبر لعبة القناع والازدواجيّة المعنويّة، فهو «لا يدمّر الثقافة الرسميّة بعد خرقها أو تحويلها، لكنّه يسعى إلى تحويل مبدأ الصوت الواحد إلى مبدأ خطاب حواريّ تتعدّد فيه الأصوات، فالعلامة اللّغويّة تعيش في فضاء الازدواجيّة، وذلك رمز تحرّر الكلام من نمطيّة الصوت الواحد»[2]، **فما مستويات انتظام حوارية الخطاب الرّوائيّ؟**

---

[1] جنّات عليمي، الحوارية في الروايةذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي أنموذجا، دار الاتحاد للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2020، ص9.

[2] هشام بالضيافي، التناص في رواية السحرة لإبراهيم الكوني، كلية الآداب منوبة قسم العربية، 2002، ص 11.

حصر باختين مستويات انتظام حوارية الخطاب الروائي وتعدّد الأصوات فيه في مجموعة مفاهيم إجرائيّة تختلف وفق الآتي:

1- تشكُّل بنية الصوت من تفاعل لغة السّارد بلغات الشخصيات الروائيّة، على اعتبار اللّغة مظهرَ وعيٍ وفكرٍ وإيديولوجيّةٍ.

2- تشكُّلُ بنية الصّوت من تفاعل لغة النّوع الروائي بلغة أنواع أدبيّة أخرى.

هدف المقاربة وخطّتها:

تتوخّى مقاربة جنات عليمي دراسة تجليات الحوارية بين الأجناس الأدبيّة وغير الأدبيّة في رواية "ذاكرة الجسد"، ثمّ محاولة معرفة آليات اشتغال مكوّنات هذه الأجناس في النصّ الروائيّ المختار للدراسة، وجملة الأسباب التي دفعت إلى اختيار "ذاكرة الجسد" متنا تطبيقيا هي:

1- الرواية امتصاص لمجموعة من النصوص الأخرى.

2- الرواية خلاصة تجارب إبداعية لأحلام مستغانمي.

3- الرواية تشتغل على تقنيات سردية جديدة، كالتداخل الأجناسيّ، والتناص، وكسر الخطية السردية، وشعرية اللّغة.

تنتظم المقاربة في بابين، أوّلهما موسوم "نصوص شتى في رواية واحدة"، وفيه ركّزت الباحثة على حضور النّصوص غير السّرديّة في الرواية، مثل الهوامش، والمقاطع الشعرية، والأمثال الشعبية، والخرافات والأساطير، والأقوال المأثورة، والحكم وأسماء الأعلام وما تحيل عليه، وينقسم هذا الباب إلى فصول ثلاثة يتصدّرها تمهيد تأطيريّ:

1- العتبات والتلقي.

2- النّصوص الظاهرة الجليّة.

3- النّصوص الثاوية الخفيّة.

أمّا الباب الثاني فموسوم "روايات شتى في رواية واحدة"، وتمّ التركيز فيه على حضور النصوص السّرديّة في المتن الروائي "ذاكرة الجسد"، وينقسم هو الآخر إلى ثلاثة فصول يتصدّرها تمهيد تأطيريّ:

1- روائية الرواية أو الرواية تحكي الرواية وشواغل أخرى.

2- ذاكرة الجسد وروايات جزائرية.

3- ذاكرة الجسد وروايات أجنبية.

أوّلا: نصوص شتّى في رواية واحدة:

تستهلّ الباحثة الباب بتمهيد تأطيريّ تعرف فيه بالتناص، المفهوم المستوحى من مفهوم الحوارية الباختيني، وارتكازا على معجم مصطلحات نقد الرواية للطيف زيتوني، ومعجم المصطلحات الأدبية الحديثة لمحمد عناني[1] تعرّف المصطلح على أنّه امتصاصٌ وتحويلٌ للنّصوص، وللتناص «كانعكاس نصّ في نصّ آخر، وجوه مختلفة، منها المعارضة pastiche، والمحاكاة السّاخرة parodie، والتلميح allusion، والصدى écho، والاستشهاد المباشر citation directe، والتوازي في بناء النصّ parallélisme structurel»[2].

إنّ التناص مفهوم مولّد عن مفهوم الحوارية الباختيني، تتحاور فيه النّصوص على اختلاف أنواعها وأجناسها، رغم لا تجانسها وتعدّد علاقاتها، إذ مهمّة الفنان المبدع «خلق كيان فنّيّ موحّد متكامل من مواد متنوّعة ومتنافرة وغريبة عن بعضها بعضا بعمق، ولهذا السّبب نجد سفر أيّوب، وإلهام القديس يوحنا، والأناجيل، وكلمة سيمون اللاهوتية الجديدة، وكلّ ما يغذّي رواياته ويسبغ النغمة الخاصّة على

---

[1] د. محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، مصر، ط3، 2003، ص 46.

[2] د. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2002، ص 64.

هذا الجزء أو ذاك من أعماله، نجدها تندمج بصورة فريدة هنا مع الجريدة، والنكتة، والمحاكاة السّاخرة parodie، والمشاهدة السوقية المبتذلة والمبالغة الفنيّة أو حتّى الأهجية»[1].

هل البوليفونية إيديولوجية؟

هذا السؤال الذي طرحته "جوليا كريستيفا" في تقديمها لشعرية دوستويفسكي، وبحسب باختين لا يكون النصّ إيديولوجيا إلاّ إذا اتّكأ على وحدة وعيٍ l'unité d'une conscience ، وحدة "الأنا" المتكلم الضامن لحقيقة الأيديولوجيا، ومع ذلك ففي النص المتعدّد الأصوات تتشكّل الإيديولوجيات من خلال التناص بين الأنا والآخر، فالنصّ المتعدّد الأصوات لا يمتلك إيديولوجية خالصة، لكونه لا يملك موضوعا إيديولوجيا بل هو جهاز تفضح فيه الإيديولوجيات نفسها[2]، ويفترض « أنّ مجموع الكلمات الموسومة في حقل الملفوظية تشكّل أفق التناص، فالكتابة لم تعد قائمة على توازنات تركيبية ودلالية بل إنّها نسيج من علامات مبنية ضمن المجموعة النصية الكبرى»[3].

إنّ التناص لا يحدّد بالتأثيرات، وإنّما يحدّد العمل التحويليّ والاستعابي لمجموعة النّصوص التي احتواها نص مركزيّ يحفظ للمعنى مكانته الأولى، والنصّ التعدّدي لا يعني تعدّد معانيه بقدر ما يعني تعدّد المعنى ذاته، فهو مجاز وانتقال يخضع للتفجير والتشتيت، تعود تعدّديته «لما يمكن أن نطلق عليه التعدّد المتناغم

---

[1] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 1986، ص 22.

[2] Mikhaïl Bakhtine, la poétique de Dostoïevski, traduction d'isabelle kolitcheff, éditions du seuil, 1970, p.20.

[3] عبد الوهاب ترو، تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 60-61، جانفي – فيفري 1989، ص 77.

للدلائل التي يتكوّن منها... هذا هو شأن النصّ، إنّه لا يمكن أن يكون هو ذاته إلاّ في اختلافه، الأمر الذي لا يعني تفرّده، وإنّ قراءته لا تتمّ إلاّ مرّة واحدة ...وبالرّغم من ذلك فهو نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء، وأعني من اللّغات الثقافيّة، (هل يمكن للّغة إلاّ أن تكون ثقافية؟) السابقة والمعاصرة التي تخترقه بكامله»[1].

يذهب تودوروف إلى أنّ التناص ينتمي إلى الخطاب لا إلى اللّغة، لكنّ باختين يحرص على تناص اللّغة، انطلاقا من نظرية التفاعل اللّفظي بين المجموعات البشريّة الاجتماعيّة، «واشتراك المتكلّمين - المخاطبين في إنتاج الفعل اللّغويّ الذي يحتفظ بمؤثّرات هذا الإنتاج، من حيث بنية التحدّث أو بنية التلفّظ التي تجعل الكلام البشري مسكونا بآثار الاستعمالات السابقة»[2]، ولمّا كانت العلاقة التناصية هي كلّ علاقة تنهض بين ملفوظين كما يرى تودوروف، فإنّ العلاقة الحوارية كما يراها باختين تنبع من التفاعل الشفوي، أو التبادل الشفوي للّغة، وهذا ما يجعل النصّ يمتزج مع مجموعة من النّصوص الأخرى، على أساس أنّ الملفوظ ذو طبيعة اجتماعية، ولا يتحقّق إلاّ بوجود وجهين هما المتكلّم والمخاطب، لكونه موجّه نحو الآخر/ المخاطب المستمع، ففي تمييزه بين الكلمات المونولوجيّة والكلمات ذات الاتجاهات المزدوجة يحصر ميخائيل باختين الكلمات في ثلاث فئات هي:[3]

---

[1] رولان بارط، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1993، ص 62-63.

[2] بشير القمري، مفهوم التناص بين الأصل والامتداد، حالة الرّواية، مدخل نظري، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 60-61، جانفي - فيفري 1989، ص 95.

[3] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 1986، ص 272.

1 – الكلمة المباشرة التي تقوم بوظيفة التوجيه والتسمية والإخبار، والتصوير والتعبير بغرض الفهم الملموس والمباشر.

2 - الكلمة المصورة الموضوعية أو الكلمة المشخّصة وهي كلام الأبطال/ الشخصيات المباشر الذي لا يوجد على مستوى واحد من كلام المؤلّف.

3 - الكلمة البيانية أو الأدبيّة وهي كلمة المؤلّف، التي يجب أن تعالج بيانيا بما ينسجم مع دلالتها المباشرة، وأن تكون مكافئة لمادتها الإدراكية والفنية، وأن تكون قوية ومعبّرة ومهمّة وأنيقة لتعني شيئا، وتعبّر عنه، وتخبر به.

التعدّد اللّغوي والتعدّد الصوتي:

ليس الصّوت في نظر باختين مجرّد مستوى لغويّ، بل هو حوار كلّ مستويات الوجود البشريّ، «والرّواية دون غيرها من الأنواع الأدبية تتّسع لأنماط متعدّدة من اللّغات»[1]، فعلى الرّغم من سيطرة أسلوب بعينه على المؤلّف، تستوعب الرّواية أكبر عدد من الأساليب يسم اللّغة نفسها بالتنوّع، إذ يكون لكلّ شخصية نهجها الخاصّ في الحدّث والكلام، فتعدّد الأصوات يعني وفرةً في الأفكار، وفائضا في الكمّ المعرفيّ، تعيد نشره تقنية تعدّد الأصوات، فهي «هارمونية على المسار الروائي»[2]، يقول أندريه جيد «إنّي مثل المؤلّف الموسيقي الذي يسعى إلى أن يضع جنبا إلى جنب على طريقة موسيقي سيزار فرانك César Franck لحنا من نوع الأندانته Andante –البطيء – بمحاذاة لحن من نوع الأليكرد- السّريع

[1] إبراهيم خليل، بنية النصّ الرّوائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 250.

[2] أسعد محمد علي ، البوليفونية في الأدب والموسيقى، مجلة أقلام، ع1-2، كانون الثاني شباط، 1992، ص 116.

الفرح،... فالرواية تحمل تنويعا وتعدّدا في وجهات النظر حسب تعدّد الشخصيات التي تعرضها **على مشاهدها**»[1].

ويذهب باختين إلى أنّ الكلمة ليست شيئا ولكنّها الوسط الحيوي دائما والمتبدّل دائما، الذي يحدث فيه التبادل الحواريّ، وكلّ دليل من الأدلّة الإيديولوجية لا يمكن أن يعوّض بالكلمات لكنّه يرتكز «في الوقت ذاته على الكلمات ويأتي مصحوبا بها مثلما ترافق الموسيقى الغناء، إنّ كلّ دليل منبثق عن ثقافة ما، بمجرّد أن يفهم ويُسبغ عليه معنى ما لا يبقى منعزلا، بل يندمج ويصير جزءا من وحدة الوعي المكوّن لفظيا، للوعي قدرة على اقتحامه ومعالجته بشكل لفظي»[2].

إنّ النصّ الرّوائي يحتوي جملة من الأصوات المتحاورة المشكّلة لمعمارية النصّ في علاقاته الداخلية والخارجية، وفي مستوياته الفنّية المتداخلة، عبر شبكة نصوصية متعدّدة، فأيّ نص كما يرى "فيليب سولرس" Philippe Sollers يقع «في نقطة التقاء عدد من النصوص، الذي هو في الوقت نفسه إعادة قراءة لها وتثبيت لها، وتكثيف لها، وانتقال منها وتعميق لها»[3]، وهو «جيولوجيا كتابات» كما

---

[1] أسعد محمد علي، بين الأدب والموسيقى، دراسة مقارنة في الفن الروائي، دار آفاق عربية للصحافة والنشر، بغداد، العراق، 1985، ص 54.

[2] ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللّغة، تر: محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص 25.

[3] د. محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورسا، ط1، 1998، ص 63.

يرى بارت، وقراءة فنّية عند "ألتوسير" Althusser الذي يقول بأنّها «كشف ما لا يكشف في النصّ نفسه»[1]

إنّ النصّ إنتاجيّة Productivité لا يمكن دراسته في غياب للحلفيات الاجتماعية والإيديولوجية المشكّلة له، إنّه النص الجامع كما يسمّيه رولان بارت، الذي يعيد «توزيع اللّغة وهو المجال الذي تقع فيه إعادة التوزيع هذه، وإحدى الطرق التي تتيح هذا الهدم وإعادة البناء مبادلة النّصوص أو نُتف من نصوص وُجدت أو ما زالت توجد حول النصّ المعني ثمّ اندرجت فيه، إنّ كلّ نصّ جامع تقوم في أنحائه نصوص أخرى في مستويات متغيّرة، وبأشكال قد نتعرّفها إن قليلا أو كثيرا: هي نصوص الثقافة السّابقة، ونصوص الثقافة الرّاهنة»[2].

في العتبات والتلقي:

في الفصل الأوّل من الباب الأوّل تطرُق الباحثة الخطاب العتباتيّ وحوارية المناصات الخارجيّة، على أساس ما تخلقُه من علاقة حواريّة بين النصّ الروائي وقارئه، إذ تعدّ العتبات/الأصوات كحوارية بين النصّ والقارئ «إحدى العلامات المهمّة الدالّة على حداثة الكتابة السردية المعاصرة في النوع الروائي»[3]، معتمدة في قراءتها للعتبات على نظرية القراءة، فالنصّ لا يقدّم نفسه ولا يتكلّم إلاّ من خلال القارئ، إذ للقارئ دوره الكبير في عملية تكلّم النصّ، والقارئ «دائما يقول شئيا لا يقوله النصّ، أو يقوله بصورة ملتبسة خاطفة، وفي هذا التداخل بين ما يقوله

---

[1] د. أحمد المديني، في أصول الخطاب النقدي الجديد، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، العراق، ط2، 1989، ص 105.

[2] رولان بارت، نظرية النص، تر: منجي الشملي، عبد الله صولة، محمد القاضي، مجلة حوليات الجامعة التونسية، تونس، العدد 27، 1988، ص 81.

[3] د. بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطبع والنشر، ط1، 2005، ص 207.

النصّ وما يقوله القارئ يتحقّق من منظور فولفغانغ إيزر، فعل القراءة بوصفه تفاعلا ديناميا بين النصّ والقارئ، حيث النصّ يجاوز نفسه ممتدّا في القارئ، والقارئ يخرج عن ذاته ممتدّا في النصّ»[1].

تستهل الباحثة قراءتها لرواية "ذاكرة الجسد" عبر مناصات خارجية ثلاثة تمثّلت في:

1 - مناص الاعتراف بحيازة مستغانمي لجائزة نجيب محفوظ للإبداع الأدبي عام 1998، ومناص أعضاء لجنة تحكيم الجائزة وواعترافات بعض النقاد.

2 - إهداء الرّوائية للرّوائي مالك حدّاد، ولوالدها.

3 - مناص الغلاف الخلفي، وهو اعتراف الشّاعر نزار قباني.

ففي المناص الأوّل صوتٌ مقترن بالرّوائيّ العربيّ الكبير نجيب محفوظ، يشهد على كسر "أحلام مستغانمي" لحاجز اللّغة/المنفى الذي شكّله المستعمر الفرنسيّ، إضافة إلى صوت لجنة تحكيم الجائزة الذي يقرّ بجمع الرّوائيّة بين منجز الرّواية العالمية وتقنيات الحكي العربيّ التراثيّ، وصوت الروائية أحلام امرأة التحدّي للصوت الذكوري الذي اتّهمها بسرقة الرواية فقد تعرّضت «المُبدعة أحلام مستغانمي في السنوات الأخيرة لهَجمة محمومة تبغي التشكيك بمقدرتها الابداعية، فمنذ صدور روايتها "ذاكرة الجسد" عام 1993 وعلامات الاستفهام تلاحقها، مُشككة في كتابتها للرواية، فأحيانا يتّهمونها بسَرقتها من الكاتب المرحوم مالك حداد الذي أهدته إيّاها في تقديمها، وينسبُ البعض الرواية للشاعر العراقي سعدي يوسف، الذي كما يبدو فرح بهذه الضجة التي جعلت منه نجما فآثر الصمت واكتفى بالتلميح لخلَق الهالة حوله، وهناك كرجاء النقاش مَن اجتهد في عَقْد

[1] د. نادر كاظم، المقامات والتلقي، بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 26.

مقارنة بين رواية "ذاكرة الجسد" ورواية "وليمة لأعشاب البحر" للكاتب حيدر حيدر، والهدف هو إنكار إبداع أحلام مستغانمي للرواية... الرّجل العربيّ لم يعترف بقدرة المرأة على الإبداع، فبشار بن برد يقول: لم تقل امرأة شعرا إلا ظهر الضّعف فيه. ومثله استخفّ الرّجل، في عصرنا الحديث، بإبداع المرأة واعتبره مَحض تسليات لا تُؤخَذ بالجدّ الكافي»[1].

ففي المناص الثاني صوتان آخران هما: صوت مالك حداد وصوت والد أحلام مستغانمي، قدّمته الرّوائيّة على النّحو الآتي:

إلى مالك حدّد..

ابن قسنطينة الذي أقسم بعد استقلال الجزائر ألاّ يكتب بلغة ليست لغته.. فاغتالته الصفحة البيضاء.. ومات متأثّرا بسلطان صمته ليصبح شهيد اللّغة العربيّة، وأوّل كاتب قرّر أن يموت صمتا وقهرا وعشقا لها.

وإلى أبي..

عساه يجد "هناك" من يتقن العربيّة، فيقرأ له أخيرا هذا الكتاب.. كتابه.

هذان الصوتان هما صوتا التحدّي اللّذان ينصهرا في صوت الرّوائيّة أيضا لتأكيد هوية الجزائر العربيّة، وتأكيد حالة العشق للّغة العربيّة، العشق الذي يبدأ من المناص الخارجي ويستمر في المتن الرّوائيّ، «كان يمكن أن أكتب بالفرنسية، ولكنّ العربية هي لغة قلبي... ولا يمكن أن أكتب إلاّ بها.. نحن نكتب باللّغة التي نحسّ بها الأشياء»[2].

المناص الثالث كان نصّ اعتراف من نزار قبانيّ بعد قراءته للرّواية في طبعتها الأولى، وممّا ورد في هذا المناص المثبت على الصفحة الرابعة (الغلاف الخلفي):

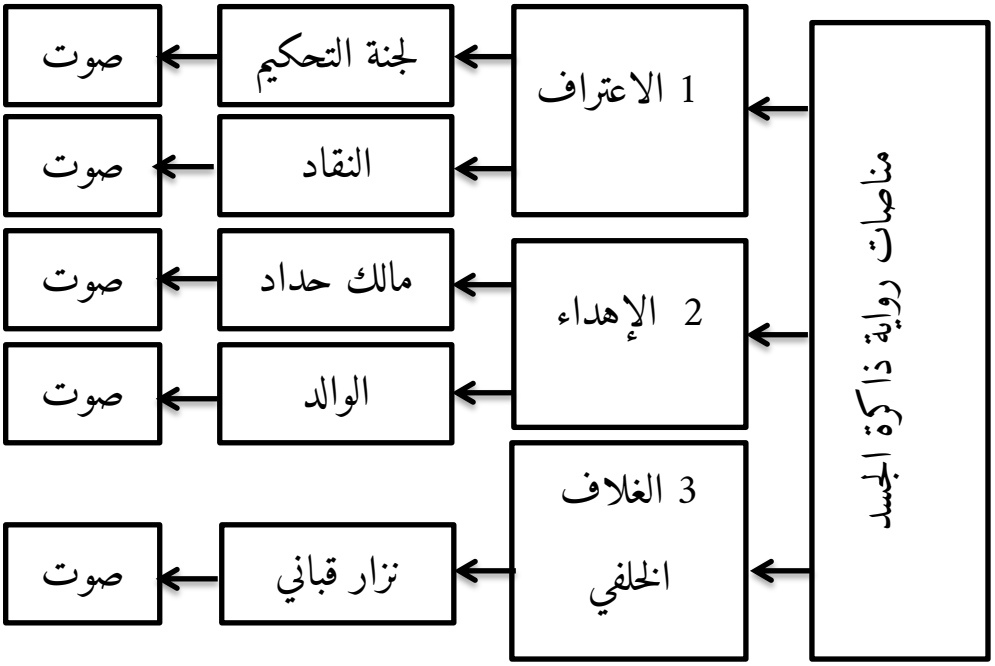
---

[1] د. نبيه القاسم، أحلام مستغانمي وكسر تابو الرّجل، https://nabihalkasem.com/

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط15، 2000، ص 91.

«...الرّواية قصيدة مكتوبة على كلّ البحور... بحر الحبّ، وبحر الجنس، وبحر الإيديولوجية، وبحر الثورة الجزائرية بمناضليها ومرتزقيها، وأبطالها وقاتليها، وملائكتها وشياطينها، وأبنائها وسارقيها. هذه الرّواية لا تختصر ذاكرة الجسد فحسب، ولكنّها تختصر تاريخ الوجع الجزائري، والحزن الجزائري، والجاهلية الجزائرية التي آن لها أن تنتهي»[1].

هذه المناصات شكّلت أصواتا متعدّدة متباينة، توحّدت في صوت الرّوائيّة أحلام، مؤكّدة تحدّيها وعشقها للغة العربيّة، من خلال الكتابة الإبداعيّة الرّوائيّة، المشحونة بالرؤى والأفكار والإيديولوجيات، ويمكننا توضيح هذا الأصوات من خلال الترسيمة الآتية:



منصات رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي

[1] الغلاف الخلفي لرواية ذاكرة الجسد.

في النصوص الظاهرة الجليّة:

يجمع منظرو الرّواية على أنّها جنس تعبيريّ غير منتهٍ، مفتوح على مختلف الأجناس الكلامية الأدبيّة وغير الأدبيّة، ممّا يجعلها «خطابا خليطا متّصلا بسيرورات تعدّد اللّغات والأصوات، وتفاعل الكلام والخطابات والنّصوص»[1]، فإلى أيّ مدى يمكن لرواية "ذاكرة الجسد" أن تكون رواية حوارية تتعدّد فيها الأصوات واللّغات؟

تنطلق الرواية من مستويين اثنين هما:

1 – قصّة الحياة على مستوى الذكرى والذاكرة، ممثّلة في حياة "خالد بن طوبال" أحد رموز الثورة، الرّسام المثقّف الذي هاجر إلى فرنسا حين بتر ذراعه، فعاش في بارس على وقع التذكّر واسترجاع الماضي، وهنا يمتزج التاريخيّ بالتخييليّ.

2 – قصّة الشخصية المقابلة، ممثّلة في شخصية "أحلام" أو "حياة" عاشقة الأدب والشّعر والفنّ، ابنة الشهيد سي الطاهر عبد المولى، الذي تصوّره أنيسة الأمين[2] «الرّجل النموذج للثورة، الأب/الإله الذي لا صورة بعد صورته كأنّه آتٍ من زمن الأنبياء والأئمّة والخلفاء الرّاشدين، استشهد (سي الطاهر) وكان عمرها خمس سنوات، وهي تقيم عند عمّها في باريس الذي يشغل مركزا مهمّا. خالد/البطل عايش الأب إبّان الثورة، والتصق به، وأعجب به أيّما إعجاب. وكان قد كلّفه بتسجيل ابنته في الدوائر الرّسمية...»[3]، وعبر اللّقاء الأوّل وما أعقبه من لقاءات تشكّلت

---

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1989، ص 7.

[2] المقال موسوم عند أنيسة الأمين "أنوثة في محرقة الأدب" والأصحّ "أنوثة في محرقة الأب".

[3] أنيسة الأمين، أنوثة في محرقة الأب، مجلة الناقد، العدد 65، نوفمبر 1993، السنة 6، ص 66.

نصوص متعدّدة على ألسنة شخصيات الرّواية، وتشكّل مسارها الأسلوبيّ القائم على التعدّد الصّوتيّ والتنوّع اللّغويّ.

فيما يزيد عن عشرين صفحة (ص34-54) رصدت الباحثة تواتر النّصوص الظاهرة الجلية حسب ورودها في رواية "ذاكرة الجسد"، وعند مراجعة جداول النّصوص نتبيّن أنّها متعدّد الأجناس، فهي بين الأغنية التراثية، والقول المأثور، والنص الشعري، والمثل الشعبي، والنص الديني القرآني، والحكمة العربية، والنص الإعلامي، والنص التعليمي، وقول تراثي، وقصة عجيبة، سلسلة تلفزية، فقد «استحضرت الروائية أحلام مستغانمي في متن روايتها ما مجموعه خمسين نصا، وهي نسبة مرتفعة نوعا ما، تحيل على أهمية الحيّز الذي تحتله هذه النصوص باعتبارها بنيات نصيّة متفاعل معها في إطار النصّ/ المتن وهذا يدلّ على أنّ التناص عندها آلية من آليات الكتابة الفنية واللغة الأدبية»[1].

لقد استحضرت الرّوائية كلّ هذه النصوص عبر خاصية نقل الكلام Transmission التي يوليها باختين اهتماما كبيرا، فهو يرى أنّ «كلامنا يشتمل بوفرة على كلمات الآخرين منقولة بدرجة من الدقّة والتحيّز متباينة، وتتصل مسألة نقل الكلام بمشكلات التشخيص الأدبي لخطاب الآخر»[2]، وعبر تقنية التضمين الصّريح، والنّزوع «إلى التضمين الصريح مع تبيان المصادر في الهامش يمثّل ضربا من الكتابة الجديدة التي تدلّ دون شكّ على عمق الثقافة التي يمتح منها الروائي»[3]،

---

[1] جنّات عليمي، الحوارية في الرواية، ذاكرة الجسد لأحلام ميتغانمي أنموذجا، دار الاتحاد للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2020، ص55.

[2] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1989، ص 30.

[3] محمود المصفار، التناص بين الرؤية والإجراء في النقد الأدبي، مقاربة محايثة للسرقات الأدبية عند العرب، مطبعة التسفير الفني، تونس، 2000، ص 104.

وبحضور هذه النصوص نكون أمام رواية حوارية متعدّدة الأصوات واللّغات، فالرواية الحوارية «عند باختين جزء من ثقافة المجتمع، والثقافة، مثل الرواية، مكوّنة من خطابات تعيها الذاكرة الجماعية، وعلى كلّ واحد في المجتمع أن يحدّد موقعه من تلك الخطابات، وهذا هو ما يفسّر حوارية الثقافة وحوارية الرواية القائمة على تنوّع الملفوظات واللّغات والعلامات»[1].

تسير أحداث الرّواية في ستة فصول غير متساوية، تشكّل معمارَها مناصاتٌ داخليّة، والمناصة[2] Paratextualité نوع من أنواع التفاعل النصّي الدّاخليّ[3]، وهذا الاستغلال الواعي لهذه النصوص هو ما يجعل رواية "ذاكرة الجسد" نصّا يستغل بوعي منتظم «اللّغة الحوارية وتعدّد أصوات الكلمة، والحضور المتزامن في ملفوظ واحد لصوتي {صوت الرّوائية } وصوت غيري {أصوات الآخرين}»[4].

تحضر النّصوص غير المنسجمة في تفرّدها لتحقّق انسجاما في وحدتها وتضمينها داخل النصّ الروائي، فهي بين «قديمة وحديثة، وعربية ومعرّبة، شفوية وكتابية، مسموعة ومقروءة، نثرية وشعرية، هي أقوال مأثورة، وحكم خالدة

---

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1989، ص 22.

[2] المناصة هي البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين، وتجاورهما محافظة على بنيتها كاملة ومستقلّة، وهذه البنية النصية تكون شعرا أونثرا، وقد تنتمي إلى خطابات عديدة، كما أنّها قد تأتي هامشا أو تعليقا على مقطع سردي أو حوار وما شابه.

[3] د. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص 99.

[4] د. محمد القاضي، في حوارية الرواية دراسة في السردية التونسية، دار سحر للنشر، 2005، ص 111.

وحكايات الجدّة ترويها للأطفال فتحفظها ذاكرة الأجيال المتعاقبة، وهي أمثلة شعبية ومقاطع من أغان شعبية وغير شعبية...»[1]

إنّ هذه النّصوص على اختلافها وتنوّعها تشكّل وحدة أسلوبيّة يحكمها خطاب الأنا باستعمال ضمير المتكلّم المفرد، عن طريق الشخصية الرئيسية "خالد بن طوبال" صوت الرّاوي والصوت المعلن، وعن طريق "حسّان" و"عتيقة" و"المغني الفرقاني"، وقد تنوّعت لغتها بين لغة التعريض والسّخرية، ولغة الإيحاء Connotation، وبذا تحقّق دلالاتها ومقصديتها، ووظيفتها الجمالية الشّعرية والبلاغيّة بالانزياح المباشر عن السياقات التي وردت فيها، وتمثيلا لبعض المناصات تذكر الباحثة ثلاثة أصناف لها هي:

1 - مناصات المماثلة:

وفيها يتماثل ويتساوى صوت مستحضر المناص مع صوت المناص، ومن أمثلته:

أ - مناص المثل الشعبي:

وفيه تقديم لمفهوم اليتم في كون اليتيم من فقد أمّه وليس من فقد أباه، وهي حالة مستحضر المناص "خالد بن طوبال" الذي فقد الأم، وفقد أمومة الوطن، وهذا صوت يتعدى صوت"خالد" إلى صوت الذاكرة الشعبية.

ب - المناص القرآني:

وفيه مماثلة بين نزول الوحي على النبي صلى الله عليه وسلم، وحالة "خالد بن طوبال" الذي فقد ذراعه ففتح له الطبيب اليوغسلافي "كابونسكي" عالم الرسم.

---

[1] جنّات عليمي، الحوارية في الرواية، ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي أنموذجا، دار الاتحاد للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2020، ص58.

ج – مناص القول المأثور:

وهو استحضار لقول الرسام الإيطالي "كونكور" وقوله في محافظة اللوحات الفنية لأسرارها أمام من لا يفهمها من الناس.

2 – مناصات التفسير:

وهي مناصات يحضر فيها البعد التفسيريّ، ومن هذه المناصات:

أ – مناص الذاكرة الطفولية المدرسيّة، وفيه استحضار لدرس من دروس الجغرافيا عن الجبال البركانية التي لا قمم لها، لكنّ باطنها ملتهب، دلالة على ثناية الظاهر والباطن البشري.

ب – مناص الذاكرة الجماعية الشّعيّة، ممثّلا في الأمثال للدلالة على مشاعر الخوف والوجع والتشاؤم من الزّمن.

ج – مناص القصّة العجيبة والخرافيّة والأسطورية، وهو مناص يقوم على التحويل من الخرافيّ الإمتاعيّ إلى الأسطوري الخالد.

د – مناص النقد السياسي، ويتمثّل في صوت خالد المعارض السّاخر.

4 – مناصات المعارضة: وتتمظهر في أربعة مناصات هي:

أ – **المناص الغنائي**، وفيه تغنٍّ بثمرة التفاح، وما تدلّ عليه من الخطيئة الأولى للإنسان، «هل التغزّل بالفواكه ظاهرة عربية؟ أم وحده التفّاح الذي ما زال يحمل نكهة خطيئتنا الأولى، شهيّ لحدّ التغنّي به، في أكثر من بلد عربيّ.

- وماذا لو كنت تفاحة؟
- لا لم تكوني تفاحة؟

- كنت المرأة التي أغرتني بأكل التفّاح لا أكثر، كنت تمارسين معي فطريا لعبة حوّاء، ولم يكن بإمكاني أن أتنكّر لأكثر من رجل يسكنني، لأكون معك أنت بالذّات، في حماقة آدم!»[1].

ويقدّم صالح مفقودة تفسيرا للتغنّي بالتفّاح على أنّه إشارة إلى «الشّجرة التي أكل منها آدم بإغراء من حوّاء، فخرجنا من الجنّة، وبذلك تذهب الكاتبة في التغني بالتفاحة بعيدا، معتبرة إيّاها تذكيرا بالخطيئة الأولى للإنسان، وفي الوقت الذي يذهب النّاس للصلاة، نجد المذياع يمجّد أكل التفّاح، كما نرى الهوائيات على السّطوح، تقدّم كلّ ليلة أكثر من طريقة لأكل التفّاح الذي يعني النهم الجنسيّ»[2].

ب - **المناص الإعلامي**: ممثّلا في المعلّقة الإرشادية، وما تحمله من ثنائية التجلّي والخفاء، تجلي الضعف والإعاقة وخفاء النقد السياسي الموجّه للثورة بعد الاستقلال، وهنا تتكثّف الأصوات إلى أصوات متعدّدة هي: صوت المعلّقة، وصوت خالد المهزوم وصوت الناقد السياسي المنتصر.

ج - **مناص المثل الشعبي**: يتكرّر المثل بتركيبين مختلفين اعتمادا على التقديم والتأخير، كشكل من أشكال الصّوغ البارودي Parodisation، والباروديا Parodie عند باختين «نوع من الأسلبة، تكون فيها قصدية اللّغة المشخّصة متعارضة مع مقاصد اللّغة المشخَّصة ممّا يجعل اللّغة الأولى تعمل على تحطيم الثانية، ويشترط في الباروديا أن تعيد خلق لغة بارودية وكأنّها كلٌّ جوهريٌّ متوفّرٌ على

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط15، 2000، ص 12.

[2] د. صالح مفقودة، قسنطينة والبعد الحضاري للمكان في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، مجلة العلوم الإنسانية، عدد 13، 200، ص 254.

منطقه الدّاخليّ، وكاشف لعالم متفرّد مرتبط باللّغة التي كانت موضوعا للبارورديا»[1].

د – المناص الشعري، وفيه يحضر صوت الشيخ عبد الحميد بن باديس داعيا إلى التحرّر والكرامة والمفاخرة بالهوية الجزائرية العربية، وهو اختيار يولّد ازدواجية صوتية بين مطامح الماضي ومطامح الحاضر.

هذه المناصات تسهم في توفير حوارية الرواية بما تعنيه من تعدّد الأصوات واللّغات، وبما يكثر فيها من «التداخل والتداعي، والتعرّجات والالتواءات والتكرار فضلا عن إيراد الجزئيات... فمن خلال هذه المناصات المقدمة على لسان خالد أو على لسان غيره باستعداء منه يكشف عن خصائص العالم الخارجي، ممّا يجعل هذا السارد الذاتي يشخَّص داخل الذات الفردية بصيغة التعدّد، ويتحوّل الحديث النّفسيّ إلى فعل للتواصل تتعدّد تبعا له حقول التلفّظ، وتتنوّع أنساقها»[2].

في النصوص الثاوية الخفية:

إضافة إلى ما ورد من مناصات متنوّعة في نصّ الرّواية جعلتها الرّوائية متناغمة عبر التنضيد Stratification، فاللّغة لا تكون أبداً واحدةً، بل يعيش فيها وعي الفنان بالكلمة، واللّغة الأدبيّة بخاصّة لغة منضّدة ومتعدّدة لسانيا، يتّخذ فيها التنضيد وجهين هما: التنضيد الأجناسيّ، فللأجناس التعبيرية ملامح من «اللّغة القاموسية، الدّلالية، التركيبية أو غيرها، تكون وثيقة الالتحام بالنوايا وبالنسق العام للتنبير المتّصل بهذه أو تلك الأجناس الأدبية... و إلى جانب هذا التنضيد للّغة إلى أجناس، ينضاف تنضيد آخر يختلط بالأوّل تارة يتطابق معه، وطورا يبتعد عنه،

---

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1989، ص28.

[2] جنّات عليمي، الحوارية في الرواية، ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي أنموذجا، دار الاتحاد للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2020، ص 68.

وهو التنضيد المهني للّغة»[1]، وعبر الأسلبة Stylisation تفرغ الروائية النصوص الحاضرة من سياقاتها الأصلية في حوارية وتفاعل وتداخل مع نصّها "ذاكرة الجسد".

عمدت الباحثة إلى استثمار مقولة إجرائية هي المتناص[2] intertexte، مستحضرة المصطلح من "ميشال ريفاتير"[3] Michael Riffaterre، لمقاربة التداخل النصي في الرواية، والكشف عن المتناصات المندسة فيها لإضفاء الحوارية عليها، فرصدت المتناصات المندسة في النصّ الروائي، والتي كانت بين نصوص دينيّة ونصوص شعريّة، ونصوص تراثيّة ونصوص أسطوريّة، وأمثال شعبيّة وغيرها، لتحوّلها إلى تشخيص أدبيّ اعتمادا على الأسلبة وعلى الباروديا بين الملفوظات، وبذا يكون التناص باسحضار النصوص الثاوية الخفية أكثر حوارية، وهو « مرحلة أعلى من قراءة النصّ الغائب، وهو القانون الذي ينطلق أساسا من الإقرار بأهمية هذا النصّ، وقداسته، فيتعامل وإيّاه كحركة وتحوّل، لا ينفيان الأصل، بل يساهمان في استمراره كجوهر قابل للتجدّد»[4]، فيه يتمّ تفجير مكبوت

---

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1989، ص60.

[2] يميّز ريفاتير بين التناص والمتناص ، فيقول عن مشكلة الخلط بين المصطلحين:

Ce problème, c'est la confusion qu'on fait trop souvent entre intertextualité et intertexte. L'intertexte est l'ensemble des textes que l'on peut rapprocher de celui que l'on a sous les yeux, l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné.

[3] Riffaterre Michael. L'intertexte inconnu. In: Littérature, n°41, 1981. Intertextualité et roman en France, au Moyen Âge. pp. 4-7.

[4] د. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1985، ص 253.

النصّ ونواته، وإعادة كتابته من جديد، وبذا تكون أصوات الآخرين حاضرة وإن كانت ثاوية خفية، على اعتبار أنّ المؤلّف «لا يحرّك شخوصه على أنهم أبواق له أو أصداء لشخصيته بل يدخلون هو أنفسهم في حوار معه ومن ثم فصوت الكاتب لا يعدو أن يكون واحدا من جملة أصوات عديدة، فهو يختلف عن السارد كما يختلف السارد عن البطل والطل عن الآخرين، إذ وراء محكي السارد يمكن أن نقرأ محكيا ثانيا هو محكي الكاتب الذي يسرد نفس ما يحكيه السارد»[1].

حضرت النصوص الدينية الإسلامية، واليهودية والمسيحية، ليداخل النصّ القرآني ونصّ الحديث النبويّ، والنصّ التوراتيّ، والنصّ الإنجيليّ نصّ "ذاكرة الجسد" في مستواه اللّغوي والتركيبيّ والدلالي، فانجرّ عن تعدّد النّصوص تعدّدٌ في اللّهجات وتنوّعٌ في الأساليب، وإضافة إلى النصوص التراثية كنصوص "ألف ليلة وليلة"، ونصوص "الأغاني" لأبي الفرج الأصفهاني، ونصوص طوق الحمامة" لابن حزم، ونصوص "نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب" لأحمد بن محمد المقري التلمساني، وبعد بيان دلالة هذه المتناصات المتعدّدة الأجناس تقف الباحثة عند الكمّ الهائل لأسماء الأعلام الذين استحضرتهم الروائية لتوفير أكبر قدر من الأصوات المختلفة والمتعدّدة، فاللاتجانس «من أساسيات إنجاح رواية الأصوات، وكلّما كانت الأصوات مختلفة في توجهاتها الفكريّة وانتماءاتها الطبقيّة كلّما ساعد على إظهار مساحة الحرية التي يتحرك فيها الصوت بوجهة نظره»[2].

لقد تشكلت شعرية رواية "ذاكرة الجسد" من خلال تعدّد أصواتها، عن طريق الأسلبة والتشخيص، وتناص النصوص وتداخل أساليبها، فكانت «بنيات

---

[1] محمود المصفار، التناص بين الرؤية والإجراء في النقد الأدبي، مقاربة محايثة للسرقات الأدبية عند العرب، مطبعة التسفير الفني، تونس، 2000، ص 29.

[2] د. نجيب محمد التيلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، 2000، ص 56.

خطابية متعدّدة: المسرحي – الشعري - الديني - الحكائي - الشفوي – الصحافي - السياسي- التاريخي... ويأتي تداخل الخطابات هنا وتعدّدها في إطار انفتاح الخطاب عليها، لتقوم بوظائفها في مجرى الخطاب، وهذا ما يجعلها تسهم جميعا، وكلا حسب خصوصيته في إثراء عالم الخطاب الروائي وتشكيل مكوناته»[1]، ووسم لغته بالحية التي لا تفلت من «ملامسة آلاف الأسلاك الحوارية الحيّة المنسوجة من لدن الوعي الاجتماعي- الإيديولوجي القائم حول موضوع ذلك الملفوظ، ومن الإسهام بحيوية، في الحوار الاجتماعي، وبالإضافة إلى ذلك، فإنّ الملفوظ منسوج من ذلك الوعي المتّصل بالموضوع: إنّه بمثابة استمرار له، بمثابة ردّ في حوار بينهما».[2]

إنّ الملفوظات الحيّة هي الملفوظات التي تنبثق بدلالة في لحظة تاريخية وداخل بيئة اجتماعية محدّدتين، وترد ضمن ما يسمّيه باختين بالحوارات الخالصة الصريحة، التي تتعلّق بحوار الشخصيات، إنّها طريقة كلام شخص محدّد اجتماعيا وبالملموس، وتكون عادة «مفصولة بخطاب مباشر من الكاتب يكون بصفة عامة، مؤثّرا، عاطفيا، يترجم فيه مباشرة بدون انكسار رؤيته للعالم وأحكامه القيميّة»[3].

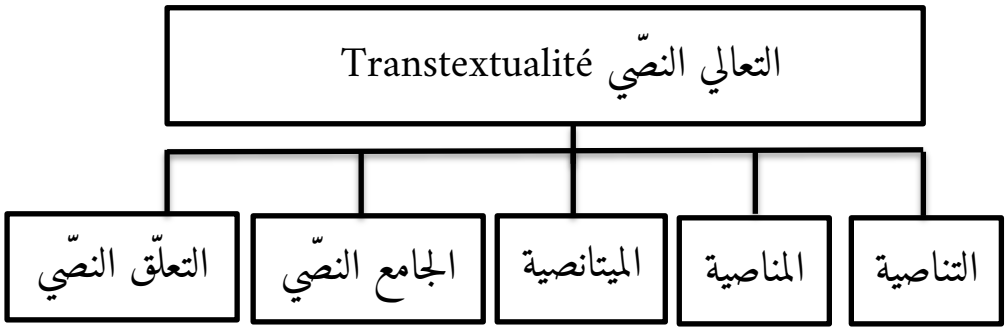
إضافة إلى المتناصات تستثمر الباحثة أداة إجرائية أخرى هي الميتانصات Métatextualité ، وهي عنصر من العناصر الخمسة المشكلة للتعالي النصّي الممثّلة في الشكل الآتي:

---

[1] د. سعيد يقطين، القراءة والتجربة، حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1985، ص 295.

[2] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1989، ص 52.

[3] المرجع نفسه، ص 73.



تمثّل الميتانصية النّوع الثالث من علاقات التعالي النصي[1]، ويعرّفها جينيت بكونها "علاقة التعليق" commentaire التي تربط نصا بآخر يشير إليه دون أن يسمّيه[2]، ويعرّفها سعيد يقطين بأنّها «نوع من المناصة لكنّها تأخذ بعدا نقديا محضا في علاقة بنية نصّية طارئة مع بنية نصيّة أصل»[3]، وتتخذ الميتانصيات في رواية ذاكرة الجسد مجموعتين من المخاطبات:

1 – مخاطبات اللغة الفرنسية، فقد تعالقت النصوص الفرنسية الواردة في النصّ مع النّصوص السابقة والنّصوص اللاحقة لها في المتن الروائيّ، دون حدوث نوع من التنافر أو اللاتجانس، بل كان دورها في إحداث الطرافة والإثراء عن طريق ارتجال لغة التعبير.

---

[1] Gérard genette, palimpsestes, la littérature au second degré, coll. poétique, Ed seuils, 1982, p.10.

[2] Le troisième type de transcendance textuelle, que je nomme métatextualité, est la relation, on dit plus couramment de «commentaire», qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer.

[3] د. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص 99.

2 – مخاطبات اللهجة العامية، وتظهر مبثوثة في ملفوظات الشخصيات الروائية، لها خاصيتها التعبيرية والجمالية الأسلوبية، لكونها لغة التداول اليومي، وبذا تسهم هذه المخاطبات كميتانصيات في التعدّد اللّغويّ عبر الخصائص اللغوية الآتية:

- المزج بين الفصيح والعامي، وتحقيق جدلية العامي بالأدبي الفنّي.
- تعدّد وتنوّع خصائص الفصيح النطقية يحد الثراء اللغوي.
- المزاوجة بين التركيب الفصيح وانتهاكه عن طريق العدول والانزياح.
- تشخيص السلوكات والقيم عن طريق الحوار المحكي.
- التنويع الأسلوبي بين بلاغة الفصيح وتداولية العامي والمأثور اليومي لتأكيد حوارية اللغات.

ثانيا: روايات شتّى في رواية واحدة:

في النصّ التمهيدي من الباب الثاني لدراسة الحوارية في رواية "ذاكرة الجسد" تقرّ الباحثة بمسلّمة التناصية، وتعالق النّصوص فيما بينها في إطار ما ينعت بالتناص الكلّي، الذي يتجاوز تعالق الصور والتراكيب والملفوظات إلى تعالق بنيات ومورفولوجيا الأجناس وخطابات، «يكون بإمكانها أن تنهض بين الأعمال الأدبيّة باعتبارها نصوصا حاضرة وغائبة من جهة، ورؤيات للعالم أو وجهات نظر على أقلّ تقدير من جهة أخرى»[1]، وفي إطار علاقات التعالي الجينيتي تستثمر الباحثة علاقة التعالق النصّي l'hypertextualité التي تعني «العلاقة التي تربط نصّا لاحقا (ب) Hypertexte بنصّ سابق (أ) Hypotexte، والمخالفة بالضرورة للعلاقة الميتانصية (التعليق) التي لا تقدّم نصّا أدبيا عكس التعلّق النصّي، فالنص اللاحق هو كلّ نصّ محرّف أو مشتق من نص سابق وفق أسلوبين: إمّا التحويل البسيط

[1] د. بشير قمري، مفهوم التناص بين الأصل والامتداد، حالة الرواية، مدخل نظري، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي العربي، بيروت، لبنان، العدد 61/60، 1989، ص 93.

Transformation simple أو التحويل غير المباشر أو التقليد Imitation»[1]، ويرى سعيد يقطين أنّ العلاقة بين النصّين السّابق واللاحق علاقة تحويل أو محاكاة، وبالتالي فإنّ النصّ الروائي مرتبط آليا بما يسبقه من نصوص من جنسه، تكون فيه الحوارية من خلال تفاعل أصوات الرّوائيين ولغات الرّوايات، «ولهذا فإنّ جميع علاقات العناصر والأجزاء الداخلية والخارجية للرواية، تحمل طابعا حواريا، وبُنى الرواية بأكملها بوصفها حوارا كبيرا، تتردّد داخله حوارات الأبطال، والقصص التي تغني بعضها بعضا من خلال تضادّها، والتي ترتبط ببعضها وفق مبدأ تعدّد الأصوات الموسيقي»[2].

الرواية تحكي الرّواية وشواغل أخرى:

تقف الباحثة عند تمظهرات الحوارية في رواية "ذاكرة الجسد" انطلاقا من عنوانها، الذي لا يجاوز الكلمتين في تركيب إضافيّ "ذاكرة" + "جسد"، لتوريط المتلقي في عملية الفهم والتأويل، وهنا تستحضر "جنّات عليمي" قراءة "رشيد الإدريسي" الذي قراء النصّ من غلافه على أساس أنّ لفظة الجسد المذكورة في عنوان الرّواية علامة متعدّدة المؤوّلات، ليس انطلاقا من "إرادة قولها " vouloir dire، بل انطلاقا من قدرتها على القول pouvoir dire، فهي لا تقف عند الدلالة على الجسم البشري الذي هو مجموعة الجوارح والحواس، والذي تعنيه مقصدية المؤلّف، وإنّما تذهب إلى أبعد ما يمكن أن تعنيه هذه العلامة، مستمرا الجناس البلاغي مفتاحا قرائيا لفكّ العلاقة بين لفظة الجسد والحسد، اعتمادا على «لعبة المسافة واللّون والحجم، فهذه العناصر الثلاثة، انطلاقا ممّا يمكن تسميّته باللّبس

---

[1] د. هشام موساوي، المناصية في الرواية المغاربية من العنوان إلى النص، دار الأمان، الرباط، المغرب، 2015، ص 18.

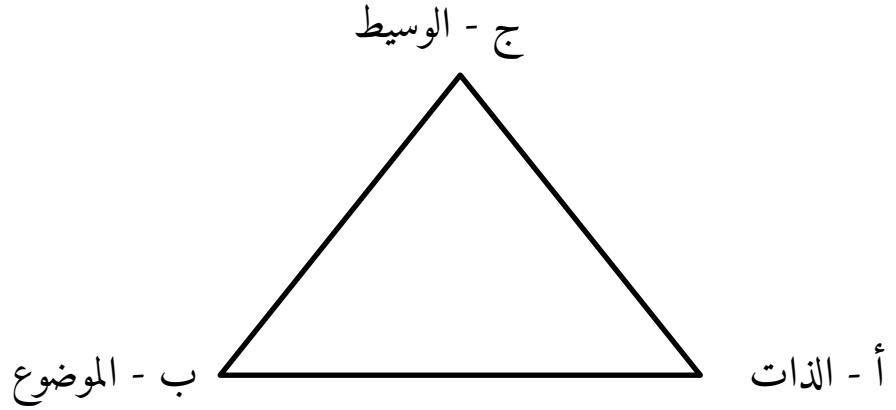
[2] باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 1986، ص 60.

مرّة أخرى، تضلّل القارئ وتغشى بصره، فتتحوّل ذاكرة الجسد إلى ذاكرة الحسد، فالعنوان كلّه مكتوب باللّون الأسود باستثناء نقطة الجيم التي كُتبت باللّون البُنيّ، كما أنّها كُتبت بمقياس أكبر من ذلك الذي كُتبت به نقطة الذّال، الذيء الذي يدفع إلى الاعتقاد بأنّها ليست جزءا من العنوان، وممّا يزيد في تأكيد هذا الاعتقاد ابتعادُ النقطة عن حرفها بمسافة أكثر...دون الحديث عن شكلها الذي يجعلها قريبة من زخارف الكتّاب الأخرى التي لا علاقة لها بالحروف، عازلا إيّاها بذلك عن العنوان ومحوّلا إيّاها إلى مجرّد جزء من فسيفساء الغلاف»[1]، فالغلاف بكلّ مكوّناته جزء من الرّواية، وبذا فهو الذي أوحى بهذه القراءة علما بتواتر الجناس 32 مرّة في المتن الرّوائيّ، فتتحوّل "ذاكرة الجسد" إلى "ذاكرة الحسد".

غلاف الرواية طبعة دار الآداب

[1] رشيد الإدريسي، لذّة التفاصيل المستترة، مجلة الآداب، العدد 10/09، أيلول - سبتمبر، تشرين الأول – أكتوبر، السنة 48، 2000، ص 53.

إنّ جميع العلاقات التي بين «عناصر الرّواية وأجزائها ذات طابع حواريّ، يسهم في بناء الرواية على أنّها حوار كبير»[1]، فالعنوان في تشكّله الجناسيّ "الجسد/ الحسد" يقدّم تصوّرا ثلاثيا أكثر تعقيدا من التصوّر الثنائي الذي يقدّم الكتابة عن الحبّ في علاقة ثنائية بين الذات والموضوع، إنّه يقدّمها في علاقاتها الثلاثيّة التي نتمثّلها من خلال الشكل الآتي:



مثلث الرّغبة

إنّ هذا التصوّر الوارد في "ذاكرة الجسد" مقتبس من "مثلّث الرّغبة" Le désir triangulaire للفيلسوف الفرنسي "رنيه جيرار"[2] René Girard الذي يرى أنّه « في أغلب الأعمال التخييليّة، تُعبّر الشّخصيات عن رغبتها، بصورة أبسط ممّا يفعله دون كيشوت، إذ لا نقع فيها على وسيط médiateur بل على ذات وموضوع وحسب، وحين لا تكون طبيعة الموضوع الفتّان كافية لإظهار الرغبة، فإنّنا نلتفت عندها إلى الذات الشّغفة، فنحلّل نفسيتها أو نشير إلى حريّتها، غير أنّ الرغبة عفوية

[1] Mikhaïl Bakhtine, la poétique de Dostoïevski, traduction d'isabelle kolitcheff, éditions du seuil, 1970, p.82.

[2] رنيه جيرار، الكذبة الرومانسية والحقيقة الروائية، تر: د. رضوان ظاظا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

دائما، ويمكننا على الدّوام تمثيلها بخطّ مستقيم يصل الذات le sujet بالموضوع «l'objet»[1].

يعتبر باختين الخطاب الرّوائي «نتاج تراكمات من الأفكار والتعابير والمعاني تجمعها ذاكرة اللّغة، وتحوّل القراءة إلى عملية لا تنتهي من البناء والتفكيك وإعادة البناء»[2]، فاللّغة نسيج الرّواية النصّي، الذي يتقاطع فيه الفردي بالجماعي، الذاتي والموضوعي، فيحضر السير ذاتي في الرّوائي، وتصير مؤلّفة الرّواية هي "أحلام"، بينما بطلة النصّ هي أيضا "أحلام"، ووحدة التسمية تعني عضوية العلاقة بين الأنثى خارج النصّ والأنثى التي في داخل النصّ، لم تعد المرأة مجرّد مادة من مواد اللّغة ولكنّها صارت المؤلّفة والبطلة، ليست فتاة غلاف وإنّما هي جوهرة النصّ ونسغ الخطاب اللّغوي»[3].

وعن هذا التقاطع بين السير ذاتي بالرّوائي صرّحت أحلام مستغانمي في حوار أجرته "مفيدة الزريبي": «في هذه الرّواية الأولى لم يكن ممكنا أن أنجو من الكشف عن سيرتي الذاتية، وكلّ رواية أولى هي بالدّرجة الأولى سيرة ذاتية مع شيء من التزوير، لقد أخذت وقتا طويلا في تزوير هذه السيرة، ولذلك فإنّني لم أبتعد عن نفسي، أحرف، "حياة" من أحرف اسمي البداية بحاء الألم والنهاية بميم المتعة، وفي الرواية إشارات تحيل عليّ وتصف نرجسيتي، هذه المرأة هي أنا بحماقاتي

---

[1] René Girard, Mensonge romantique et vérité romanesque, éd. Grasset et Fasquelle, paris, 1961, p 8.

[2] د. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2002، ص 99.

[3] عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006، ص 192.

ونزواتي الشّاذة، بتطرّفي في العشق، في عشق الوطن، هذه المرأة هي أنا بكلّ ما أحمله من تناقضات.

أمّا عن الجزائر فقد كتبت الرّواية وأنا مأخوذة بالوضع... أعتقد أنّ هؤلاء العشّاق ليسوا سوى مرايا تكوّن شخصية واحدة، وإن اختلفت أعمارهم وأسماؤهم وصفاتهم، ويحبّون امرأة واحدة، إنّهم جميعا أنا، يتكلّمون على لساني»[1].

هذا التداخل الأجناسي مظهر من مظاهر حوارية الرواية المنفتحة على كلّ الأجناس الأدبية وغير الأدبية، وبالمزج بين السيري والرّوائي تتحدّث الرّوائية «عن سيرتها وتسرّب جوانب منها بأفق تخيّلي هو إلى الخطاب الرّوائي المتنوّع أقرب منه إلى ميثاق السّيرة الذاتية الأحادي الاتجاه»[2]، وبذا أيضا تنفتح على التاريخ في رحلة بحث عن هويتها وهوية مجتمعها، عبر توظيف تقنية الزمن المستعاد على لسان الراوي "خالد بن طوبال"، فيتقاطع التخييليّ بالتاريخيّ، ويقيم الروائي علاقة حميمة بين الرواية والتاريخ، فتلتقي المعرفة الأدبيّة بالمعرفة التاريخيّة، وعند استنجاد الراوي بالمؤرّخ يحدث «إيهام صريح بتناهي المتخيّل والمرجعي حتى إنّ كلا منهما صورة مطابقة للآخر... وإذا كان التاريخ مرتهنا بالرواية فالعكس قائم أيضا من خلال الزجّ بالشخصيات التاريخيّة في منعطفات الرواية... إنّ تخييل التاريخيّ يتكامل ههنا مع تأريخ الروائيّ»[3]، وهذا ما نجده في النص حين حديث "خالد بن طوبال" عن "الطاهر عبد المولى": «كان من طينة ديدوش مراد، ومن عجينة العربي بن

---

[1] مفيدة الزريبي، مع أحلام مستغانمي، الكتابة حالة عشق، مجلة الحياة الثقافية، تونس، عدد89، 22 نوفمبر 1997، ص 35.

[2] بن جمعة بوشوشة، الرّواية النسائية المغاربيّة أسئلة الإبداع و ملامح الخصوصية، الرّواية العربيّة النّسائية، الملتقى الثالث للمبدعات العربيات، دار كتابات، تونس، ط1 ،1999، ص 22.

[3] د. محمد القاضي، في حوارية الرواية دراسة في السردية التونسية، دار سحر للنشر، 2005، ص 36.

مهيدي، ومصطفى بن بولعيد، الذين كانوا يذهبون إلى الموت ولا ينتظرون أن يأتيهم، فهل أنسى أنه والدك.. وسؤالك الدائم يعيد لاسمه هيبته حيا وشهيدا؟»[1].

إضافة إلى تداخل السير ذاتي بالرّوائي، وتداخل التاريخي بالتخييلي، تَطرُقُ الباحثة تداخل النثر بالشّعر كمظهر من مظاهر حوارية الرواية، التي تجمع الشاعرية البالغة الإيحاء والرهافة بالقدرة الفائقة على السرد والحكي، فالمبالغة في استخدام الشاعرية لم تكن عيبا في "ذاكرة الجسد" بل نجدها «ترفد النصّ بطاقة إيحائيّة عالية وتجعله بالغ الدّفق والحيوية، بحيث تحوّلت الرواية إلى أربعة صفحة من التوتّر اللّغوي المفعم بالنضارة والاندفاع المحموم خلف ذُرًى لا نهاية لارتفاعا. ذاكرة الجسد ملحمة غنائية ذات طابع إنشادي وظيفتها الاحتفال بالحبّ واستعادة ما ضاع منه عبر لغة متوهّجة وأسلوب تتلاحق كشوفه المدهشة»[2].

إنّ رواية ذاكرة الجسد تستعير تنغيمها وإيحاءها من الشّعر، الأمر الذي يجعل لغتها تتماهى بين الشعر والنثر، فيتداخل بذلك «السرديّ والشعريّ والحواريّ والغنائيّ، إلى حدّ يعسر معه تمييز حدود الرواية عن تخوم الشعر: لغة وإيقاعا وتخييلا، وحتّى تشكيلا بصريا للكتابة السرديّة التي تأخذ فيها الجمل المسترسلة شكل السطر الشعري... لانسجامه مع نسيجها النفسيّ»[3]، فيظهر التنغيم على المستوى الصوتي والصرفي والتركيبي، وبذا تكون الرواية قادرة على امتصاص اللغات المتعدّدة، والنصوص المتنوّعة، والأجناس المختلفة الأدبية وغير الأدبية، فتصير

---

[1] ذاكرة الجسد، ص 44.

[2] شوقي بزيغ، رواية الحرية ونشيد الحبّ، مجلة الآداب، العدد6، السنة 41، حزيران 1993، ص 74.

[3] د. بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، دار المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2005، ص 101.

الرواية «حنسا خلاسيا آكلا للأجناس كلّها مستعصيا على التحديد والنضباط في منظومة مفهومية واضحة»[1].

ذاكرة الجسد والروايات الجزائرية:

تتناصّ رواية "ذاكرة الجسد" مع نصوص روائية جزائرية، وبخاصّة النصوص المكتوبة بالفرنسية، فتذكر الرّوائية عناوينها صراحة في متنها، ممّا يمكن رصده في الجدول الآتي:

	عنوان الرواية	الروائي
1	الأصفار تدور حول نفسها **Les zéros tournent en rond.**	مالك حداد
2	سأهبك غزالة **Je t'offrirat une gazelle.**	
3	رصيف الأزهار لم يعد يجيب **Le quai aux fleurs ne répond plus.**	
4	نجمة **Nadjma.**	كاتب ياسين

تُعدُّ نصوص مالك حدّد وكاتب ياسين نصوصا Htpotextes سابقة لنص ذاكرة الجسد/ النصّ اللاحق Hypertexte، الذي يقوم على الاقتطاع والامتصاص:

1 - الاقتطاع: في الاقتطاع تقتطع الروائية جملا وفقرات من النصوص السابقة وتضمّنها نصَّها، فتدمج الغائب في الحاضر على أساس أنّ «كلّ نصّ هو امتصاص

[1] د. محمد القاضي، في حوارية الرواية دراسة في السردية التونسية، دار سحر للنشر، 2005، ص 31.

وتحويل لكثير من نصوص أخرى، فالنصّ الجديد هو إعادة إنتاج لنصوص وأشلاء نصوص معروفة، سابقة أو معاصرة، قابعة في الوعي واللاّوعي، الفردي والجماعي»[1]، وترى جوليا كريستيفا أنّ «كلّ نصّ هو عبارة عن فسيفساء من الاقتباسات، وكل نصّ هو تشرّب وتحويل لنصوص أخرى»[2]، فالنصّ موجود ومترابط مع نصوص سابقة أو معاصرة، «لا يرتكز على علاقة آلية بل يُنتج مزيجا كيميائيا مع السابق الذي يحتويه»[3]، أمّا "مارك أنجينو" Marc Angenot فيذكر أنّ العمل التناصيّ «هو اقتطاع وتحويل ويولّد تلك الظواهر التي تنتمي إلى بديهيات الكلام انتماءها إلى اختيار جمالية تسمّيها كريستيفا اعتمادا على باختين 1963 حوارية وتعدّدية الأصوات»[4].

عمدت الرّوائيّة قبل عملية الاقتطاع والأخذ من النصوص الروائية إلى عمليتين سابقتين هما: عملية الانتقاء وعملية التفكيك للوقوف على أبعاد المقولات الإيحائية والرّمزية، الفكرية والوجدانية، وما تتضمّنه من تيمات دالة على النفي والتهميش والضياع، وتأزّم الذات، إنّها مقتطفات متجدّدة من خلال حضورها في النص الحاضر/ الرواية، التي تستقبل داخلها «التعدّدية اللّسانيّة والصوتيّة للّغة الأدبيّة وغير الأدبيّة، دون أن يضعف العمل من جرّاء ذلك، بل إنّه يصير أكثر

---

[1] محمد عزام، النص الغائب تجلّيات التناص في الشعر العربي، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، ص 29.

[2] المرجع نفسه، ص 30.

[3] عبد الوهاب ترو، تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، لبنان، العدد 61/60، يناير، فبراير 1989، ص 78.

[4] مجموعة مؤلفين، آفاق التناصية المفهوم والمنظور، تر: محمد خير البقاعي، جداول للنشر والترجمة والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص 83.

عمقا لأنّ ذلك يسهم في توعيته وتفريده»[1]، فالاقتطاع لا يعني تضمين جملة أو جزء من الكلام بل يعني تحقيق التعدّدية الصّوتية بانصار صوتي مالك حداد وكاتب ياسين في صوت أحلام مستغانمي ، ممّا يجعل الكلمة المضمّنة «محمّلة دائما بمضمون أو بمعنى إيديولوجي أو وقائعي، على هذه الشاكلة نفهمها ولا نستجيب إلاّ للكلمات التي توقظ فينا أصداء إيديولوجية أو لها علاقة بالحياة»[2]، وعبر انتقاء الكلمات تمارس الروائية آلية التحويل بتغير سياقات اللّفظة فيلتقي الاقتطاع بالتنضيد والتضمين والتحويل ليحقّق تحاور الأساليب المنصهرة بعضها ببعض.

2 – الامتصاص:

الامتصاص لا يجمّد النصّ الغائب ولا ينقده، بل يعيد «صوغه فقط وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب فيها، وبذلك يستمرّ النصّ غائبا غير ممحوّ، ويحيا بدل أن يموت»[3]، وبهذا القانون نسجت أحلام مستغانمي على منوال مالك حدّد في "سأهديك غزالة" وعلى منوال كاتب ياسين في "نجمة"، دون أن تغيب شخصيتها الإبداعية، بمزيد من الحوار والحوارية، لما في النصوص الثلاثة: نجمة، سأهبك غزالة، رصيف الأزهار لا يجيب من تقارب زماني ومكاني وإيديولوجيّ، وتقارب على مستوى الشّكل لما تمتاز به هذه الروايات من تعدّد وتوالد قصصي، فتتداخل النصوص الروائية الثلاثة مع رواية "ذاكرة الجسد" في حوارية بين النصوص، معبّرة عن رؤى وأفكار متقاربة متشابهة في وقعها النفسي.

---

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1989، ص 67.

[2] ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، تر: محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص 93.

[3] د. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1985، ص 253.

ذاكرة الجسد والروايات العالمية:

دخلت رواية "ذاكرة الجسد" في علاقة حوارية مع روايات أجنبية، جعلتها تشتمل على نسق أدبي للغات شتّى، تقوم بينها علاقات حوارية بواسطة الباروديا والأسلبة والتحويل، فيبتدئ الحكي على لسان "خالد بن طوبال" صوت الروائية وقناعها، الذي يسترجع الماضي ويستذكر قراءاته وقراءات رفيقته أحلام/حياة للروايات والنصوص العالمية، ممّا يجعل ذاكرة الجسد يتعايش مع كثير من النصوص الغائبة، ونتبّعا لهذه النصوص في الرواية منهجت الباحثة هذه النّصوص وفق مستويين هما:

1 – مستوى حضور المسمّى وغياب الاسم:

ونقصد به الروايات التي حضر أبطالها وأحداثها وغابت عناوينها، وفي هذا المستوى ذكرت روايات ثلاث هي: (رواية "ألكسيس زوربا" للرّوائي اليوناني نيكوس كازانتزاكيس Nikos kazantzakis، ورواية "فاوست" التي رسم ملامحها "غوته" Goethe، ورواية "أحدب نوتردام" أو "كازيمودو" التي كتبها فيكتور هوغو Vivtor Hugo، فرواية زوربا هي الروح المبثوثة في رواية ذاكرة الجسد، تحضر منذ الصفحات الأولى وحتّى آخر صفحات ذاكرة الجسد، وتتجسّد في حوار "خالد بن طوبال" مع أحلام/ حياة:

- فيك شيء من زوربا، شيء من قامته.. من سمرته.. وشعره الفوضوي المنسق. ربّما كنت فقط أكثر وسامة منه.
- يعجبني جنونه وتصرّفاته غير المتوقّعة.. علاقته العجيبة بتلك المرأة.. فلسفته في الحبّ والزواج.. في الحرب وفي العبادة، وتعجبني أكثر طريقته في أن يصل بأحاسيسه إلى ضدّها...[1]

[1] ذاكرة الجسد، ص 121.

إنّ هذه المماثلة التي تجمع بين المتناقضات في ثنائية ضدّية تنمّ عمّا يسمّيه باختين بالنكهة الكرنفالية carnavalesque، لتجسيد التعارض في وعي الشخصية بين الطبيعة والثقافة، فكان خالد بن طوبال الشخصية الورقية الروائية، النسخة العربية لشخصية زوربا التي تجمع بين الألم والمتعة السّادية، وعبر المحاكاة ولبس الأقنعة تستعير الروائية قناع "فاوست" فتتكلّم بصوته ولغته، مستعملة كلام الغير/ كلام فاوست، للتعبير عن حالة مشابهة من خلال ملفوظ مزدوج مؤسلب عن طريق الباروديا والأسلبة لغرض قصدية التوضيع l'objectivation، التي «تعين على استمداد وجهة نظر خاصّة يستعملها المؤلّف كأداة دون أن يتقمصها مباشرة»[1]، وهنا تتعدّى الرّوائية الازدواجية الصوتية إلى التعدّد الصوتيّ، فيتداخل صوتها مع صوت "غوته" على لسان فاوست، وصوت الراوي السارد "خالد بن طوبال".

وبنفس التمثّل تحضر شخصية "كازيمودو"/أحدب نوتردام، الشخصية التي صنعها فيكتور هوغو للتعبير عن جنون العشق، عشق الأحدب للمرأة وعشق خالد مبتور الذراع لقسنطينة المدينة، فيقول خالد بن طوبال: «في ذلك الصباح، وفي أوّل لقاء لي مع تلك المدينة، فقدت لغتي، شعرت أنّ قسنطينة هزمتني حتى قبل أن نلتقي... أنا أحدب نوتردام الآخر، أحمق قسنطينة الآخر.. ما الذي أوصلني إلى جنون كهذا؟ ما الذي أوقفني عند أبواب قلبها عمرا؟»[2]

هذا التماثل بين العاهتين له دلالته ورمزيته في الرّواية، عاهة القدر عند أحدب نوتردام، وعاهة بتر الذراع اليسرى عند خالد بن طوبال، في لغة تمزج السّخرية بالتهكّم والرّثاء والشكوى والرفض والتحدّي فيقول السّارد: «يومها

---

[1] بشير القمري، مفهوم التناص بين الأصل والامتداد، حالة الرّواية، مدخل نظري، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 60-61، جانفي – فيفري 1989، ص 97.

[2] ذاكرة الجسد، ص 290.

اكتشفت البعد الآخر لليد الواحدة.. فقدر لصاحبها أن يكون معارضا ورافضا، لأنّه في جميع الحالات.. عاجز عن التصفيق!»[1].

تتحاور الشخصيات الثلاث موحّدة في شخصية خالد بن طوبال، زوربا الأسطوريّ وفاوست الخرافيّ وكازيمودو صاحب العاهة، انصهرت أصواتها عبر الوسيط Médiateur هو خالد، «ويحتفظ خطاب المؤلّف المباشر في هذا التصوير بدور الناظم بين جميع مستويات الأسلبة بتخلّلٍ Intercalation يترجم أحيانا رؤيته للعالم وأحكامه القيمية... وحينئذ يبدو الكاتب كمن لا يتكلّم لغة بمفرده، وإنّما يشاركه في ذلك آخرٌ، وبهذا يسكن كلام الغير لغة العمل الأدبيّ الذي يتحوّل ملفوظه إلى ملفوظ مضاعف Enoncé Double بجميع النبرات المعتّقة Archaisantes للأجناس الرّسمية ... نبرات تستمدّ شحنتها من صيغ الأساليب الملحمية وأساليب الإطراء التي تمجّد أو التي على العكس من ذلك تصبّ في السّخرية، وقد يتولّد عن ذلك ملفوظ هجين Enoncé Hybride يجمع بين طرفي النفيض، وهو الملفوظ الذي يتضمّن في الواقع ملفوظين، طريقتين في الكلام، أسلوبين، لغتين، منظورين، بعدين دلاليين»[2].

2 – مستوى حضور الاسم وغياب المسمّى:

إنّ الرّواية كخطاب مكتوب هي «فعل كلاميّ مطبوع، يُشكّل أحد عناصر التبادل اللّفظيّ، إنّه موضوع نقاشات فعّالة تتّخذ شكل حوار، وهو موضوع بالإضافة إلى ذلك لكي يُفهم بطريقة فعّالة، ولكي يُدرس بعمق وليُعلّق عليه ويُنتقد في إطار

[1] ذاكرة الجسد، ص 326.

[2] بشير القمري، مفهوم التناص بين الأصل والامتداد، حالة الرّواية، مدخل نظري، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 60-61، جانفي – فيفري 1989، ص 98.

الخطاب الداخليّ»[1]، فالتعريف يحيل على ما يمكن التعبير عنه في إطار نظرية الحوارية بالخطاب فوق الخطاب، أو الملفوظية فوق الملفوظية، وعبر الإضمار تحضر في ذاكرة الجسد نصوص لشعراء وكتّاب انتحروا صيفا، انتحار الشاعر البناني خليل حاوي حين احتلّ الإسرائيليون الجنوب، وانتحار الروائي الياباني "يوكيو ميشيما" Yukio mishima الذي انتحر على طريقة السّاموراي، وانتحار الروائي الإمريكي أرنست همنغواي Ernest Hemingway مخلّفا مسوّدة روايته "الصيف الخطر"، فسلطة وجود الأسماء تدل على وجود النصّ كاملا، وعلى وجود أصوات ولغات ودلالات، «ففي نصّ ذاكرة الجسد تلتقي الثقافات، والحضارات، والقارّات، والأصوات، واللّغات، ووجهات النظر لتنصهر كلّها في وعاء واحد وتتمازج وتتآلف»[2].

استنتاجات ختامية:

رغم المنهجية السليمة المعتمدة في الدراسة المقاربة التي سعت إلى الوقوف على حوارية الرواية في رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، وتبيّن آليات اشتغال هذه الحوارية على مستوى النصوص الظاهرة والنصوص الخفية، فإنّنا نسجّل بعض الملاحظات على الدراسة هي:

1 - الدراسة موسومة "الحوارية في الرواية، ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي أنموذجا"، وكان على الباحثة تسمية الدراسة "حوارية الرّواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي أنموذجا"، على أساس أنّ الرّواية بأكملها حوار كبير تتردّد داخله حوارات الأبطال وأصواتهم ولغاتهم وأفكارهم ورؤاهم.

---

[1] ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللّغة، تر: محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص 129.

[2] جنّات عليمي، الحوارية في الرواية، ذاكرة الجسد لأحلام ميتغانمي أنموذجا، دار الاتحاد للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2020، ص201.

2 - رغم حضور بعض تمظهرات الحوارية كالبوليفونية وتعدّد الأصوات واللّغات إلاّ أنّ الدراسة أهملت كثيرا من تمظهرات الحوارية الأخرى كالكرونوتوب الذي كان بالإمكان استثماره بدراسة جدلية الزمان والمكان بدل الاكتفاء بدراسة الشخصية الرّوائية ولغتها، كما كان بالإمكان دراسة الكرنفالية كمفهوم باختيني مؤسّس للحوارية بدل الإشارات العابرة للتهجين والسّخرية والباروديا والأسلبة.

3 - الدراسة تتلقى مفهوم الحوارية الباختيني عن طريق الوسيط العربي بالاعتماد على ترجمة محمد برادة ودراسة بشير قمري، وكان يمكنها أن تستثمر المفهوم بنجاح كبير لو اعتمدت المصدر الغربي، أي الترجمة الفرنسية لأعمال باختين المترجمة عن الروسية إلى الفرنسية.

4 - كان يمكن للباحثة استثمار مفاهيم باختين الأخرى بدل استثمار الحوارية كمفهوم مستقل تماما.

5 - وُفقت الباحثة إلى حدّ كبير في قراءة آليات اشتغال الحوارية في رواية ذاكرة الجسد كرؤية للعالم عند أحلام مستغانمي.

تعدّد الأصوات
في الرّواية العربية الحديثة

مسعود لشيهب

تعدّد المرويّ وخطاب الرّاوي

وتحاورية الخطابات والمستنسخات النصّية

1- المدوّنة النّقدية:

مدوّنة النّاقد التّونسي مسعود لشيهب الموسومة "تعدّد الأصوات في الرواية العربية الحديثة" واحدة من المقاربات القليلة التي تناولت موضوع البوليفونية وتعدّد الأصوات في الخطاب الرّوائي العربيّ الحديث، اشتغالا على مدوّنات إبداعيّة غزيرة هي: ميرامار لنجيب محفوظ والجنازة لأحمد المديني، ورحلة غاندي الصغير لإلياس خوري، والرجع البعيد لفؤاد التكرلي، والوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل لإميل حبيبي، وراضية والسيرك لصلاح بوجاه، وحارسة الظلال لواسيني الأعرج، وأمريكانلي لصنع الله إبراهيم، وهي نصوص ممتدّة في الفترة ما بين 1967 و2004.

2- المنهج:

يعتمد مسعود لشيهب نظرية تعدّد الأصوات كما بناها باختين وطوّرها بعض المعاصرين أمثال "آلان رابتال" Alain rabatel في كتابه "الإنسان السارد"[1].

3- المنهجية:

اعتمد الناقد مدخلا نتبّع فيه مفهوم التعدّد الصوتي/البوليفونية عند باختين، وفي الدراسات السردية المعاصرة وخاصّة عند "آلان رابتال" ليفصّل الموضوع في أبواب ثلاثة هي:

1 Alain Rabatel, Homo Narrans : Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit. Tomes I et II, ed. lambert-lucas, limoges, 2008.

1 – الباب الأوّل موسوم "التعدّد الصّوتي في مستوى المرويّ"، وُزّع هذا الباب إلى فصلين، وفيهما تناول التعدّد الصّوتي في مستوى الشخصية الرّوائية، والتعدّد الصّوتي في مستوى الكرونوتوب.

2 – الباب الثاني الموسوم "الرواية المتعدّدة الأصوات : نصّ مفرد في صيغة الجمع"، وُزّع هو الآخر على فصلين هما: تعدّد الخطابات والمنستنسخات النصّية والتعدّد اللّغوي.

3 – الباب الثالث الموسوم "التعدّد في مستوى الخطاب الرّاوي"، وسار في فصلين هما: التعدّد في مستوى الذات السّاردة، والتعدّد في وجهات النظر.

غياب الرّواية في النظرية القديمة:

ظلّت الرّواية غائبةً في النظرية القديمة اليونانية واللاتينيّة، مهمّشة مصنّفة في خانة الوضيع، فهناك «محاذاة وابتعاد بالنّسبة للنظرية الأرسطية، عن هذا الموضوع الحديث الذي لم يكن بإمكان تلك النظرية سوى الجهل به والتأثير عليه: أي الرّواية»[1]، فتصنيف الأجناس في النظرية القديمة قائم على ازدواجية السّامي والوضيع، بحيث يتقاطع صنفا الموضوع مع صنفي الصيغة فيحدّدان «إذن، شبكة من أربعة أقسام من المحاكاة، تناسبها بالضبط ما يسمّيه التراث الكلاسيكي الأجناس»[2]، وهو ما أشار إليه "جيرار جينيت" في الجدول الآتي:

---

[1] بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص 23.

[2] جيرار جينيت، مدخل إلى جامع النصّ، تر: عبد العزيز شبيل، المجلس الأعلى للثقافة، 1999، القاهرة، مصر، ص 16.

الصيغة / الموضوع	دراميّة	سرديّة
الرّفيع	مأساة	ملحمة
الوضيع	ملهاة	محاكاة ساخرة

تصنيف الأجناس عند جيرار جينيت

في بداية القرن التاسع عشر تحوّل الاهتمام إلى هذا الجنس القادر على استكناه الذات والواقع، مع بلزاك balsac، وزولا zola، وتولستوي tolostoi، ودوستويفسكي dostoievski، وبهذا التحّول على مستوى الخطاب الرّوائي الغربي تحوّلت النظرية الرّوائية وتعدّدت مفاهيمها بين الطرح اللوكاتشي G. Lukacs والطرح الغولدماني L. Goldman ، والطرح الباختيني، فظهرت مفاهيم النقد الرّوائي وتعدّدت بين البطل الإشكالي والتشيّؤ والتماثل والبنية الدالّة والبنية العميقة ورؤيا العالم، وأشكال الوعي، ووجهة النظر، وتعدّد اللّغات، وتعدّد الأصوات، والبوليفونية، والكرنفالية والحوارية وغيرها من المفاهيم.

لم تبتعد الرواية العربيّة والنّقد الرّوائي العربيّ عن هذا التطوّر وعن هذه المفاهيم، فمن «اللافت للنظر أنّ المحاولات التجريبية الكبرى في مسيرة الرّواية العربيّة هي التي شكّلت تياراتها الفاعلة في مستويات السّرد العديدة...»[1]، ويمكن تصنيف هذه التجارب في ثلاث دوائر هي:

[1] د. صلاح فضل، لذة التجريب الروائيّ، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص 4.

1 - ابتكار عوالم متخيّلة جديدة.

2 - توظيف تقنيات فنّية محدثة، تتّصل بطريقة تقديم العالم المتخيّل، وتحديد منظوره أو تركيز بؤرته، مثل تقنية تيار الوعي أو تعدّد الأصوات أو المونتاج السينمائي أو غير ذلك من التقنيات السردية الجديدة...

3 - اكتشاف مستويات لغوية من التعالقات النصّية التي تتراسل مع توظيف لغة التراث السّردي، أو الشعري، أو اللّهجات الدارجة، أو أنواع الخطاب الأخرى لتحقيق درجات مختلفة من شعرية السّرد.

إنّ الرّواية فضاء التعدّد اللّفظي والاجتماعي، «وأحيانا للّغات والأصوات الفردية، تنوّعا منظّما أدبيا، وتقتضي المسلّمات الضرورية بأن تنقسم اللّغة القومية إلى لهجات اجتماعية، وتلفّظ مُتصنّع عند جماعة ما...»[1]، وقد تسرّبت مقوّمات الرّواية المتعدّدة الأصوات من تعددّد للّغات والأصوات والمستنسخات النصّية إلى المنجز الرّوائي العربيّ، فوفقا للناقد الأمريكي "ستيفان ماير" Stefan Meyer، «كانت دمقرطة السرد والبوليفونية إحدى الاستراتيجيات الحداثية المبتكرة التي عرفتها الرواية العربية في ستينات القرن الماضي»[2]؛ إذ يذكر

---

1 ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1989، ص 39.

2 Fabio Caiani, Polyphony and Narrative Voice in Fuad al-takarli's, "Al Raj al baīd", Journal of Arabic Literature, vol.35, No.1, Iraqi literature, 2004, pp.45.

"ماير" أنّ النّوع الأوّل من التقنيات الحديثة المختلفة والأكثر شيوعا في التجريب هو دمقرطة السرد ، أو تعدد الأصوات[1].

فما مصادر حضور التعدّد الصوتي والبوليفونية في الرّواية العربيّة والنّقد الروائيّ؟

من الأعمال التي كان لها الأثر الكبير في فترة الستينات ترجمة جبرا إبراهيم جبرا لرواية "وليام فولكنر" William Faulkner "الصّخب والعنف" لما فيها من تعدّد أصوات ووجهات نظر، ومن الرّوايات العربيّة التي كان لها السبق في هذه التقنية:

- رواية "رجال في الشمس"، لغسّان كنفاني.
- رواية "ما تبقّى لكم"، لغسّان كنفاني.
- رواية "مبرامار"، لنجيب محفوظ.
- رواية "السفينة"، لجبرا إبراهيم جبرا.
- رواية "البحث عن وليد مسعود"، لجبرا إبراهيم جبرا.

أمّا في النّقد الرّوائي العربيّ، فقد ظهرت دراسات جادّة كثيرة تناولت تقنية التعدّد الصوتي والبوليفونية في الرّواية العربية نرصدها في الآتي:

[1] Stefan G. Meyer, The Experimental Arabic Novel: Postcolonial Literary Modernism in the Levant, state university of New York, 2001, p.9.

	صاحب الدراسة	عنوان الدراسة
1	محمد برادة	التعدّد اللّغوي في الرواية العربية، مجلة الموقف العربي، عدد 96، خريف 1992.
2		الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعدّددين، مجلة فصول، م11، عدد4، ششتاء 1993.
3		التعدّد اللّغوي في الرواية، مجلة مواقف، عدد69، خريف 1992.
4	محمد الخبو	الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، دار صامد، صفاقس، تونس، ط1، 2003.
5	فاطمة موسى محمود	تعدّد الأصوات في الرواية الحديثة، لقاء الرواية المصرية المغربية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 1998.
6	جميل حمداوي	من تداعيات الحداثة الروائية، الناظور، المغرب، 2008.

التعدّد الصّوتي والبوليفونية في الدّراسات العربية

تلقي المفهوم ومدوّنات الاشتغال:

يصرّح النّاقد مسعود لشيهب في مقدّمة مقاربته بمرجعيته النظرية التي يحصرها في البوليفونية عند "ميخائيل باختين" و"جوليا كريستيفا" ثم بوليفونية "آلان رابتال" من بعدهما، أمّا المدوّنات الرّوائيّة التي اشتغل عليها فهي تسع روايات نذكرها على الترتيب:

1- أمريكانلي لإبراهيم صنع الله.
2- حارسة الظلال لوسيني الأعرج.
3- راضية والسيرك صلاح الدين بوجاه.
4- الرّجع البعيد تكرلي فؤاد.
5- المتشائل لإميل حبيبي.
6- رحلة غاندي الصغير لإلياس خوري.
7- اعترافات كاتم صوت لمؤنس الرّزاز.
8- ميرامار لنجيب محفوظ.
9- الجنازة لأحمد مديني.

التأطير النظريّ:

استهلّ النّاقد الجانب التنظري بالإشارة إلى مكانة ميخائيل باختين الذي يعدّ ظاهرة استثنائيّة في النّقد الأدبيّ عامّة، والنّقد الرّوائيّ بخاصّة، سواء في تظيره للرّواية، أو على مستوى أجرأته واقتراحه لأدوات تحليل الرّواية.

أوّلا: على مستوى التنظير للرّواية:

استعرض النّاقد ما عرضه ميخائيل باختين من تنظيرات للرّواية منذ "هيجل" Hegel الذي ربط بين الرواية والملحمة، ففي كتابه "استيتيقا" Esthétique أكّد على القرابة بينهما، مطلقا اسم "الملحمة البورجوازية" على الرّواية، وبذا فهو يرى أنّ الرّواية «بوصفها النّوع الفنّي الذي يقابل، من داخل التطوّر البورجوازي، الملحمة، فمن جهة تمثّل في الرّواية السمات الجمالية العامّة

للقصّة الملحمية الكبيرة، للملحمة، ومن جهة تخضع لجميع التعديلات التي جاء بها العهد البورجوازي الذي هو من طبيعة مغايرة تماما»[1].

يجمع لوكاتش بين الفلسفة والأدب والسياسة، وهذا ما هيّأ له الأسس التي تقوم عليها نظرية الرّواية، آخذا من "هيغل" Hegel ومن "كانط" Kant، ومن "فيلهلم دلتاي" Ludwing Dilthey، ومن ماكسيميليان كارل إميل فيبر Max Weber، ومن جوته Goethe، وشيلر Sheller، وشليجل Schlegel، فقد «شقّت الرّواية طريقها كاملا كشكل تعبيري نموذجي للبورجواية، وتوقّفت المحاولات الرامية إلى إبداع ملحمة جديدة، مشيرا بذلك إلى هيغل الذي عرّف الرواية بأنّها ملحمة بورجوازية، مشدّدا في آن واحد على القيمة الجمالية من جانب والقيمة التاريخية من جانب آخر»[2].

إنّ التمايز بين الملحمة والرّواية هو محور نظرية الرّواية عند لوكاتش، فهو يعتبر الرّواية وليدة المجتمع البورجوازي فيقول: «الرّواية هي ملحمة زمن لم تعد فيه الكلّية الممتدّة للحياة معطاة بكيفية مباشرة، زمن صارت فيه محايثة المعنى للحياة مشكلة»[3]، تشكّل صراعا بين البطل والواقع، بطل إشكاليّ «شيطانيّ مجنون أو مجرم، وهو شخصية إشكالية يؤلّف بحثها المنحطّ وبالتالي غير الأصيل، عن قيم أصيلة في عالم

---

[1] جورج لوكاتش، الرّواية كملحمة بورجوازية، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص 28.

[2] د. هادي شعلان البطحاوي، مرجعيات الفكر السردي الحديث، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016، ص 20.

[3] جورج لوكاتش، نظرية الرواية، تر: الحسين سبحان، منشورات التل، الرباط، المغرب، ط1، 1988، ص 221.

الامتثال والاتّفاق مضمون هذا النّوع الأدبي الجديد الذي أبدعه الكاتب في المجتمع الفردانيّ، والذي أطلق عليه اسم رواية»[1]، وقد استند لوكاتش على الفلسفة المثالية المجرّدة التي وضع من خلال توظيفها جملة من المفاهيم الماورائية التي منها: مفهوم الكلّية[2]، ومفهوم الجوهر[3] ومفهوم المتعالي[4]، ومفهوم المحايث[5]، ومن خلال علاقة الذات بالواقع تتحدّد أنماط الرّواية بين:[6]

1 – الرّواية المثالية المجرّدة تكون فيها الرّوح أضيق من العالم مثل رواية دون كيشوت.

2 – الرّواية السيكولوجية وتكون فيها الرّوح أوسع من العالم مثل الرواية الرومانسية.

3 - الرّواية التعليمية وتكون فيها الرّوح موائمة للعالم، ويمكننا تمثيل هذه الأنماط في الترسيمة الآتية:

---

[1] لوسيان غولدمان، مقدّمات في سوسيولوجية الرواية، تر: بدر الدينعرودكي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1993، ص 15.

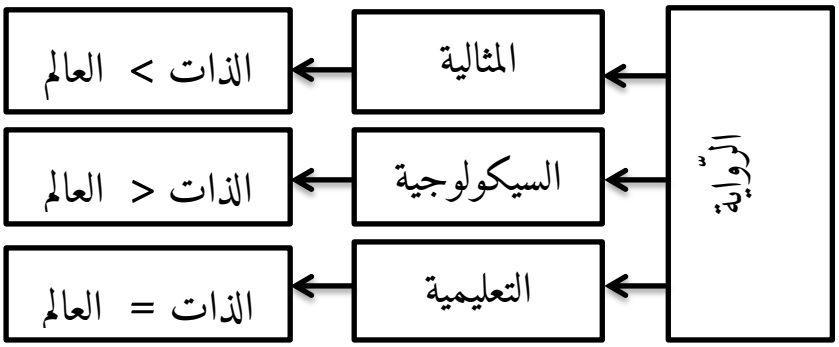
[2] الكلية: تعني المجموع الكامل لعناصر تكوّن كلاّ، ولكنّها لا تكون ممكنة كما يعتقد لوكاتش إلاّ عندما يكون كلّ شيء متجانسا قبل أن تستثمره الأشكال...

[3] الجوهر أو الهاهية : تعني الجوهرية ميتافيزقيا ما يعتبر مكوّنا لعمق الكائن في مقابلة مع التّحويرات التي لا تناله إلاّ سطحيا أو بصفة مؤقّتة.

[4] المتعالي والمحايث le transcendantal l'immanent ما يتضمّنه الكائن أو الكائنات ولا ينتج فيها عن فعل خارجي، والمحايثة تعني ما يتضمنه كائن ما بصفة متواصلة أو ما يصدر عن كائن باعتباره تعبيرا عمّا يحمله في ذاته...

[5] د. محمد الباردي، في نظرية الرواية، دار سيراس للنشر، تونس، 1996، ص 26-32.

[6] بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2015، ص 185.



أنماط الرّواية

أمّا لوسيان غولدمان Lucien Goldmann فاستفاد من تصوّرات هيجل وماركس Marx ليبرز علاقة الشكل الرّوائي بواقعه الاجتماعي، من خلال التصوّر البنيوي التكويني، ومقولاته الإجرائية كالتشيّؤ والبطل الإشكالي والتماثل والبنية الدّالة ورؤية العالم، وتشترك تصوّرات كلّ من هيجل ولوكاتش وغولدمان في كون الرّواية ملحمة بورجوازية، ولكن باختين خالف هذا التصوّر، ورأى أنّ الرّواية أدب شعبي نابع من الأجناس الدّنيا، فهي «تمثّل نوعا أدبيا دونيا سفليا كان ينطق باسم الطبقات الدنيا المسحوقة»[1]، فعاد إلى أصوله وبحث في الأدب الشعبي الكرنفالي، مبرزا تأثير بعض أجناسه في تطوّر الرّواية الأوروبية، كما بحث في الوشائج الداخلية التي تربط الرّواية بالحوار السقراطي والمنيبة، وما يجمعهما من أدب مضحك بجدّ، وأدب المذكّرات، والهجائيات والرعويات والكرنفال بمسوخه وسخريته وغروتيسكيته، ممّا يجعل «الموقف الكرنفالي من العالم يتغلغل في هذه

[1] ميخائيل باختين، الملحمة والرواية، دراسة الرواية، مسائل في المنهجية، تر: د. جمال شحيد، معهد الإنماط العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1986، ص 10.

الأصناف من القاعدة إلى القمة»[1]، وبهذا يحدث قطيعة ابستيمولوجية، فيتخلى عن النظرة التي تردّ نشأة الرواية وتطوّرها إلى ظهور البورجوازية التي تبرز الفردية، وتعلي من شأنها، وبتأكيده على أهمية الأدب الشعبي الكرنفالي في تأصيل الرواية الأوروبية، يفهم «الرّواية على أنّها جنس هجين وليس جنسا نقيا صافيا، لأنّ قوامه التنوّع والتعدّد في أسلوبه وتصوّره للعالم الذي يبنيه»[2]، وجملة خصائص وسمات هذا الأدب "المضحك/ الجادّ" هي:

1- موقفه الجديد من الواقع.

2- ابتعاده عن الموروثات ممّا يشكّل انعطافات في تاريخ الصورة الأدبية.

3- اعتماده التنوّع الأسلوبيّ وتعدّد الأصوات.

ثانيا: على مستوى تقنيات التحليل:

اعتمد باختين جملة من المفاهيم والمقولات الإجرائية منها: الحوارية، تعدّد الأصوات، الكرونوتوب:

أ – الحوارية:

في الحوارية ينطلق باختين من نظرة مخالفة لما يراه الأسلوبيون التقليديون في نظرتهم للرواية نظرتهم للشّعر، انطلاقا من أنّ «معظم الأجناس الشّعريّة يكون وحدة نسق اللّغة، ووحدة (ووحدانية) الفردية اللّسانية واللّفظيّة لدى الشّاعر، هما المسلّمة الضرورية لوجود الأسلوب الشّعريّ، والرّواية، على العكس، ليس فقط

[1] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: د. جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص 155.

[2] د. محمد الباردي، في نظرية الرواية، دار سيراس للنشر، تونس، 1996، ص 58.

أنّها لا تتطلّب تلك الشروط، بل إنّ مسلّمة النثر الرّوائيّ الحقيقي هي التقسيم التصنيفيّ الدّاخلي للّغة، وتنوّع اللّغات الاجتماعيّة، واختلاف الأصوات الفرديّة التي تتصادى داخلها»[1].

ب - تعدّد الأصوات:

لا تتوقّف حوارية الرّواية عند تعدّدية الخطابات على اختلاف أجناسها بل تتعدّى ذلك إلى تعدّدية أساليبها لكونها تقوم على تعدّدية أصوات الحياة الحقيقة، ولكونها تستوعب خطاب الغير، فيكون النّصّ وفق هذا التصوّر الباختيني بنية لسانية واجتماعية، ويدرك "مسعود لشيهب" حين تناوله لمختلف المفاهيم الباختينية تكاملية هذه المفاهيم وتداخلها في كثير من الأحيان، لأنّها تقوم على المختلف والمتعدّد المشكّل لوحدة واحدة عبر الحوار والتحاور، فينتقل التعدّد الصوتي من العالم الواقعي/ المجتمع إلى العالم التخييلي/ الرواية، بطرق عديدة منها: اللّعب الهزلي، والحكي على لسان الكاتب المفترض، وعلى لسان السارد، وعلى ألسنة شخصيات الرواية، أو بواسطة الأجناس المتخلّلة كالشعر والحكم والأمثال والرسائل وغيرها، ومن هنا فاللغة «بصفتها بيئة حيّة وملموسة يعيش فيها وعي الفنان بالكلمة، لم تكن أبدا لغة وحيدة، إنّها لا تكون كذلك إلاّ باعتبارها نسقا نحويا مجرّدا مكوّنا من أشكال معيارية، ومحوّلا عن الإدراكات الإيديولوجية الملموسة التي تملأه، ومحوّلا عن التطوّر التاريخي المستمر للّغة الحيّة»[2].

---

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1987، ص 40.

[2] المرجع نفسه، ص 60.

تتحدّد الخطاب الرّوائي حسب باختين بواسطة تعدّد الأصوات/ البوليفونية، «وهو تعدّد يُظهر الخطابات وجداليتها عبر صوت الذات المتمركزة حول ذاتها والمتكلّمة عبر لغتها، والتي تتقاطع معها أصوات أخرى لتعكس عالما متعدّدا بدوره من داخل النصّ الأدبي في اتجاه خارج نصّيته، ومن ثم يتجاوز الرؤية الإيديولوجية الواحدة إلى أيديولوجية منتجة للخطاب المتعدّد داخل المجتمع»[1]، ولإيضاح جوانب الاختلاف بين ما يسمّيه بالرواية المنولوجية ممثّلة في "تولستوي" Leo Tolstoy والرواية الديالوجية ممثّلة في دوستويفسكي يقارن بين الروايتين وفق الآتي:

جوانب المقارنة	الرواية المنولوجية	الرواية الديالوجية
طبيعة الخطاب	يهيمن فيها الصوت الواحد، خطاباتها منجزة مغلقة على ذاتها.	متعدّدة الأصوات، خطاباتها منفتحة على مختلف أشكال الوعي.
مفهوم الحقيقة	الحقيقة واحدة ومطلقة يمتلكها المؤلّف الذي يستبعد فكرة الغيرية.	الحقيقة نسبية تتمثّل في رؤى ومنظورات مختلفة.
علاقة المؤلّف بالشخصية	يهيمن السارد/المؤلف المفترض على الشخصيات، فيتحكّم فيها وينطقها بلسانه.	الشخصيات تمتلك نفس الحقّ في التعبير عن أفكارها ومواقفها وإيديولوجياتها.
علاقة الفكرة بالبطل	الفكرة مستقلّة لا تندمج مع النموذج المحدّد للبطل، قد ترد على لسان أيّ شخصية في الرواية.	الفكرة مندمجة فنّيا مع النموذج المحدّد للبطل، فلا ترد إلاّ على لسانه.

بين الرّواية المونولوجية والرّواية الديالوجية

[1] حجازي عبد الرحمن، مفهوم الخطاب في النظرية النقدية المعاصرة، مجلة علامات في النقد، المجلد 15، الجزء 57، جدّة، السعودية، سبتمبر 2005، ص 133.

ج – العبر لسانيّة: translinguistique

الرّواية بمفهوم باختين جمعٌ بين اللّسانيات والبنيات الاجتماعية، «والشرط الأساسي لوجودها يكمن في مدى قدرتها على تشرّب الطبقات اللّسانية المختلفة التي تأتي إليها من خلال ما تتميّز به الحياة من تعدّدية صوتية»[1]، واللّغة الرّوائية تجاوز البنيات النحوية والصرفية وما تهتم به الأسلوبيّة التقليدية إلى الاهتمام بارتباط الكلمة بسياقاتها ومقاماتها ومستوياتها الاجتماعيّة التي تجعل منها كائنا حيا وليس مجرّد كائن لسانيّ، وحوارية اللغة الروائية لا يمكن دراستها وتدارسها بعلوم اللغة فقط، بل بالاستعانة بعلم ما بعد اللغة، أو ما يسمّيه "العبر لسانيات" الذي يقترب من مفهوم السميائيات، وعلى علم اللّغة أن يستفيد من التنائج التي توصّل إليها علم "ما بعد علم اللّغة" حين دراسته للكلام الحواريّ، فتكون «العلاقات الحوارية خارج نطاق علم اللّغة، ولكن في الوقت نفسه لا يجوز أن تفصل عن مجال الكلمة، أي عن اللّغة بوصفها ظاهرة ملموسة ومكتملة، اللّغة تحيا في الاختلاط الحواري بين أولئك الذين يستخدمونها، إنّ الاختلاط الحواري يكون الجوّ الحقيقي لحياة اللّغة، إنّ الحياة مفعمة بالعلاقات الحوارية»[2].

لا يمكن لعلم اللّغة بمعياريته ومقولاته المجرّدة أن يفكّ العلاقات الحوارية للّغة الرّوائيّة التي تقوم على تشخيص لغة الآخر عبر التضمين والتناص ولغة المؤلّف ولغة السّارد، وعبر ظواهر فنية نحصرها في الآتي:

---

[1] د. مسعود لشيهب، تعدّدية الأصوات في الرواية العربية، دار الوطن العربي للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2021، ص 41.

[2] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: د. جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص 267.

	الظاهرة الفنّية	مفهومها
1-	التهجين	مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واح، والتقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية...
2-	تعلّق اللّغات على الحوار الداخلي	دخول لغة الرّواية في علائق مع لغة أخرى دون توحيد اللغتين في ملفوظ واحد، ومن صيغه الأسلبة والتنويع والباروديا.
3-	الحوارات الخالصة الصريحة	ترتبط بالتهجين وتعالق اللغات ويختلف عنها باحتفاظه بخصوصيات شكله الطباعي...

الظواهر الفنيّة للحوارية

د- الكرونوتوب:

واحد من المفاهيم الأساسية في الخطاب النّقدي الرّوائي الباختيني، ويعني وحدة المكوّن الزّماني والمكوّن المكاني، وما يحدث بينهما من تفاعل داخل الرّواية، وقد خصّص باختين دراسة كاملة لهذا المفهوم في كتابه "جمالية ونظرية الرّواية" وسمها "أشكال الزّمان والمكان في الرّواية"، فعن طريق الكرونوتوب يمكن تصنيف المسرودات بحسب زمكانيتها.

ما بعد باختين:

1 - جوليا كريستيفا:

كانت جوليا كريستيفا أوّل من نقل مفاهيم باختين إلى النّقد الغربيّ من خلال حضورها الكبير في الحركة النّقدية الفرنسيّة، وبذا يرجع إليها السبق في وضع

مصطلح التناصية intertextualité معتمدة على باختين في دراسته لدوستويفسكي ورابليه، «ويعتمد مفهوم العلامية غير القواعدية في مبدئه على سوسور وباختين حين يؤكّد على الطابع الشواهدي citationnel للنصّ الأدبيّ: كلّ خطاب discours يكرّر آخر، وكلّ قراءة تشكّل بنفسها خطابا، في الحدث تترافق ثلاثة عناصر: الفاعل – الكاتب والفاعل- المتلقي ومجموعة النصوص السابقة التي تحدّد المعالم الخاصّة للفضاء الذي ينتمي إليه نصّ ما»[1].

اعتمدت كريستيفا رؤية باختين حين تحليلاتها السيميائية اعتبارا للنصّ الرّوائي نصّا تتقاطع فيه النصوص، وتتعدّد الأصوات، وتختلف الرؤى والإيديولوجيات، ومن هنا يتقاطع مفهوم التناص عند كريستيفا مع مفهوم الحوارية عند باختين، غير أنّ مفهوم التناصية أكثر شمولية، فالحوارية تخصّ روايات دون أخرى، بينما يمسّ التناص كلّ النصوص الرّوائيّة، ويظهر تأثّر كريستيفا بباختين حتّى في المنهج المعتمد باتّخاذ الرّواية حقلا للدراسة والتحليل، كونها الجنس الأقدر على استيعاب وتشرّب مختلف الأجناس التعبيرية الأخرى، إنّها الوريث الشرعي لآراء باختين، مع انفتاحها على منابع معرفية أخرى كالرياضيات والمنطق وغير ذلك، «وتتمثّل المغامرة التي تطلّعت إليها كريستيفا في صياغة رؤية كليّة للنصّ تكون نسقية ومتحررة، بنيوية ووظيفية، علمية وتحليلية، نظرية وإجرائية، محايثة وخارجية في نفس الآن، وفي هذا الطابع الخاص لم تكن

[1] ليون سومفيل، التناصية، تر: وائل بركات، مجلة علامات في النّقد، المجلد 6، الجزء 21، جدّة، السعودية، سبتمبر 1996، ص 235.

كريستيفا لتُذكَر بغير التوجّه الباختيني في الدراسة الأدبية الذي لم تتوان الكاتبة في التعريف به، والنهل من تجديداته، المغمورة والمجهولة أنذاك في فرنسا»[1].

2- آلان رابتال: Alain Rabatel

إذا كانت "جوليا كريستيفا" حقّقت من خلال تأثّرها بالإرث الباختيني منهج التحليل العلاماتي السيميائي، فإنّ "آلان رابتال" حقّق منهج التحليل التلفّظي التفاعلي السّردي، من خلال تناوله لمسألة وجهة النظر Point de Vue في حقل الدّراسات السّرديّة.

يعدّ "آلان رابتال" خبير اللّسانيات التلفّظية اعتمادا على الإرث الباختيني، وصاحب إشكالية وجهة النظر في الخطابات السّرديّة، ومن أهم كتبه[2] "البناء

---

[1] جوليا كريستيفا، علم النصّ، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص 5.

[2] 1- La confrontation des points de vue dans la dynamique figurale des discours. 2- Du singulier au collectif : construction(s) discursive(s) de l'identité collective dans les débats publics. 3- Répétition et signifiance. L'invention poétique. 4- Homo Narrans. 5- Pour une lecture linguistique et critique des médias – Empathie, éthique, point(s) de vue. 6- La Fabrique des mots français. 7- Les formules philosophiques. Détachement, circulation, recontextualisation. 8- L'actualisation de l'intersubjectivité: de la langue au discours. 9- Comment les médias parlent des émotions. L'affaire Nafissatou Diallo contre Dominique Strauss-Kahn. 10- Points de vue sur le point de vue 11- Analyse du discours et dispositifs d'énonciation – Autour des travaux de Dominique Maingueneau. 12-

النصي لوجهة النظر" la construction textuelle du point de vue، "الحجاج بواسطة القصّ" racontant en argumanter، "الإنسان السّارد، من أجل تحليل تلفّظي تفاعلي للسّرد"[1]، "وجهات النظر ومنطق عملية السّرد" les points de vue et la logique de la narration، ويتكوّن كتاب "الإنسان السّارد" من جزءين هما:

1 – وجهات النظر ومنطق السّرد: ويطرق الإشكالية التلفّظيّة والتفاعليّة لوجهات النّظر، مميّزا إيّاها وفقا لمصدرها اللّفظي source énonciative وعلاماتها اللّغوية marques linguistiques وآثارها النصية.

2 – الحوارية والبوليفونية في السّرد: ويظهر كيف يمكن للمقاربة التلفّظية لوجهات النّظر أن تحدّد الخطاب المنقول le discours rapporté كخطاب ممثّل discours représenté.

إنّ نظرية "آلان رابتال" اللّسانية التلفّظية تستند إلى خلفية ابستيمولوجية متعدّدة المنابع والمسائل، كمسألة الاختلاف بين القائل والمتلفّظ عند "أوزوالد ديكرو" Oswald Ducrot، ومسألة التهجين الخطابي عند "آتياز ريفي" Authiez Revuz، ومسألة المقامات التلفّظية عند "مانقانو" Dominique Maingueneau،

L'Énonciation aujourd'hui, un concept clé des sciences du langage. 13- Sciences du langage et neurosciences. 14- La Sémantique et ses interfaces.

[1] Alain Rabatel, Homo Narrans, Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit , Tome 1 les points de vue et la logique de la narration, Tome 2 dialogisme et polyphonie dans le récit, Éd, Lambert-Lucas, 2008.

والبحوث الاجتماعية عند "إرفنغ غوفمان E. Goffman، فرأى أنّ أيّ عمل تلفّظي مركّب من ثنائية modus/dictum، ويمكن التمييز بين «المضمون الممثّل Contenu Représentatif الذي قد يسمّى أيضا Dictum، وما يتّخذه المتكلّم من آراء ومواقف إزاء هذا المضمون، وهو ما يسمّى الجهة modus /modalité»[1]، فقد أثارت مسألة اللاتجانس اللّفظي في الأعمال الفرنسية نمطين من القراءة لكتابات ميخائيل باختين:

أ – نمط قراءة تحليل الخطاب اعتمادا على مفهوم الحوارية.

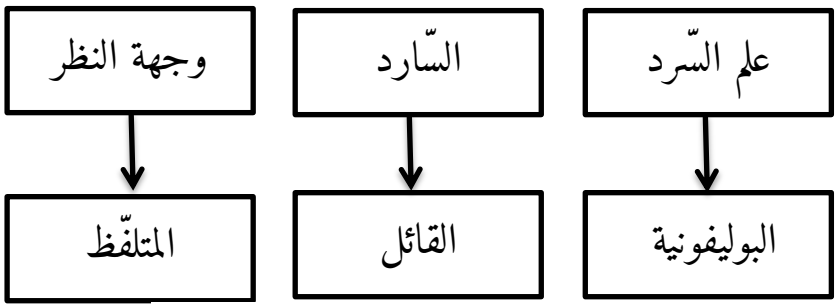
ب – نمط القراءة التداولية التلفّظيّة لديكرو وتلاميذته اعتمادا على مفهوم البوليفونية (تعدّد الأصوات).

وكلّ من القراءتين استعارت مفهوم تعدّد الأصوات من باختين، ولكنّ التناول اتّجه في اتّجاه مخالف في المقاربة البوليفينية عند ديكرو ومتابعيه.

يميّز ديكرو بين المتكلّم والمتلفّظ رافضا وحدة الذات المتكلّمة، وفي الآن نفسه خالف باختين في قصره للبوليفونية على النصوص الملفوظات المتتالية بدل النظر إليه في الجمل أيضا، وتأثّرا بمفاهيم "جيرار جينيت" في السّرد وتمييزه بين المؤلّف والسّارد والشخصية، جعل من الذات المتكلّمة موازية للمؤلّف، ومن القائل موازيا للسّارد، ومن المتلفّظ موازيا للشخصية السردية، وجعل من السّرد حاملا لهذه الذوات

[1] د. محمد الخبو، مداخل إلى الخطاب الإحالي في الرّواية، مكتبة علاء الدين، صفاقس، تونس، 2006، ص 54.

جميعها، وهو ما توضحه ترسيمة[1] كلّ من "جاك بري" Jacques Bres وألكسندرا نواكوسكا Aleksandra Nowakowska:



ثنائية القائل/المتلفّظ

إنّ ما يمثله المتلفّظ بالنّسبة للمتكلّم هو ما تمثّله الشخصية بالنسبة إلى الكاتب، عند ديكرو، فالكاتب «يعرض شخصيات تمارس عملا لغويا وخارج لغويّ، وهو عمل لا يتكفّل به الكاتب بذاته لكن يمكنه في قول ثان أن يتوجّه إلى الجمهور من خلال الشخصيات، إمّا بأن يندمج مع هذه الشخصية أو تلك ممّن يبدو أنّه قد جعلها ممثّلة له، وإمّا بأن يبدو كلام الشخصيات وسلوكهم بهذه الطريقة أو تلك معبّرا في ذاته، وقياسا على ذلك، فإنّ المتكلّم المسؤول عن الملفوظ، يوجد بواسطة هذا الملفوظ ملفوظين يقوم هو بتنظيم وجهات نظرهم ومواقفهم»[2].

---

[1] Jacques Bres et Aleksandra Nowakowska, « *Voix, point de vue…* ou comment pêcher le dialogisme à la métaphore… », *Cahiers de praxématique*, 49 | 2007, 103-132.

[2] أوزوالد ديكو، القول والمقول، تر: بسمة بلحاج رحومة الشكيلي، ط1، 2019، دار محمد علي للنشر، صفاقس، تونس، ص 108.

يصنّف "آلان رابتال" وجهات النظر في ثلاثة أنواع هي: (وجهة النظر الممثّلة، ووجهة النظر المروية، ووجهة النظر المثبتة)، التي تشترك في القيم التلفّظية والتداوليّة، بحيث تتكامل فيما بينها، وتعمل جنبا إلى جنب، بحسب الأجناس السّرديّة، أو بحسب الأساليب الشخصية للمؤلّفين، لذلك فمن الأصحّ عدم النظر إليها في ظلّ الثنائية المنولوجية أو الحوارية، والطبيعة غير المتجانسة للخطابات الرّوائيّة.

ووُجهات النظر عند "آلان رابتال" أصناف ثلاثة هي:

1 - وجهة النظر الممثّلة أو المشخّصة point de vue représenté، وتعود إلى الإدراكات وغالبا ما ترافقها أيضا الأفكار، تعود إلى المتلفّظ المبئّر لا إلى السّارد، ويعتبر المتلفّظ راويا من الخلف وتبئيره للشخصيات تبئيرا من الدرجة الصفر.

2 - ووجهة النظر المروية أو المحكية point de vue raconté، تنقل إدراكات الشخصية دون أن تقوم هذه الشخصية بوظيفة التبئير.

3 - وجهة النظر المثبتة point de vue asserté، تنسب الرؤية إلى الرّواي الذي يسرد الإدراكات والأفكار المتّصلة بالشخصية فاصلا بينه وبين هذه الشّخصية، وتتضمّن وجهة النظر «الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر، والخطاب المباشر الحرّ والخطاب غير المباشر الحرّ، كما تتضمّن الآراء التي لا يتم التعبير عنها في الخطاب المنقول، ولكنّه يتمّ تفسيرها على أنّها مرجعية مشتركة بين المتكلّم أو شخصية أو الرّاوي»[1].

[1] Alain rabatel, argumenter en racontant, relire et réécrrire les textes littéraires, ed boek université, bruxelle, 2004, p.41.

يتّكئ النّاقد "مسعود لشيهب" على ما ورد في الجزء الثاني من كتاب "الإنسان السّارد"، مستثمرا فكرة حوارية الخطابات المشخصة، ففي مقدّمة الجزء الثاني من الكتاب يتناول "رابتال" الخطابات المشخصة كظواهر حوارية تأخذ في حسبانها التصوّرات والأفكار والأقوال «لتشخيص الذاتية البشرية ضمن جهود المعرفة وبناء الذات، وضمن التفكير في المسار الإنسانيّ من خلال وساطة اللّغة ذلك أنّ هذه الحركة الفكريّة المحمولة داخل اللغة وبواسطتها، وداخل التفاعل الحواريّ مع الآخر وبواسطته»[1]، وفكرة التكامل بين الحوارية والبوليفونية في دراسة التغاير التلفّظي من وجهة نظر اللّسانيات التحويلية (الحوارية) أو من وجهة نظر الجمالية الأنثروبولوجية (البوليفونية)، ومن العلاقة بين الحوارية والبوليفونية أنتج مصطلح "التحاورية" dialogisation، فحوار «المتكلّم الذي يحتلّ مكانة كبرى في خطابات الآخرين ووجهات نظرهم خطاب يفهم بطرق مختلفة باختلاف الأشخاص والسياقات»[2]، وبعد هذا التأطير النظري الموسّع يتوصّل الناقد إلى تبني نظرية التعدّد الصّوتي اعتمادا على مفاهيم إجرائية سنّها باختين ووسّعتها "كريستيفا" بمفهوم التناص ودعّمها "راباتال" بمفهوم وجهة النظر.

أوّلا: التعدّد في مستوى المرويّ:

لا بدّ لأيّ نصّ روائيّ من حكاية تسردها، وشخصيات تقوم بأحدثها، وزمكان يؤطّر فضاءها، ومن هنا عالج الناقد ظاهرة التعدّد الصّوتي على مستوى المروي في فصلين

---

[1] د. مسعود لشيهب، تعدّد الأصوات في الرواية العربية الحديثة، دار الوطن العربي للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2021، ص 54.

[2] Alain rabatel, Homo Narrans : Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit. Tomes I et II, ed. lambert-lucas, limoges, 2008, p.370.

الأوّل طرق التعدّد على مستوى الشخصية الرّوائيّة والثاني طرق التعدّد على مستوى الكرونوتوب.

التعدّد في مستوى الشخصية الرّوائية:

الشخصية هي الذات الفاعلة داخل العمل الأدبيّ، تتعدّد أوجهها، فيكون المؤلّف أحد هذه الأوجه، وقد اتّجهت الدراسات الأدبيّة إلى رصد الشخصية من خلال ثلاث زوايا هي:

- الشخصية من الخارج بالتركيز على الجانب الفيزيولوجي.
- الشخصية من الداخل بالتركيز على الجانب النّفسي.
- الشخصية في وسطها الاجتناعي وفاعليتها او خمولها.

وبعيدا عن أهمية الشخصية في البناء الرّوائيّ، من حيث علاقتها بعناصر الرواية من زمان ومكان وأحداث وطرق سرد، تعتبر «الأداة الفاعلة لرؤية العالم بوصفها نموذجا فنّيا ممثّلا للعقل الجمعي للجماعة التي ينتمي إليها الفنان هو أيضا ويعبّر من خلالها على رؤيته للعالم»[1]، وقد خالف باختين النظرة الأحادية للشخصية متجاوزا النظرة اللاإيديولوجية والنظرة الشكلانيّة، لينظر إلى الشخصية من خلال بوليفونية الخطاب الروائي، على اعتبار المتكلّم منتج إيديولوجيا وكلماته هي عيّنة إيديولوجية، فالخطاب الروائي متعدّد الرؤى والمواقف التي تتبناها الشخصيات دون خضوع لسلطة المؤلف، «إنّ وعي مبدع الرواية المتعدّدة الأصوات يحضى بحضور دائم يعمّ كلّ جزء من أجزاء هذه الرواية، وهو حضور فعّال إلى أقصى حدّ في

[1] علي عباس علوان، الرؤية المأساوية في الرواية العراقية المحاصرة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 16، العدد 4، ربيع 1989، ص 104.

هذه الرّواية، أمّا وظيفة هذا الوعي وأشكال فعاليته فأمور من نوع آخر تختلف عمّا ألفناه في الرواية المونولوجية: إنّ وعي المؤلّف لا يحوّل أشكال الوعي الأخرى عند الآخرين أي وعي الأبطال إلى موضوعات ولا يمنحها تحديدات منجزة ومعدّة بمعزل عنهم غيابيا»[1].

يرصد الناقد أصنافا من الشخصية المتعدّدة الصّوت يختلف حضورها من نصّ إلى آخر، وهذه الأصناف هي:

1 - الشخصية الكثيفة ذات الوجوه المتعدّدة:

تكتسب الشخصية كثافة داخلية بواسطة المونولوج والحلم والهذيان، وتتجلى هذه الشخصية في روايتي "ميرامار" لنجيب محفوظ، و"اعترافات كاتم صوت" لمؤنس الرزّاز، فالبنية الشخوصية في رواية "ميرامار" تقوم على التقابل؛ إذ تنقسم الشخصيات الرئيسية إلى جيلين: الجيل القديم ويمثّله "عامر وجدي" و"طلبة مرزوق" و"ماريانا"، وجيل الشباب ويمثّله "حسني علاّم" و"منصور باهي" و"سرحان البحيري"، وبهذا البناء التقابلي للشخصيات استطاع نجيب محفوظ إحداث التقابل بين الماضي والحاضر، بين زمن ما قبل الثورة وزمن الثورة، «ستة أشخاص في الرواية يشكلون مجتمع البنسيون العائلي، ينتمون إلى جيلين، إلى زمنين سياسيين، زمن الملكية وفيه الوفد وسعد زغلول، وزمن الثورة الناصرية ومع الستة تبدو الفتاة زهرة واسطة العقد»[2]، ولا يتجسّد التعدّد من خلال المقابلة بين جيلين

[1] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: د. جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص 96.

[2] د. يمنى العيد، في الرواية العربية، بين خصوصية الحكاية وتميّز الخطاب، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1998، ص 169.

فقط، بل يتجسّد حتّى داخل كلّ شخصية في علاقاتها بمن حولها، بما في ذلك الشخصيات المسنّة والشخصيات الشابة.

أ – الشخصيات المسنّة:

هي شخصيات عاجزة فقدت قدرتها على الفعل، فانزوت واعتزلت، ومن هذه الشخصيات شخصية "عامر وجدي" التي تنشطر في المونولوج بين رثاء الماضي وهجاء الحاضر، وتتعدّد أيضا في علاقته بأبناء جيله ممثّلين في شخصية "طلبة مرزوق" الذي يرثي حاله ولا يخفي عداءه له، وتتعدّد شخصية "ماريانا" بين الماضي والحاضر بين الأبهة والمرض والعجز، وكذا شخصية "طلبة مرزوق" الأرستقراطي وكيل وزارة الأوقاف، والمنبوذ الذي جرّدته الثورة من ممتلكاته،

ب – الشخصيات الشّابة:

يقع "سرحان بحيري" في نقطة التقاطع بين الصناعي والزراعي، العنصران اللّذان راهنت عليهما ثورة يوليو في النهوض بالمجتمع الاشتراكي العربي، تنشطر هذه الشخصية هي الأخرى إلى شخصية ظاهرة وشخصية باطنة، ممثّل الاشتراكية والسّاعي إلى إنشاء مصنع خاصّ، إنّها شخصية انتهازية تستغل الثورة لتحقيق مصالحها، ويصوّره صبري حافظ في دراسة مقارنة بين رواية "ميرامار" ورواية "الصّخب والعنف"، فيقول: إنّه «يشبه "جاسون" الرّاغب في استغلال "كادي" سرّا، الرّاغب عن الاقتران بأيّ شيء يمتّ لها بصلة علنا؛ لأنّه يريد أن يستغلّ زهرة سرّا، ولكنّه يرفض أن يرتبط بها في العلن، وهذا طبيعي؛ لأنّه لا "جاسون" ولا "سرحان" بقادر على حبّ أحد سوى نفسه، إنّهما النموذج المثالي لحبّ الذات في

الروايتين، وعندما يبلغ حبّ النفس هذا منتهاه فإنّه يؤدّي إلى تدميرها، وهذا ما يحدث في حالة "سرحان" الذي ينتحر»[1].

أمّا الشخصية الشّابة الثانية فهي "حسني علاّم" الذي جاء من طنطا إلى الإسكندرية، «حسني علام. غير مثقّف وذو مائة فدّان على كفّ عفريت، وسعيد الحظّ لأنّه لم يعرف الحبّ الذي يتغنّى به المطربون»[2]، شخصية مزدوجة متعدّدة هي الأخرى بين ظاهر وباطن، مع الثورة وضدّها، «ثورة لم لا. كي تؤدّبكم وتفقركم وتمرّغ أنوفكم في التّراب، يا سلالة الجواري. إنّي منكم وهو قضاء لا حيلة لي فيه. وقد عرفتني ذات العين الزرقاء بقولها "غير مثقّف، والمائة الفدان على كفّ عفريت" وقبعت تنتظر ثورا آخر»[3].

ثالث شخصية من جيل الثورة، شخصية "منصور باهي"، وهي شخصية متعدّدة الأمزجة، مذيع محطّة بالأسكندرية، يهرب من ذاته التي يرى أنّها العفن فيقول" «العفن يجري في الهواء، ولعلّه يصدر أصلا من ذاتي أنا»[4]، الشيوعي المؤمن بالعدالة والحريات، والشيوعي الضعيف الذي يخاف ويذعن لأخيه ضابط التحقيق فيخون تنظيمه.

الشخصيات محدودة في رواية "اعترافات كاتم صوت" هي الختيار، الزوجة، الصغيرة، أحمد، كاتم الصوت يوسف، الملازم، وبقية الشخصيات هامشية

---

[1] صبري حافظ، التجارب الحضارية وتفاعل الرؤى الإبداعية، دراسة في تأثير "الصّخب والعنف" على الرواية العربية، مجلة فصول، المجلد 3، العدد 4، سبتمبر 1983، ص 228.

[2] نجيب محفوظ، ميرامار، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط2، 2007، ص 71.

[3] ميرامار، ص 69.

[4] ميرامار، 109.

كالجنرال وأقارب الزوجة، وتكتفي سلافة بدور المروي له، أمّا الشخصيات الأساسية فهي ذات طبيعة متعدّدة، وأولى هذه الشخصيات شخصية الختيار الدكتور مراد، المتناقضة في سلوكاتها، فقد خبر السياسة وتعرّض للسّجن والتعذيب، إنّها شخصية تجمع بين العلم والفكر والسياسة، تتحوّل إلى صوت جلاد حين اعتلائها هرم القيادة، وسكوتها عن الإعدام، إذ نجده يقول حين إعدام صديقه ظلما: «لن أنهض قبل مجيء هذا القرن الجديد الباهر. أذكر صديقي الذي أعدم وأنا في قمّة الهرم. لم أسأل. أقول الآن: أكلت يوم أكل الثور الأبيض»[1]، إنّ شخصية الختيار شخصية ذات وجوه متعدّدة في علاقتها بذاتها وفي علاقاتها مع الشخصيات التي تحيط بها.

من الشخصيات المتعدّدة الوجوه شخصية زوجة الختيار، فهي إضافة إلى حواريتها مع زوجها، تنشطر إلى ذاتين: ذات مع الحياة وأخرى ضدّها، مع الحياة حين كانت فتاة صغيرة تتخفّى في ملابس الرّجال، إنّها "مريم القيمري" التي تخاصم الحياة حين اعتقال زوجها والحكم على عائلتها بالإقامة الجبرية، ومن الشخصيات المتعدّدة الوجوه أيضا شخصية "الصغيرة" التي لم تجاوز المراهقة لكنّها تقرأ النّفريّ[2] وابن عربيّ والغزالي، إضافة إلى أحلامها بالسفر إلى أقطار العالم، ومدن الحكايات

[1] مؤنس الرزاز، اعترافات كاتم الصوت، مؤلّف احياء في البحر الميّت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1992، ص 208.

[2] أحد مشايخ الصوفية، ولد ببلدة نفر العراقية، عاش زمن الدولة العباسية، من أشهر كتبه كتاب "المواقف والمخاطبات"، وهو صاحب عبارة "كلّما اتّسعت الرّؤية ضاقت العبارة".

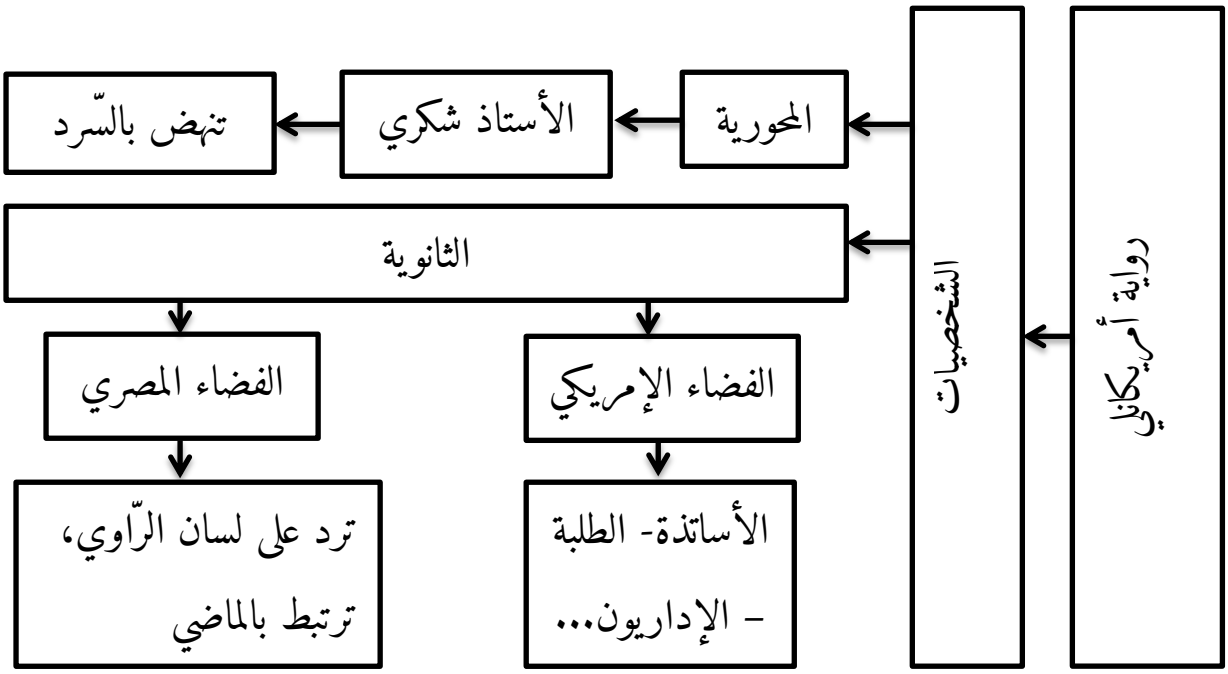
والعجائب، كما نجد تعدّد وجوه الشخصية في شخصية الملازم الذي يزرع الخوف في النّاس ويعيش الخوف من الرّقابة والتجسّس هو الآخر.

أمّا شخصية "يوسف كاتم الصّوت" فيتجلى تشظّيها في شذوذها، فهي شخصية مضطربة تشعر بالنقص أمام شخصية "أحمد" الفحل، مريضة بالعصاب نظرا لقسوة زوج أمّه عليه، وأثر علاقات أمّه الشّاذة مع الرّجال، هذه الطبيعة المعقّدة المتعدّدة لشخصية يوسف لا يمكن إدراك حقيقتها إلاّ عن طريق التغلغل الحواريّ فيها، يوسف عاجز عن معرفة ذاته، فيقول: «أنا نفسي ما عدت أعرف اسمي الحقيقي، أو عنواني، أحمل عشرة جوازات سفر بعشرة أسماء مختلفة، بعشر جنسيات متباينة والعلامات الفارقة في كلّ جواز غير فارقة أبدا»[1]، إنّها شخصية متعدّدة الوجوه تتعايش مع الحبّ والكره، والخوف والقتل، فهو قاتل كثير من النّاس منهم "أحمد" ابن الدكتور "مراد"، يجمع بين السّادية والمازوشية.

2 - الشخصية الكثيفة الحوارية:

إنّ هذا النّوع من الشخصية بالإضافة إلى كثافتها الدّاخلية، هي شخصية مجادلة محاورة لغيرها من الشخصيات، وهو ما نجده في رواية "أمريكانلي" لصنع الله إبراهيم التي تعدّ رواية متعدّدة الأصوات بامتياز، سواء على مستوى أنواعها ومواقفها الإيديولوجية، وعلاقتها بذاتها وعلاقاتها بالآخرين، ويمكننا حصر أصناف شخصيات هذه الرواية في الخطاطة الآتية:

[1] الرّواية، ص 136.



مظاهر التعدّد في شخصية السّارد:

رغم محورية شخصية الأستاذ شكري/السّارد، فإنّه لا يهيمن على الشخصيات الأخرى، إنّها مساوية ومحاورة لها، لا تصادر أفكارها ولا تلغي مواقفها، إنّها شخصية متعدّدة الوجوه في علاقتها بذاتها، وفي علاقاتها بالآخرين.

1 – في علاقتها بذاتها:

تتعدّد وجوه شخصية الأستاذ شكري من خلال المفارقة في كون شكري كان يمزّق كتب التاريخ في طفولته، فيقول: «بدأت حياتي بتمزيق كتب التاريخ قبل أن أتعلّم القراءة والكتابة...»[1]، وتجلّى التعدّد أيضا على مستوى الذات في اكتشاف الذات السّاردة لهويتها ونموّها الجنسي ونموها العلمي والفكري.

[1] صنع الله إبراهيم، أمريكانلي (أمري كان لي)، دا المستقبل العربي، القاهرة، ط2، 2004، ص 33.

2 – في علاقتها بالآخرين:

شخصية شكري حوارية تتقبّل آراء الآخرين، فهو يحترم رأي وموقف زميلته "استر" اليهودية الإسرائيلية، وموقف النادلة اليهودية حين احتفالها بالعيد القومي.

الشخصية المفارقة:

وهي شخصية يتعايش داخلها صوتان مختلفان، وتتجسّد هذه الشخصية في شخصية "سعيد أبي النحس المتشائل" لإميل حبيبي، سعيد المتشائل السّارد وموضوع السّرد، ويقوم عالمه على المفارقة والجمع بين المتناقضات.

الشخصية البطل الساعي نحو الوعي بذاته وبالعالم من حوله:

نجد هذه الشخصية في رواية "الرجع البعيد" ممثّلة في شخصية "مدحت"، وفي هذه الرّواية تتعدّد الشخصيات بين رئيسية وثانوية لتشكل حكاية رئيسة وأخرى فرعية، أمّا الرئيسة فتسيّر أحداثها ثلاث شخصيات هي الأخوان "مدحت" و"عبد الكريم" وابنة عمّهما "منيرة" المدرسة الشابة التي لجأت إلى بيت أبي مدحت وكريم بعد اغتصابها من قبل عدنان في بعقوقة، والحكاية الفرعية تسيرها مديحة شقيقة مدحت التي عاشت مأساة الطلاق من زوجها الذي تركها مع ابنتيها "سناء" و"سهى" وسافر إلى الكويت، فتتبادل الشخصيات سواء الرئيسية أو الثانية الأدوار فيما بينهما دون تقييد من المؤلّف.

الشخصيات المهمّشة والمشوّهة:

يتجلّى هذا النّوع من الشخصيات في روايات حارسة الظلال، وراضية والسيرك، ورحلة غاندي الصغير، والجنازة، ففي حارسة الظلال نحن أمام بنية شخوصية يحكمها ثلاث شخصيات حريصة على الذاكرة ومحافظة على المكان، هي "حسيسن"، والجدّة "حنّا" و"دون كيشوت" الحفيد، وشخصيات الموت والقتل هي

شخصية وزير الثقافة "السي وهيب" و"شفيق" والإرهابيون، ورجال المؤسسة العسكرية، وفي راضية والسيرك الأبطال هم المهمّشون في المجتمع من شطار وسكارى وحشاشين وعاهرات، وتهيمن على الأحداث شخصية المفتش والراقصة، وفي رواية رحلة غاندي الصغير تهيمن شخصيتان هما: شخصية "غاندي الصغير" الذي هرب من قريته على متن شاحنة إلى طرابلس ثمّ بيروت، وشخصية "أليس" الروسية المغتصبة التي تحترف العهر في بيروت، وعلى شاكلة الشخصيتين تشترك شخصيات الرواية في المآل والمصير، وهو الموت والتلاشي، والتشويه والمسخ، وفي رواية الجنازة تختفي الشخصيات وراء ضمائر مبهمة، فيجد القارئ صعوبة في إسناد الكلام والأفعال للشخصيات، ففي فاصلة يذكر أحمد المديني أنّ الرواية تنقطع، ولا تنتهي الكتابة، «سيّما وأنّ الشخصيات تكتسب صفتي الحلول والتناسخ، فما عاد بمقدوره أن يضع يده عليها، فهي زئبقية، حاضرة، غائبة، ساكنة ومسكونة، وما حدث لها بمكابدتها لا ندري على وجه التحديد، متى تمّ، وكلّ ما في الأمر أنّ الكتابة تحاول أن تقترب من الزمن الذي يصرّ على أن يظلّ منفلتا»[1]، إنّ الشخصيات في "الجنازة" تكتفي بالأسماء (حسن، سعيد، الهواري، المنصوري)، يجمع بينها الانتماء اليساري ومعارضة السلطة، والتهميش والطمس، يدخل بعضها السّجن ويُقتل الآخر، وينغمس البقية في الخمر والقمار.

في رواية المتشائل فإنّ سعيد هو السّارد وموضوع السّرد الذي يقوم عالمه على المتناقضات والمفارقات، فيجمع بين الثنائيات الضدّية: الوفاء/الخيانة، والجبن/الشجاعة، والبلاهة/الذكاء... ففي بداية السّرد يعرّف بنفسه: «من هو سعيد أبو النّحس المتشائل هذا؟ لم ينبُه في حياته، فكيف ننبّه له؟ إنّني أدرك حطّتي،

[1] أحمد المديني، الجنازة، دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2004، ص 98.

وإنّني لستُ زعيما فيحسّ بي الزعماء، ولكن يا محترم، أنا هو الندْل[1]!»[2]، والوجه الآخر لسعيد يتجلّى حين يعتبر نفسه إنسانا فذّا، ذكرته الصحف، «ذكرت الصّحف أسماء الوجهاء الذين حبسوا سهوا، وآخرين. آخرون – هؤلاء أنا. الصّحف لا تسهو عنّي. فكيف تزعم أنّك لم تسمع بي؟ إنّي إنسان فذّ. فلا تستطيع صحيفة ذات اطّلاع، وذات مصادر، وذات إعلانات، وذات ذوات، وذات قرون، أن تهملني. إنّ معشري يملأون البيدر والدسكرة والمخمرة. أنا الآخرون. أنا فذّ!»[3].

إنّ سعيد المتشائل شخصية متعدّدة الوجوه، إنّه أبله ضاحك/مضحك، وهو ذكي فطن في الآن نفسه، ينشطر ذاتين كما اسمه الذي يجمع بين متناقضين المتشائم والمتفائل، سعيد الملحاح وسعيد الخائف، ينقلب من ساذج إلى ناقد سياسي ساخر من القادة العرب، سعيد النحس تجسيدا لمأساة العرب الباقية في فلسطين.

شخصيات رواية "الرّجع البعيد" هي الأخرى شخصيات متحاورة، تدخل في الحوار الكبير للرواية، أين تتصادم الأفكار والرؤى، فنجد عالم "مدحت" بأفكاره عن الأنانية المنظّمة يصطدم بعالم "منيرة"، فهي أكثر وعيا بالحدود الاجتماعية، وتصطدم أفكار مدحت بأفكار أبيه التقليدية ذات المرجعية الدينية، هذه الأصوات المتعدّدة: صوت مدحت وصوت منيرة وأصوات الأحلام تؤجّج الصراع بين المتحاورين.

التعدّد في مستوى الكرونوتوب:

كما يخترق الزمان والمكان الواقع المعيش للإنسان، تخترق المقولتان: الزمان/المكان البرنامج السّردي للعمل الرّوائي على اعتبار الواقع موضوع التشخيص

---

[1] الندل بالدال وليس بالذال، وهو الخادم الذي يقدّم الطعام والشراب ومنه النادل.

[2] إميل حبيبي، الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النّحس المتشائل، دار عرابسك للنشر، حيفا، ط1، 1974، ص 9.

[3] المتشائل، ص 14.

الرّوائيّ، والوحدة الزمكانية المتفاعلة في الرّواية هي ما يسمّيه باختين "الكرونوتوب"، واستحضارا لملاحظات "هنري ميتران" على باختين حاول الناقد الوقوف عند تمظهرات الكرونوتوب في المدوّنة الرّوائية العربيّة التطبيقية، تجاوزا لاتّخاذ الكرونوتوب مادة مرجعية للمحكي، والنظر إليه على أنّه أشكال وعناصر وظيفية في هذا المحكي، إنّ أهميته تكمن في تعالقه مع المكوّنات السّرديّة الأخرى.

يتابع النّاقد حضور الكرونوتوب في الرّوايات المشكّلة لمدوّنته التطبيقية، مستهدفا كيفية اشتغاله، وعلاقاته مع العناصر السّرديّة الأخرى، ليتوصّل إلى استنتاج أنّ الأشكال الكرونوتوبيّة التي تحكم روايات المدوّنة تظهر في الآتي:

شكل الكرونوتوب	الرّواية
1 - كرونوتوب يتقاطع فيه الذاتي بالتاريخي	المتشائل لإميل حبيبي
	أمريكانلي لصنع الله إبراهيم
2 – كرونوتوب المدينة/المديني	حارسة الظلال لواسيني الأعرج
	راضية والسيرك لصلاح الدين بوجاه
3 – الكرونوتب المنغلق	الرّجع البعيد لفؤاد التكرلي
	ميرامار لنجيب محفوظ
	اعترافات كاتم الصوت لمؤنس الرزّاز
4 – الكرونوتوب الدرامي	الجنازة لأحمد المديني
	رحلة غاندي الصغير لإلياس خوري

أشكال الكرونوتوب في المدّونة الرّوائية العربية

1 – الكرونوتوب الذاتي/الشخصي والكونوتوب التاريخي:

في رواية "المتشائل" لإميل حبيبي، يتجاور الكرونوتوب الذاتي المتعلّق بشخصية سعيد أبي النّحس مع الكرونوتوب التاريخي الخاص بفلسطين، يمتاز هذا النّوع من الكرونوتوب بغرائبيته في الزمان والمكان، بالعودة إلى أصول المتشائل الذي ترجع أصوله إلى جارية قبرصية على ملك "تيمورلنك"، وبهروب الجارية مع أبجر بن أبجر الأعرابي وتنقل العائلة من بغداد إلى فلسطين، إلى عكا ثمّ حيفا يولد البطل وتبدأ الرّحلة الغرائبية، فيقول الرّاوي: «وبعد النّحس الأوّل، في سنة 1948، تبعثر أولاد عائلتنا أيدي عرب، واستوطنوا جميع بلاد العرب التي لما يجرِ احتلالها... ولمّا استشهد والدي، على قارعة الطريق، وأنقذني الحمار، ركبنا البحر إلى عكا. فلمّا وجدنا أن لا خطر علينا، وأنّ النّاس لاهون بجلودهم، نجونا بجلودنا إلى لبنان حيث بعناها واسترزقنا»[1].

إنّ امتداد السّرد جعل رحلة البطل الروائي/سعيد المتشائل متّسعة متعدّدة، وعلى هذا الاتّساع لا يجد البطل حريّته، بل يرى في السّجن بلاطا وقصرا وجنّة، فيتلوّن المكان بنفسية البطل تأثّرا بزمن المحكي، المرتبط بحالة الضياع والتشرّد، ويصير الكرونوتوب مخصوصا مرتبطا بالخوارق والمعجزات والفضائيات، زمنه اللّيل ومكانه ديناميس عكا، «ففي تلك اللّيلة، في ساعة الفجر الكاذب، شاهدت الإشارة الأولى من الفضاء السّحيق»[2].

---

[1] إميل حبيبي، الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النّحس المتشائل، دار عربسك للنشر، حيفا، فلسطين، 2006، ص 16.

[2] الرواية، ص39.

في الكرونوتوب التاريخي يتّسع المكان بتعدّد المدن والقرى الفلسطينية ليرتبط بالزمان الممتدّ في الزمن الغابر، فيعمق الصّلة بين العالم الرّوائي بمرجعه الواقعيّ، وبين زمن بعيد وآخر قريب تتشكّل الأحداث الرّوائيّة في كرونوتوب متحرّك زمانا ومكانا، ليسرد السّارد أحداث أقرب فترة زمنية وهي أحداث التاسع والعشرين من شهر أكتوبر من عام 1972 وما وقع من غارات الطائرات الإسرائلية على مخيّمات اللاجئين في سوريا، وأبعد فترة وهي أحداث التقتيل الصليبي في القدس والمدن الفلسطينية، ومن خلال الكرونوتوب الروائي وتعدّد الأزمنة والأمكنة تشخّص الرّواية المأساة الفلسطينية، ويفضح السّارد/البطل العميل ممارسات المحتلّ الإسرائليّ، وعلى الرّغم الطابع التسجيلي التوثيقي الذي يؤدّيه التأريخ للأحداث، والإيهام بواقعيتها اعتمادا على تقنية الهوامش في الرّواية، فإنّ الكرونوتوب التاريخي لم يفقد خاصيته التخييلية، فغابت المجاوزة الزمنية بين الأحداث، لكون السّارد ينظّمها من وجهة نظره ورؤيته باستعمال تقنيات السّرد من استباق واسترجاع وعدم الخضوع الترتيب الكرونولوجي للأحداث.

في رواية "أمريكانلي" يتقاطع الكرونوتوب الذاتي بالكرونوتوب التاريخيّ، غير أنّ الكرونوتب الذاتي قائم في داخله على أشكال كرونوتوبية متعدّدةمنها: كرونوتوب المنزل وكرونوتوب الشارع وكرونوتوب الجامعة، في حين أنّ الكرونوتوب التاريخيّ فينماز بالتعدّد والتشذر بالعودة إلى العصر الفرعوني ممتدّا إلى نهاية القرن العشرين وبالتحديد إلى فترة الرئيس الأمريكي "بيل كلينتون" Bill Clinton، متنقّلا بين تاريخ القاهرة وتاريخ سان فرانسيسكو والعدوان الأمريكي على السودان وعلى الأفغان والحديث عن فضيحة بيل ومونيكا.

أمّا الكرونوتوب الشخصي في الرواية فينطلق من حديث السّارد/الشخصية عن موضوع تاريخي يستدعي السيرة الذاتية مساعدا، ليسرد فترات حياتية من الطفولة والشبيبة والتعلّم والتعليم والسياسة الناصرية وسياسة أنور السادات، ولا يخضع هذا الكرونوتوب للترتيب الكرونولوجي، وإنّما يجيء في شكل لوحات زمنية متداخلة تخصّ السّارد الستّيني الأستاذ شكري، الذي ينتقل بين الماضي والحاضر، وبين الفضاء المصري والفضاء الأمريكي، باعتماد الروائي على تقنيات سردية متنوعة من مثل المشهدية السينمائية المكثفة، وتقنية الإضمار وتقنية الاسترجاع، وتقنية المونولوج والاستبطان، وتقنية تغيير العلامات الطباعية من نوع الخط وبنطه، أمّا ما يركّب هذا الكرونوتوب من أشكال زمكانية فهي:

تيمة المنزل:

يسهبُ السّارد في وصف منزله في سان فرانسيسكو فيذكر تفاصيله، ويعدّد مكوّناته وأثاثه، ويغالي في الاهتمام به ليس لكونه إطارا يحتضن الأحداث، وإنّما لوظيفته في البناء السّردي للرّواية، ولإيحائه بدلالتها، فمنزل الأستاذ شكري هو بداية السّرد وهو نهايته، منه تنطلق رحلة السّارد لتعود إليه في بناء دائري لا يعيق تقدّم حركة السّرد، يحمل دلالات إيديولوجية إذ يحيل على التفاوت الطبقي الاجتماعي بين النّاس، لما تدل عليه المنازل من تصوير للحي الذي تتجمّع فيه الطبقة الاجتماعية المعيّنة، فحي المهندسين يدلّ على التغيّرات الاجتماعية التي عرفها المجتمع المصري في عهد السّادات، يقول السّارد «في مساء اليوم التالي اعتنيت بمظهري واشتريت باقة زهور وغالبت اضطرابي والهوّة التي أحسستُ بها في أحشائي وذهبتُ إليها في الحيّ الذي صار رمزا على التّحوّلات الاجتماعية الجارية في البلاد. كان المنزل كما توقّعت من البنايات الحديثة التي بُنيت على عجل بعد حرب أكتوبر لتستوعب شريحة جديدة من البشر انفردت بثمارها، وتغذّت بدماء ضحاياها، واستفادت من

فضلات الموائد البترولية وعزمت على إلحاق البلاد بركب العصر بتزويدها بسفن آب وكوكاكولا ومارلبورو، وأربعين نوعا من السيارات الحديثة»[1].

تيمة الشّارع:

يحضر الشّارع بكثافة كبيرة في النصّ الرّوائي؛ إذ تبدأ رحلة السّارد/ الأستاذ شكري اليومية من الشارع إلى الجامعة ذهابا وإيّابا، فيعدّد مكوّنات الشّوارع من منازل وسيارات وحيوانات وبشر على اختلاف أشكالهم وانتماءاتهم الاجتماعية، «كرّرتُ المغامرة مرّتين حتّى بلغتُ ناصية البولفار العريض فكبحت كثرة السّيارات جماحي. انتظرتُ حتّى تغيّرت الإشارة فقطعتُ البولفار على مهل مع اثنين من المارّة، إحداهما امرأة بيضاء بدينة في شورت فضفاض ينتهي أسفل ركبتيها. مرق إلى جواري مراهق فوق زلاجة خشبية يقضم ساندويتشا باستمتاع. تسلّيتُ بتعداد الشّوارع التي تتابع نزولا من الشّارع السادس عشر الذي انطلقتُ منه حتّى الشّارع الثاني. كيلومتر ونصف كيلومتر من رصيف عريض تحفّ به الأشجار تبدو خلفها حوانيت قليلة: مطاعم وصالونات تجميل وصالات عرض. كانت الحركة هادئة كشأنها في بداية النّهار فالعاملون المجدّون بكروا بالذهاب إلى أعمالهم، والآخرون، المتمرّدون، لم يستيقظوا بعد»[2]، فالشّارع يحوي الكثير من العلامات الكرونوتوبيّة، فهو الطريق لبلوغ الفضاء الأساسي للأحداث الرّوائية/ الجامعة، ولكونه يعكس الحياة في مدينة سان فرانسيسكو ونماذجها الإنسانية المختلفة من متشرّدين وشبّان ومجانين وفتيات وموسيقيين منجّمين وباعة ومخدّرين ومبشّرين وثوار وفنّانين ومجرمين وأساتذة جامعة.

---

[1] صنع الله إبراهيم، أمريكانلي، أمري كان لي، دار المستقبل العربي، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص 283- 284.

[2] الرّواية، ص 7-8.

تيمة الجامعة:

في كرونوتوب الجامعة تتحقّق دمقرطة السّرد، من خلال التعدّد الذي يعكس خصوبة الحياة الجامعية، وتطور مناهج البحث والحرية في تناول الموضوعات، الممنوعة في الجامعة المصرية والمتعلّقة بالثالوث المقموع: الدين والجنس والسياسة، إنّه كرونوتوب يتيح الحوار المتعدّد ممّا ينعكس فنّيا في الرّواية فتتراجع سلطة المؤلّف/السّارد ليترك الحرية لمختلف شخصيات النصّ للتعبير عن مواقفها وآرائها.

الكرونوتوب التاريخيّ:

ترتكز الأحداث الرّوائية على أحداث تارخية ووقائع حقيقية ممّا يجعل الكرونوتوب ممتدّا في الزمان والمكان، يمتدّ زمانيا من العصر الفرعوني إلى نهاية القرن العشرين، أمّا مكانيا فيمس الشرق والغرب على السواء، البلدان حقيقية (مصر، سان فرانسيسكو، نيويورك، المكسيك، الاتحاد السوفياتي...)، والشخصيات تاريخية حقيقية (الرئيس عبد الناصر، أنور السادات، كلينتون، مونيكا، بيل كلينتون...)، والأحداث واقعية (إبادة الهنود الحمر، حرب 67، حرب أكتوبر، انهيار الاتحاد السوفياتي، الهجوم الأمريكي على السودان أفغانستان...).

الكرونوتوب المديني:

تتجلّى أهمية المدينة في الخطاب الرّوائي العربيّ في كونها تحيل على نماذج سلوكية وتغيّرات في القيم، وفيما تحمله من مواقف إيديولوجية، ترتبط بأزمنة

بعينها، وقد وقف الناقد عند هذا النوع من الكرونوتوب في روايتين هما: رواية "حارسة الظلال" لواسيني الأعرج، ورواية "راضية والسيرك" لصلاح الدين بوجاه.

الجزائر المكان الممسوخ:

المكان في الرّواية ممسوخ مُحيت ذاكرتُه، ترتبط فيه الجزائر العاصمة بزمن المحنة في سنوات التسعينات، في رحلة محفوفة بالمخاطر يقوم بها دون كيشوت بمرافقة السّارد "حسيسن" الذي يقرّ قائلا: «أحسست بنوع من تأنيب الضمير، وإنّه من الضروري تنبيه هذا المسكين بالمخاطر المحدقة به، كصحفي أجنبي، كان يقامر بحياته في مدينة ضيّعت قيمتها وشهامتها، خصوصا بعد التهديدات بالمغادرة أو الموت التي وضعها القتلة الإسلاميون للأجانب... أنت تعرف أنّ هناك إنذارا بالمغادرة موجّه للأجانب، لا أريد أن أخيفك ولكن كما يقال: العالم بخوافي الأمور أحسن من الجاهل بها»[1]، كرونوتوب المدينة جعلها مسخا، جعل «الجزائر/ مدينة اللامعنى العظيمة، الطائر الحرّ، أيتها المومس المعشوقة»[2]، فهدم معالمها وطمس تاريخها، وحوّلها إلى مدينة كوابيس وفزع وانعدام أمن وانتشار قتل وإرهاب.

فرض هذا النّوع من الكرونوتوب على السّارد اعتماد تقنية الكولاج[3]، باختراق أخبار الصحف لفضاء السّرد، ونقل ما عرفه المكان من اغتيالات

---

[1] واسيني الأعرج، حارسة الظلال، دون كيشوت في الجزائر، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، ط1، 1999، ص 22- 23.

[2] الرّواية، ص 7.

[3] عرّف محمد القاضي في معجم السّرديات بأنّه مصطلح وارد إلى الرّواية من فنّ الرّسم، وجوهره عمل تركيبي يمزج ما ينتمي إلى المتخيّل وما ينتمي إلى الواقع، وهو مظهر من مظاهر التناص في النصّ السّرديّ، يضطلع بوظائف سردية أساسية في صلب الخطاب.

وتجاوزات في حقّ الأبرياء، يرد الكولاج بخط مائل، يوقف فيه السارد حركة السّرد، فيورد خبرا من جريدة جزائرية تخبر عن قتل السيّدة عائشة: «اغتيلت ذبحا، السيّدة عائشة جليد أمام بناتها الثلاثة. في ليلة الأربعاء إلى الخميس اقتحمت مجموعة مسلّحة بيت عائشة البالغة من العمر 37 سنة، أمّ لثلاث بنات وتعيش مفصولة عن زوجها، كانت إطارا بالولاية، في حدود السّاعة الحادية عشرة ليلا سمعت دقا على الباب مصحوبا بنداء: افتحي، الشرطة... الشرطة، عندما فتحت، هجم عليها شخصان ملثّمان، طلبوا منها تعاونها وسيلا من المعلومات تخصّ عملها، رفضت. فهدّدوها بقتل بشع ومؤلم...»[1]، ولتجاوز هذا العنف والطمس للمكان، يستحضر السارد الماضي عبر شخصية الجدّة "حنا" رمز الذاكرة والتاريخ، ويعود القراصنة من الانكشاريين في صورة حكام خونة وإرهابيين متخفين وراء الدين.

القيروان المكان المؤسطر:

معمار رواية "راضية والسيرك" لصلاح الدين بوجاه مكانيّ بالدّرجة الأولى، فهي تتكوّن من ثمانية فصول جاءت عناوينَها موسومة بأسماء أجزاءِ البيت العربيّ، كالزقاق، والسّقيفة الأولى، والسقيفة الثانية، ووسط الدّارِ، والمجلس الكبير، والمقصورةِ، والمستراق، والخوخة، فكأنّ القارئ يتجوّل في أرجاء البيت القيروانيّ العربيّ، وهذا المعمار ينمّ عن خاصية التجريب الرّوائي عند صلاح الدين بوجاه، تأثّرا ببنية الرواية عند رائد الرواية التونسية "البشير خريف" في روايته "الدفلة في عراجينها"، وتقوم الرواية على تشخيص المكان العتيق، وكلّ ما يدلّ على المعمار الإسلامي من الزقاق، والمقاصير، والسقيفة، والغرف، والبوابة، والحي، والسطوح

[1] حارسة الظلال، ص 30.

والسلم، والمطلع، وممّا ورد في الرواية من ذكر لها قوله: «لمح ميمون النجّار نقطة نور حمراء صغيرة رفّافة في سقف الدهليز، من النّاحية المفضية إلى الأهراء ومطامير القمح القديمة»[1]، وقوله: «...التي كان ينظّمها المفتّش العامّ فوق سطح بيته، أو في دهاليز الشّرطة»[2].

يكتسب المكان خصوصيته من خلال امتزاج الرّيف بالمدينة، فيقول السّارد: «الرّجل الصّامتُ يدخل الدّروب والبطاح والشّوارع الأخرى، هنا الرّيف والمدينة يمتزجان، ويتداخلان ثمّ يتكافآن، حركة دائرية شبيهة بأرجوحة المناج السّكري»[3]، فينسلخ المكان عن مرجعه الواقعي ليؤدي دوره الرّمزيّ حين يوصف بالعجائبيّ بالتناص مع نصّ الحديث القدسي: «ما لا عين رأت، ولا أذن سمعت، ولا خطر على بال بشر»[4]، وهنا يدخل "ميمون النجّار " المدينة هادئا صامتا، تتبعه عن بعد أسرابُ السنونو وعصافير المساء، عرف مدنا أخرى كثيرة، لكنّ ألوان هذا الرّكام الهائل من التّراب والرّخام وبيوت الجصّ البيضاء والصّبية والنّساء...لا يمكن أن تتجاور إلاّ في هذا المكان الواسع. هذا مكان منفتح كباطن حشيّة قديمة بالية تحوي مالا عين رأت»[5].

---

[1] صلاح الدين بوجاه، راضية والسيرك، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص 28.

[2] راضية والسيرك، ص 64.

[3] راضية والسيرك، ص 15.

[4] أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير، تفسير القرآن العظيم، دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص 1476.

[5] راضية والسيرك، ص 15.

الكرونوتوب المنغلق/ الثابت:

تدور أحداث الرّواية في زمن مغلق ينحصر في الأشهر الأخيرة من سنة 1962 والأشهر الأولى من سنة 1963، ولا تخرج عن البيئة العراقية، وبالرّغم من ذكر بعقوبة وبغداد وحي الأكراد، فإنّ الأحداث تدور في دار عائلة مدحت في محلّة باب الشيخ في بغداد، وبانغلاق هذا الفضاء تكتسب الرّواية دراميتها عبر الإكثار من الوقفات السّردية les pauses ، فيتضخّم زمن الخطاب الرّوائيّ مقارنة بزمن الحكاية، وهذا ما نلمسه في المونولوج الداخلي لمدحت الذي يقدّم وجهة نظره ورؤياه عن عالمه: «الخير، السلام، العدالة، الأفكار الإلهية ... أشياء لا توجد، كلّها، ومن العبث قضاء الوقت في تعريفها وتحديد معناها، ما دامت – ابتداءً من الحياة المعيشة وانتهاءً بها – لا تعني أمرا جدّيا، من أنا.. أو بالأصحّ.. ما أنا؟ ما العالم الواقعي وما الرّوح؟ ما المعرفة؟ ما الفكر؟ مشكلات وأسئلة يستعصي الجواب عليها أو حلّها، لأنّها بتركيبها وبمحاولة وضعها في أجواء حياتية معيشة، أمورٌ من قبيل اللّغو، مَن الذي يثير كلّ هذه المشاكل إذن؟ لأنّها لا تنشأ من تلقاء نفسها. إنّهم المفكّرون، أو مَن يسمّون أنفسهم هكذا...»[1].

إنّ الكرونوتوب هو ما يدرج "الرّجع البعيد" ضمن جنس رواية الأفكار، وبالرغم من هذا فإنّ «التعبير عن الأفكار لا يتمّ لدى التركلي، بصورة تلقينية مباشرة كما هو الأمر في الرؤيات أو النصوص الرديئة والمتوسّطة، وإنّما تجد الفكرة

[1] فؤاد التركلي، الرّجع البعيد، دار المدى للإعلام والثقافة والفنون، بغداد، العراق، ط3، 2015، ص 144.

تجسيدها في الفعل المعيش...»[1]، وما يميّز رواية الأفكار هو محدودية فضائها زمانا ومكانا، واحتواؤها مجموعة من الأفكار والقيم والإيديولوجيات، تحملها كلّ شخصية كريم وحسين ومدحت تجسيدا للعبث واللاجدوى، «إنّ محاولة كلّ شخصية، وهي تتسلّم زمام السّرد، أن تثبت أفكارها وعوالمها وفق منظورها الخاص، لا وفق منظور الآخرين، إنّما تجعل القصّة تعيش تعدّد الأصوات بتعدّد الرؤى والأفكار التي تحملها شخصيتها»[2].

في "ميرامار" لنجيب محفوظ ينغلق الكرونوتوب بتحديد الزمان والمكان، فبالرغم من ذكر القاهرة والإسكندرية والبحيرة، فإنّ الأحداث تتمّ في البنسيون، وبالرّغم من استرجاع أحداث الثورة العرابية عام 1919، فإنّ أحداث الرواية تخصّ فترة الثورة الناصرية الممتدّة من 1952 إلى 1970، فالبنسيون محطّة التقاء الشخصيات لاسترجاع الماضي وتأمّل المستقبل، وارتقاب المصير، إنّه فضاء محدود يسمح لكلّ شخصية بالبحث عن كينونتها، وبمحدودية الفضاء تتقلّص الأفعال وينتشر الكلام وتتقلّص الحركة لتصبح العلاقات سطحية تدفع بالشخصيات إلى التخفّي والمداراة، وبتقليص الفضاء الزمكاني تتأجّج الاختلافات و يتكثّف الحدث، وتقف الشخصيات مواقف متناقضة فيما بينها منتصرة للثورة ورافضة لها، وبذا يسهم الكرونوتوب في تحديد طبيعة الرواية بكونها رواية متعدّد الأصوات.

---

[1] د. شجاع مسلم العاني، قراءات في الأدب والنقد، منشورات اتحاد كتّاب العرب، دمشق، سوريا، 1999، ص 188.

[2] د. ماجد عبد الله القيسي، مستويات اللغة السردية في الرواية العربية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2014، ص 90.

في رواية " اعترافات كاتم صوت" يتشكّل الكرونوتوب من انصهار علاقات الزمان بعلاقات المكان، ليتحّدد جامعا بين زمنين: زمن بعيد بائد هو زمن استلاء حزب البعث على الحكم في سوريا، وزمن جديد هو عهد البعث، وبين أمكنة عربية هي دمشق وبيروت وعمّان، ويتراجع ليتجسّد في فضاءات منغلقة كالزنزانة التي جمعت الختيار مع يوسف كاتم الصوت، ومقر الإقامة الجبرية التي فرضت على عائلة الختيار، والغرفة التي يقطنها يوسف رفقة سلافة، وغرفة الملازم وغرفة سناء الصغيرة عند أخوالها في عمان التي انتقلت إليها بعد اغتيال أخيها أحمد وأمّها في حادث مفبرك، أمّا الزمان فهو دائريّ منغلق لا تعنى فيه العائلة إلاّ بيوم الخميس الذي يتّصل فيه الابن أحمد بالهاتف، هذا الانغلاق الفضائي الكرونوتوبي يجعل الشخصيات تعيش عزلة مضاعفة، تجعلها مسلوبة الزمن، ماضيا وحاضرا ومستقبلا، فنجد الزوجة تناجي نفسها يوم الخميس فتقول: «الماضي كلّه فقد مبرّرَه، لماذا كنتُ أحتمل اعتقاله؟ لماذا قبضت على الجمر وصبرتُ؟ كان كلّ شيء قد تحوّل إلى هباء وسدى، عندما غاب المعنى. دفعنا بنفس سخية ثمنا باهضا في سبيل الحلم.. فإذا الحلم شرنقة تطبق علينا وتخنقنا في قوقعة كابوسها. كأنّما نُزع عن الماضي كلّ مبرّر يجلّله. كأنّما خُلع المعنى عن عذاباتنا الماضية في سبيله.. مثلما يخلع المرء حذاءه. إذن.. لماذا مشينا درب الآلام شبرا شبرا؟»[1].

في رواية "الجنازة" لأحمد المديني يمتدّ الكرونوتوب مكانا وزمانا في شكل رحلة من الرّيف إلى المدينة، من القليعة إلى الدار البيضاء، مرورا بالقليعة وورغة

[1] اعترافات كاتم الصوت، مؤلّف إحياء في البحر الميّت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1992، ص 13.

والشاوة والرّشيد وغيرها من الأماكن، وعبر غرائبية تجعل الجمادات ناطقة يضفي الرّوائي على الكرونوتوب درامية يصير من خلالها المكان «عنصرا فاعلا له صوته الخاصّ الذي قد يفوق في جرأته صوت الإنسان»[1]، فهذه الأسقف ترفض أن تلصق عليها الإعلانات والصورة المنبوذة، فتقول: «ونحن الأسقف قرّرنا أن نخترق، ورفضنا قانون الوقاية الذي فرض علينا من قبل إعلان الحماية، فبدأنا ننخرق. تشقّقنا فانفضح كلّ شيء، انفضح بعض الشيء، لم يعد هناك شيء، هل كان هناك شيء؟!»[2]، فما يسم كرونوتوب "الجنازة" هو دراميته التي تتجلّى من خلال تقاطع الواقعي بالغرائبيّ، لتكشف واقع الفقر والعوز الاستبداد والحاجة والضياع الذي تعيشه شخصيات الرّوية المحطّمة رغم إيديولوجيتها الثورية.

وفي رواية "رحلة غاندي الصغير" لإلياس خوري، تبقى بيروت فضاء للرواية في حضور لمحطّات أخرى قصيرة كطرابلس والشرق وبغداد واسطنبول وباريس، ورغم أنّ الزمن يعود إلى سنة 1896، فسمعان «فيّاض هو الذي أخبر "فيتسكي" أنّ روسيا ملح الأرض، وروى لها حكاية جدّه، عندما زار الأمير اسكندر، شقيق القيصر بيروت عام 1896، وتجوّل في حيّ السراسقة»[3]، فإنّ زمن الكرونوتوب الدرامي هو زمن الحرب الأهلية اللّبنانية.

---

[1] د. مسعود لشيهب، تعدّد الأصوات في الرواية العربية الحديثة، دار الوطن العربي للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2021، ص 159.

[2] أحمد المديني، الجنازة، دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2004، ص 25.

[3] إلياس خوري، رحلة غاندي الصغير، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1989، ص 125.

إنّ الكرونوتوب التاريخي في الرواية لايعنَى بالتوثيق بقدر ما يهتم فيه الرّوائي ببعث الشخصيات عن طريق الكرونوتوب لتتوهّج الأحداث ويحدّد مصير الشخصيات: « ... الزعيم، فوزية، حصن بن عبد الكريم، عبد الكريم بن حصن، السّرياني حبيب ملكو، ابن العيتاني، والعسكري وإلى آخره... والروسية البيضاء وإلى آخره... كلّهم ماتوا، ذهبوا إلى هذه الإلى آخره ولم يرجعوا، لم أعرف إذا كانت نجاة ماتت»[1]، ورغم كثافة الأحداث وتعدّدها، فإنّ حدث مقتل غاندي الصغير هو ما عمّق البعد الدرامي داخل الكرونوتوب، وهو ما ربط المكان/ بيروت بالزمان/ فترة الحرب الأهلية، ودون هذا الكرونوتوب لا يمكن تصوّر أحداث الرواية، إنّ هذه الدرامية تتّضح من تكرار عبارة تتردّد في أكثر من موضع في الرواية هي: «قالت أليس إنّها أخذته إلى المقبرة، ورأت النّاس بلا وجوه، وصار الناس بلا وجوه...»[2]، ومن خلال هذه العبارة "صار الناس بلا وجوه" جعل الكرونوتوب الشخصيات مشوّهة وجعل السارد فاقدا لليقين وامتلاك الحقيقة التي عرفت بها الرواية الكلاسيكية.

الرواية العربية المتعدّدة الأصوات نصّ مفرد في صيغة الجمع:

1 – تعدّد الخطابات والمستنسخات النصّية:

من خلال مسلّمة تمرّد الجنس الرّوائيّ على حدود الجنس وقواعده، وانفتاح الخطاب الرّوائي على الأجناس الأخرى التي تشكّل فسيفسائيته، يحاول النّاقد إبراز دور حضور هذه الأجناس في إكساب الرواية تعدّديتها الصّوتية، مسائلا نصوص

[1] رحلة غاندي الصغير، ص7.

[2] رحلة غاندي الصغير، ص24، 88، 199.

مدوّنته التطبيقيّة بسؤالين يراهنان على الخطابات المشكّلة لهذه النّصوص، وهذان السؤالان هما:

أ - كيف تعاملت الرّواية العربيّة المتعدّدة الأصوات مع مقولة تعدّد الخطابات واللّغات في نصوصها؟

ب - إلى أيّ حدّ كانت لغة النّصوص الرّوائيّة معبّرة عن تفاعلها مع العالم من حولها؟

رواية الجنازة لأحمد المديني:

تعدّ هذه الرواية أولى النّصوص المفردة في صيغة الجمع، وذلك لتعدّد خطاباتها، فتفارق جنسها الأصلي لتتمازج وتتداخل أجنسيا مع خطابات بين الشّعر والرّحلة والسيرة الذاتية والحكاية التراثية.

1 - الجنس الشّعريّ:

منذ البداية يقتحم النصّ الشّعري فضاء الرّواية، يتشكّل النصّ الشّعري ليسهم في معمار الرواية ويغيّر فضاءها النصّي وفق تشكيل بصري غير معهود، فيذكر السّارد/الشاعر:

وهبّت على محيّاك الأعاصير

فاستفق ما في الطريق من ملح

ما بين الجناحين أهتف يصعد التيار

ها إنّ اللّون يشتعل

إن البدايات صاخبة (...)

(...)

إنّ البدايات موحشة (...)

(...)

لا شيء يموت

لا شيء يعيش[1]

إنّ أحمد المديني يستمر الحضور الشعري من البداية إلى النهاية، فيسكب الرّواية بنية إيقاعية متعدّدة الظواهر الصّوتية من ترديد وتضاد وتقابل وسجع وموازنة صوتية في قوله: «نحن عسكر المدينة، صرخوا، ولن يفلت من هذا الآبق، المارق، المفارق، الملاحق، النّاعق»[2]، وبالمزج بين النثري والشعريّ عمل الرّوائيّ «على تذويب المسافات الوهمية بين النثر الفنّي والفنّ الشعريّ، واضطلع جدل الممارستين بتمكين سيرورة الكتابة من بنية إيقاعية، ومناورات بصرية تستهدف تشغيل حواس السماع والبصر في عملية تلق جماليّ جديد ومتميّز، حتّى إنّ السّرد قد شارف – في تبادل الفنيات بين الشّعريّ والنثريّ – آفاق المحكي الشّعريّ، وتمّ ردم الهوّة المفتعلة بين الرّواية والأجناس التعبيريّة المجاورة، وخاصّة منها ما هو من طبيعة غير مكتوبة، كالحلقة، أو الدراما المسرحية، فتحوّلت الكتابة إلى مسرح لتلاقي بلاغات وجماليات وفنّيات أجناس تعبيرية قديمة ومستحدثة، تراثية غربية وعربية»[3].

---

[1] أحمد المديني، الجنازة، ص 9.

[2] الجنازة، ص18.

[3] محمد أمنصور، خرائط التجريب الروائي، مطبعة أنفوبرانت ، فاس، المغرب، ط1، 1999، ص 141-142.

2 – فنّ الرّحلة وفنّ السيرة الذاتية:

تحضر الرّحلة في نصّ "الجنازة" بانتقال الشخصية الرّوائية "مولاي علي" من القليعة إلى غفساي إلى القرويين إلى الشاوية إلى برشيد إلى الدار البيضاء، وتداخلت الرّحلة بفنّ السيرة الذاتية المغرقة في التمويه والعجائبية، لتحضر الحكاية التراثية من خلال ما يرويه سيدي عبد الرحمن المجدوب، ليستثمر السّرد تقنيات فنية من مثل السّند بغرض الباروديا والسّخرية، واستثمار النصوص التراثية كنصوص عجائب المخلوقات ونصوص المستطرف للأشبيهي، ونصوص إخوان الصفا "سرّ الأسرار لتأسيس السياسة وترتيب الرياسة، وتسنسخ الرواية أيضا نصا من كتاب سير الملوك للشعبي وهو نصّ يستنسخ كثيرا من النصوص الدينية كالقرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، فتتحوّل الرواية إلى فسيفساء من النصوص المستنسخة باعتماد الاقتباس والمحاكاة والتذويب التناصيّ لتتآلف في وحدة أسلوبيّة تقوم على الصياغة الحوارية.

في نصّ "المتشائل" يقوم التداخل الأجناسيّ على التهجين والمحاكاة السّاخرة (الباروديا، فتنتهك الرّواية حدود الأجناس باستحضار السّيريّ والملحميّ والتاريخيّ إضافة إلى المستنسخات النصّيّة شعرية وقصصية من فنّ المقامات، وبذا تنصهر الأساليب في بنية أسلوبية عليا، تمتزج فيها عناصر الفكاهة والسّخرية، وتندغم فيها المأساة بالملهاة، وتسهم الهوامش في حوارية الواقعي التوثيقي بالتخييلي الرّوائيّ، إضافة إلى استنساخ النصوص الشعرية كنصّ محمود درويش وسميح صبّاغ وتوفيق زياد، وبذا يعمّق الشعريّ المأسويّ في الرّواية دون أن يفقدها روائيتها، كما

يستحضر السّرد نصوصا تراثية من أخبار الجاحظ، وأمثال وحكم علي بن أبي طالب، وحكايات ألف ليلة وليلة.

في نصّ "أمريكانلي" لصنع الله إبراهيم تراوغ العتبة الأجناسيّة قارئها، لكون النصّ لا يخلص لقواعد الجنس الأدبيّ، فيربك القارئ ويصدم حساسيته الموروثة المستساغة، ويجعله يقف حائرا أمام تجنيس النصّ هل هو رواية أم سيرة ذاتية أم وثيقة تاريخية في حضور كثيف لمختلف النصوص المستنسخة من الرّحلة والسيرة الذاتية والتاريخ والمرجعية العلمية.

وتخالف رواية "أمريكانلي" نصوص الرّوايات العربية في كونها إضافة إلى استحضارها واستنساخها لكثير من الأجناس الأدبية وغير الأدبيّة، تستحضر الفيلم السينمائيّ وأفلام التلفزة ليقتحم السّمعيّ المكتوبَ دون أن يفقده هويّته، فقد عمد السّارد إلى تخصيص الفصل الثاني والثلاثين من الرّواية لتشخيص فيلم "أربع نساء من مصر"، وهنا يعمد السّارد إلى استخدام تقنية التهميش[1]، وفي استحضار الفيلم ما يدلّ على حواريّة الرّواية في توليفها بين الآراء المختلفة لشخصيات الرواية/ الفيلم.

[1] يعرّف بالفيلم على أنّه من إنتاج هيئة الفيلم الوطنية الكندية عام 1997، مدّته ساعة ونصف، ونال جائزة أفضل فيلم تسجيلي في مهرجان الفيلم البرتغالي، إخراج تهاني راشد، وهي مصرية هاجرت أسرتها إلى كندا غي 1965، وبطلات الفيلم هنّ أمينة رشيدأستاذة الأدب الفرنسي بجامعة القاهرة ماركيسية، وداد متري، مدرّسة متقاعدة ومناضلة نقابية، صافيناز كاظم أديبة وصحفية خريجة جامعات الولايات المتّحدة، شاهندة مقلد، ناشطة سياسية مدافعة عن حقوق الفلاحين.

ويتجلّى حضور السيري في الرّواية من خلال جوانب فنية نجملها في الآتي:[1]

- تعلّق مسار السّرد بالأنا الساردة.
- حضور الميثاق السير ذاتي بين السّارد والمروي له (الطلبة).
- اعتماد المنظور الاسترجاعي في سرد الأحداث.
- الميل إلى الانتقاء وتجاوز التفاصيل.

غير أنّ الملاحظ على السّرد تعارضه مع السيرة الذاتية ومحاكاتها محاكاة ساخرة، إضافة إلى اعتماده السّرد التسجيلي اليومي في تتبّع المجتمع الأمريكي اجتماعيا وسياسيا، إلى جانب السّرد التسجيلي الوثائقي القائم على استدعاء الأحداث التاريخية الحقيقية.

في رواية "راضية والسيرك" لصلاح الدين بوجاه، يتشكّل النصّ الرّوائي من انفتاحه على الثقافة التونسية المتأصّلة وثقافات البحر الأبيض المتوسّط، وأوّل النصوص التي تفاعلت معها الرّواية نصّ "حدّث أبو هريرة قال" لمحمود المسعدي، ويبدو تماثل النصّين على مستوى الشّخصيات واللّغة، فتماثلت راضية الجمّال مع ريحانة المسعدي، وتماثل ميمون النّجار مع أبي هريرة، كما تماثلت لغة صلاح الدين بوجاه بلغة المسعدي في التوقيع والتكثيف وطرافة الصور الشعرية ومحاكاة اللّغة القرآنية واستدعاء ألفاظها، وثاني النّصوص رواية "الدقلة في عراجينها" للبشير خريف الذي تماثل معه رواية "راضية والسيرك" في بنائها الخارجي، وفي علاقة الشخصية بالمكان.

[1] د. مسعود لشيهب، تعدّد الأصوات في الرواية العربية الحديثة، دار الوطن العربي للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2021، ص 189.

أمّا في رواية "حارسة الظلال" لواسيني الأعرج، فقد احتضنت الرّواية جملة من الأجناس منها الخطاب الصحفيّ بكلّ أشكاله من تصريح، ومقالة، وإعلان صحفي، فاكتسب الرواية تعدّدية صوتية، من الخطاب التاريخي واليوميات والمذكرات والأسطورة واستدعاء الروايات العالمية كاستدعاء رواية "دون كيشوت" لسيرفانتس، فقد استفاد نصّ "حارسة الظلال" من الرواية البوليسية ومن الأسطورة والخرافة واليوميات والسير والتراجم.

لا يغيب عن القارئ تأثر رواية "ميرامار" ورواية "الرجع البعيد" بالرواية الغربية وخاصّة روايات دوستويفسكي، ورواية "الصخب والعنف" The Sound and the Fury لوليام فولكنر William Faulkner، أمّا رواية "رحلة غاندي الصغير" فتتناصّ داخليا مع النتاج الروائي لإلياس خوري على مستوى بنية الحكاية والكرونوتوب وفي مستوى السّرد أيضا.

2 – التعدّد اللّغوي:

تعدّدت اتّجاهات النّقاد في نظرتهم للّغة الرّوائيّة بين ثلاثة اتّجاهات هي:

1- اتّجاه نظر إلى اللّغة من خلال أبعادها المرجعية باعتبارها صور إيديولولوجية.

2- اتّجاه نظر إلى اللّغة أسلوبيا ولسانيا فدرس مستوياتها التركيبية والصوتية وغيرها.

3- اتّجاه نظر إلى اللّغة على أنّها قائمة على التعدّد والتنوّع.

إذا كان موضوع الرّواية المتكلّم وما يتكلّمه «أي كلمات تنزع إلى الدلالة الاجتماعية وإلى الانتشار بوصفها لغة خاصّة للتعدّد اللّساني، فإنّه بالإمكان أن نصوغ المعضلة المركزية لأسلوبية الرّواية على أنّها: معضلة التشخيص الأدبي للّغة،

ومعضلة صورة اللّغة»[1]، ولا يتمّ تشخيص اللّغة إلاّ من خلال طرائق ثلاث هي: (الحوار الخالص الصريح، والتهجين، وتعالق اللغات والملفوظات من خلال الحوار الداخلي الذي من صيغه: الأسلبة والتنويع والباروديا)، ممّا يغني التعدّد الصّوتيّ والتداخل الأجناسيّ عن طريق تعدّد منظورات السّرد، وتداخل الرؤى والأدوار والأقنعة، ودمج كلّ استرتيجيات الكتابة والرواية وفق نظام رؤيوي موحّد، يتّخذ من تيمات (الموت والجنون والهذيان والعاهة) أفقا لتكريس وعي مأسوي بالوجود، مع ترسيخ منطق الاحتمال والممكن ومبدأ النسبية والتناقض والفوضى المنظّمة»[2].

إنّ تشخيص اللّغة في المدوّنة الرّوائية يقوم على لغة السرد الروائي إضافة إلى لغة القرآن والحديث واللغة التاريخية، ولغة الصحافة، ولغة السياسة ولغة الخطاب الشعري، واللغة اليومية ورطناتها وعلى الألفاظ الدخيلة إلى المتن من الفرنسية والإنجليزية، فالنصوص القرآنية حاضرة من خلال تقنية الاقتباس، والمحاكاة الساخرة/ الباروديا ممّا يعطي الروايات قدرة على تشخيص واقعها المأزوم، إضافة إلى حضور الخطاب التاريخي الذي يكسب الرواية بعدها الحواري بمواجهة ومعارضة الشخصيات للأحداث التاريخية، ويحضر الخطاب الشعري في روايات المدونة ليضاعف من وظيفتها التأثيرية والجمالية بما يحمله الخطاب الشعري من شعرية لغته، وطاقاتها الإيحائية، ثمّ يحضر الخطاب الميتاروائي Méta-Récit

---

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1989، ص 17.

[2] محمد أمنصور، استراتجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006، ص 167.

ليلتفت السّرد إلى ذاته، فيكشف أسرار الكتابة والتقنيات الروائية المعتمدة في العملية الإبداعية في رواية "رحلة غاندي الصغير"، ورواية "الجنازة" ورواية "اعترافات كاتم صوت" فهي روايات «كثيرا ما تداخلها لغة الميتا-روائية تنظر إلى علاقة السارد بمسروداته من شخصيات وأحداث وطريقة بناء الحكاية وعلاقة السارد بالكاتب، فإذا نحن أمام تعدّدية صوتية ناتجة عن الجمع بين لغة الإبداع ينجزها سارد ناهض بوظيفة السرد ولغة النقد ذات الوظيفة الميتا-روائية يتلفظ بها السارد»[1]، فالرّوائي يُشرِك عنصر المؤلّف ضمن منظومة المحكي، ليشارك في سير الأحداث عبر الاسترجاع والتذكّر، بل يميّز بين الرّاوي والمؤلّف، والرّاوي والسّارد، فالرّاوي شخصية روائية مشاركة، ولكنّه «لا يحتكر مهمة الحكي هذه لوحده، بل هنالك منظور سردي آخر متفوق عليه. ينتسب إلى سارد مجرد كل المعرفة، غير مشارك في القصة، ولكن معرفته الروائية والنقدية أشمل من معرفة الراوية النسبية، فهذا السارد يتدخل باستمرار ويريك سيرورة السرد بشكل متواتر منصّبا من نفسه دور (المراقب) صاحب الامتيازات، أما هويته فهي نقدية بالأساس، إنه يتجاوز - في مسلسل اقتحاماته- التبئير السيكولوجي لشخصية الراوي، إلى جعل صوته يتخذ وضع المرآة التي تعكس وتسائل إجراءات الكتابة. فهو أداة الرواية الداخلية لممارسة (نقد ذاتي) تتأمل عبره متخيلها»[2].

---

[1] د. محمد الباردي، سحر الحكاية، المروي والرّواي والميتاروائي في أعمال إلياس خوري، مركز الرواية العربية، قابس، تونس، 2004، ص 169.

[2] محمد أمنصور، واقعة الكتابة أو استراتيجية (الرواية - الرؤيا) في رواية الجنازة لأحمد المديني، مجلة فكر ونقد، الرباط، المغرب، العدد 7، على الموقع الإلكتروني: www.fikrwanakd.aljabriabed.net

أمّا عن التهجين اللّغوي فهو سبيل تحقّق التعدّدية اللّغوية والصوتية، وقد تمظهر في استعمال العامية إضافة إلى استعمال اللّغة الأجنبية الفرنسية والإنجليزية والإسبانية، وعبر توظيف اللهجة العامية يتجدّد دم الكتابةالروائية من خلال اللّعب باللّغة، والتعدّد اللّساني المفعم بحمولة دلالية معيّنة بين المحكي الفصيح والمحكي الدّارج.

التعدّد على مستوى الخطاب الرّاوي:

التعدّد في مستوى الذات السّاردة:

يقارب النّاقد ماهية الخطاب الرّواي الذي يهتمّ بفعل القصّ، أي بالتلفّظ l'énonciation، في إطار علاقته بالحكاية من جهة وعلاقته بالخطاب من جهة أخرى، باستحضار بمفهوم "مانقانو" و"ديكرو" و"إيميل بنفنيست" Emile Benveniste للملفوظ، فالخطاب الرّوائي حكاية تتطلب ساردا Naraaterur ومسرودا له Narrataire، وكلّ قصّة حكائية تستلزم راوٍ ومرويا له من ناحية أولى، أو مؤلّفاً وقارئاً من ناحية ثانية، في علاقة ملتبسة بين الكاتب والسّارد، تجعل من السّارد ذاتا مدركة ومفكّرة وقائلة/متلفّظة، ومن منظور الاهتمام بالتلفّظ يحاول "آلان رابتال" مقاربة السّرد مقاربة موضوعها الذات السّاردة، أو الإنسان السّارد Homo narrans الذي هو «الشّخص القادر على وضع نفسه مكان الآخر، أو حتى مكان عدّة أشخاص آخرين، متناقضين أو متكاملين، لجعلهم

متحاورين، الإنسان السّارد في النهاية هو إنسان بألف وجهة نظر»[1]، أو الذات المتفاعلة في خطابها مع الآخر، «وليست الذاتية دائما، ذاتية الفرد منغلقا على نفسه، بل أيضا تلك التي كثيرا ما تلتبس بأصداء الآخرين وأصواتهم مثلما نبّه إلى ذلك ميخائيل باختين في جلّ كتاباته»[2].

يحاول النّاقد مقاربة مظاهر التعدّد في مستوى الذات السّاردة، فيحصرها في علاقات ثلاث هي:

1- العلاقة بين القائل Locuteur والمتلفّظ Enonciateur .

2- العلاقة بين أقوال السّارد وأقوال الشخصيات.

3- العلاقة بين الذوات السّاردة والكاتب الفعلي.

وفي هذه المقاربة يستفيد الناقد ممّا آراء "رابتال" في دراسته للصّوت السّرديّ والخطاب المشخّص في علاقتهما بوجهة النظر، ومن مرجعيته بما ورد في كتاب "الجمل الصّامتة: نظرية القصّ والأسلوب غير المباشر الحرّ" للناقدة "آن بنفيلد" Ann Banfield، وما ورد في كتاب "القول والمقول" للمفكّر "ديكرو" في تمييزه بين القائل والمتلفّظ، فالعلاقة بين القائل /السّارد والمتلفّظ قائمة في رواية "راضية والسيرك" لصلاح بوجاه بحضور ما يكشف عن حضور السّارد من "واصلات" Les embrayeurs كضمير المتكلّم والمخاطب أو العلامات الزمانية أو المكانية

---

[1] Alain Rabatel, Homo Narrans : Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit. Tomes I et II, ed. lambert-lucas, limoges, 2008, p 17.

[2] د. محمد الخبو، الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، من سنة 1976 إلى سنة 1986، دار صامد للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، 2003، ص 250.

وأسماء الإشارة، فيقدّم السّارد حكاية مرتبطة بالزمن الماضي، ولكنّ الملاحظ أنّ الأفعال المهيمنة فيي الرواية هي الأفعال المضارعة الدّالة على الحاضر، فتكثر "الواصلات" الدالة على ذلك من مثل كثرة الجمل الاسمية، والظواهر الأسلوبية التي تظهر فيها صورة القائل كالتعجب والاستفهام، وخلف هذا القائل يحتجب «العديد من المتلفظين الذين يمارسون نشاطهم داخل عملية التلفّظ، وإن لم ينطقوا، ممّا يحدث تعدّدا تعدّدا صوتيا تنشأ عنه حوارية بين أصوات السرد داخل الرواية»[1].

يتداخل في الرّواية صوت السّارد/المتلفّظ والكاتب كائنا تاريخيا فيما تتضمنه من حكايات وأحداث تاريخية، فالقرائن التاريخية توثّق الصّلة بين الرّاوي والكاتب، إضافة إلى الهوامش كنوع من السّرد «الذي لا ينتمي إلى صميم الخطاب، بل هو سرد مرسوم على هامش الخطاب السّردي الأصلي Récit Graphique، إنّه سرد لا يتكلّم لكن يشير وهو سرد صامت لكنّه يحكي السّرد الأصلي، يوضّحه إنّه يفضح الرّاوي المختفي لأنّه يبرز فعله، اختفى الرّاوي اسما وظهر فعلا في الكتابة بهذه العلامات التمييزية والتفسيرية للنصّ القصصي»[2].

في رواية "المتشائل" تتراكب الأصوات لتنشأ تعدّدية صوتية تستدعي من القارئ فهما تفاعليا يجعله طرفا مشاركا في حوارية النص الرّوائيّ، فالملفوظ له دائما متقبّل يتوقّع منه المتلفّظ/المنتج للخطاب فهماً استجابيا، وفي رواية "أمريكانلي"

[1] د. مسعود لشيهب، تعدّد الأصوات في الرواية العربية الحديثة، دار الوطن العربي للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2021، ص 309.

[2] د. محمد الخبو، قراءات في القصص، مكتبة علاء الدين، صفاقس، تونس، ط1، 2002، ص 68.

فالسّارد محايد ديمقراطيا، إذ ينقل السّرد أفعال سارد مندرج في الحكاية Narrateur Intadiégétique[1] يعتمد التبئير الخارجي، وهذه الحيادية تندرج ضمن ما يسمّيه "رابتال" الانفساخ التلفّظي Effacement énonciatif الذي يوهم فيه السّارد بأنّه تبرّأ من السّرد مسندا الحكاية إلى سارد آخر ضمن تبئير خارجي، ومن أمثلة الانفساخ التلفّظي اعتماد وظيفة وصفية يكتفي فيها السّارد بالمشاهدة ورواية تفاصيل العوالم السّردية، لتخضع هذه المشاهد الوصفية والمواد التسجيلية في الهامش أو في المتن للموقف الإيديولوجي للسارد الذي يعمد إلى ضمير المتكلّم.

يستثمر النّاقد تصنيف "جيرار جينيت" للسّارد إلى سارد من الدرجة الأولى /السارد خارج الحكاية narrateur extradiégétique، وسارد من الدرجة الثانية/السارد داخل الحكاية narrateur intradiégétique، وسارد غائب عن الحكاية narrateur hétérodiégétique وسارد حاضر في الحكاية narrateur homodiégétique وسارد لحكاية ذاتية narrateur autodiégétique، فيقارب رواية "رحلة غاندي الصغير" متوقّفا عند تعدّد المقامات السّردية فيها الذي ينتج عنه تعدّد أنواع السّردة، وهذه المقامات هي:

المقام الأوّل: ويتركّب من السّارد/المؤلّف المفترض، والمسرود له/القارئ المفترض.

[1] وهو راوٍ جوّاني الحكي أو راوٍ من داخل الحكاية، ويقابله راوٍ برّاني الحكي أو راوٍ من خارج الحكاية، انظر د. محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010، ص195.

المقام الثاني: ويتركّب من السارد "أليس" بطريقة صريحة و"غاندي الصغير" بطريقة محدودة، والمسرود له: السارد/المؤلف.

المقام الثالث: السارد غاندي الصغير (سارد ذاتي للحكاية)، والمسرود له: السارد/ المؤلف.

تتنازع الأصوات في رواية "الرجع البعيد" بين صوت السّارد وصوت الشخصيات، فيحضر في الفصول الأولى صوت سارد خارجي يكون فيه السرد بواسطة الضمير الثالث، الذي يسرد من خلال الشخصية فيلتبس صوته بصوتها، فصل يحضر فيه مونولوج "منيرة"، أمّا الفصول الأخرى يحضر فيها صوت السّارد الخارجي، وفي رواية "اعترافات كاتم الصّوت" تتعدّد الأصوات السردية لتعدد السردة وأجناس الخطاب وأساليبه، فهناك سارد خارج الحكاية يسرد بضمير الغائب، وسردة حاضرون داخل الحكاية يسردون بضمير المتكلم، وقد اتّخذت هذه الأصوات شكل اعترافات ويوميات تعدّدت أقوالها بين خطاب المسرود discours narrativisé أو الخطاب المحكي discours raconté الذي يكون على لسان السارد، والخطاب المنقول discours transposé في صيغة أسلوب غير مباشر، وفي رواية "حارسة الظلال" نحن أمام صوتين سرديين هما صوت "حسيسن" الذي يسرد حكايات متعدّدة إضافة إلى حكايته الذاتية، ويقترب هذا الصّوت من صوت المؤلف "واسيني الأعرج" بهتك الواقعي والمتخيّل من خلال الخطابات السياسية المباشرة، وصوت السارد الثاني وهو صوت "دون كيشوت"، وفي رواية "الجنازة" يعمد "أحمد المديني" إلى لعبة الغموض والالتباس في الأصوات السردية، فيغلب المونولوجي على السّردي ليوهم بتطابق السّارد بالمؤلّف، إنّ الصّوت في

الرّواية « صوت مراوغ، مخاتل، مداور، يمارس لعبة الغموض والالتباس فيؤرّق القارئ ويجعله غير قادر على الإمساك به، فهو صوت له أكثر من وجه ويلتبس بأكثر من ضمير فهو "أنا" و"هو" و"أنت" و"نحن"، ويتمّ الانتقال من ضمير إلى آخر بسرعة في مساحة نصية ضيقة دون أن يحيل أي صوت من هذه الأصوات على ذات محددة، فيجد القارئ نفسه أمام أصوات مبهمة»[1].

التعدّد في مستوى وجهات النظر:

قبل مقاربة قرائن وجهة النظر في روايات المدوّنة يستهل النّاقد هذه المسألة بمدخل استرجاعي لمفهوم وجهة النظر عند "جون بويون" jean pouillon ، و"تيزفتان تودوروف" و"جيرار جينيت"، وهذه المفاهيم يمكن إيجازها في الآتي:

جون بويون	تزفيتان تودوروف	جيرار جينيت
الرؤية من الخلف	الرّاوي > الشخصية	التبئير بدرجة الصفر
الرؤية مع	الرّاوي = الشخصية	التبئير الداخلي
الرؤية من الخارج	الرّاوي < الشخصية	التبئير الخارجي

أصناف وجهة النظر حسب بويون وتودوروف وجينيت

يستأنس الناقد بمقاربة "راباتال" لوجهة النظر التي ترى أنّ الأسس اللّغويّة المجسّدة لوجهة النظر تقوم «على التعبير عن الإدراكات و/أو الأفكار الممثّلة، وهذه الإدراكات والأفكار الممثّلة تابعة تركيبيا لذات وعملية إدراك مذكورتين في المستويات الأولى، و/أو تابعة دلاليا لعون أو عملية لا يذكرهما النصّ صراحة،

[1] د. مسعود لشيهب، تعدّد الأصوات في الرواية العربية الحديثة، دار الوطن العربي للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2021، ص 362.

ولكن القارئ يعيد بناءهما استدلاليا»[1]، فإذا كانت مقاربة "جينيت" تبحث في البؤرة أي من يرى أو مَن يعرف، فإنّ مقاربة "راباتال" تبحث في البصمات اللّغوية لوجهة النظر في كيفية تقديم مرجع الموضوع المدرك، والإحالة إلى المبئّر، وكشف المتلفّظ المسؤول عن اختيارات عملية الإحالة.

في رواية "راضية والسيرك" يسردُ الأحداثَ ساردٌ غفل[2] Narrateur Anonyme، مجهول لا ملامح محدّدة له، لكنّ القرائن اللغوية تحيل عليه وتجعل القارئ يسند وجهة النظر إليه، وفي رواية الرجع البعيد تصل الإدراكات والأفكار من خلال قناة واحدة يشترك فيها السارد مع الشخصية، وفي رواية المتشائل تمرّ الأحداث عبر قناة السارد/ الشخصية، الرواي الذاتي الحكي سعيد أبو النحس، وفي رواية "ميرامار" تحفل الرواية بالعديد من وجهات النظر الإيديولوجية، والأمر ذاته نلمسه في رواية"اعترافات كاتم صوت".

استنتاجات ختامية:

أ - تتبّع الناقد مظاهر التعدّد الصّوتي في تسع روايات عربية حديثة، للوقوف عند تمرّدها الجمالي على الرّواية التقليدية، وذلك عبر مستويات هي:

---

[1] د. محمد نجيب العمامي، الذاتية في الخطاب السردي، الإدراك والسجال والحجاج، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2011، ص 34.

[2] الراوي الغفل تسمية أطلقها "ستانزل" Stanzel على الراوي الي يسمّيه "جينيت" غير مشارك في الحكاية، وهو يمثّل مركز التوجيه الرئيس في مستويات وجهة النظر، والزمان والمكان، وسجّلات القول. أنظر معجم السرديات، ص 197.

1 مستوى الفضاء الروائي: أصبح الفضاء الروائي في الرواية المتعدّدة الأصوات كرونوتوبيا، مشحونا بالتوتّر والصراعات، تتصارع فيه الرؤى والأصوات ووجهات النظر.

2 مستوى اللّغة الرّوائية: انمازت اللّغة الروائية بخرق اللهجات العامية واللغات الأجنبية للّغة التقريرية التقليدية، فنشأ عن ذلك حوارية لغوية وبذلك أصبحت أكثرة قدرة على التعبير عن تناقضات المجتمع.

3 مستوى الذات الساردة: خالفت الرواية المتعدّدة الأصوات هيمنة السارد التقليدي العليم، ففقد السارد وثوقيته ونظر إلى العالم نظرة شكّ واحتمالية، وتنازل عن سلطته للشخصيات لتعبّر عن رؤاها ووجهات نظرها.

ب - استحدث النّاقد مصطلحات ولّدها التلقي الإيجابي للمفاهيم الباختينية، والاستثمار الفعّال لمفهوم الكرونوتوب كمقولة إجرائية، ومن هذه المصطلحات: الكرونوتوب الذاتي/الشخصي، غير أنّنا نجد أنّ اعتماده مصطلحات أخرى كمصطلح تيمة المنزل وتيمة الشارع وتيمة الجامعة يولّد اضطرابا في مفهوم الكرونوتوب بحصره في التيماتي/الموضوعي، فكان على الناقد اعتماد ما ورد في المدونة المصطلحية الباختينية من أشكال الكرونوتوب من مثل كرونوتوب العتبة وكرونوتب اللّقاء، وكرونوتب الطريق، وكرونوتب السّاحة والمكان العام، وكرونوتوب القصر وكرونوتوب قاعة الاستقبال، ممّا ورد في كتاب أشكال الزمان والكرونوتوب في الرواية.

ج - رغم تغطية الناقد للمفاهيم الباختينية في الباب النظري وطرقه لمختلف المفاهيم، ورغم ربطه بين مفهوم تعدّد الأصوات والركونوتوب ووجهة النظر إلاّ

أنّه أهمل بعض المفاهيم التي ترتبط ارتباطا مباشرا بالبوليفونية كالكرنفالية كمفهوم حواري كان على الناقد استثماره في تحليله لرواية المتشائل لما تتوفّر عليه الرّواية من ثنائيات ضدّية وحضور كثيف للطابع السّاخر التهكّمي في الرّواية.

د – أضاف الناقد إضافة جادّة وجيّدة للمدوّنة النقدية المغاربية المستثمرة للمفهوم الباختيني، وذلك بربطه بين مفهوم التعدّد الصوتي ومفهوم وجهة النظر انفتاحا على تصورات "رابتال" في نظريته التلفّظية التفاعلية.

التّداخلُ الأجْناسيّ
في الأدبِ العربيّ المعَاصر
للنّاقد محمد آيت ميهوب

التّداخلُ الأجْناسيّ

من الخطاب السّرديّ إلى الخطاب السّمعيّ البصريّ

تقديم:

انطلاقا من السؤال الإشكاليّ: **هل العمل الفنيّ ابن جنس واحد؟** يطرق النّاقد التونسيّ محمّد آيت ميهوب باب التداخل الأجناسيّ في مختلف الفنون والخطابات، مؤكّدا في مقدّمة مدوّنته على أهمية المؤشر الجنسي (indication générique) عند "فيليب لوجون" في كتابه ميثاق السيرة الذاتية و"جيرار جينيت" في كتابه عتبات، فهذا المؤشّر «ذو تعريف خبريّ تعليقيّ لأنّه يقوم بتوجيهنا قَصْدَ النّظام الجنسي للعمل، أي يأتي ليخبرَ عن الجنس الذي ينتمي إليه هذا العمل أو ذاك، لهذا يعدّ نظاما رسميا يعبّر عن مقصدية كلّ من الكاتب والناشر لما يريدان نسبته للنصّ»[1]، وبعد بيان النّاقد لأهمية المؤشّر الجنسيّ يشكّك في قدرة هذه العتبة على تصنيف الأعمال الأدبيّة من خلال أسئلة مُؤسِّسَة هي:

1 - **هل تكشف عتبة المؤشّر الأجناسي عن الانتماء الأجناسي للنّصّ حقا؟**

2 - **هل يمكن التصديق والإقرار بالتصنيف الأجناسي الواحد كموجّه قرائيّ للعمل؟**

وللإجابة عن هذه الأسئلة ينطلق الناقد من «مسلّمة أولية تقرّ بأنّه لا وجود لجنس أدبيّ نقيٍّ صافٍ محصّن دون أن تخترقه الأجناس الأخرى»[2]، فالتداخل الأجناسيّ ظاهرة نقدية عرفت عند الرومانطقيين حين مزاوجتهم بين المأساة والملهاة، وتطوّرت مع تطوّرت النظريات الأدبيّة التي ترى أنّ الإبداع ليس

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 89.

[2] محمد آيت ميهوب، التداخل الأجناسي في الأدب العربي المعاصر، دار ورقة للنشر، تونس، ط1، 2019، ص 6.

بالإخلاص لقواعد الجنس الأدبيّ بل بالابتكار خارج هذه القواعد، فكتابات ميخائيل باختين وما تولّد عنها «من مباحث بنيوية وسيميائية تتّصل بالتناص والتعالق النصي ودراسة الخطاب مع جوليا كريستيفا ورولان بارت وتزفيطان تودوروف وجبرار جينيت قد أكّدت أنّ التداخل الأجناسيّ حقيقة أدبية واقعية»[1].

يرى الناقد أنّ التداخل الأجناسيّ خاصية لا تخصّ الرّواية وحدها بل تمسّ كلّ الأجناس الأدبيّة الأخرى، ومن هنا يتابع الظاهرة النقدية في الرّواية وفي الشّعر وفي الأقصوصة، وفي مختلف الخطابات والفنون وحتّى في الخطابات الرّقمية والسينمائيّة، ولكنّنا سنقصر المتابعة النقدية في مسألة حضور التداخل الأجناسي في الخطاب الرّوائيّ، ونتبيّن مرجعية النّاقد في استقباله لمفهوم التداخل الأجناسيّ وإسهامه في نموّ حوارية الرّواية في عالم لا حوار فيه، في قراءة من النّاقد لرواية "أمجد عبد الدايم يركب البحر شمالا" لمحجوب العياري، في سياق المفارقة بين العالم الرّوائي ومرجعه، وقراءة لرواية "المرايا" لنجيب محفوظ للوقوف على التداخل الأجناسي بين الرواية والسيرة الذاتية، وقراءة لرواية "تغريبة أحمد الحجري" لعبد الواحد براهم لتحليل التداخل بين الخطاب الروائي والخطاب التاريخي، وقراءة لرواية "ذات" لصنع الله إبراهيم، وقراءة لرواية "عيد المساعيد" لرضوان الكوني كشفا للتداخل بين الخطاب الروائي والخطاب السينمائي، **فما أهمّ المفاهيم الباختينية الحاضرة في قراءة الناقد محمد آيت ميهوب؟**

[1] المرجع السّابق، ص 7.

1 – الحضور المفاهيمي الباختيني:

ينطلق النّاقد من المرجع العربيّ والفرنسيّ في تلقيه للشّبكة المفاهيمية ومقولاتها الإجرائية، التي اتّخذها أدوات لقراءة المتون الرّوائية المذكورة، مستحضرا رؤية جيرار جينيت، وتزفيتان تودوروف، وجوليا كريستيفا، وفيليب لوجون Philippe lejeune وجان ماري شايفر Jean marie schaeffer، ورشيد يحياوي، ومحمد القاضي، ومحمد الخبو، وجملة المفاهيم التي اعتمدها في قراءته للمتون الرّوائية هي: التداخل الأجناسيّ والخطابيّ، والحوارية، والكرنفالية، والتناص.

2 – إشكالية التصنيف الأجناسيّ:

إنّ تصنيف النّصوص الأدبيّة يختلف في تعقيده عن تصنيف الكائنات والأشياء والموجودات، ومردّ هذه الصعوبة إلى أسباب هي:

- انفتاح النصّ وتعدّد دلالاته.
- تقاطع قصدية المؤلّف بفهم القارئ وتأويله.
- نسبية انتماء النصّ إلى القديم أو الحديث.
- التمرّد على الجنس السّائد والمزج بين الأجناس المتخلّلة.

هذه الصعوبة دفعت بالنّاقد جان ماري شايفر إلى القول[1]: إنّ «العمل الأدبيّ ليس مجرّد نصّ فحسب، أي سلسلة تركيبية ودلالية، بل هو أيضا إنجاز

[1] Un œuvre, n’est jamais uniquement un texte, c'est-à-dire une chaîne syntaxique et sémantique, mais elle est aussi, et en premier lieu, l’accomplissement d’un acte de communication interhumaine.

فعلي تواصلي بين البشر»[1]، وبذا يتمرّد الجنس الأدبيّ عن التعريف والتحديد لكونه مفهوما مجرّدا «يتبوّأ منزلة مخصوصة بين النصّ والأدب، إنّه مرتبة وسطى نستطيع من خلالها أن نربط الصّلة بين عدد من النصوص التي نتوفّر فيها سمات واحدة، ولكنّ هذه المرتبة الوسطى تتنازعها وحدات مختلفة، ومن هذا يدخل الجنس سباقا مع مجموعة كاملة من العبارات الأخرى، من قبيل الصنف الأساسي catégorie fondamentale عند ويليك ووارن، والنّمط type والصيغة الإنشائية mode poétique والشّكل الجماليّ forme esthétique عند جونات، والشكل الطبيعي forme naturelle عند تودوروف، والسنة التحتية subtradition عند زومتور، والموقف الأساسي للتشكيل attitude fondamentale de mise en forme عند فيتور، والجنس الجامع عند جونات، وغيرها، وما هذا التقلقل في المصطلحات إلاّ دليل على القلق الناشئ عن مفهوم الجنس»[2].

ينظر منظرو الأدب إلى الجنس الأدبيّ على أنّه ظاهرة جمالية تاريخيّة خاضعة لسياقها الحضاريّ والفكريّ، إذ ذهب تودوروف[3] إلى ضرورة «تعلّم تقديم

[1] Jean-Marie Schaeffer, Qu'est-ce qu'un genre littéraire?, éd. seuil, paris, 1989, p.80

[2] د. محمد القاضي، الخبر في الأدب العربيّ، دراسة في السردية العربية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص 27.

[3] T. Todorov, les genres du Discours, seuil, paris, 1978, p. 53.

الأجناس الأدبيّة على أنّها مبادئ لديناميكية الإنتاج الأدبيّ»[1]، أمّا "كارل فييتور" Karl Viëtor فيقرّر «أنّ تكوّن الجنس يعتمد على ثلاثة عناصر مجتمعة هي المحتوى النّوعي، والشّكلان الداخلي والخارجي المخصوصان، ويعتبر أنّ أيّ محاولة تأسيس إنشائيّة[2] جديدة للأجناس ينبغي أن تسلك هذا الاتّجاه إذا أرادت أن تصل إلى نتائج مقنعة»[3]، بينما يرى ياوس Hans Robert jauss أنّ الأجناس الأدبيّة «ضرورة لا يمكن الاستغناء عنها في عمليتي الإبداع والتلقي، فلا «يمكن أن نتصور أثرا أدبيا يوجد داخل ضرب من الفراغ الإخباريّ، ولا يرتهن بأيّ وضعية مخصوصة للفهم، وهو ما يعني أنّ كلّ أثر أدبيّ ينتمي بالضرورة إلى جنس، ويفترض، تبعا لذلك، أفق انتظار يوجّه فهمَ القارئ»[4]، فالتجربة الأدبيّة التي يمتلكها القارئ تشكّل وتكوّن أفق انتظاره l'horizon d'attente الذي يقوم على ثلاثة عوامل أساسية هي:[5]

- التجربة القبلية التي يملكها الجمهور عن الجنس الأدبيّ.
- l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève.

---

[1] Il faut apprendre à présenter les genres comme des principes de production dynamiques.

[2] يترجم مصطلح الشّعرية بمصطلح الإنشائية في المدوّنة النّقدي التونسيّة.

[3] د. عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، جدلية الحضور والغياب، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط1، 2001، ص 21.

[4] المرجع نفسه، ص 24.

[5] H.R. Jauss, pour une esthétique de réception, Traduit de l'allemand par Claude Maillard, Gallimard, paris, 1978, p.54.

- شكل الأعمال السّابقة وموضوعاتها والتي يفترض العمل الجديد معرفتها، وهي العلاقة التناصية بين العمل وغيره من الأعمال.
- la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance.
- المقابلة بين اللّغة الشعرية واللغة اليومية أي بين العالم التخيلي والواقعية اليومية.
- l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne.

3 – التداخل الأجناسيّ:

ارتكازا على مثلث "ريك ألتمان" Rick Altman الاستغلال، الفصل، الاقتباس[1]، تعرّف "ساندي بينات" التداخل الأجناسيّ intergénéricité بأنّه مبحث يدرس «سيرورة إنتاج المعنى الناجمة عن اتّحاد أو مواجهة جنسين باعتماد استراتيجيات مختلفة»[2]، وهو مفهوم يرفض مقولة الجنس النقي، التي تمرّد عليها الرومانسيون، فخطّموا التقسيم الأرسطي للأنواع الأدبيّة بين غنائيّ وملحميّ ودرامي، وابتدعوا أجناسا هجينة تقوم على التداخل والمواجهة، وقد ذكر عبد الفتاح كيليطو أنّ مصطلح littérature لا يتعدّى عمره قرنين من الزّمن، فقد دلّ فيما قبل الرومانسية على نوع من الآداب القارّة والثابتة، ليعني عند الرومانسيين نمطا

[1] Altman, R. (1999). De l'intermédialité au multimédia : cinéma, médias, avènement du son. Cinémas, 10(1), 37–53.

[2] Cindy Binette Intermédialité et intergénéricité dans la télésérie Les Invincibles, Québec, Canada, 2013, p.19.

يقوم على «التركيب ومزج الأنواع والمتضادات، لهذا نجدهم يولون اهتماما كبيرا لشكسبير الذي لم يكن يلتزم صوتا واحدا في مسرحياته، وإنّما يمزج أصناف الكلام، فيمزج مثلا الكلام الجزل بالكلام السوقي، والنّزعة نفسها جعلتهم يهتمون بالحوار الأفلاطوني الذي يتقبّل في ثناياه عدّة أنواع مازجا الجدّ بالهزل، والشيء الذي لا يجب إغفاله هو أنّهم يضعون الرّواية في الصدارة لأنّهم انتبهوا إلى كونها تتضمّن أو يمكن أن تتضمّن جميع الأنواع»[1].

إنّ للتداخل الأجناسيّ أشكالا ثلاثة هي:

التداخل العفوي: وهو تداخل طبيعيّ، غير قصدي.

التداخل المقصود: ويحضر فيه وعي وقصدية المؤلّف، ويقوم على جمالية الحوار بين الأجناس.

التداخل التقويضي: هو تداخل مقصود ولكنّه ليس بغاية إقامة حوار بين الأجناس بقدر ما هو تحطيم لدعائم الجنس الكتابيّ، وتغييب لأفق انتظار القارئ.

4 – التداخل الخطابيّ:

لا يمكن للخطاب إلاّ أن يكون مخترقا من خطابات أخرى، فتعدّد الأشكال الخطابيّة هو خاصية تكوينية في الخطاب، والبين الخطابات /Interdiscours Interdiscursivité هو «مجموع الوحدات الخطابيّة المنتمية إلى خطابات سابقة من نفس الجنس، وخطابات معاصرة من أجناس أخرى، التي يكون معها الخطاب الخاصّ في علاقة ضمنية أو صريحة»[2].

---

[1] د. عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006، ص 22.

[2] باتريك شارودو ودومينيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القادر المهيري وحمّادي صمود، منشورات دار سيناترا، تونس، 2008، ص 314.

تختلف نظرة الدّراسين للخطاب، فهو ملازم لفعل التلفّظ عند إميل بنفنيست Emille Benveniste ، الذي يرى بأنّه «كلّ تلفّظ يفترض متحدّثا ومستمعا، تكون للطرف الأوّل نية التأثير في الطرف الثاني بشكل من الأشكال»[1]، فالخطاب عنده قوامه جملة الخطابات الشفوية، لكنّ الخطاب يتعدّى الشفويّ ليشمل النصّ المكتوب، وما يحتويه من علاقات بين المؤلّف والقارئ، ومختلف العلاقات الخطابية بين الراوي والشخصيات والشخصية البطلة، ومن تداخل بين أقوال المتكلّمين في النصّ الرّوائيّ، الذي يذهب باختين إلى أنّه خطاب «قمين وجدير بأن يحتوي كلّ الخطابات الأدبية كالشعر والمسرح وغير الأدبية كالرسالة والنصّ التاريخيّ والأوامر العسكرية والقوانين القضائية والعادات الإدارية وغيرها، وعلى هذا النحو ينظر إلى الخطاب الروائي على أنّه خطاب متعدّد النصوص والأصوات والأساليب»[2].

5 – الحوارية:

يقرّ محمد آيت ميهوب بأنّ الحوارية مفهوم أساسيّ في مقاربة التداخل الأجناسيّ، لكونه محور المفاهيم الباختينيّة كلّها، فقد ابتدعه باختين في عشرينات القرن ليتداخل مع مفاهيم أخرى كتعدّد الأصوات أو البوليفونية، ليكون جوهر نظرية الرّواية عنده، ويجاوزها ليخصّ الوجود بكامله، إذ الحوارية حقيقة إنسانية وما الوجود إلاّ حوار مستمرّ، وما الإنسان إلاّ كائن حواريّ يحاور ذاته وذوات

[1] د. محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، 2000، ص 8.

[2] د. محمد الخبو، مداخل إلى التشكيل الروائي، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط1، 2017، ص 59.

الآخرين من حوله، وما الكلمة سوى كلمة الآخر، كلمة سبق استعمالها والخطاب هو الآخر يتضمّن كلام الآخرين، فلا يمكن تصوّر الذات/ الأنا دون الآخر، فالأنا «تختبئ في الآخر والآخرين، إنّها ترغب أن تكون أنا أخرى للآخرين، أن تخترق عالم الآخرين كآخر وأن تطرح عنها ثقل الأنا المتفرّدة في كلمة الأنا الموجودة لذاتها»[1].

إنّ الرّواية هي التجلّي الأدبيّ لحوارية اللّغة، لتعدّد الأصوات الرّوائيّة، التي ليست أصواتا فارغة بل هي أصداء الأصوات الاجتماعية وعلاقاتها المختلفة وصلاتها المتبادلة، التي تظهر في المستويات المتعدّدة للّغة، التي تختلف باختلاف المواقع الإيديولوجية لمستعمليها، «هذا التعدّد الأفقي في الأصوات يمكن يساوقه في الرواية تعدّد عمودي أبعد مدى يتجلّى في تعايش لغات مختلفة تعود إلى أومنة وعهود بعيدة وتأتي محمّلة بإيديولوجيات ورؤى خاصّة للعالم»[2].

6 - الكرنفالية:

يعود باختين بالرّواية إلى أصولها الشّعبيّة الكرنفالية، فيرى أنّ الكرنفال هو ما وسم الرواية الحديثة بالحوارية، فالثقافة الشعبية ممثّلة في الكرنفال استطاعت اختراق اللّغة والأدب الرسمي، ووسمته بالجمع بين الثنائيات الضدّية: المقدّس المدنّس، الوضيع الرفيع، الأسفل الأعلى... فالكرنفال هو صورة الحياة الحقيقية، يلبي حاجة الإنسان في الهرب من واقعه المتأزم، ولمّا أفل الكرنفالي في القرن السابع عشر وجد

[1] تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات النشر، ط2، 1996، ص 181.

[2] د. محمد آيت ميهوب، التداخل الأجناسي في الأدب العربي المعاصر، دار ورقة للنشر، تونس، ط1، 2019، ص27.

في الأدب الكرنفالي عالما يعيش فيه، محافظا على خصائص الكرنفال من إعلاء لشأن الجسد، وغروتيسك، وفكاهة وضحك، وكسر للحدود، وقلب للحقائق وتشويه للأجساد، وغيرها من الخصائص التي ارتحلت من شارع الكرنفال إلى حوارية الرواية.

7- التناص:

يجمع الدارسون على أنّ جوليا كريستيفا استقت مفهوم التناص Intertextualité من حوارية اللغة والخطاب عند باختين، معتبرة أنّ التناص هو حضور نصوص سابقة في نصّ لاحق، أي أنّه «كلّ نصّ يتشكّل في صورة فسيفساء من الشواهد، وأنّ كلّ نصّ هو امتصاص لنصّ آخر وتحويل له»[1]، فالكلمة ليس فارغة بل تحمل محمولات سابقة، والملفوظات ليست نتيجة عملية تلفظ فرديّ، بل هي خطابات اجتماعية، ومن هنا فالنصّ يجاوز العلاقة النصّية القائمة على المحاكاة والتحويل إلى علاقته مع اللّغة وعاء تراكم من نصوص التاريخ والمجتمع، فالتناص عند كريستيفا «قرين مفاهيم أساسية مثل الممارسة الدّالة pratique signifiante، والإنتاجية production والتدلال signifiance»[2].

هذه المفاهيم الكريستيفية كان لها الأثر الكبير في تصوّر رولان بارث للنصّ باعتباره ممارسة دالة، فيقول[3]: «نحدّد النصّ كجهاز متجاوز للّغة يعيد توزيع نظام

[1] د. محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010، ص 114.

[2] المرجع نفسه، ص 114.

[3] La définition du texte a été élaborée à des fins épistémologiques, principalement par Julia Kristeva : « Nous définissons le Texte comme un appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue en mettant

اللّغة بربطه قولا تواصليا يتوخى الإخبار المباشر بملفوظات مختلفة سابقة أو متزامنة، ندين لجوليا كريستيفا بالمفاهيم النظرية الأساسية التي توجد بشكل ضمني في هذا التعريف: ممارسات دالة، إنتاجية، إدلال، نص الأداء، نص النشوء، التناص»[1]، فالنصّ يوظّف حوار الذات وحوار الغير في سياق اجتماعي، أي أنّه عملية منتجة ليس على مستوى التجريد/اللّغة، ولكن بحسب عملية نشاط يخرط فيه في الآن نفسه وفي حركة واحدة جدل الفاعل والآخر والسياق الاجتماعيّ، وباعتباره إنتاجية أي أنّه ليس منتوج نشاط، ولكن مسرح إنتاج حيث يلتقي منتج النصّ/المؤلّف والقارئ، «من خلال تصريف الدّوال عند الإنشاء أو عند القراءة تصريفا يقطع الصلة بأحاديّة الدلالة ويجعل الكلام النصّي منبعا لا ينضب للدلالات الحافّة والمعاني الثواني المشتقّة المتعاضدة لأنّه هدم للّغة في خطاباتها السابقة وإعادة توزيع وبناء، ولذلك لا يُتصوّر النصّ إلاّ باعتباره تناصا»[2].

وتستمرّ النظرة الموسّعة للعلاقات التناصيّة عند ميكائيل ريفاتير Michel Riffaterre بإتاحته الحرية التامّة للقارئ لجعل كفاءته وذاكرته مقياسا للإبانة عن هذه العلاقات، أمّا عند "جيرار جينيت" فقد وضع جهازا مفهوميا يضبط آليات

---

en relation une parole communicative visant l'information directe avec différents énoncés antérieurs ou synchroniques » ; c'est à Julia Kristeva que l'on doit les principaux concepts théoriques qui sont implicitement présents dans cette définition : pratiques signifiantes, productivité, signifiance, phéno-texte et géno-texte, inter-textualité

[1] Roland Barthes, théorie du texte, encyclopeadia universalis, paris, 1989, n°22, p 370-374.

[2] د. محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010، ص 114.

اشتغال التناص معتمدا على التداخل الفعلي بين النصوص، ليتوصّل إلى اعتبار التناص موضوع الشعرية، فالنصوص ترتبط فيما بينها عن طريق علاقة ظاهرة أو ضمنية فيما يعرف بالتعالي النصّي.

التداخل الأجناسيّ في مجال الرّواية:

أوّلا: رواية المرايا لنجيب محفوظ والسيرة الذاتية:

إنّ رواية "المرايا" مناوشة مثيرة للجدل والنقاش المتضارب، مثيرة للتعدّد القرائيّ نظرا لتفرّدها من حيث الشكل السردي، ومن حيث تداخل مرجعياتها بين الواقعي والتخييلي، وبين الأنا والآخر، وبين التاريخيّ والفنّي، وبين الرواية والسيرة الذاتية، وبين الحاضر والماضي، ومن جملة النقاشات التي أثارها النصّ في الوسط النّقدي قضية التصنيف الأجناسيّ للرّواية **هل هي نصّ روائي أم هي قصّة قصيرة، أم هي مقالة قصصي أم هي إلى السيرة الذاتية أقرب؟**

من خلال هذه الأسئلة يحاول محمد آيت ميهوب المشاركة في النقاش الدائر حول "المرايا" انطلاقا من فرضية كون الرّواية من أهمّ الرّوايات العربية تمثيلا للجنس الرّوائيّ الفرعي: الرّواية السيرذاتية.

1 – المرايا في ميزان النقد:

أ – دراسة آلن روجر الموسومة مرايا نجيب محفوظ:

أولى الدراسات التي ارتبكت في تصنيف نصّ "المرايا" هي دراسة "روجر آلن" Roger Allen الموسومة "مرايا نجيب محفوظ"[1]، فيذكر أنّ هذا العمل ظهر أوّل ما ظهر في الأوّل من مايو من عام 1971، في مجلّة الإذاعة والتلفزيون،

[1] آلن روجر، مرايا نجيب محفوظ، تر: أحمد إبراهيم الهواري، مجلة فصول، المجلد16، العدد 3، شتاء 1997.

واستمرّ منجّما طيلة شهور، «وذكر محرّرو وزارة الإعلام قبل كلّ خبر Episode أنّ محفوظ لا يعدّ عمله الأخير رواية، إلاّ أنّهم يستخدمون هذا الوصف مستعملين المصطلح بأوسع معانيه»[1]، وحين نتبّع ما ورد في مقال "آلن روجر" نلمس اضطرابا أجناسيا في تصنيف نصّ "المرايا"، فمرّة يدرجها في جنس الرّواية، ومرّة في جنس القصةّ القصيرة، ومرّة في جنس الحكايات الإخباريّة، مرّة أخرى يدرجها في جنس المقالات القصصية الصحفية، وفي أحيان كثيرة يصف النصّ بالعمل دون تجنيسه أو تصنيفه ممّا يدلّ على التشكيك والتردّد والاضطراب، فنجده يقول: «في ضوء مثل هذه القصص يبدو عمل محفوظ الأخير ممثّلا لتحوّل ذي دلالة»[2]، ويصنّف العمل في مجال الرّواية حين حديثه عن كيفية تقديم العمل للبطل، فيقول: «وهكذا يعرض لنا العمل... هذا المشهد القصير الذي يقدّمه العمل لبطل من أبطال الرّواية»[3]، ويعيد نفس الحكم حين يذكر أنّ الرّواية الحديثة تطلعنا على تطوّرات دور المرأة ومكانتها في المجتمع المصري، «التي هي أقرب إلى الشكلية في رواية "زينب" لهيكل، والتي تتلاشى ليحلّ محلّها بالتدريج ما يتّخذ مظهر الحرية الجنسية لدى الشخصيات الروائية عند إحسان عبد القدوس، ويحكي لنا الرواي في "المرايا" عن أيّام شبابه حين تخدش بنات "عصام الحملاوي" الثلاثة مشاعر الحياء لديه»[4]، ثمّ يصنّف الرّواية في مجال الحكايات الإخبارية فيقول: «إنّ القليق من هذه الحكايات الإخبارية – والقصيرة منها خاصّة- يعتمد بالكلية على الوصف، غير

[1] المرجع السابق، ص 237.

[2] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[3] المرجع السابق، ص 246.

[4] المرجع السابق، ص 248.

أنّ الخاصية الأسلوبية للعمل هي استخدامه الواسع للحوار»[1]، ويصنّفها في الفنّ القصصي لتبرز "المرايا" «بما هي محاولة من نجيب محفوظ لكي يعبّر عن آرائه في تاريخ مصر خلال فترة حياته باستخدام وسيلة الفنّ القصصي»[2].

يستنتج محمد آيت ميهوب أنّ اضطراب الناقد المتمرّس آلن روجر مردّه إلى سببين هما:

1 – التسرّع في الحكم على النصّ وإقصاؤه من الرّواية، نظرا لبناء الرّواية على مجموعة شخصيات تستقلّ كلّ واحدة منها بفصل من فصولها[3]، مع تغييب للخصائص الفنية والبنائية للرواية.

2 – تحرّك رواية "المرايا" بين المرجعيّ والتخييليّ، وتعالقها بين الرّواية والسيرة الذاتية.

ب – دراسة رجاء عيد الموسومة دراسة في أدب نجيب محفوظ تحليل ونقد:

يقصي النّاقد رجاء عيد نصّ "المرايا" من جنس الرواية، ويصنّفه ضمن الدراسة الفكريّة ذات الخلفية الفلسفية، انطلاقا من فكرة الصّراع بين المثل العليا/الأخلاق والعقيدة الدينيّة، التي تبنّتها الشخصية الرّوائية "إبراهيم عقل"، حين يقول: «ولعلّ الدكتور تذكّر موجة الإلحاد التي كانت تجتاح الكليّة في ذلك الوقت فقال: أرجو ألاّ تعتبروا المثل العليا نتيجة عقيدة دينية، اعتبروها إذا شئتم المنبع

[1] المرجع السّابق، ص249.

[2] المرجع السّابق، ص249.

[3] نجيب محفوظ، المرايا، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط4، 2012.

الذي تدفّقت منه العقيدة نفسها»[1]، وبالانتقال من التخييليّ إلى الواقعي، واعتبار شخصية الرّاوي هي شخصية المؤلّف الفعلي يجزم رجاء عيد بأنّ النصّ ليس من الرّواية، وأنّ السّرد في "المرايا" «ليس إلاّ حيلة وغطاء ظاهريا لباطن وعمق هما إلى الكتابة التحليلية الفكرية أقرب، وبنقل أفكار المؤلّف وآرائه أوثق صلة»[2]، واتّكاء على السيرة الذاتية لنجيب محفوظ أقصى رجاء عيد نصّ "المرايا" من دائرة التخييل الرّوائي ليصنّفه ضمن دائرة المقالات الفكريّة.

ج – دراسة سيّد حامد النسّاج الموسومة بانوراما الرواية العربية الحديثة:

ينظر الناقد السيد حامد النسّاج إلى رواية "المرايا" على أنّها نصّ مفكّك متشظٍّ، وانطلاقا من نقد انطباعيّ يحكم على الرواية بأنّها نكسة فنّية، فهي إضافة إلى «"الحبّ تحت المطر"، و"الكرنك"، و"قلب الليل"، و"حضرة المحترم" تشكّل نكسة فنّية حقيقية، وذلك لأنّ محفوظ بعد عام 1971، وبدءا من "المرايا" لم يعد موقفه مفهوما، ولا فنّه مقبولا كروائيّ، فالمرايا مفكّكة البناء، تقدّم مجموعة من الشخصيات واحدة بعد أخرى، بنفس أسلوبه القديم، وقد تخلّى عن مسايرة الشّكل الجديد للرّواية»[3].

يُصدر النّاقد حكمه على إبداع نجيب محفوظ في فترة ما بعد 1971، فيصفه بالنكسة الفنية لاعتبارين هما:

---

[1] الرواية، ص 9.

[2] د. محمد آيت ميهوب، التداخل الأجناسي في الأدب العربيّ المعاصر، دار ورقة للنشر، تونس، ط1، 2019، ص 43.

[3] د. سيد حامد النسّاج، بانوراما الرّواية العربية، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، لبنان، 1982، ص 60.

1 – تفكّك وتشظّي رواية المرايا، واستقلال فصولها اعتمادا على أسماء خمسة وخمسين شخصية روائية.

2 – العودة إلى الأسلوب القديم، والخروج عن شكل الرّواية الجديدة.

إنّ تشظّي الرّواية ليس معيارا للحكم على رداءتها، وتعدّد فصولها معيار شكليّ يفتقر إلى النظرة العميقة، علما بأنّ السّرد المتشظّي يدلّ على ما شهدته الرّواية الغربية مع الرّواية الجديدة Nouveau roman، واللارواية Aanti-roman.

نسج نجيب محفوظ رواية "المرايا" على نهج كتب التراجم والسير العربية التراثية، كمعجم الأدباء لياقوت الحموي، وطباقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي، ووفيات الأعيان لابن خلكان، فقسّمها إلى خمسة وخمسين فصلا بحسب أسماء الضخصيات المرتبة ترتيبا ألف بائيا كإطار خارجي للسّرد، غير أنّ تناول الشخصية الرّوائية غير المكتملة يختلف عن التناول التأريخيّ للسيرة الشخصية المكتملة، فينسج خيوطها على امتداد الفصل الواحد ثمّ الفصول المتعدّدة فالرّواية كلّها، «لا يتجاوز كلّ منها بضع صفحات، وكلّ فصل معنون باسم شخصية تتقاطع مع حياة الراوي في لحظة ما، ولا تتعاقب الفصول بحسب أسلوب واضح، وإنّما تتحكّم فيها المعرفة الشخصية للراوي بالشخصية التي ترد في العنوان، كما أنّ كلّ فصل ليس مقصورا على شخصية واحدة ولا يغطّي تفاصيل حياتها كاملة بل إنّ تفاصيل الشخصيات والأحداث موزّعة على طول النصّ، ممّا يجعل قراءة الهمل بكامله ضرورة قبل القيام بأيّ وصف دقيق لأيّة شخصية»[1].

[1] كريستينا فيليب، التشظي والتناص استراتيجيات تمثيل الواقع في رواية المرايا لنجيب محفوظ، تر: حسام نايل، مجلة فصول، العدد 69، صيف- خريف 2006، ص 212.

يوهم نجيب محفوظ القارئ بأنّه يكتب السيرة التاريخيّة، حين محاكاته لكتّاب السيرة العربية ومنهجها، محاولا تشتيت الحدود بين الواقع والخيال عن طريق استراتيجية التشظي، مشكّكا في المعرفة التاريخية والخطاب العربيّ الموحّد، وبذا يكون التشظّي خاصية إبداع محفوظ فيما بعد الهزيمة، فاستراتيجية التشظّي تطيح بمبدأ تعاقبية الزمن المتّبعة في السّرد التاريخيّ الكلاسيكي، وتخلّص البنية السردية من الزمنية الكرونولوجية الخطّية، إضافة إلى تقنية التشظّي فإنّ الراوي المتعالي مرّة والخافت الصوت مرّة أخرى المتحدّث بضمير المتكلّم هو الذي يجمع بين كلّ الشّخصيات.

د – دراسة خليل الشيخ الموسومة الانتحار في الأدب العربيّ:

في دراسته الموسومة " الانتحار في الأدب العربيّ دراسات في جدلية العلاقة بين الأدب والسيرة" يقوم خليل الشيخ بإعادة تفكيك "المرايا" في ضوء رواية التكوين Bildungsroman[1]، متجاوزا الإشكالية التصنيفية، فأقرّ بروائيّة نصّ "المرايا" مستندا على خصائص الراوي، ففي ملخّص الدراسة يذكر النّاقد خليل الشيخ أنّ "المرايا" تشكّل استثناء بين أعمال نجيب محفوظ الرّوائية، نظرا لتميّزها ببناء فنّي غير عادي، فهي «سيرة موضوعية لمحفوظ، حيث يكمن خلف تفصيلات الحكايات الخمس والخمسين الرّاوي الذي تتشكّل ملامح شخصيته في طفولته وشبابه وكهولته، وقد وقفت الدراسة عند خمس شخصيات أدبية وثقافية كان لها دور مهمّ

[1] كلمة ألمانية تعني رواية التكوين/التعلّم، وهي شكل من أشكال الرّواية التي تصف التكوين العقلي والأخلاقي للبطل، ومنها رواية Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister "سنوات تعلم فلهلم مايستر"، وهي الرواية الثانية للأديب الألماني يوهان فولفغانغ فون غوته، نشرت للمرة الأولى في 1795-1796.

في حياة محفوظ، وأماطت القناع عنها، وكانت عملية بنائها تؤكّد المواجهة التي يقوم عليها العمل في المزج بين الذاكرة والخيال»[1]،

إنّ "المرايا" عمل أدبيّ يقع خارج سرب روايات وقصص نجيب محفوظ كما يقول خليل الشيخ، لكونها «تجسّد لونا من الكتابة عن الذات، وهي تتنقّل في مرايا شخصيات تمثّل طبيعة العصر، بكلّ ما ينطوي عليه من أبعاد مختلفة، ولأنّ المرايا تمزج بين الذاكرة والخيال.... كانت "المرايا" تجسّد رغبة محفوظ في حلّ الإشكال التي يتمثّل في القدرة على البوح من جهة، والابتعاد عن المغامرة الجنونية التي تجسّد السيرة الذاتية الجزئية من جهة أخرى»[2]، إنّ "المرايا" رواية تعكس وتصوّر أبعاد التجربة الذاتية بكلّ ما يمتزج فيها من ذاكرة وخيال ووجدان.

بعد استعراض الدّراسات النقدية حول رواية "المرايا"، يتوصّل الناقد محمد آيت ميهوب إلى تصنيفها في خانة الرواية السيرذاتية، اعتمادا على تعريف "فيليب لوجون"[3] Philippe Lejeune، «أسمّي [رواية سيرذاتية] جميع النصوص التخييلية، التي يجد فيها القارئ ما يدفع به إلى الارتياباك انطلاقا من التشابه الذي يعتقده بين

[1] خليل الشيخ، المرايا في ضوء رواية التكوّن الذاتي، قراءة في سيرة نجيب محفوظ الرّوائيّة، مجلّة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللّغويات، المجلد 13، العدد 1، 1995، ص 201.

[2] المرجع السابق، ص 109.

[3] j'appellerai ainsi tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du personnage, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer.

الشخصية والمؤلف، في حين ينفي المؤلّف هذا التطابق ويمتنع عن تأكيده»[1]، فهي رواية سير ذاتية تغيب فيها الإشارة إلى كونها سيرة ذاتية، في ظلّ وضوح كثير من الإشارات السيرذاتية في عالم المرايا التخييليّ، كالوجود التاريخي الفعلي لشخصياتها، والتي كان لها ارتباط وثيق بحياة المؤلّف، ففي الرّواية يتداخل السيرذاتي بالتخييلي مقيما حوارا دائما بين القارئ والمؤلّف، وقد سارت القرائن السير ذاتية في خطّين هما:

1 – الخطّ العمودي: يمسح عمر الراوي من الطفولة إلى زمن القصّ.

2 – الخطّ الأفقي: قدّم فيه الراوي معلومات حول مرحلة الطفولة ومرحلة الوظيفة والجامعة والنشاط الثقافي والأصدقاء.

1 - التناص الذاتي:

تجاوز التداخل الأجناسي المزج بين الرّوائي والسيرذاتي إلى تداخل النصوص الإبداعية السابقة للمرايا، فتحضر بدايةً رواية "القاهرة الجديدة"، ورواية "خان الخليلي"، ورواية "الطريق"، ممّا يؤكّد ارتياب القارئ في التطابق بين الشخصية والمؤلّف، فيصير النصّ مخاتلا يخفي شخصياته خلف الأقنعة، **فهل هذه القرائن السيرذاتية كافية لتصنيف النصّ في خانة الرواية السير ذاتية؟**

إنّ القرائن السير ذاتية غير كافية في ظلّ غياب مشروع سيرذاتي، يفضح فيه المؤلّف ذاته من خلال الكتابة التخييلية، ومن أهمّ مؤشّرات هذا المشروع في رواية المرايا:

[1] Philippe Lejeune, le Pacte Autobiographique, éd du seuil, paris, 1975, p 25.

1 – الامتداد الزّمني إذ امتدّ الزمن مدّة خمسة عقود، من 1919 إلى 1970، وهذا ما يساوي حياة المؤلّف نجيب محفوظ.

2 – اعتماد طريقة غير مباشرة في الرواية السيرذاتية، فالرّاوي لا يعمد إلى الاعترافات والبوح بل إلى يعمد إلى التخييل والقناع.

3 – التناقض بين كثرة الشخصيات وبين قلّة تأثيرها في الأحداث، وتبعيّتها المطلقة للراوي.

4 – حاجة الراوي إلى القارئ لإقامة اتصال حواري بينهما.

5 – أغلب الشخصيات موضّحة للبطل تستمدّ وجودها من وظيفتها، وبأداء هذه الوظيفة تغيب وتختفي عن الأحداث.

6 – تبني الزمن بنية ثنائية تجمع بين زمن مستذكر وزمن راهن متلفّظ، زمن الماضي وزمن الحاضر.

7 – تداخل الأصوات ممّا يعمّق السيرذاتي في النصّ الروائي، ويتيح التداخل الأجناسي بين الرّوائي والسيرذاتي.

ثانيا: حوارية الرّواية في عالم لا حوار فيه:

المقاربة الثانية للنّاقد محمد آيت ميهوب تخصّ نصّ رواية "أمجد عبد الدايم يركب البحر شمالا" لمحجوب العياري، وما يتضمّنه من حوارية أجناسية، في غياب الحوار بين شخصيات الرواية، وانعدام الاتّصال بين مجموعاتها البشرية والثقافية، **فهل تعدّ الحوارية الأجناسية تداركا لغياب الحوار في العالم الرّوائيّ؟**

عمدت الرّواية إلى بنية التضمين خلافا لبناء القصّة المؤطّرة المنغلقة والقصّة المضمّنة المنغلقة على نفسها هي الأخرى، كما في حكايات ألف ليلة وليلة التي عُدّت

«أنموذجا عالميا للحكاية الإطارية، التي تعرّفها[1] "ميا إيرين جيرهارد" Mia Irene Gerhardt، «بأنّها كلّ سرد مركّب من قسمين متميّزين لكنّهما مرتبطان، الأوّل: حكاية أو مجموعة حكايات ترويها شخصية واحدة أو عدّة شخصيات، والثاني: تلك المتون الحكائية المروية ضمن الحكاية التي هي أقلّ طولا واهتماما، تؤطّر الحكايات كما يحيط الإطار بالصّورة»[2]، فقصّة الرّواية قصّتان: قصّة المخطوط الذي قدّمه الفتى الشاعر، وقصّة الرّواية التي يروي أحداثها شاعر نهم للقراءة، ليقطع الرّاوي الأصلي خيط السّرد بين الفينة والأخرى، معتمدا التعليق على قراءته للمخطوط، ونقدِ ما ورد فيه، ومن هذه التعليقات النقدية قول الرّاوي: «لمست في العنوان "المرافئ السراب" شعرية مستملحة، غير أنّه يكن يقنعني كاختيار نهائي، وبدا لي رومانسيا بعض الشّيء ورأيت أن أحثّ صاحبه على مزيد التفكير في عناوين أخرى بديلة يتخيّر منها في النّهاية عنوانا يكون أقرب لروح النصّ، وأكثر شدّا للقارئ مع الحرص على أن يكون مبتكرا غير ممجوج»[3]، وتتردّد هذه التعليقات النّقدية في فصول الرّواية ومن ذلك قول الرّواي: «بقدر ما انشددت إلى بعض الفصول التي بدت مكتوبة بإتقان مذهل، أزعجني ذلك الإصرار المجاني على حشو النصّ ببعض الزّوائد التي لا طائل منها»[4].

---

[1] Mia Irene Gerhardt, the art of story-telling, a literary study of the thousand and one nights, Leiden e.j. brill, 1963, p 395.

[2] A frame-story may be defined as a narrative whole composed of two distinct but connected parts: a story, or stories, told by a character or several characters in another story of lesser dimensions and subordinate interest, which thus encloses the former as a frame encloses a picture

[3] الرّواية، ص12.

[4] الرّواية، ص 66.

إنّ العلاقة بين شخصيات الرّواية يحكمها الانفصال والانقطاع، فقد فصل الموت بين ظاهر وطاهر التوأم في بكرة الشّباب، وفصل الهجر بينه وبين هاجر بعد أن طرد من المعهد، وفشل زواجه، وحتى علاقته بسلمى لم تشذّ عن قانون الانفصال، وحتّى علاقة الكاتب الشاب صاحب المخطوط انقطعت مع قارئه الرّاوي الشاعر الذي ظلّ ينتظره إلى أن قرأ نعيَه في الجريدة: «انتقل إلى جوار ربّه تعالى المغفور له: أمجد عبد الدائم في ظروف غامضة في مدينة مرسيليا»[1].

2- حوارية الرّواية:

خلافا لانغلاقية العالم المرجعي للرّواية، فإنّ حواريتها لافتة لانتباه القارئ، وبقصدية من المؤلّف جعل الحوارية الروائية بديلا لغياب الحوار بين المجموعات البشرية في الواقع المرجعي، وقد تجلّت الحوارية في رواية "أمجد عبد الدائم" في ثلاثة أشكال هي: تعدّد الأصوات، والتعدّد الأجناسيّ، والتناص.

أ – تعدّد الأصوات:

تفتتح الرّواية براوٍ أوّلٍ هو الشّاعر قارئ رواية أمجد عبد الدائم، راوي القصّة الإطار، ثم يحضر راوٍ ثانٍ يسرد أحداث القصّة المضمّنة، وداخل القصّة المضمّنة رواة كُثُرٌ كالطاجيني وقصة سكرته، والرئيس الحمزاوي وقصّة مركبه، والراوي المسافر على متن الباخرة وقصّة انتحار الفتاة الفرنسية، وعلى الرّغم من كون قصص هؤلاء الرواة تتعلّق بهم لا بالحكاية الأمّ، فإنّ لها علاقة بحكاية "ظاهر" فهي تنقل أبعاد الأنا الرّواي عبر السّرد المرآوي Autofiction spéculaire الذي يعرّفه "فنسان كولونا" vincent colonna بإنّه «انعكاس صورة المؤلّف داخل نصّه، هي عملية شبيهة بعمل الرسّام الذي تنعكس صورته في مرآة اللّوحة لحظة

[1] الرواية، ص 189.

رسمه لذاته، وكلّ ما هو مرآوي ممتدّ وفسيح، لأنّ أثر المرآة سينتشر بريقه على كامل الكتاب»[1]، وبهذا الانعكاس يتعذّر النصّ على التصنيف، وينفلت من كلّ حدّ أجناسيّ ، يثير قضايا متعدّدة «تتنزّل في جماليات ما بعد الحداثة: ما وراء التخييل والكتابة الانعكاسية المتفكّرة، والسّرد النرجسيّ وسرد الوعي الذاتي والسّرد العصابيّ والذهاني والسّرد المتشظّي»[2].

إضافة إلى تداخل الرّواة وتعدّدهم يخترق صوت الراوي الأصلي الغائب صوت الرواة الآخرين ويتداخل معه، ففي القصص المضمّنة يصل صوت شخصية "ظاهر"، ليخترق جميع الأصوات صوت بعيد في الزمان والمكان هو صوت التراث الأدبي العربي، فيحضر صوت أبي نواس يسرد أخبار خمرياته، ويحضر سندباد يحكي أخبار رحلاته البحرية، تحضر هذه الأصوات الخارجية الوافدة من التراث العربي عبر أسلوب من أساليب الحوارية هو أسلوب المعارضة المقابل لأسلوب المحاكاة الساخرة الذي يتجاوز حضور صوت الرواة إلى حضور صوت المؤلّف نفسه، ويرى باختين أنّ «أهمّ الأصوات الرّوائية الناهضة بالأدوار البوليفونية هي أصوات الشخصيات ولا سيّما البطل منها، والرواة، والمؤلّف، تتعامل فيما بينها، كما تتعامل مع أصوات لا حصر لها من خارج النص الروائي هي أصوات رجل الدين ورجل الفلسفة، والتجر والقاضي والشاعر الحاكي (conteur) وغير ذلك من الأصوات الاجتماعية»[3].

[1] د. سلوي السعداوي، الكذب الحقيقي من قال إنّني لست أنا؟ في إشكالية التخييل الذاتي، رؤية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2019، ص 94.

[2] المرجع نفسه، ص 177.

[3] د. محمد الخبو، مداخل إلى التشكيل الروائي، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط1، 2017، ص 130.

ب- تداخل الأجناس الأدبية:

تسير أحداث الرّواية في ثلاثين فصلا، استعمل فيها الرّوائيّ نمطين من الخطوط أحدهما عادي دقيق غلب على المتن الرّوائي، والثاني غليظ بارز شمل النصوص الدخيلة والتعليقات التي هي بنفس خطّ الهوامش التي تعدّ جزءا من الرّواية، وضمن جدلية التأثير والتأثّر تتفاعل الأجناس الأدبية في رواية "أمجد عبد الدائم يركب البحر شمالا"، فتحضر الأقصوصة، والنصوص النّقدية، والقصائد الشّعرية، والرسائل، والبورتريه، مخترقة بعضها بعضا لينتصّ النصّ الرّوائيّ خواصها الأسلوبيّة السّردية والفنّية.

أ – الأقصوصة:

تحضر الأقصوصة في الحكايات الفرعية التي يسردها الرّواة الثانويون، وهي أقصوصة تقوم على النهاية المفاجئة شأنها شأن نهاية الرواية الدرامية المخاتلة لأفق انتظار القارئ، «وعلى هذا النّحو فإنّ الرواية كلّها تشرّبت في بنائها السّردي بنية الأقصوصة تكثيفا، وغموضا، ونهاية انفجارية لا تقفل السّرد بقدر ما تفتحه على بداية جديدة مكتنفة بالمجهول»[1].

ب – الشّعر:

تجاوزت كثافة الحضور الشّعريّ في نصّ الرّواية التداخل بين الأجناس الأدبيّة إلى التفاعل الأجناسيّ، وقد تمظهر في أربعة تمظهرات هي: «التكثيف

[1] د. محمد آيت ميهوب، التداخل الأجناسي في الأدب العربي المعاصر، دار ورقة للنشر، تونس، ط1، 2019، ص82.

اللّغوي، والترداد التركيبي، والإيقاع الداخلي، والصورة الشعرية»[1]، وقد حضر الشّعر في الوصف والسّرد والحوار على السواء.

ج - البورتريه:

تشير الناقدة جليلة الطريطر إلى أهمية البورتريه في الرّواية فتذكر أنّه احتلّ «في الرواية الواقعية وظيفة أساسية في الإيهام بمرجعية المحكي ومشاكلة الواقع على نحو ما، ومن الصعب أن نجزم دائما بأنّ البورتريه يستبعد تماما عرض الشخصية ضمن رؤية زمنية معينة حتى وإن كانت في الأغلب محدودة المدى»[2]، ومن هذه الأهمية نلمس توظيف الروائي لتقنية البورتريه فيرسم شخصيات الرواية ويكرّر رسمها في أكثر من موضع مصوّرا شخصية الواري، وشخصية الأمّ، وشخصية التوأم طاهر وظاهر، وشخصية سلمى، ومن هذه البرورتريهات وصف خطيبة الضابط المكلّف بمراقبة الطلبة، فيقول: «تريد أن ترى صورة حبيبتي؟ أخرج حافظة صغيرة من جيبه الداخلي وأراني الصورة. فتاة تلبس ملاءة دكناء الزرقة، تضع منديلا منوّرا على رأسها، وعليها بعض سمات الملاحة. قلت هنيئا لك بعروسك»[3]، ويرسم بورتريه "سلمى" من بداية النصّ إلى نهايته، فيقول: «أحسستُ أنّها امرأة تختلف عن كلّ اللائي عرفتُ سابقا... دافئة كانت يدها، ناعمة كريش العصافير، أمّا عيناها... ماذا يمكن أن أقول في وصف عينيها.. لابدّ من استنباط لغة أخرى مخصوصة حتى

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] د. جليلة الطريطر، أدب البورتريه، النظرية والإبداع، دار محمد علي للنشر، صفاقس، تونس، 2011، ص 44.

[3] الرواية، ص 45.

أكتب عينيها... عيناها كانت أرقى درجات الشعر الممكنة وأحسب أن لا لغة تكتبها إلاّ لغة تتنزّل صافية، رقراقة، عذبة من السماء...»[1]

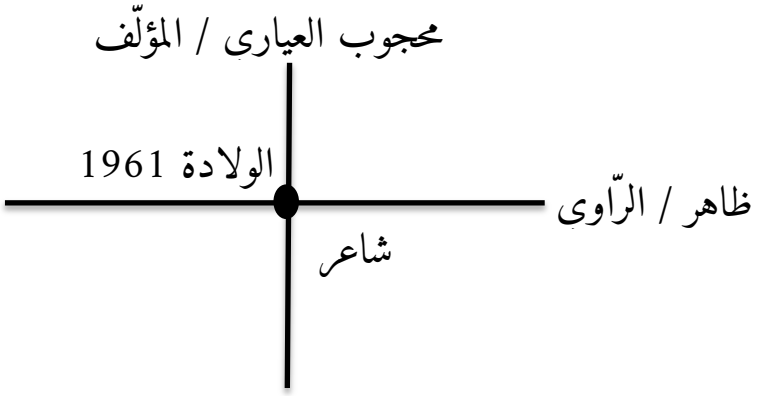
د – السيرة الذاتية:

تتجلّى السيرة الذاتية في رواية "أمجد عبد الدائم يركب البحر شمالا" في مستويين هما:

1 – المستوى البنائي الذي تستعير فيه الرّواية خصائص السّرد السير ذاتي.

2 – المستوى المضموني الذي تتقاطع فيه سيرة البطل بسيرة المؤلّف.

فكلّ من الرّواي ظاهر والمؤلّف محجوب العياري يتقاطعان في تاريخ الولادة سنة 1961 بعد معركة بنزرت، وفي أنّهما شاعران.



هـ – النّقد:

يمتزج النصّ الرّوائيّ بالخطاب النّقدي منذ بداية النصّ أيضا، فيتحوّل المؤلّف قارئا للرّاوي، ليكسر التعليق النّقدي الإسهاب في الوصف، ويربط بين القصّة الإطار والقصّة المتضمّنة، فالخطاب النقديّ يمارس عملية مساءلة شروط الإنتاج عبر التخييل المرآوي كنقد ذاتي للكتابة الرّوائيّة،وهو ما يعرف بالميتاتخييل Métafiction أو التخييل الشارح.

[1] الرواية، ص 15.

7- التناص:

التناص شكل من أشكال الحوارية، وقد حضر بنوعيه في رواية "أمجد عبد الدائم يركب البحر شمالا"، التناص intertextualité، والتداخل النصّي intertexte، وذلك بتعالق النصّ مع خمريات أبي نواس وحكايا ألف ليلة وليلة، وقصص المقامات، أمّا التداخل النصّي فاتّخذ صيغتين: الأولى صريحة والثانية ضمنية، فمن الصريح اقتباس القصص التراثية من كتاب الأغاني، والنصوص الحديثة كنصّ "السفينة" لجبرا إبراهيم جبرا، وتضمين قصيدة سعدي يوسف، ونصّ حكاية الكاتب اليوناني نيكوس كزانتزاكي المقتبسة من كتابه "القديس فرانسيس"، وتشهد هذه النصوص على حضور المؤلّف الفعلي في النصّ، ثمّ يتناص الرّوائيّ مع نصوصه الشّعرية السّابقة عبر علاقة نصيّة لاحقة Hypotextualité، بين نصّ سابق Hypotexte يتولّد عنه نصّ لاحق Hypertexte لتسريد الشّعر، وتتجلّى هذه العلاقة في المعجم اللّغوي للشاعر محجوب العياري، إضافة إلى اسم حبيبة الراوي "سلمى" الذي يتردّد كثيرا في شعر الروائي.

تداخل الخطاب الرّوائب بالخطاب السينمائي:

رواية "ذات" لصنع الله إبراهيم، ورواية "عيد المساعيد" لرضوان الكوني:

تقيم الرواية حوارا فنّيا وتداخلا أجناسيا بينها وبين الخطاب السينمائيّ، ففي روايتي "ذات" لصنع الله إبراهيم، و"عيد المساعيد" لرضوان الكوني تحضر السينما مكثّفة سواء على مستوى التقنيات أم على مستوى النسيج الروائي نفسه، أم على مستوى إحالة الرواة على المرجع الواقعي.

1 - ذات لصنع الله إبراهيم:

تحمل الرّواية اسم البطلة عنوانا لها، تتضمّن تسعة عشر فصلا، عشرة منها تقوم على السّرد بينما تقوم التسعة الأخرى على تقنية "الكولاج"، ومن مظاهر التداخل بين الخطاب الرّوائي والخطاب السنيمائيّ في نصّ "ذات" ما يأتي:

أ - المونتاج:

تظهر تقنية المونتاج في الرواية من خلال البناء السّردي القائم على التناوب بين الفصول السّرديّة والتوثيقيّة، وإذا صنّفت الفصول السّردية العشرة شكّلت رواية داخل الرّواية، تعتمد سردا خطّيا أقرب إلى السّرد الكلاسيكي، فالرواية ذاتُ قيمةٍ لاختراق التقنيات السينمائيّة عالمها، جعلت من فصولها أقرب إلى اللّقطات الفيلميّة التي يفصل بينها الروائي ثمّ يجاورها اعتمادا على المونتاج والكولاج الأكثر استعمالا في الأفلام التسجيلية.

ب - الكولاج:

انتقلت هذه التقنية من الرّسم إلى السينما، ومن السينما إلى الرّواية، وذلك بإدخال المخرج عناصر غريبة عن القصّة كالصور الوثائقيّة، ففي رواية "ذات" كان الكولاج عماد السّرد وليس مجرّد تقنية، وذلك عبر بعدي التأطير والتأويل.

ج - تسريع السّرد:

يحدث تسريع السرد بالتكثيف من الجمل الفعلية البسيطة القصيرة، لتقديم الشّخصيات المضطربة التي تكون في حالة رعب.

د - التناوب:

يكون بسرد حدثين مختلفين في آن واحد، كسرد رواية عبد المجيد زوج "ذات"، وقصّة الشنقيطي جارهما، فيقول الراوي: «تكرّرت العروض الفيلمية،

وتكرّر انسحاب الشنقيطي واعتماده على نفسه، كما تقاعست ذات عن المشاركة ولو في مرحلة الاستهلال، ولهذا فسرعان ما لحق عبد المجيد بجاره، فما أن ينتهي العرض، ويعود كلّ منهما إلى موقعه، حتّى يعدّ الشنقيطي كوب القهوة ويضعه إلى جوار علبة السوبر، بينما يكون عبد المجيد قد حذا حذوه، وجلس على بعد خطوات، موليا ظهره لظهر جاره، لا يحول بينهما سوى الحائط الفاصل بين الشقتين، ثمّ يدير كلّ منهما جهاز الفيديو الخاصّ به، ويبدأ في الاعتماد على نفسه»[1].

هـ - تدخّل الراوي:

يتدخل الراوي داخل السرد ليقوم بعملية التأطير، شارحا وموضّحا العناصر الحافة بالحدث، أو بالحوار أو الشخصية كما يفعل المسرحي وكاتب السيناريو، فيضع الروائي تدخلاته بين قوسين، كما في قوله: «حتّى تحقّقت نبوءة السّادات وأخذت صور عبد الناصر تتساقط من تلقاء نفسها (وقد بدأت هذه الظاهرة في الشركات التي تأسّست طبقا لقانون الاستثمار الجديد، ثمّ انتقلت منها إلى بقية المؤسّسات)...»[2]

و - جفاف اللغة:

لا تعمد رواية ذات إلى شعرية اللّغة، وإنّما إلى طريقة كتابة السيناريو وتقنية رؤوس الأقلام، فجاءت اللّغة مباشرة تقريرية، لا تجاوز مستواها المقاموسي.

ز - عين الكاميرا:

تجوال الكاميرا أو عين الكاميرا تقنية سينمائية «ترافق فيها آلة التصوير عين الممثل المتحرك خارج الأستوديو فيتنقّل معه المتفرّج وينفعل لانفعاله ويشاركه

[1] صنع الله إبراهيم، ذات، دار المستقبل العربي، القاهرة، مصر، ط3، 1998، ص 93.
[2] الرّواية، ص 22.

أحاسيس القلق والخوف والذّعر»[1]، فتجوال الكاميرا رواية "ذات"، يحقّق حركية الوصف، إذ يصف الرّواي مشهد الجنازة فيقول: «يعدّ لجنازة الملك حفل تحشد له الحشود وترصّع صنوف المشيّعين بقادة العالم ورؤساء أكبر الدّول وأعتاها، وأن يتواصل الحفل خمس ساعات في عرض مشاهد محكمة التركيب»[2]، فقد عمد الروائي إلى المزاوجة بين الوصف الروائي والوصف السينمائي، هذه التقنيات جميعها جعلت صنع الله إبراهيم يستفيد من تقنيات السيناريو والسينما، فيتداخل لديه الرّوائي بالسينمائيّ.

2 – عيد المساعيد لرضوان الكوني:

تتحاور الرّواية مع الفنّ السينمائيّ على مستوى السّرد والوصف، فتحضر الصورة والمشهد والسيناريو في كثير من المواضع منها قول الرّاوي: «ويبدو لك جليا في نهاية الأمر أنّ مؤلّف السيناريو لم يفقه شيئا من التاريخ»[3]، وقوله: «مقالات تتحدّث عن حفل افتتاح لم يحدث مثله في التاريخ: سيناريو مبدع، ورؤية إخراجيّة غير عادية، واستعراض معبّر تحت أنغام موسيقى آية في الانسجام»[4]، **فما مظاهر تداخل الخطابين الرّوائي والسينمائي في رواية "عيد المساعيد":**

أ - الفلاش باك:

يعرف هذا المصطلح بالارتداد إذا يقول عبد المالك مرتاض: «يطالعنا كثير من ذلك في حكايات ألف ليلة وليلة، حيث كثيرا ما تصطنع الرّواية طريقة

---

[1] عجينة بوراوي، مساءلات نقدية دراسات وترجمات، منشورات سعيدان، 2001، ج1، ص 299.

[2] الرواية، ص 26.

[3] رضوان الكوني، عيد المساعيد، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرّسم، تونس، 2005، ص 297.

[4] الرّواية، ص 320.

الارتداد بحيث يبدأ الفعل السّردي من آخره»[1]، وقد ترجمه الفرنسيون من الإنجليزية «إلى لغتهم تحت عبارة: "العودة إلى الوراء"، وقد سيق هذا المصطلح من معجم المخرجين السينمائيين، حيث بعد إتمام تصوير المشاهد، يقع تركيب المصوّرات، فيمارس عليها التقديم والتأخير، دون أن يكون بعض ذلك نشازا، طالما يظلّ الإطار الفنّي لعرض القصّة محترما»[2]، والفلاش باك في السّرد الحديث تقنية تعني«أن يتوقّف الرّاوي عن متابعة الأحداث الواقعة في حاضر السّرد، ليعود إلى الوراء، مسترجعا ذكريات الأحداث والأشخاص الواقعة قبل، أو بعد بداية الرّواية»[3]، ونظرا لكثافة تقنية الومضة الورائية في رواية "عيد المساعيد" وخاصّة في الفصول الأولى، فإنّ القارئ يدرك أنّه أمام تقنية مدرجة بوعي هي تقنية السّرد السسينمائي بالعودة إلى الوراء عند بدء أيّ حدث.

ب- التناوب:

يناوب الروائي رضوان الكوني في أكثر من موضع بين حدثين مختلفين وقعا في آن واحد، لينقل الفرديّ الذاتي والعام الجماعي، فيناوب بين ما يحدث للبطل وما يحدث للوطن ليتداخل الرياضي بالسياسي والحضاري فيحوّل الصحفي

[1] **د.** عبد المالك مرتاض، نظرية الرّواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1990، ص 189.

[2] **د. عبد المالك مرتاض،** تحليل الخطاب السردي :معالجة تفكيكية سيمائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 217.

[3] .د آمنة يوسف، تقنيات السّرد في النظرية والتطبيق، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 2015، ص 104.

"فرحات الخضراوي" مهمّة نقل مقابلة رياضية إلى نقل صراع حضاريّ عسكري بين الشرق والغرب.

ج - الكولاج:

لم يعتمد الكولاج في رواية "عيد المساعيد" على لصق الوثائق والمقتطفات التاريخيّة بل اعتمد على التخييل الروائي بحكم أنّ البطل "فرحات الخضراوي" صحفي ينقل الأخبار الرياضية والتعليقات، ويمارس الريبورتاج الإذاعي والتلفزي، وما واكب مباراة فريق المساعيد وفريق السهم والسريع من أنباء في القنوات الفضائية، والاستبيانات المقدمة للجماهير والحوارات مع اللاعبين، فلا يهمّ الرّوائي مضمون الكولاج بينما تقنيته وإسهامها في إغناء السرد بالسمعي البصري.

ج – تعدّد زوايا النظر:

إنّ تقنية تعدّد زوايا النّظر معروفة في الرّواية العربيّة، عند نجيب محفوظ في "ميرامار"، وجمال الغيطاني في "الزيني بركات"، وهي تقنية قصصية «شبيهة إلى حدّ ما بزوايا النظر أو زوايا التقاط الصّورة Angles de prise de vue، ونجدها في الأفلام النفسية والبوليسية على وجه الخصوص، وفيها يروي كلّ شاهد أو متّهم الأحداث حسب نظرته الخاصة (الصحيحة أو المخادعة) مبرّرا إثبات الغيبة Alibi أو الابتعاد عن مكان الجريمة مقدّما الأدلّة على انعدام الدّوافع Mobiles، ويتمثّل دور المفتّش رسميا كان أو خاصّا في إعادة تركيب الأحداث حسب منطق سليم للوصول إلى حقيقة الجاني»[1]، وتظهر هذه التقنية في رواية "عيد المساعيد" بصفة جلية في شهادات اللاعبين المستقلّة، وما تحمله من دلالات تكشف ماضيهم

[1] عجينة بوراوي، مساءلات نقدية دراسات وترجمات، منشورات سعيدان، 2001، ج1، ص 307.

ومستواهم الثقافي، وعلاقاتهم الاجتماعية، فالشهادات الفردية حين جمعها عن طريق المونتاج يؤدّي رسالة ووثيقة عن اللاعبين تفسّر الهزيمة.

د - المخطّطات والمسوّدات:

يتحوّل الرّوائي في لحظات ما إلى كاتب سيناريو ، فيعمد إلى استعمال تقنية ملخّص الفيلم synopsis بتقديم حكاية موجزة جدّا لتكون مخطّط السيناريو.

هـ - عين الكاميرا:

اعتمادا على البانورامية والتكبير zoom يفتتح الروائي نصّه بوصغ الشخصيات وهي تتكرّك في الفضاءات المفتوحة مثل الشارع والمدينة، فيصف الرّاوي نفسه فيقول: «في نهاية الأمر. ليس أمامي إلاّ أن أتحرّك خطوات لأنعطف يمينا مع الشّارع...»[1]، ويصف النّاس في الشارع فيقول: «لا شيء يثير العجب في ما أرى، ولا شيء يشدّ الانتباه، ولا شيء يمنعني من التركيز والتفكي وسط جعجعة الثرثارين وصخب المهتاجين»[2].

و - صورة الشخص:

البورتريه من أبرز التقنيات الروائية لتقديم الشخصيات، ويكون هذا التقديم بوصف ملامحها الفيزيولوجية وانتمائها الجغرافي والثقافي والاجتماعي.

التخييليّ والتاريخيّ في رواية "تغريبة أحمد الحجري" لعبد الواحد براهم:

ترتكز رواية "تغريبة أحمد الحجري"[3] لعبد الواحد براهم على نصّ تراثيّ هو كتاب "ناصر الدين على القوم الكافرين"[1] لأحمد بن قاسم الحجري، عبر علاقة تناصية تعيد

[1] الرّواية، ص 20.

[2] الرّواية، ص 12.

[3] عبد الواحد براهم، تغريبة أحمد الحجري، منشورات الجمل، ألمانيا، 2006.

كتابة النصّ التراثيّ وتحوّله من جنس أدب الرّحلة إلى جنس الرّواية، فيسائل النّاقد محمد آيت ميهوب الرّواية ليقارب جوانب أساسية فيها هي:

1 – التناص، 2 – التعدّد الأجناسيّ، 3 – علاقة التاريخيّ بالتخييليّ.

أحمد الحجري بطل الرّواية شخصية تاريخية لها وجودها الحقيقيء عاش حادثة طرد المسلمين من إسبانيا، تبتدئ الرواية بمشهد جري البطل وأخيه وهما طفلين وراء أتان ونهي أمّهما روزا لهما خوفا عليهما من ضربة شمس، وفي لحظة غضب تصرخ عليهما باللغة العربية فيقول الراوي: «هي أصوات انطلقت حرّة من فمي دون أن أشعر: لم نكن نجري وراء الأتان يا روزا العزيزة...»[2]، ويقول أيضا: «وجّهت روزاليا نحوي نظرة ناريّة زادتني ارتباكا، دفعتني إلى الإلحاح في الاعتذار»[3]، وبذا يزيد وعي الشخصية بذاتها فتدرك أنّها مزدوجة، قشتالية في الشارع عربية في البيت، نصرانية في الخارج مسلمة في الداخل، فيذكر الرّاوي: «وإنّما علمت فيما بعد أنّها كانت تحفظ القرآن وأحاديث الرّسول، وهذا ما لقنتني إيّاه بعد سنّ العاشرة، وهي نفس السنّ التي عرفت فيها اسمي الحقيقي بعد أن أخفي عنّي سنوات»[4].

إنّ رواية تغريبة أحمد الحجري رواية ذاتٍ كثيرة الأسفار تبحث عن هويتها، في عالم من الخوف والتخفّي، لتسلّم في الأخير تسليم الصّوفي بأنّه لا وطن لها ولا بلد إلاّ الأرض بوسعها، فيقول: «أحمد بن قاسم البيجارانو، الحجري، الغرناطي، الأندلسي، المراكشي،المغربي، التونسي. لا أدرى أيّ نسبة من هذه نسبتي؟ ولا أى

---

[1] أحمد بن القاسم الحجري، نصار الدين على القوم الكافرين، تحقيق: د. حسام الدين شاشية، دار السويدي للنشر والتوزيع، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2015.

[2] الرواية، ص 8.

[3] الرّواية، ص 8.

[4] الرواية، ص 19.

بلد سكنته هو بلدي؟ ولا أيّ أرض وطئتها هي أرضي؟ فلأكن أنا العالمي ساكن الأرض.. مثلك يا فرانشسكو الهائم بمخطوط على صولار بين الجهات الأربع»[1].

الكتابة والتطريس عند عبد الواحد براهم:

أ – التطريس:

التطريس لغة الكتابة بعد المحو، وهو اصطلاحا عند "جيرار جينيت" التداخل بين النصّ السّرديّ ونصّ آخر سابق له، وقد تعدّدت مسمّيات هذا المصطلح في المدوّنة النّقدية العربيّة، فعُرف باسم النصّ اللاحق، والملابسة النصية، والنصّية المتفرّعة، والتعلّق النصّي. ويقصد به جيرار جينيت[2] «كلّ علاقة تجمع نصّا ما (ب) الذي سأسمّيه نصّا متفرّعا Hypertexte بنصّ سابق (أ) الذي سأسمّيه نصّا أصلا Hypotexte»[3]، وهو نوع من «التماهي الحاصل بين نصّين، إمّا بواسطة تحويل وتغيير نصّ سابق عبر نصّ بديل أو الاكتفاء بتقليد نصّ لنصّ سابق، وينتمي إلى هذا الصّنف كلّ أنواع المعارضات والمحاكات السّاخرة، ويعتقد

[1] الرواية، 304.

[2] Gérard Genette, palimpsestes, la littérature au second degré, collection poétique seuil, 1982, p 13.

[3] J'ai délibérément différé la mention du quatrième type de transtextualité parce que c'est lui et lui seul qui nous occupera directement ici. C'est donc lui que je rebaptise désormais hypertextualité. J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai462 hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte.

جينيت أنّ التطريس palimpseste يشير بالضبط إلى إجراءات من هذا القبيل»[1].

ونصّ رواية "تغريبة أحمد الحجري" يقيم علاقة مع نصّ سابق هو كتاب "ناصر الدين على القوم الكافرين" عبر المحاكاة.

ب – المحاكاة: تحاكي الرّواية النصّ الأصلي في:

1 – أقسام الرّواية:

إذا كان كتاب "ناصر الدين على القوم الكافرين" يخضع للسّرد الرّحلي في ثلاثة عشر بابا، يخبر فيها الرّاوي "أحمد الحجري" عن أسفاره بين الأندلس وأوربا والمغرب وتونس، فإنّ رواية "تغريبة أحمد الحجري" تكتفي بمحاكاة ثلاثة أبواب ومخالفة الباب الرّابع الموسوم باب تونس، إذ لم يرد في النصّ الأصلي ذكر لرحلة أحمد الحجري إلى تونس.

2 – السّرد:

يبتدئ السّرد بالاستذكار، فيعود الرّوائيّ إلى طفولة أحمد الحجري وأخيه ليعبّر من خلال حادثة بسيطة عمّا عناه الموريسكيون الأندلسيون العرب، ويصوّر كيف كانوا ينتحلون الشخصيات المزيّفة للعيش بسلام، فينتحلون الأسماء والشخصيات والديانات، لتوظّف الرّواية ضمير المتكلّم أداة السرد السير ذاتي الذي يتجاذب فيه الحقيقي بالتخييليّ، محيلا على شخصية البطل/التاريخيّ وهو يعرّف بنفسه: «منذ أن عرفت اسمي وهو أحمد بن قاسم بن أحمد بن الفقيه قاسم شرع والداي في تلقين أصول نسبي وانتمائي إلى الديانة المحمّدية، وعلماني قواعد اللغة العربية في زمن

[1] د. حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقفي العربيّ، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2007، ص 44.

ضاع فيه أثرها وأثر الإسلام بالأندلس، حتّى لم يعد عامّة أهله يعرفون منهما اليسير أو الكثير، فدواوين التفتيش أحرقت ما عثرت عليه من كتب بعد سقوط غرناطة»[1].

3 – المكوّن الحدثي:

لا تختلف الرواية عن النصّ الأصلي في أحداثه إلاّ ما كان من رحلة البطل إلى تونس، فقد روت أحداث سيرة أحمد المجري منذ الطفولة ثم التعلّم والسفر والمغامرات والنقاشات بين الملوك والأمراء والرهبان.

إنّ عنوان الرّواية "تغريبة أحمد المجري" «يشدّ إلى الرّحلة من جهة وإلى التاريخ من جهة أخرى، ويذكّرنا هذا بما قاله بوريس إيخنباوم في دراسته عن نظرية النثر من أنّ الرواية تتحدّر من التاريخ ومن قصص الرحلات، في حين تتحدّر القصّة القصيرة من الحكاية والنادرة»[2].

4 – المادة الفكريّة والتاريخية:

يتعالق نصّ الرّواية التخييلي مع نصّ "ناصر الدين على القوم الكافرين" التاريخيّ، عبر محاكاة نصوصه المضمّنة الطويلة من مثل النصوص الدينية المأخوذة من التوراة والإنجيل، في محاورة البطل للرهبان، إضافة إلى الاستشهاد برسالة أهل الأندلس للسلطان سليمان القانوني، ونصّ مرسوم تهجير الأندلسين إلى المغرب سنة 1909، ونصوص الترجمات، وإضافة إلى المحاكاة يعمد الرّوائي إلى تقنية التحويل لتحقيق المخالفة بين نصّه ونصّ القرن السابع عشر.

---

[1] الرواية، ص 10.

[2] د. محمد القاضي، الرواية والتاريخ دراسات في التخييل المرجعي، دار المعرفة للنشر، تونس، ط1، 2008، ص 164.

ج - التحويل:

يتمّ تحويل النصّ الأصلي السّابق على مستويات عدّة: السّرد والخطّ الزّمني، والأحداث والشخصيات:

1- السّرد:

الرّاوي في النصّ السابق الأصلي راوٍ عليم مهيمن على السّرد، ويواصل الرّاوي أحمد المجري هيمنته على السّرد في النصّ الرّوائي، ويتنازل عنها لشخصيّات الأخرى «كالأم والأب وعبد الرحمان والمرأة التركيّة. وبذلك تنوّع التبئير وتعدّدت درجاته من تبئير صفري، فتبئير داخلي، وتبئير خارجي، وتعدّدت تبعا لذلك زوايا النظر»[1]، ويرجع ذلك إلى الكتابة بتقنيات الكتابة السيرذاتية من جهة، وإلى خلق علاقة حوارية مع القارئ من جهة أخرى، فكانت الرواية متعدّدة الأبعاد متكسرة الزوايا.

2 - الخطّ الزّمني:

يمكن التمييز بين الخطّين الزّمنيين في النصّين السّابق واللاحق وفق الجدول الموازن الآتي:

نصّ كتاب ناصر الدين على القوم الكافرين لأحمد المجري	**نصّ رواية تغريبة أحمد المجري لعبد الواحد براهم**
يسير الزمن في خطّ واحد إلى الأمام، خضوعا لتكوين الشخصية من الطفولة إلى الكهولة.	لا يسير الزّمن في خطّ زمنيّ واحد، فيكسر خطّية الزّمن القصصيّ اعتماد على تقنية الارتداد والاستباق.

[1] د. محمد آيت ميهوب، د. محمد آيت ميهوب، التداخل الأجناسي في الأدب العربي المعاصر، دار ورقة للنشر، تونس، ط1، 2019، ص222.

3- الأحداث:

تجاوز الرّوائيّ عبد الواحد براهم الأحداث الأساسية لسيرة أحمد الحجري، بالإضافة إليها عبر التخييل أحداثا جديدة من مثل حادثة لعب الأخوين في بداية النصّ التي انطلق منها السّرد، وباب سفر البطل إلى تونس وسفرته إلى تستور، وحادثة تزوّجه من المرأة التركيّة.

4 – الشخصيات:

مسّت عملية التحويل شخصيات النصّ الأصلي فحوّلتها من شخصيات هامشية إلى شخصيات لها دورها في البناء الرّوائي، كما أضاف الرّوائيّ شخصيات أخرى لا وجود لها تاريخيا، منها شخصيّات: خيرو، ومصطفى آغة، ومصطفى كردناش.، فيقول الراوي: «حدّثني خيرو أنّ أكثر الأسرى في فندقه فرّوا»[1]، ويقول أيضا: «خطاب إلى منصور آغة، فهل تتكرّم بتكليف من يسلّمه إيّاه يدا بيد؟

- هذا ممكن جدا. سأسلّمه إيّاه بنفسي، ولكنّ منصور آغة لا يحسن اللّغة العربيّة»[2].

5 – الأسلوب:

يخالف النصّ اللاحق سابقه من حيث الأسلوب وهو ما يمكن إيجازه في الجدول الآتي:

النصّ التاريخيّ	النصّ الرّوائيّ
سرد يختزل الأحداث فيسقط في التقريرية المباشرة.	أسلوب متنوّع بين السّرد والحوار والوصف، والمونولوج ينفتح على التوظيف الشّعريّ.

[1] الرواية، ص 137.

[2] الرواية، ص 268.

3 – تعدّد الأجناس الأدبيّة:

تنفتح رواية "تغريبة أحمد الحجري" على كثير من الأجناس الأدبيّة، فتحضر السيرة الذاتية باعتماد السّرد بضمير المتكلّم، والتمركز حول شخصيّة «تسرد سيرة حياتها كاملة من الولادة إلى الكهولة، وتحديد زمان الولادة ومكانها تحديدا دقيقا، والارتكاز على أحداث الطفولة المؤثّرة في تكوين الشخصيّة، والاعتماد على الذاكرة، كلّ ذلك يكشف أنّ النصّ الروائي قد استوعب النصّ السيرذاتي وأعاد إنتاجه بأدواته السرديّة والفنيّة نفسها»[1]، ويحضر أدب الرّحلة بوصف المدن والقرى، والمناظرات الدينية، وحضور التاريخ من خلال:[2]

- الشخصية الروائيّة ذات حضور مرجعيّ تاريخيّ.
- الأطر الزمانيّة والمكانيّة أطر تاريخيّة تحضر في النص التخييليّ بصفاتها القديمة.
- الأحداث القصصيّة منصهرة في أحداث تاريخيّة معروفة.
- عدم توقف الراوي عن تقديم معلومات تاريخيّة بذكر أسماء الملوك وذكر الحروب وتحديد التواريخ الزمنيّة الشهيرة والحاسمة في حدوث التحوّلات الكبرى سواء في حياة الراوي.
- ازدحام الرواية بأسماء الأعلام التاريخيّين كهنري الرابع، وفيليب الثاني والثالث، وألفونس فرديناندو، وإيزابيلا، وعثمان داي، ومصطفى آغة...

ويتّخذ تخيل التاريخي في الرّواية وجهين هما:

1 - إسناد أحداث تخييليّة إلى شخصيّات تاريخيّة.

2 - إسناد أحداث تاريخيّة إلى شخصيّات تخييليّة.

ويستحضر الرّوائي التاريخ بهدف محاورته ومناقشته وطرح أسئلة الحاضر وهواجس الذات اليوم في مطلع القرن الحادي والعشرين.

---

[1] د. محمد آيت ميهوب، د. محمد آيت ميهوب، التداخل الأجناسي في الأدب العربي المعاصر، دار ورقة للنشر، تونس، ط1، 2019، ص224.

[2] المرجع نفسه، ص 227.

استنتاجات ختامية:

- يطرق النّاقد محمد آيت ميهوب مفهوم التداخل الأجناسيّ كشكل من أشكال الحوارية الباختينية، فيتتبعه في مختلف الأجناس الأدبيّة بعدّه ظاهرة لا تخصّ الرّواية وحدها، بل هو ظاهرة تمس مختلف الفنون الأدبيّة وغير الأدبيّة.
- ينظّر النّاقد لجملة من المفاهيم المرتبطة بتيمة موضوعه النّقدي هي: التداخل الأجناسيّ والخطابيّ، والحوارية، والكرنفالية، والتناص.
- تتعدّد مصادر تلقي المفهوم الباختيني بين المرجع الفرنسي والمرجع العربيّ وبخاصة المغاربيّ.
- في عرضه للدّراسات النّقدية التي تعرّضت لرواية "المرايا" يكتفي الناقد محمد آيت ميهوب بما قدّمه الناقد خليل الشيخ من ملاحظات وتعليقات حول دراسة "سيد حامد النسّاج" ودراسة "آلان روجر" ودراسة "رجاء عيد" ويسلّم بالاستنتاجات التي توصل إليها والتي تقرّ بروائية "المرايا" في شكل رواية سيرذاتية.
- يتابع النّاقد تمظهرات التداخل الإجناسي في الخطاب الرّوائي العربيّ ممثّلة في تداخل الأجناس الأدبيّة والفنون الأخرى، باستثمار التقنيات السينمائيّة من تقنية كتابة السيناريو وتقنية عين الكاميرا، وتسريع السّرد وحركيته.
- رغم استثمار النّاقد للمفاهيم التي صرّح بها إلاّ أنّه غيّب مفهوم الكرنفالية في تحليله للنصوص الرّوائية التي عالجها.

أبحاث نقديّة

في الرّواية والقصّة والشّعر

للنّاقد شكير نصر الدّين

النّقد الحواريّ

ومبدأ الوصل

عن المدوّنة النّقدية:

تتضمّنُ المدوّنة الموسومة "أبحاث نقديّة في الرّواية والقصّة والشّعر" للنّاقد شكير نصر الدّين ثلاث وعشرين دراسة، بين النّقد الرّوائيّ والنّقد القصصيّ ونقد النّقد وسنكتفي بمقاربة تسع دراسات منها لكونها تندرج في النّقد الرّوائي هي:

1 – كتابة الذاكرة المهووسة، رواية "الانهيار" لمحمد بوفتاس.

2 – فسيفساء النّصّ، المتخيّل والإيديولوجيّ في قصّة "المخزني" لعبد الكريم غلاب.

3 – الثقب أوسع من المفتاح، قصور الأداة المستعملة لمقاربة النصّ الرّوائيّ.

4 – الرّواية الاستعارة، "ليلة الخطيئة" للطاهر بن جلون.

5 – رواية الرّهان على المتلقي" "الكوندليني" لصدوق نور الدّين.

6 – إرادة الخلود مثل شخية روائية، "مثل صيف لن يتكرّر" لمحمد برادة.

7 – أثر الشّخصية في الرواية.

8 - الرواية النّقدية، مدخل لقراءة منجز صدوق نور الدين الرّوائي.

النّقد الحواريّ:

يقارب النّاقد نصوصا متنوّعة الأجناس، بين الرّواية والقصّة والشّعر والنّقد والتّرجمة لمؤلّفين مغاربة، تغطّي فترة زمنيّة تمتدّ من 1989 إلى 2013، فيتّخذ شكير نصر الدين النّقد الحواريّ منهجا والنّقد المقاليّ تأليفا وأسلوبا، مشيرا في المقدّمة إلى بعض قضايا النّقد المغربي نجملها في الآتي:

أ - الحضور الكبير لمنجزات المدرسة النّقديّة الفرنسيّة، وكيف ركن النّقد غير البنيويّ إلى زوايا لا تليق به في الآن الذي تصدّرت الواجهةَ أسماءٌ من قبيل "بارت" و"تودوروف" و"جينيت" و"دريدا".

ب - الانبهار بالنّقد الشّكلانيّ المنغلق على النّصّ الذي لم يعد يصلح لأجرأة المقولات اللّسانيّة والمفاهيم التّفكيكيّة.

ج - انغلاق النّقد المغربيّ على الدّاخل النّصيّ، وإقصاء المؤلّف والقارئ والسيّاق.

د - العجز عن الرّبط بين الزّمنيّة الصّغرى والزّمنيّة الكبرى للنصّ الأدبيّ.

في نهاية مقدّمة المدوّنة تتّضح المفاهيم الباختينيّة المتعدّدة التي تلقّاها النّاقد شكير نصر الدّين، عامدا إلى النّقد الحواريّ الذي ينظر إلى النّصّ من خلال مبدأ الوصل لا الفصل، «وصل المحتوى والشّكل ومادة البناء، وصل الزّمنيّة الصّغرى بالزّمنيّة الكبرى، وصل نصوص كاتب واحد ببعضها بعض، ووصلها بنصوص كتّاب آخرين، ينتمون إلى زمنه أو إلى أزمنة سابقة عليه، وصل الأجناس الأولى والثانويّة، وصل الفهم والمعرفة الإدراكيّة والتّبادل اللّفظيّ، وصل الحوار والمونولوج، المتكلّم والمخاطب، الهويّة والتعدّد، الكونيّ والمحلّي، التلفّظ والملفوظ، وصل المقاربة الدّاخليّة للنصّ بمقاربته الخارجيّة»[1].

أزمة النّقد وإشكاليّة مقاربة النصّ:

يستهلّ النّاقد دراسته بطرق أزمة النّقد العربيّ عامّة والمغربيّ خاصّة، هذه الأزمة التي ولّدها الإخلاص للمنهج إلى درجة الانبهار، وتعميم التطبيق والإسقاط

[1] شكير نصر الدين، أبحاث نقدية في الرواية والقصة والشعر، دار دال للنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط1، 2015، ص7.

على كلّ النّصوص، مع عدم تجاوز ظروف إنتاج النصّ في زمنيته الصّغرى، ولا تعدّيها إلى الزّمنيّة الكبرى، المتمثّلة في السيّاق الأدبيّ والفنّي والجماليّ الكونيّ، أي السيّاق الشّامل الذي تشكّله الثقافة في علاقتها بالأدب.

من الرّواية إلى رواية النّقد:

أوّلا: كتابة الذاكرة المهووسة، رواية "الانهيار" لمحمد بوفتاس.

يحاول النّاقد مقاربة متون روائيّة بداية من رواية "الانهيار" لمحمّد بوفتاس[1]، فينطلق من عتبة العنوان الذي يستدعي افتراضات عديدة يجيب عنها النصّ، ويستثمر «مجموعة من المناهج والمفاهيم النظريّة والنّقديّة الغربية (المنهج الجدلي، المنهج البنيوي التكويني، الشّعرية، السيميائيات، التحليل النّفسي، السوسيونقد، وغيرها من المناهج»[2]، فالعنوان "الانهيار" كعلامة دالّة تدفع للقلق أكثر ممّا تبعث على الارتياح، ومن هنا كان السؤال: هل يمكن للعمل الإبداعيّ أن يحقّق وجودا مستقلاّ في ظلّ امتلائه بالأعمال السّابقة؟ وهل "الانهيار" هو انهيار صوت سارد أم انهيار صوت فئة اجتماعيّة ما؟

إنّ رواية الانهيار رواية جريئة في طرقها مواضيع ظلّت بعيدة عن رواد الكتابة الإبداعيّة المحترفين، ومنذ الاستهلال يعلن الرّوائيّ "محمد بوفتاس" رفضه

---

[1] يمارس محمد بوفتاس الكتابة الإبداعية المتعدّدة الأجناس، فهو صحفي وكاتب سيناريو، وله في مسرح الطفل، كما له في الرّواية "الانهيار و فنطازيا الجحيم، صمت الفراشات، وله بالفرنسية رواية le fardeau d'être une femme ، وله في المجموعات القصصية "التماثيل والهذيان"، و"مملكة النساء"، وديوان شعر هو ديوان "الغجر"، والانهيار رواية صادرة عن المطبعة الفنية بالدار البيضاء وتقع في 63 صفحة من الحجم المتوسّط.

[2] عبد الرحيم العلام ومحمد قاسمي، الرواية المغربية المكتوبة بالعربية 1942- 2003، منشورات وزارة الثقافة، الرباط، المغرب، ط1، 2003، ص 121.

وثورته عبر مناص ينفتح على مقولة "ماكسيم غوركي" Maxime Gorki : «إنّنا لا نستطيع أن نزيل مزبلة كهذه بمذراة واحدة»[1]، وهي مقولة تحيل إلى الرّواية العالمية "الأمّ"، ومرّة أخرى يحاور نصّ "الانهيار" نصّا من جنس مغاير هو نصّ يوسف الخطيب الشعريّ الوارد في مقدّمة الرّواية، وعملية السّرد في العمل الرّوائيّ هي مجال أدبيّة الإبداع وشعريته، فهي التي تضفي على النصّ جماليته، وإضافة إلى الحكاية والفكرة فإنّ الصيغة السّرديّة هي العملية التي تربط أبعاد ودلالات العمل ككلّ.

فما خصوصية السّرد في رواية الانهيار لمحمد بوفتاس؟

إنّ ما يميّز هذه الرّواية هو أنّها نصّ ملتبس يقوم على:

1 - مفارقة زمنيّة بين حضور الزّمن الحاضر وحضور الزّمن الماضي.

2 – نمطية السّرد القائم على:

أ - التبئير الحياديّ بافتتاح واختتام الصّوت للسّرد.

ب – التبئير الداخلي الذاتي الثابت، يتحكّم الصّوت السّارد الثاني في السّرد ومراقبته للصّوت الأوّل.

3 – اعتماد صوت مركزيّ هو ضمير التكلّم (الصوت الثاني) المتميّز عن الصوت الأوّل وهو ضمير الغائب الذي يفتتح ويختتم السّرد ، يكشف نفسية البطل ورؤيته للعالم الخارجيّ.

4 – صوت "مُنى" هو الصوت الثالث الذي يشغل حيّزا مكانيا طباعيا أقلّ من الحيّز الطباعي الذي يشغله السّاردان الأوّل والثاني، هذا الصوت هو صوت

[1] شكير نصر الدين، أبحاث نقدية في الرواية والقصة والشعر، دار دال للنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط1، 2015، ص 12.

الذاكرة في كامل هوسها ونزيفها، تتشكّل عبر تفاعله مع الأصوات الأخرى لعبة السّرد.

إنّ تفاعل وتعاقب الأصوات هو ما يبلور السّرد، فالصّوت الأوّل يباشر السّرد بصيغة المخاطب «يشدّك الحلم إلى الأعلى نحو عالم هلامي ومحيط الغرفة يجرّك نحو الأسفل، وأنت، متردّدا، تدفعك المقاسات والأبعاد نحو الدّهشة»، ثمّ يقتحم الصوت الثاني فضاء الرّواية ليستلم السّرد «ومضت خلف البحر تبحث عن شكل جديد للحقيقة...ما لهذ القرية تلاحقني كالعادة؟»، تقوم العملية السّردية كلّها على الذاكرة والعودة إلى الماضي، وهذا لا تعني البحث التأمليّ عن زمن مجرّد، بل هي قراءة جديدة، مسائلة للتاريخ، ومن هنا تكون كتابة الصّوت الثاني «مجرّد نقطة سوداء على ورق الذاكرة»[1]، وتصير الكتابة، قصّة السّرد سؤالا مؤرّقا لا فعلا فنّيا، «معلّقا على مشنقة السؤال تبدأ الكتابة»[2]، وبذا تكون «المسافة المعتمدة في السّرد مباشرة، تمثيلية، تقريرية»[3]، فالمسافة distance من العناصر المنظّمة للمعلومات السّرديّة إلى جانب المنظور perspective، فكلّما «كانت وساطة الرّاوي متخفية، وتعدّدت التفاصيل المقدّمة حول المواقف والأحداث السّردية، كلّما ضاقت المسافة الحاصلة بينها وبين سردها narration»[4].

تتعدّد الخطابات الأجناسيّة في النصّ الرّوائي، فيكون للحكاية حضور في الفصل الخامس: «وجه أمّي تذكرة للعبور نحو المسكوت عنه والكوخ القصديري في

---

[1] الرواية، ص 7.

[2] الرّواية، ص 33.

[3] المرجع السّابق، ص 15.

[4] جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيّد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص 50.

مهبّ الرّيح، خلفية لديكور مسرحية كان قميص عثمان شعر البدء فيها ومأساة العربي في زمن مهووس بالهزائم المتكرّرة»[1]، عبر الحكي يحاول الرّوائيّ محمد بوفتاس إيصال المعرفة، فالحكاية مرتبطة بالبطل وهمومه وآرائه في الحياة، فتتمحور الرواية بين زمني الحاضر والماضي، بين المعاناة والتذكّر.

ثانيا: فسيفساء النّصّ، المتخيّل والإيديولوجيّ في قصّة "المخزني" لعبد الكريم غلاب.

في المقال الموسوم "فسيفساء النصّ" يقارب النّاقد ثنائية المتخيّل والإيديولوجيّ في قصّة "المخزني" لعبد الكريم غلاّب، وانطلاقا من مناص نقديّ مستلّ من كتاب ميخائيل باختين "جمالية الإبداع اللّفظي"[2]، يقرّ بأنّ «الفنان بحقّ، والفنّ عامّة، يبدع رؤية إلى العالم جديدة كلّيا، وهذا لا يتأتّى لأيّ نشاط مبدع آخر»[3]، على اعتبار "المخزني" نصّ مشاكس مقلق، متشاكل فاعل، يحتّم حضور الرّوائيّ في القاصّ أثناء عملية الكتابة، وعلى النّاقد تتبّع هذا الحضور وهذا الأثر.

إنّ المؤلّف الملموس (الواقعي) في قصّة "المخزني" روائيّ، **فَمَن هم المتكلّمون في النصّ؟ وما الذي يحمله هؤلاء المتكلّمون من تضمينات إيديولوجية؟**

يخرق الاستهلال أفق توقّع القارئ في انتظار مدلول الملفوظ "المخزني" عنوان القصّة، «هذا كلّ ما تساويه هذه الكسوة»[4]، إنّنا أمام نصّ يفرض انتقال الكلام

---

[1] الرّواية، ص 24.

[2] ميخائيل باختين، جمالية الإبداع اللّفظي، تر: شكير نصر الدين، دال للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2011.

[3] شكير نصر الدين، أبحاث نقدية في الرواية والقصة والشعر، دار دال للنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط1، 2015، ص 21.

[4] المرجع نفسه، ص 23.

بين الممثّلين[1] كما يذهب إلى ذلك "جاب لينتفلت" Jaap Lintvelt، فينتقل الكلام بين:

1 – صوت السّارد، الصّوت المهيمن.

2 – صوت المخزني/ الشخصية شابا ورجلا في منتصف العمر، ومتقدّما في السنّ.

3 – صوت القائد الغائب المستحضر.

4 – صوت الأب الميّت المستحضر.

إنّ نصّ المخزني كطبقات من الأصوات، يحمل أصواتا كثيرة منها صوت قدور المخزني، وصوت "با حمدون" أكبر شيخ في القبيلة، وصوت الأمّ والعمّ "بوشتي"، وصوت عزوز والزوجتين، وصوت سعدية النعجة، وصوت يامنة الزّوجة الشابة، وصوت عبد الله، وعبر تنضيد الصوت، وتنضيد اللّغة، وتنضيد المجتمع ينتقل النصّ من المتخيّل ليفيد الإيديولوجيّ، ومن خلال الملفوظ "طويلة طريق المشتى" يطلّ علينا صوت المؤلّف الملموس ليترك أثره في العمل الأدبيّ، في الملفوظ/ الصوت الهجين الذي يُسمع في مختلف السياقات الزمكانيّة، وتنقله أفواه الممثّلين، «وإذا كان المؤلّف الواقعي والقارئ الواقعي يتمتّعان بوجود مجاوز للنصّ، فإنّ المؤلّف المجرّد والقارئ المجرّد ينتميان إلى العمل الأدبيّ، لكن دون أن يكونا

[1] يتّسم النّصّ السردي بتفاعل دينامي بين مقتضيات أربعة هي: 1 - المؤلّف الواقعي Auteur Concret- القارئ الواقعي Lecteur Concret، 2 – المؤلّف المجرّد Auteur abstrait – القارئ المجرّد Lecteur abstrait، 3 – السّارد الخياليّ Narrateur Fictif المسرود له الخياليّ Narrataire Fictif، 4 – الممثّل أو الفاعل Acteur .

مشخّصين فيه مباشرة، لأنّهما لا يعبّران عن نفسيهما أبدا بشكل مباشر أو صريح، ممّا يعطّل إذن أيّ تواصل لغوي حقيقي بين المؤلّف المجرّد والقارئ المجرّد»[1].

الإيديولوجيّ في المخزنيّ:

إنّ كلاّ من المؤلّف المجرّد والقارئ المجرّد يمتلكان موقفا تأويليا أو إيديولوجيا، يجعل كلّ مكوّنات الرّواية من أناس وأفكار وأشياء داخل وعي المؤلّف، وكلّ الأحكام ووجهات النظر عن شخصيته وطبعه وأفكاره وتصرّفاته تصل إلى وعيه عبر الحوارات مع الشخصيات، «فلا يحتفظ المؤلّف لنفسه بأيّ فائض تفسيريّ أساسيّ ويدخل في الحوار الكبير للرّواية»[2]، المتكلّمون هم المدخل إلى الإيديولوجيّ، من هنا يحضر كاتب الرّواية /عبد الكريم غلاّب داخل القصّة، يحمل إليها الإجمالات والبورتريهات والموتيفات التي تجعل من القصّة رواية في طور التكوين، فالمتكلّم/ المؤلّف المجرّد ينتج موقفا إيديولوجيا، هو المظهر الذاتي للواقع في وعيه، أي الإدراك الذاتي للواقع من خلال العمل الأدبيّ، «ولا يمكن استنباط الموقف الإيديولوجيّ للمؤلّف المجرّد إلاّ بشكل غير مباشر من طريقة اختيار العالم الرّوائيّ وانتقاء الثيمات والأساليب، وكذا من المواقف الإيديولوجية التي تمثّلها المقتضيات الخيالية (أي السّارد والمسرود له والممثّلون) التي يمكنها أن تتحدّث بلسانه»[3].

---

[1] جاب لينتفلت، مقتضيات النص السردي الأدبي، تر: رشيد بن حدو، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، ط1، 1992، ص 88.

[2] Mikhaïl Bakhtine, la poétique de Dostoïevski, seuil, paris, 1970, p. 124.

[3] جاب لينتفلت، مقتضيات النص السردي الأدبي، تر: رشيد بن حدو، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، ط1، 1992، ص 88.

فما الذي يبرز إيديولوجية المؤلّف الملموس؟

يستثمر النّاقد ترسمية مقتضيات النصّ السّرديّ لجاب لينتفلت، للوقوف عند المتكلّمين الممثّلين في النصّ، فالمتكلّم هو ما يمنح السّرد خطابه الإيديولوجيّ، فيتشكّل موضوع التمثيل اللّفظي والأدبيّ، فيتجلى كفرد اجتماعيّ حقيقيّ محدّد تاريخيا، في لغة اجتماعية إيديولوجيّ وكلامه عيّنات كلاميّة Idéologème ، يرد مصطلح "الإيديولوجيم" في حديث "جوليا كريستيفا" عن النصّ المغلق، ترى أنّ النصّ جهاز عبر لسانيّ لا يقبل الاختزال في المقولات اللّسانيّة بل «يعيد توزيع نظام اللّسان بواسطة، بالرّبط بين كلام تواصليّ يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السّابقة عليه أو المتزامنة معه، فالنصّ إذن إنتاجيّة»[1]، ومصطلح الإيديولوجيم idéologème مصطلح استقته كريستيفا من ميدفيديف/ باختين ويعني وظيفة «التداخل النصّي التي يمكننا قراءتها ماديا على مختلف مستويات بناء كلّ نصّ تمتدّ على طول مساره مانحة إيّاه معطياته التاريخيّة والاجتماعيّة، ...إنّ إيديولوجيم نصّ ما هو البؤرة التي تستوعب داخلها العقلانية العارفة تجوّلَ الملفوظات (التي لا يمكن اختزال النصّ فيها أبدا) إلى كلّ جامع (النصّ) وكذا باندماج تلك الكلية في النصّ التاريخيّ والاجتماعيّ»[2]. في الرّواية الإنسان « إنسان يتكلّم، والرّواية بحاجة إلى متكلّمين يحملون خطابها الإيديولوجي الأصيل، ولغتها الخاصّة»[3].

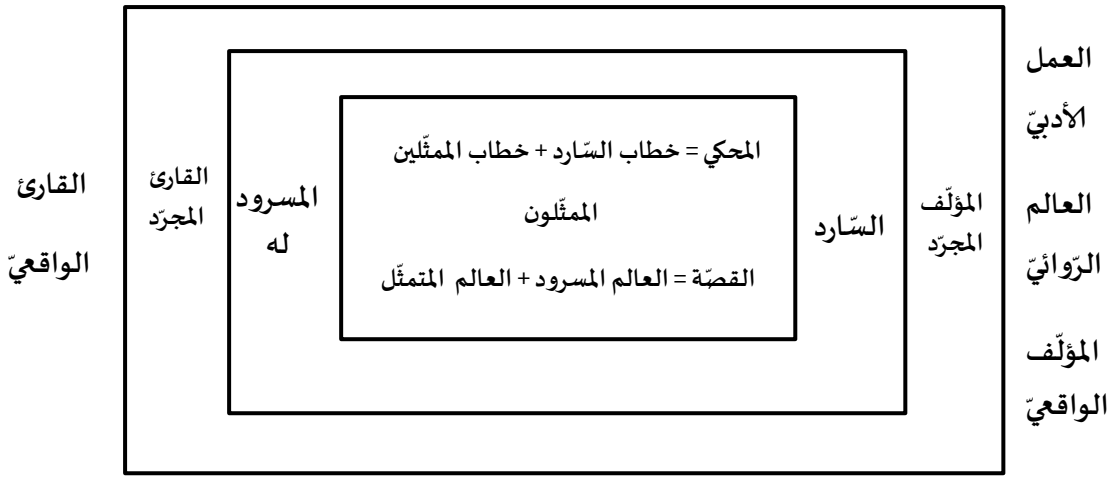
---

[1] جوليا كريستيفا، علم النصّ، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص 21.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: د. محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، باريس، ط1، 1987، ص 101.

إنّ تعدّد الأصوات إيديولوجي بالضرورة، تكون فيه الأصوات إقناعيّة، تمسرح النصّ la théâtralité du texte، وتطبعه بنكهة كرنفاليّة قائمة على الضحك والسّخرية، فيتداخل في النصّ الحوار اليوميّ وخطاب الأوامر الرّسمي ويتقاطع القصصيّ بالرّوائيّ.



مقتضيات النصّ السّردي الأدبي

ثالثا: الثقب أوسع من المفتاح، قصور الأداة المستعملة لمقاربة النصّ الرّوائيّ.

في المقال الموسوم "الثقب أوسع من المفتاح" لا يخرج شكير نصر الدّين عن مجال النّقد الرّوائيّ، وبخاصّة نقد النّقد لمحاول بيان قصور الأداة النّقدية في مقاربة النّاقد إدريس قصوريّ لنصّ "شروخ في المرايا" لعبد الكريم غلاّب، فالأداة القرائيّة هي "الجملة السّريدية، التركيب والدّلالة"، ومن هنا يقترح شكير نصر الدّين جملة فرضيات هي:

- حقل الدّرس ينتمي إلى علم السّرديات، أو مقاربة النصّ الرّوائيّ.
- الجملة السّردية التركيب والدلالة تحيل إلى التركيب بمعناه النصّي علما بأنّ التركيب يعني "تركيب المحكي"، و"تركيب النصّ" و"تركيب الحلم.

بداية يعلنُ شكير نصر الدّين أنّ عنوان مقاربة إدريس قصوري يخيّب أفق الانتظار، إذ تعجز الأداة النّقدية عن مقاربة نصّ الرّواية، وبالتالي أخطأ قصوري منهجا ونتائج، **فما هي الأداة التي استخدمها قصوري في تحليله لرواية "شروخ في المرايا"؟**

اعتمد إدريس قصوري في تحليله لرواية "شروخ في المرايا" أداة إجرائية انطلاقا من داخل النصّ كما من خارجه على النّحو الآتي:

1 – على مستوى الدّاخل نصّي استخدم الأدوات النّحويّة والبلاغيّة للكشف عن تمظهرات التجريب الرّوائيّ.

2 – على مستوى الخارج نصّي استخدم الحوار الذي أجراه مع عبد الكريم غلاّب سنة 1994.

فما مفهوم الجملة السّرديّة؟

الجملة السّرديّة أو الجملة القصصية Proposition Narrative من المصطلحات التي أوجدها تودوروف في دراسته الحكاية في النصّ السّرديّ، والجملة القصصية أو السّردية هي «الوحدة القصصية الدنيا التي تتآلف مع جمل أخرى فيتكوّن مقطع سرديّ، وهذا يتآلف بدوره مع مقطع آخر أو أكثر في النصّ...»[1]، ما يآخذه شكير نصر الدّين على إدريس قصوري هو حصره للجملة السّرديّة في العنصر التركيبيّ الصرفيّ الشكليّ، وتعامله مع الكلمة في تركيبها النسيجيّ، ومادتها الألسنيّة المجرّدة، فمساءلة العمل الرّوائيّ «تفترض الاستعداد بجهاز مقولاتي على الأقلّ...

[1] د. محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2010، ص 412.

فالتعدّد الذي تمت جدولته وفهمه كتناقضات ومتضادات ليس هو التعدّد الذي يقف عتبة الصّنعة، إنّ الرّوائي لا يستعين بصور بلاغيّة جاهزة ولا بهيكل جاهز... إنّ المؤلّف -ومن هنا اشتقّ التأليف- يشتغل على اللّسان ليس باعتباره مفتاحا يلج به مغلقات المحكي ... وإنّما باعتباره متفاعلا معه ووارد عليه من الآخرين، وهذا يبرّز ويفسّر تنضيد اللّغة واللّغات»[1].

إنّ المؤلّف لا يستعير الكلمة من مستودع القاموس، وإنّما تأتيه من الآخرين، هذه فكرة باختينية يؤسّس عليها النّاقد نقده لتحليل إدريس قصوري، فقد ذكر باختين أنّ الكلمة الرّوائيّة خارج الوسط الفنّي لا تحمل أيّ قيمة فنّية ولا تخرج عن كونها واسطة تواصل محايدة فنّيا، مثلها مثل الكلمة في الكلام العلمي أو الحياتي العمليّ، فالرّواية كلاًّ «ظاهرة متعدّدة في أساليبها متنوّعة في أنماطها الكلاميّة، متباينة في أصواتها، يقع الباحث فيها على عدّة وحدات أسلوبيّة غير متجانسة توجد أحيانا في مستويات لغويّة مختلفة وتخضع لقوانين أسلوبيّة مختلفة»[2].

إنّ ما يذهب إليه شكير نصر الدّين من كون الكلمة تفريغ يُقصد من ورائه الملء من جديد، وإحداث هيئة جديدة، هو ما يسمّيه باختين **بالتوجّه الحواري للكلمة**، الذي «يخلق في الكلمة فنّية جديدة وجوهرية، يخلق فنّيتها النثرية الخاصّة التي تجد تعبيرها الأكمل والأعمق في الرّواية»[3]، فالكلمة الحيّة هي التي تواجه

---

[1] شكير نصر الدين، أبحاث نقدية في الرواية والقصة والشعر، دار دال للنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط1، 2015، ص 29.

[2] ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سورية، 1988، ص 9.

[3] المرجع نفسه، ص 29.

موضوعها بأكثر من وجه وأكثر من شكل، فبين الكلمة والموضوع وبين الكلمة والمتكلّم وسط من كلمات الآخرين، وسط كلمات الغير الذي لا تتفرّد ولا تتشكّل فيه الكلمة إلاّ بتفاعلها الحيّ مع هذا الوسط، لا يمكن للنّاقد أن ينظر إلى الكلمة الرّوائيّة في حرفيتها، بل عليه أن ينظر إليها على أنّها تجسيد لأصوات متعدّدة، والتعدّد في الأصوات إيديولوجي بالضرورة، وعمل إدريس قصوري في نظر النّاقد لم يجاوز الرّصد الإحصائي للكلمات والموضوعات للوقوف على الحقل المعجمي والحقل الدلالي للنصّ الرّوائيّ، متجاوزا الكلمة الرّوائيّة الحيّة المتجلّية في تشابك اللّغات واللّهجات وتفاعلها، كما أنّ الناقد يعيب على إدريس قصوري تناوله للفظ بالدّراسة النّحويّة من منظور لساني ضيق، كان على إدريس قصوري النظر إلى النصّ الرّوائي على أنّه تجسيد بوليفونيّ يقوم على تنضيد اللغة/اللّغات، فما تمّ تصنيفه معجميا، لسانيا كان يمكن تجاوزه إلى مستوى أعلى هو المستوى التداولي لا الجمليّ اللّسانيّ فقط، كان على الناقد النظر إلى الكلمات على أنّها تناغمات حواريّة.

رابعا: الرّواية الاستعارة، "ليلة الخطيئة" للطاهر بن جلون.

في المقال الموسوم "الرّواية الاستعارة، "ليلة الخطيئة" للطاهر بن جلون"، يتابع النّاقد خصوصية اللّغة في رواية "ليلة الخطيئة"[1] "La Nuit de L'erreur" المكتوبة باللّغة الفرنسيّة[2]، بعيدا عن إشكالية الهوية والخطاب الرّوائي الفرنكوفوني، يرتكز معمار الرّواية على الخرافة الشّعبيّة التي تتوالد منها خرافات عديدة كخرافة المرأة

[1] Tahar Ben Jelloun, La Nuit De L'erreur, 2dition du seuil, Paris, 1997.

[2] الطاهر بن جلون، ليلة الغلطة، تر: روز مخلوف، دار ورد للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1998.

وخرافة المدينة، «مدينة ما تزال تنتج الخرافات ليست قبيحة كليا، إنّها تعرف ذلك، إنّها تحكِي، إنّها تُحكَى»

«Une ville qui produit encore des légendes ne doit pas être entièrement mauvaise. Elle le sait. Elle raconte. Elle se raconte».[1]

إنّها رواية «تستغلّ الشّكل الخرافيّ لتوليد موضوعات متعدّدة وجديدة»[2]، حكاية "زينة" المرأة التي حلّت في هذا الوجود في ليلة ملعونة، في لحظة تجمع بين الموت والولادة، موت الجدّ وولادة البنت، فيتشكّل العيد/ الحداد، وتصبح زينة النّحس التي تعاني طيلة حياتها، المرأة المنتقمة من الرّجال الذين وقعوا في أسر جمالها، فتجري أحداث الغواية التدميرية في مدن مغربيّة ثلاث هي فاس في الأربعينات، وطنجة بعد عشر سنين، وشاوين في الرّاهن.

إنّ تلقي نصر الدين شكير للمفهوم الباختيني حاضر في عملية القراءة النّقديّة من خلال:

1 – للرّواية في رأي باختين شكلان هما: «الشّكل الكرنفاليّ المعتمد على الضحك وعلى الثقافة الشّعبيّة التي تعطي الضحك الشّعبيّ أهمية كبرى»[3].

---

[1] Tahar Ben Jelloun, La Nuit De L'erreur, 2dition du seuil, Paris, 1997, p.09.

[2] شكير نصر الدين، أبحاث نقدية في الرواية والقصة والشعر، دار دال للنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط1، 2015، ص 44.

[3] ميخائيل باختين، الملحمة والرّواية دراسة الرّواية، مسائل في المنهجية، تر: د. جمال شحيد، معهد الإنماء العربيّ، بيروت، ط1، 1982، ص11.

2 - تعدّد الأصوات أداة قرائية تسمح بفهم أهمية الشخصية الرّوائيّة/المتكلّم، وإدراك أنّ كلام المتكلّم صوت إيديولوجي، وكلامه عيّنات إيديولوجية idéologème.

3 - يستعمل النّاقد مصطلح التموضع الخارجي[1] l'exotopie، فيرى أنّ المؤلّف يتمتّع بموقع خارجي يسمح له بتقييم العمل الفنّي قبل نشره، وهذا المصطلح وارد في ترجمة النّاقد لكتاب باختين "جمالية الإبداع اللّفظي"، فيذكر أنّ الصيغة العامة للمبدأ الذي يسم العلاقة المبدعة والمنتجة جماليا هي «علاقة المؤلّف بالبطل، علاقة سمتها التوتّر الخاص بالتموضع الخارجي l'exotopie في الفضاء وفي الزّمن وفي القيم-الذي يسمح بتجميع البطل كاملا، وهو داخل ذاته موزّع ومبعثر في عالم المعرفة المعطى-المرتقب وفي الحديث المفتوح للفعل الأخلاقي الذي يسمح بتجميع البطل في ذاته وفي حياته...»[2]، وقد ترجم تودوروف المصطلح اتّكاء على جذر إغريقيّ فوظّف كلمة exotopie للدلالة على أن يجد المرء نفسه في الخارج ، فالرّوائيّ يخلق «شخصية متمايزة ماديا عنه، ولكن باختين يشدّد على ضرورة التمييز بين مرحلتين من مراحل كلّ فعل إبداعيّ أكثر من كونه يقدّم متغيّرين خاصّين بهذه الفاعلية

[1] ورد في المعجم الموحد تموضع خارجي، exotopie ; outsidness ; exotopy، استخدم باختين هذا المصطلح للإشارة إلى قدرة المؤلّف على تكلّم الأصوات الأصلية للشخصيات الأخرى أكثر من صورته، انظر:

Arab League Educational cultural, the unified dictionary of modern literature terms, English-French- Arabic, 2015, p.61.

[2] ميخائيل باختين، جمالية الإبداع اللّفظي، تر: نصر الدين شكير، دار دال للنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط1، 2011، ص 21.

(التقمّص والتجريد): المرحلة الأولى هي التقمّص أو التماهي حيث يضع الرّوائي نفسه مكان شخصيته المخلوقة، ثمّ يقوم بالتراجع خطوة إلى الخلف لكي يستطيع العودة إلى موقعه الأوّل...»[1]، ويذكر "فانسون جوف" المصطلح، فيرى أنّ فهم مبدأ الإبداع الرّوائيّ قائم على فكرة أنّ الرّوائيّ «هو مَنْ ينصّب نفسه كوعي شامل يمنح الشخصية إتمامها، يتماهى بها ثمّ يبتعد عنها في حركة يسمّيها تودوروف exotopie، في هذه اللّحظة الثانية من النشاط الإبداع، يعوّض المؤلّف النقصان البنائي للشخصية، ويعرف من خلال حضورها، أنّ كلّ صورة روائيّة تجد تحقّقها»[2].

4 – تتجاوز الرّواية حوارية الأصوات إلى حوارية الأجناس عبر التداخل الأجناسيّ، فيمتزج العجائبيّ غير الغرائبيّ بالشعريّ لتتباين وتتناغم في الآن نفسه إيقاعات النصّ الروائي، بين طلب الحكاية إلى الردّ وتحويل الحديث وغير ذلك.

خامسا: رواية الرّهان على المتلقي" "الكوندليني" لصدوق نور الدّين.

"الكوندليني" الرواية البكر لصدوق نور الدّين تطرح سؤال الهوية بداية، من هو الكوندليني؟ وللإجابة عن هوية الشخصّية يجد القارئ نفسه أمام عتبات ثلاث: تصدير يستقلّ بصفحة "الرّواية ضرب من التخييل" ، يؤكّد على التخييل الرّوائيّ، والتشديد على التميز بين الخيال والتخييل، ومقدّمة تستدرجه لخوض

---

[1] تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري،تر: فخري صالح، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط2، 1996، ص 183.

[2] فانسون جوف، أثر الشخصية في الرّواية، تر: حسن حمامة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2012، ص 42.

المغامرة القرائية وخطاب ما بعد مقدّماتي يجعل من الرّواية تخرج عن مألوف الكتابة، وتعقد ميثاقا روائيا جديدا.

في "المقدّمة" يذكر الرّوائي: «الكوندليني.. السيّد الكوندليني.. يبدو الاسم غريبا.. لربّما غريبا جدّا.. قد تعود غرابته لكونه لم يتداول بعد، أو لأنّ قلّة يعرفونه.. يتردّدون حيث يقيم مكتبا يزاول فيه مهنته اليومية وطقوس تأمّلاته. أعرفه .. أعرفه منذ مدّة.. منذ عشرين سنة ويزيد.. لذلك آثرت الكتابة عنه. أقول: الكتابة .. كتابة رواية حياته.. طقوسه. عاداته الصباحيّة والمسائيّة. والبقيّة.. وما دمت أعرفه فإنّي أدعوكم للتعرّف عليه جميعا في روايتي الثالثة التي قد تبدو بلا كبير أهمية في نظر البعض، فيما أعدها مهمّة ما دامت تسهم في تدوين تفاصيل حياتية عن شخصية لا يمكن عبورها كسهم. الكوندليني .. شخصية داخل الذاكرة، خارج النّسيان»[1].

في "ما بعد المقدّمة" يذكر الرّوائي «الكوندليني.. السيّد الكوندليني.. أعرفه تمام المعرفة. وأدقّها.. لم أكن أتوقّع أن تثير المقدّمة تساؤلات.. بل لم أكن أتوقّع أن تبقى بياضات الحكاية محتاجة مزيد إضاءة. لذلك آثرت كتابة ما بعد المقدّمة.. الأصل أنّ لكلّ مقدّمة ما بعدها، ولا أعتقد بأنّ لها ما قبلها. ثمّ إنّي وبحكم تجربتي في الصحافة الثقافية ومسؤولبتي عن قسم ثقافيّ يخلو من كلّ ما يجعله قسما بمعنى الكلمة، لم يسبق أن وقفت على قصّة أو رواية تمّ التقديم لها وفق صيغة هي جزء من

[1] صدوق نور الدين، الكوندليني، الآن ناشرون وموزّعون، عمّان، الأردن، ط1، 2015،ص 7.

بنية الحكاية كما الآن.. قد يُظنّ/ يُعتقد بأنّ الكوندليني شخصية مجهولة، وأنّي مسؤول عن إخراج ملفّها من أرشيف النّسيان إلى ذاكرة الحاضر...»[1].

تبدأ لعبة السّرد بالفصل الأوّل الموسوم "حكاية الحكاية" وأوّل مقطع منها هو "يوم صدرت الكوندليني"، وهنا يظهر عفيف ربيع المؤلّف وهو يقدّم مخطوط الرّواية الثالثة التي صدرت في الثمانينات في طبعتها الأولى وهي الرواية الثالثة للكوندليني، الذي كان شخصية داخل رواية، قناعة منه بأنّ كلّ كائن رواية، والمسألة أن نعرف كيف ندوّنها، فالكوندليني شخصية في رواية كوندليني الواقع، وكوندليني الخيال.

يقف النّاقد عند إشكالية أساسية تطرحها رواية "الكوندليني" تكمن في تحديد الشخصية البطلة المتعدّدة الأقنعة، هل هو شخصية روائية؟ أم هو السّارد في الرواية؟ أم هو عفيف ربيع؟ أم هو بوجمعة العافس؟ أم هو شخصية تاريخية مرجعية؟ أم هو المؤلّف الملموس؟

إنّ تداخل الذوات يسمح به «تعدّد الأصوات الذي يضطلع بتنظيم السّرد من خلال عمليات التقديم والتأخير والانتقالات الزّمنية والبياضات والمحو وغيرها من الأساليب السّردية»[2]، والمتلقي مطالب بعدم الانخداع بتعدّد الأقنعة وزوايا النظر، وهنا يعود شكير نصر الدّين لاستثمار مصطلح **التموضع الخارجيّ** منفتحا على

[1] الرّواية، ص 9.

[2] شكير نصر الدين، أبحاث نقدية في الرواية والقصة والشعر، دار دال للنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط1، 2015، ص 89.

مصطلح "جاب لينتفلت" **المؤلّف الملموس/الحقيقيّ**، مفسّرا عملية اختفاء السّارد ولغة القناع، فيرى أنّ المؤلّف الروائي حاضر بصفته ناقدا من خلال التقنيات الكتابيّة المعتمدة في "الكوندليني" من اختيار التبويات والفهرسة والهوامش.

يستثمر النّاقد شكير نصر الدّين مفهوم اللّذة الجماليّة أو ما يسمّيه "ويلهلم وورينغر" w.worringer بالفاعلية الإبداعية التي تكون عبر الاعترافات الذاتية، فقدانا للذات، ويجعل باختين هذه العملية تتمّ وفق مرحلتين هما: التقمّص أو التماهي والتجريد، فيقول: «جاءت روايته تحمل بصمات النّاقد بامتياز، والذي وإن تخفّى وراء شخصيات من ورق فهو يمنح مع ذلك ما يبرّر التقارب حدّ التماهي بين عفيف ربيع، الرّوائي صاحب الكوندليني بصفتها روايته الثالثة...وبين نور الدّين صدوق كمؤلّف ملموس ويظهر في الرواية كشخصية مستحضرة بالغياب»[1]، ويعود النّاقد لإشكالية تحديد هوية الكوندليني وتداخل الأقنعة والذوات والشخصيات، فيرد على لسان بوجمعة العافس: «ما حيّرني وأنا أدوّن حقيقة الحكاية، صورة العلاقة التي تربط ربيع عفيف بصدوق نور الدّين، فإذا كانت الصداقة ربطتني والثاني، فإنّ الأوّل كما سلف، لا علاقة له به، ولم يسبق لصدوق نور الدين أن حدّثني عنه وإلى هنا لا أستبعد أن يكون ربيع عفيف هو صدوق نور الدين في بعض ملامحه وتجلّياته»[2].

[1] المرجع السابق، ص 90.

[2] الرواية، ص 127.

من التلقي الباختيني لدى النّاقد استثماره لمفهوم التداخل الأجناسيّ في تفسير علاقة التداخل بين النّصوص والأجناس الأدبيّة في رواية الكوندليني، فوقف على تمظهرات تداخل السّيري الغيري والسّيري الذاتي في نصّ الرّواية، من خلال استدعاء مذكّرات الكوندليني واعترافاته، وحضور المقالة الصحافية والدراسات النّقدية وكلّ ذلك بتبرير حكائيّ ومقصدية جمالية عبر حوار الشخصيات والمونولوج الداخلي الخاضع للسّرد والحكي، والرؤية والأقوال المباشرة، إضافة إلى استحضار نصوص روائية كمسخ كافكا Kafka Franz وبلزاك Honoré de Balzac، ونصّ ميلان كونديرا Milan Kundera وباتريك زوسكيند Patrick Süskind وفلاديمير نابوكوف Vladimir Nabokov في رائعته لوليتا.

في آخر المقال يطرق النّاقد فكرة باختينيّة أخرى تمسّ شعرية اللّغة الرّوائيّة، اللّغة المألوفة باستعمالها المتواتر للكلام ذي العلاقة بمبدأ «الحياة المادية والجسدية: صور الجسد، والأكل، والشّرب، وقضاء الحاجة الطبيعيّة، والحياة الجنسيّة...»[1]، فتشكّل اللّغة المألوفة خزّانا تتراكم فيه مختلف الظواهر اللّفظية المتشبّعة بتصوّر العالم الكرنفاليّ، فثقافة الطعام تكاد تكون مفقودة في النتاج الرّوائي العربيّ، فالطعام فكرة ذات قيمة في تشخيص الإنسان.

سادسا: إرادة الخلود مثل شصخية روائية، "مثل صيف لن يتكرّر" لمحمد برادة.

رواية "مثل صيف لن يتكرّر" لمحمد برادة، هي محكيات يوميات "حامد" الطالب الجامعي الذي سافر إلى القاهرة للتعلّم، تحكي ما عرفه صيف عام 1956

[1] ميخائيل باختين، أعمال فرانسوا رابليه والثقافة الشّعبيّة في العصر الوسيط وإبّان عصر النهضة، تر: شكير نصر الدين، منشورات الجمل، بغداد، العراق، ط1، 2015، ص 34.

بالقاهرة من أحداث تاريخيّة كاستقلال المغرب، وتأميم قناة السويس، والعدوان الثلاثيّ على مصر، إنّها «مذكرات المؤلّف شاباً، في فترة التعلّم و التكوين و إنساناً ناضجا، ثم على أبواب الكهولة. مذكرات فيها استبطان للوجدان، اعتراف بالعلائق الملتبسة، بوح بالجراح السرية، هي كتاب دوّن فيه المؤلف تأملاته في الوجود، في عالم الحياة، في عوالم الفن والجمال، هي محاورة للذاكرة التي تنكتب»[1].

يحكم الرّواية قسمان: الأوّل موسوم "ثقوب لا تكفّ عن الامتلاء" يتصدره نصّ للشّاعر "فيرناندو بيسوا" Fernando Pessoa، ويهيمن فيه السّرد بضمير الغائب يؤكّد من خلاله محمد برادة يؤكد على أنّ "أنا" هو شخصية روائيّة، والثّاني الموسوم "امتداد خيوط الذاكرة" تصدّره نصّ "جان جونيه" Jean Genet يحكم السّرد فيه ضمير المتكلّم؛ تتضمّن الرّواية عناوين فصول هي:

عتبة باب الحديد، لعلّه حدث، مثل صيف لن يتكرّر، الجامعة وما جاورها، امتدادات، أم فتحية، علاقات ملتبسة، منعطفات، عسل الزقازيق، لعلّ ذلك حدث، أفراح القبّة أو عندما يراقب ميّت الأحياء، لعبة السمادير، الرومانيسك يمشي على قدمين، فرعون في كفن من كتان، سيّدة تلتحف الكبرياء.

في هذا المقال النّقدي الرّوائي يستثمر شكير نصر الدّين مفهومين من مفاهيم باختين هما:

1 - حوارية النّصوص، إذ تجمع الرّواية أشكالا تأليفيّة عديدة بين السّير-ذاتي والمحكي السّيري، والبورتريهات، والمونولوج الدذاخليّ، والتأملات والأحلام،

---

1 شكير نصر الدين، أبحاث نقدية في الرواية والقصة والشعر، دار دال للنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط1، 2015، ص 118.

وكتابات المنفلوطي وجبران وطه حسين وتوفيق الحكيم وجورجي زيدان، ونصّ اللّعبة للرّوائي "يوسف إدريس"، ونصّ "سمادير" جابر عصفور، وما تتضمّنه الحوارات مع الناس العاديين" من سائقي التاكسيات، من كلام المارة في الشوارع والمقاهي، من أحاديث الأصدقاء والمكالمات الهاتفية، من كلام الإذاعة والتلفزة والمسرح وما تنشره الصحف، والنصّوص الأدبيّة والنّقدية وغيرها من الوسائل، لمتابعة لحظات يمتزج فيها الزّمان بالمكان.

2 – الكرونوتوب: إذا كان باختين يعرّف الكرونوتوب بكونه انصهار العلاقات الزمانية والمكانية في العمل الفنّي، فإنّ محمّد برادة استطاع إظهار قدرته على قراءة الزّمن في الفضاء عبر زمكانية الصّيف/القاهرة، باعتماد كرونوتوب العتبة المشحون بالعواطف، القائم على المفاجأة في حياة حمّاد/السّارد بديل المؤلّف.

سابعا: أثر الشّخصية في الرواية، فانوسون جوف، ترجمة لحسن حمامة.

يقارب النّاقد شكير نصر الدّين منتوجا ترجميا في التنظير الرّوائيّ العربيّ هو كتاب "أثر الشخصية في الرّواية" للنّاقد الفرنسي فانوسون جوف Vincent Jouve، ترجمة لحسن حمامة، الذي يعدّ واحدا من أهمّ النّقاد الذين أغنوا المكتبة النّقدية العربيّة بما قدّم من أعمال بين الترجمة والتأليف نشير إليها في الآتي:

الترجمة	التأليف
- التخييل القصصي الشّعريّة المعاصرة لريمون شلوميت كنعان. - اللّسانيات والرّواية لروجر فاولر. - شعرية الفضاء الرّوائي جوزيف كيسنر.	- قراءةالنّص بحث في شروط تذوّق المحكي. - القارئ وسياقات النصّ. - الكتابة النّسائيّة: محكي الأنا، محكي

- ما فوق البنيوية ريتشرد هارلند Richard Harland. - شعرية الرواية فانسون جوف. - أثر الشخصية في الرّواية فانسون جوف. - التاريخانية الجدية والأدب مجموعة مؤلفين.	الحياة، تأليف مشترك. - الهوية والتخييل في الرّواية الجزائرية، قراءات مغربية، تأليف مشترك.

فهل الشّخصية مجرّد عنصر تأثيث للحكي؟

تتجاوز الشخصية دور التأثيث إلى كونها تشمل الأفكار وعناصر الديكور، وقد اعتبرتها الدّراسات السّرديّة الشّكلانيّة الرّوسيّة خيطاً يصل الحكي، بينما اعتبرتها المدرسة البنيوية الفرنسية ضربا من الوهم الرّوائيّ، فالشخصيات كائنات ورقيّة، عند غريماس Algirdas Julien Greimas ورولان بارت Roland Barthes وفيليب هامون Philippe Hamon، والتي انتهت إلى الإقرار بضرورة هذا الوهم الرّوائيّ.

فكيف يتلقى القارئ الشّخصية؟

إنّ القارئ هو الذي يمنح الشّخصية معناها عبر "المحور الجمالي" هذا المصطلح الذي يستعيره "فانسون جوف" من جمالية التلقي عند آيزر Wolfgang iser، ومن هنا تجاوزت الشّخصية كونها كائن من ورق مجبر على أداء دور سرديّ.

فما الذي يقصده فانوسون جوف بأثر الشّخصية؟

إنّها مجموع العلاقات التي تربط القارئ بالممثّلين في الحكاية، وبذا تكون نتاج تشارك بين القارئ والنصّ، ويستعمل فانسون «مصطلح ضبط الشخصية بمعنى الطريقة

التي يدرك بها القارئ الشخصية داخل عالم السّرديّ»[1]، فالقارئ هو مَن يملأ البياضات/الفراغات، التي تتيح له حريّة التأويل، وملء الفارغات لا يعطي تصوّرا تاما عن الشّخصية، وإنّما يتمّ ذلك باستمرار القراءة وتقدّمها، وبالتالي يمكنه تغيير تصوّراته حول الشّخصية، وتتمّ عملية استدعاءات القارئ عبر مستويين هما:

1 – المستوى الفكريّ.

2 – المستوى العاطفيّ.

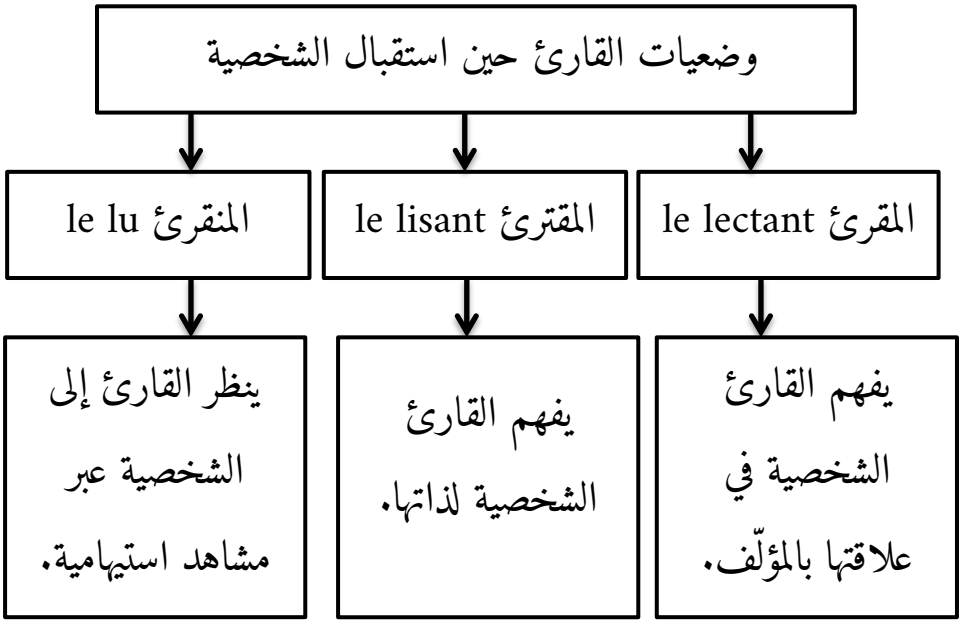
ويذهب "آيزر" إلى أنّ تمثّلات القارئ الأوّلية تخضع لما يقدّمه المؤلّف من مؤشّرات، فلا يكون للقارئ الحرية الكاملة في ممارسة التأويل، فالفراغات «أي عدم التماثل الأساسي بين النصّ والقارئ هي التي تُحدث التواصل في عملية القراءة، فغياب وضعية مشتركة وإطار مرجعي مشترك، يتناسب مع الاحتمالية ومع اللاشيء اللّذان يحدثان التفاعل بين الأشخاص، إنّ اللاتماثل والاحتماعلية واللاشيء كلّها أشكال مختلفة من البياض ...الذي هو أساس كلّ عمليات التفاعل»[2].

إنّ وضعية القارئ حين استقباله للشخصية وضعيةٌ ثلاثية يبيّنها الشّكل الآتي:

---

[1] فانسون جوف، أثر الشخصية في الرّواية، تر: لحسن جمامة، دار التكوين، دمشق، سوريا، ط1، 2012، ص 64.

[2] فولفغانغ إيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر: د. حميد لحمداني ود. الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب، 1995، ص 98.



وضعيات القارئ

بعد استعراض أنماط القراءة واستراتيجياتها المترتبة عن الوضعيات الثلاث، وهي استراتيجية الإقناع، واستريجية الإغراء، واستراتيجية الإغواء، يخلُص شكير نصر الدّين إلى أهمية كتاب "أثر الشّخصية في الرّواية" في كونه انفتاح على «موروثات نطرية غنية ومتعدّدة، نهل صاحبها من التحليل النّفسي للأدب، ومن علم السّرد في صيغته السيميائيّة مع مدرسة باريس (بارت، غريماس، راستيي، فليليب هامون)، ومن منجزات جمالية التلقي»[1]، وبخاصّة الجمالية الظاهراتية التي تنظر إلى العمل الأدبي على أنّه تعالق بين المؤلّف والشخصية والقارئ، وأنّ ما ينتج عن هذا التعالق التفاعليّ من تجاذبات هو أساس تلقي الإبداع اللّفظي، أمّا عن أهمية ترجمة "لحسن حمامة" فتكمن في توليدها لمصطلحات نقدية عربيّة منحوتة من مثل (المقرئ، والمنقرئ، والمنقرئ، والمعرفة بفنّ الفعل، والمعرفة بفنّ القول،

[1] د. شكير نصر الدين، أبحاث نقدية، ص 185.

وفنّ العيش، وفنّ الاستماع، وبنفس صرامة التوليد والتعريب أورد بعض المصطلحات في صورتها الأجنبيّة مثل Exotopie.

لا يغيب تلقي النّاقد شكير نصر الدين لمفاهيم باختين في مقاله النّقديّ سواء خلال استعماله لمفهوم التماهي أو حين استعماله لمصطلح التموضع الخارجيّ.

ثامنا: الرواية النّقدية، مدخل لقراءة منجز صدوق نور الدين الرّوائي.

يحاول النّاقد في مقاله الموسوم "الرّواية النّقدية" استخلاص سمات الكتابة الرّوائية عند الرّوائيّ/النّاقد المغربيّ نور الدين صدوق، إذ تعدّ روايّة "الكوندليني" برنامجا يجملُ «عبر التكثيف معظم القضايا الفنّية والجماليّة التي بسطها وما يزال في أعماله الإبداعيّة اللاحقة»[1]، وبعدها ظهرت تباعا نصوصٌ روائيّة جديدة هي: الرّوائيّ، مريض الرّواية، نثار الذاكرة، الكوندليني مرّة ثانية.

فأين تكمن النّقديّة في المتن الرّوائيّ؟

تمسّ النّقديّة عتبات النصّ الرّوائيّ "الكوندليني" الذي ضمّ خطابا مقدّماتيا إضافة إلى الهوامش والملاحق، وتجاوزت النّقديّة العتبات لتصل إلى المتن الرّوائيّ، فكان للازدواجيّة والتداخل الأجناسيّ حضور كثيف في النّصّ.

من خلال اللّغة، الكلمة، اللّفظ، تمرّر الشخصية أفكارها وتصوّراتها وإيديولوجيتها، وتترجم عواطفها وانفعالاتها، وقد ذكرنا حين تناول مقال "الرّهان على المتلقي، الكوندليني لنور الدين صدوق" كيف تجلّى الإجراء التأليفيّ من خلال المضاعفة والانشطار وتبادل الأقنعة لتتعدّد شخصية الكوندليني إلى أكثر من شخصية.

[1] المرجع نفسه، ص 212.

يقارب النّاقد المنجز الرّوائي لنور الدّين صدوق اعتمادا على مفهوم إجرائيّ هو "الحواريّة"، حوارية الشخصية الواقعية للشخصية المتخيّلة بتوظيف استراتيجيات كتابيّة كالحذف والشطب والإضافة والتشكيك، وتتمظهر الحوارية في تكثيف أسماء الأعلام في الفضاء النصّي، عبر شهادة توفيق عمّا شاهده إلياس خوري عن محمّد زفزاف، وعبر حضور كثيف لنصوص كتّاب معروفين أمثال "الطاهر وطّار" و"سعدي يوسف" وعزّ الدّين المناصرة" و"عدنان ياسين"، إضافة إلى محاورة نصوص محمد زفزاف "بائعة الورد"، و"كيف نحلم بموسكو"، و"الملاك الأبيض"، وتتمظهر الحوارية أيضا حين المزاوجة بين النصّ الإبداعيّ الرّوائيّ والنصّ النقدي عبر التناص الدّاخليّ أو التناص الخارجي مع "ياسوناري كواباتا"[1] yasaunari kawabata.

يظهر تلقي شكير نصر الدّين لمفاهيم باختين في استعماله لمفهوم الكرونوتوب أداة إجرائيّة، فصورة محمد زفزاف هي صورة ما انطبع في ذهن نور الدين صدوق من قراءاتها لزفزاف، وخاصّة روايته "الثعلب الذي يظهر ويختفي"[2]، التي تعدّ « كرونوتوبا لوحدها، كرونوتوب اللّقاء والسّفر بين البيضاء والصويرة ذهابا وإيابا في الأمكنة وفي الأزمنة بين سنوات 1984، و2001، و2003 »[3].

[1] روائي ياباني من مواليد 14 يونيو 1899 والمتوفى في 16 أبريل 1972، نال جائزة نوبل للأدب عام 1968، من أعماله بلد الثلوج، الجميلات النائمات، سرب طيور بيضاء، العاصفة القدسمة، ضجيج الجبل...

[2] محمد زفزاف، الثعلب الذي يظهر ويختفي، منشورات الجمل، بغداد، العراق، ط2، 2008.

[3] د. شكير نصر الدين، أبحاث نقدية، ص 217.

يتّكئ النّاقد مرّة أخرى على مفهوم الحوارية في تحليله لرواية "مريض الرواية"[1] التي تراهن على القراءة لا القارئ كما في الكوندليني، شخصيتها الرئيسية عثمان ناهم الروايات، فيه يتقاطع السير ذاتي بالمتخيّل الذاتي، فشخصية عثمان كائن من ورق يحيا بالكتب، يحاور شخصياتها وأمكنتها وأزمنتها مؤكّدا على إنسانيّة قضايا الرواية، إنّها شخصية تحاور الأزعر، ومحمد الخارج من عباءة نيتشه، والمليونير الحزين، وفريد، وجاكلين، وزوربا الإغريقي، وتحاور نصوصا كنصّ رواية "أمس"، ورواية "الكذبة الثالثة" لأغوتا كريستوف Agota kristof، ورواية "حضرة المحترم"، و"خان خليلي" و"ميرامار" نجيب محفوظ، ورواية "بيريرا يدّعي" للروائي الإيطالي "أنطونيو تابوكي" Antonio Tabucchi، وعوالم ستيفان زفايغ القصصية Stefan Zweig.

إنّ ما يختم به شكير نصر الدّين مقاله هو ما أقرّ به باختين من كون الرّواية هي الجنس غير المكتمل، المستمرّ التكوين، والرّواية النّقديّة منجز يسعى إلى خلخلة الرّواية من داخلها بمساءلة مكوّناتها: الشخصية، الجنس الأدبي، القارئ، الذاكرة والتاريخ، والرؤية ووجهة النظر، والتبئير، إنّها رواية تسعى للتعبير عن الانفتاح الملازم للرّواية في كامل التاريخ الأدبيّ، في الزّمنيّة الصّغرى والكبرى.

استنتاجات ختاميّة:

- النّاقد نصر الدين شكير أحد المترجمين لأعمال ميخائيل باختين إلى العربيّة، ترتكز ترجماته على الترجمة الفرنسيّة، وبذا يكون أحد مصادر تلقي النّقد الرّوائيّ العربيّ للمفاهيم الباختينيّة، وجملة الأعمال التي ترجمها لباختين هي:

[1] نور الدين صدوق، مريض الرواية عثمان يقرأ رواية الروايات، دار النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2012.

1 – كتاب الفرويدية لميخائيل باختين.[1]

2 – كتاب جمالية الإبداع اللّفظي لباختين.[2]

3 – كتاب أعمال فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وإبّان عصر النهضة لباختين.[3]

- النّاقد لا يعمد إلى التّهميش للإشارة إلى مراجع دراساته، الأمر الذي يجعل أحكامه ولغته تتداخل مع أحكام ولغة النّقاد الذين تلقى منهم المفاهيم الباختينيّة، ومن ذلك حديثه عن الإيديولوجي في نصّ المخزني، إذ نجد لغة محمد برادة حاضرة بصيغها التّامة، وجملة هذه الأحكام هي ما ذهب إليه محمد برادة في حديثه عن المتكلّم في الرواية:[4]

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

2 – في الرّواية، المتكلّم أساسا فرد اجتماعيّ، ملموس ومحدّد تارخيا، وخطابه لغة اجتماعية.

---

[1] ميخائيل باختين، الفرويدية، تر: نصر الدين شكير، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2015.

[2] ميخائيل باختين، جمالية الإبداع اللّفظي، تر: شكير نصر الدين، دار دال للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2011.

[3] ميخائيل باختين، أعمال فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وإبّان عصر النهضة، تر: شكير نصر الدين، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، بغداد، العراق، ط1، 2015.

[4] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: د. محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، باريس، ط1، 1987، ص 102.

3 – المتكلّم في الرّواية هو دائما، وبدرجات مختلفة، منتج إيديولوجيا وكلماته هي دائما عيّنة إيديولوجية، واللغة الخاصّة برواية ما، تقدّم دائما وجهة نظر خاصّة عن العالم تنزع إلى دلالة اجتماعيّة.

4 – الترسانة المصطلحية، ينفتح نصر الدّين شكير إضافة إلى مفاهيم ومصطلحات باختين على مصطلحات ومفاهيم غيره من رواد النّقد الرّوائيّ الغربيّ ومن هذه المصطلحات:

1 - مصطلح الكاتب الضّمني:

يشير نصر الدّين شكير في حديثه عن تفاعل الأصوات في رواية "الانهيار" إلى تفاعل السّارد مع الكاتب الضمني، ومفهوم المؤلّف الضمني للنّاقد الأمريكي واين بوث Wayne Booth أحد المرجعيات المعرفيّة التي تأثّر ت بها نظرية التلقي لصياغة مفهوم القارئ الضمني، ومفاد نظرية المؤلّف الضمني «أنّ كلّ قصّة تُظهر صورة ضمنية لمؤلّف مختبئ في خلفية المسرح، ولا يمتّ بصلة إلى رجل الحياة اليومية، ولا إلى خالق الآثار الأخرى التي مضت أو التي ستأتي في المستقبل»[1]، ويرادف هذا المصطلح عند صاحبه "واين بوث" نفسه مصطلح "المؤلّف الرّسمي"، تأثّرا بكاثلين تيلوتسون Kathleen Tillotson التي تذكر مصطلح "الشخصية الثانية، «ومن الواضح أنّ الصورة التي يحصل عليها القارئ عن حضور الشّخصية الثانية للمؤلّف هي واحدة من أهمّ المؤثّرات التي يسوقها المؤلّف، فمهما حاول أن يكون لا ذاتيا فإنّ قارئة لا بدّ أن يشكّل صورة عن المؤلّف الرّسمي، أو المؤلّف الثاني أو

[1] رولان بورنوف وريال أوئيليه، عالم الرواية، تر: نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 1991، ص 77.

الضمني الذي يكتب بمثل هذه الطريقة، وبالطبع فإنّ هذا المؤلّف الرّسمي سوف لا يكون حياديا تجاه جميع القيم»[1]، يكتب "بوث" أنّ الدّموع والضحك هما حيل الجمالية، وليس الفنّ القصصي تصنّع وبلاغة فقط، إنّه كثرة الألوان، وفي هذا إشارة كبيرة لدور القارئ الذي فصّل فيه في الفصلين الرّابع والخامس من كتاب بلاغة الفنّ القصصي.

وقد أفرز عمل "بوث" جملة من المفاهيم التي كان لها الأثر الكبير في نظرية جمالية التلقي نذكر منها:

- مصطلح المسافة الجمالية.
- مصطلح وجهة النظر.
- مصطلح المؤلّف الضمني.
- القارئ الضمني.
- النصّ المغلق.

2 - زمن الكتابة:

يحدّد "تودوروف" ثلاثة أصناف من الأزمة المتعدّدة والمتداخلة في النصّ الرّوائيّ الواحد، «وهي زمن القصّة أي الزّمن الخاصّ بالعالم التخييليّ، وزمن الكتابة أو السّرد وهو مرتبط بعملية التلفّظ، ثمّ زمن القراءة أي ذلك الزّمن الضروري لقراءة النصّ وإلى جانب هذه الأزمنة الداخلية يعيّن "تودوروف" أزمنة خارجية تقيم، هي كذلك علاقة مع النصّ التحييلي، وهي على التوالي: زمن الكاتب أي

[1] وين بوث، بلاغة الفنّ القصصي، تر: أحمد خليل عردات ود. علي بن أحمد الغامدي، مطابع جامعة الملك سعود، إلينوى، الولايات المتّحدة الأمريكية، 1994، ص 84.

المرحلة الثقافية والأنظمة التمثيلية التي ينتمي إليها المؤلّف، وزمن القارئ وهو المسؤول عن التفسيرات الجديدة التي تعطي لأعمال الماضي، وأخيرا الزمن التاريخيّ ويظهر في علاقة التخييل بالواقع»[1]، في حين يقدّم ميشال بوتور تقسيما آخر هو أنّه يمكن تقسيم زمن الرّواية إلى ثلاثة أقسام هي: «زمن الكتابة وزمن المغامرة وزمن الكاتب...»[2].

3 - وجهة النّظر: le point de vue

يستثمر شكير نصر الدّين مفهوم وجهة النّظر بصورته المتطوّرة انطلاقا من واضعه "هنري جيمس"، ومؤيّديه "بيرسي لوبوك" Percy Lubbock و"فريدي مان"، و"فليب استيفك"، و"وارين بيتسن"، و"تودوروف"، ففي حديثه عن علاقة الرّاوي بروايته يقول لوبوك: «إنّني اعتبر مجمل السّؤال المعقّد عن الأسلوب في صنعة الرّواية، محكوم بالسّؤال عن وجهة النظر – السّؤال عن علاقة رواية القصّة بها»[3]، ويقرّب سعيد علواش[4] مفهوم وجهة النظر فيرى بأنّها طريقة يستعملها المرسل لتنويع قراءة المتلقي للقصّة، كما أنّها:

---

[1] د. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، النغرب، ط1، 1990، ص 114.

[2] د. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، الزمن، السّرد، التبئير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1997، ص69.

[3] بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، تر: عبد الستّار جواد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2000، ص 225.

[4] د. سعيد علواش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص 221.

- موقف يتّخذه المؤلّف من موضوع أو شيء ما.
- الوجدان والمنطق الموجّه للقارئ.
- تتمّ وجهة النظر عبر ثلاثة مواقف:

أ – رواية الرّاوي بضمير المتكلّم، مع خروج الأحداث عن حيز التجارب.

ب – رواية من منظور إحدى الشّخصيات.

ج – رواية من زاوية العلم بالأشياء.

إنّ رؤى السّرد التي اقترحها تودوروف هي التصنيفات نفسها التي اقترحها "جان بويون"[1] Jean Pouillon في ثلاثة أنماط رئيسية هي[2]:

1 - الرّاوي > من الشخصية (الرؤية الخلفية)، في هذه الحالة يعرف الرّاوي أكثر من الشّخصية.

2 - الرّاوي = الشخصية (الرؤية المحايثة)، في هذه الحالة الرّاوي يعرف ما تعرف الشخصية.

3 – الرّاوي < من الشخصية (الرؤية الخارجية)، في هذه الحالة يعرف الرّاوي أقلّ من أيّ من الشخصيات.

ويمكننا الاكتفاء بما ذكره "جيرار جينيت" من نمذجات سابقة هي:

[1] Jean Pouillon, Temps et roman, Paris, Gallimard, 1946.

[2] تزيفيتان تودوروف، الأدب والدلالة، تر: د. محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، حلب، سوريا، 1996، ص 77- 79.

جينيت	بويون	تودوروف
التبئير في درجة الصفر	الرّؤية من الخلف	السارد يعرف أكثر ممّا تعرف الشّخصية.
التبئير الخارجيّ	الرّؤية مع	السّاره يعرف نفس ما تعرفه الشّخصية.
التبئير الدّاخليّ	الرّؤية من الخارج	السّارد يعرف أقلّ ممّا تعرفه الشّخصية.

4 - الصوت:

وهو مجموعة العلامات التي تُعيّن خصائص الرّاوي، «وعلى نحو أكثر عمومية المقتضى السّردي، الذي يحكم العلاقات بين السّرد والمروي، والصوت مدلول أوسع من مدلول الضمير، وعلى الرّغم من الخلط الشّائع بين هذا المفهوم ومفهوم وجهة النظر، فبالإمكان التمييز بينهما...»[1].

[1] جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيّد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص 210.

الفضاءُ الرّوائيّ فِي الغربةِ
الإطارُ والدلالةُ

محمد منيب البوريمي

مفهوم الكرونوتوب
عند البُوريمي
التّلَقي والأجرأةُ

1- المدونة النّقدية:

المدوّنة النّقدية موسومة "الفضاء الرّوائي في الغربة"، للنّاقد المغربيّ محمد منيب البوريمي، الصادرة عن دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب، 1985.

قبل التّقديم استهلّ النّاقد المغربيّ محمد منيب البوريمي مدوّنته بمناصين لعبد الله العروي، وثالث لغاستوف باشلار، الأوّل من رواية "الغربة" يؤطّر مكان الرّواية وهي مدينة خُلقت من عدم، وأغرقت في العدم، والثاني من كتاب الأيديولوجية العربية، يآخذ فيه العروي على الدّارسين تناولهم سوسيولوجية المضمون على حساب سوسيولوجية الشّكل، أمّا المناص الثالث فيطرح فكرةَ جدلية التّمزيق التي يشكّلها الدّاخل والخارج.

في المقدّمة ذكر النّاقد هدف دراسته وهو مقاربة عالم الرّواية المغربية الحديثة من خلال نموذج "الغربة" لعبد الله العروي، بالارتكاز على مكوّن من مكوّنات الرّواية هو **الفضاء الرّوائيّ** مصطلحا مفاهيميا وآلية إجرائية «على مستوى شعرية الإبداع كنصّ لغويّ ذي كيان ملموس، تتوحّد وتتقاطع وتتوازى في فراغاته مخلوقات لا حصر لها، بداية من اللّغة بمستوياتها، والسّرد وأنظمته، والزّمان بأفقيّته أو عموديته»[1].

2 - إشكالية المدوّنة النّقدية:

يعلن البوريمي عن إشكالية مقاربته في كون الفضاء الرّوائيّ في وحدته المتعدّدة وتعدّده الموحّد رغم تطوّره في الدّراسات الغربيّة ظلّ مغلقا لا تطرقه الدّراسات النّقديّة المعاصرة، وشبه غائب في النّقد الرّوائي المغربيّ، وأمّا الدّراسات القليلة فقد انتابها خلط في المفاهيم واضطراب في الأداة الإجرائيّة.

[1] محمد منيب البوريمي، الفضاء الرّوائي في الغربة الإطار والدلالة، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب، 1985، ص11.

3 – منهج المقاربة ومصطلحاتها:

تناول النّاقد بداية إشكالية المصطلح ممثّلة في غموضه حتّى عند واضعيه، ليصرّح بمنهج الدّراسة في تبنّيه للاتّجاه الألسني التكوينيّ في مقاربة نصّ رواية "الغربة" لعبد الله العروي، ليصرّح في الآن نفسه بمرجعيته الفكريّة ضمن خطوط ثلاثة هي:

أ – خطّ ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine

ب – خطّ هنري ميتران Henri Mitterrand

ج – خطّ جيرار جينيت Gérard genette

تمثّل الناقد مصطلح الفضاء/الزّمكان لمقاربة جدلية الفعل الدرامي في النصّ الرّوائيّ، **فما دواعي مقاربة النّاقد محمد منيب البوريمي للمدوّنة الرّوائية الموسومة "الغربة" لعبد الله العروي؟**

إنّ التراكم النّقدي العربيّ وبخاصّة المغربيّ ظلّ ينظر إلى المنتوج الرّوائي من خارجه، أي انطلاقا من السياق الاجتماعيّ التاريخيّ المضمونيّ، مع غياب أو شبه إغفال لسوسيولوجية العناصر البنائيّة، وللجانب الشّكليّ إطارا ودلالة، بحثا عمّا يجب أن يكون وما يقوله النصّ الرّوائي، وكذا التناول الأيديولوجي تركيزا على سوسيولوجية المضمون رغم كثرة الدّراسات الأدبيّة والفكريّة في الثقافة المغربيّة المعاصرة، فإنّ هذه الدّراسات لم تقارب النصّ الروائي في بنائه الدّاخلي (الفضاء، الزّمان، السّرد، الشخصيات، اللّغة، الضمائر، الأشياء، الحوار، المنولوج، التركيب...).

4 – معطيات وأسباب:

إنّ النّاقد لا يلغي الخارجي تماما، بل يعتمد خارجية تضيء القراءة المقترحة، ومن هذه المعطيات الخارجية:

- مكانة العروي في الدّراسات الفكريّة والتاريخيّة التي تتبنّى المنهج المادي الجدلي.

- الغربة نصّ روائيّ ذاتي ناضج أيديولوجيا عند بعضهم، ليس على مستوى الوعي السياسي الأفقي، ولكن على مستوى بنية أعمق هي التقصّي الدرامي لظاهرة الازدواجية، وتجلّيات الظاهرة في البنيتين: البنية المتجلّية (العلاقات الاجتماعية والسياسية...) والبنية المضمرة (العلاقات الفكريّة والنفسية والأسطورية).

- كشفت رواية الغربة عن الصراع السياسي والاجتماعي والنفسي من خلال شخوصها، وربط النقاد بين المؤلّف ونصّ "الغربة"، «كإفراز إبداعيّ سير روائي موازٍ، فأمسكوا بالأيديولوجيا وأضاعوا الفنّ»[1].

فكيف قرأ النّاقد النصّ الرّوائي، وما أداته الإجرائية في ذلك؟

قرأ البوريمي الرّواية من الدّاخل/الخارج، أي من خلال مكوّن من مكوّناتها هو الفضاء l'espace، دون حصر أهمية الرّواية في بعدها الأيديولوجي، بل بالتركيز على ما يؤسّسه من «بنيات فنّية وخصائص جمالية، تنبثق من طبيعة النصّ ذاته كمعمار روائي، لا يمكن النفاذ إلى بنياته المضمرة – أو المغيّبة – إلا عبر إضاءة هذه المكوّنات الفنية المتجلية، التي طالما تفصح للقارئ غير العادي عن وعي وتبصّر الكاتب (أفقيا/ وعموديا) بصورة الفنّ وإمكانية توظيف جمالياته في تثوير مجتمع تقليدي متخلّف اكتنف التعتيم والتشويه أفكارَه ورُؤاه».[2]

ينطلق البوريمي من قناعة أنّ العروي المبدع النّاقد يؤسّس بناء فنّيا حين عملية الإنتاج الإبداعي، أي أنّه يؤسّس أثناء الكتابة لعالم روائي وليس لخطاب أيديولوجيّ عارٍ، وذلك من خلال تساؤل مشروع عن المكوّنات الفنّيّة للعالم الرّوائي في نصّ الغربة.

فما هي مركّبات الخطاب الرّوائي إذا؟

يعدّدُ النّاقد مكوّنات النصّ الرّوائي على مستوى البنية المتجلّية: (طبيعة الفضاء – طبيعة الزّمان – أبعاد الشّخصيات – تصاقب اللّغات – أسلوبيّة

[1] المرجع السابق، ص 15.

[2] المرجع نفسه، ص 16.

التركيب... وغيرها)، ممّا يشكّل المعمار الفنّي وتمكّن الدّارس من تفكيكها إلى وحدات دلاليّة للكشف عن وظيفتها الفنّية المضمرة، وعن وجهة نظر الرّوائي، وعن فلسفته وموقفه من العالم والإنسان.

5 – إشكالية الكتابة عند العروي:

يطرح النّاقد البوريمي تساؤلات لها علاقة بإشكالية الكتابة عند العروي بصفة عامّة، وبإشكالية الفضاء/الزّمان في نصّ الغربة بصفة خاصّة، ومن هذه التساؤلات :

1- إذا كانت الرّواية عند العروي "**خطابا بورجوازيا**" لا يمكن أن يتحقّق في المجتمعات العربيّة، فما مبرّر استعارته لصيغ تعبير هذا الخطاب في تعرية البورجوازية الهجينة، وتثوير معادلها المهمّش؟

إنّ العروي تجاوز نظرية "جورج لوكاتش" Georg Lukács في نشأة الرّواية إلى نظرية ميخائيل باختين المناقضة، والتي تذهب إلى كون الرّواية جنس أدبيّ وليد انتفاضة الشّعوب المهمّشة وانتعاش اللّهجات الشّعبيّة، هيغل ولوكاتش «اللّذان ربطا بين الرّواية والطبقة البورجوازية (ما فوق الطبقة الوسطى، في التصنيف الاجتماعي القديم) رأى باختين أنّ الرواية تمثّل نوعا أدبيا دونيا سفليا كان ينطق باسم الطبقات الدّنيا والمسحوقة، ورأى أنّ نشأة الرّواية تزامنت مع تفسّخ اللّغة الثقافيّة الأمّ اليونانية أو اللاتينية إلى لغات ولهجات شعبية»[1].

2- التساؤل الجوهري الآخر هو: هل استطاع العروي تمثّل أفكاره حول الرّواية في إبداعه؟ وخاصّة فكرة تعدّد اللّغات وفكرة البحث عن رواية موضوعية شاملة فيقول: «لم يخطّط بعد أحد منّا لكتابة رواية جامعة، بصيغة الغائب أو المتكلّم،

[1] ميخايل باختين، الملحمة والرواية دراسة الرواية، مسائل في المنهجية، تر: د. جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1986، ص 10.

تنعكس فيها بنية المجتمع، وتتزاحم فيها أشكال وأساليب السّرد المختلفة، وربّما المتناقضة، تماما كما تتصارع في المجتمع هيآت وطبقات عدّة»[1].

6 – مكوّن الفضاء في رواية الغربة:

قبل تحليل مكوّن الفضاء في نصّ "الغربة" حاول البوريمي أن يبيّن مدى تمثّل العروي لأفكاره النظريّة في خطابه الإبداعيّ "الغربة"، علما بأنّ الرّوائي ينفي وجود رواية عربيّة بالمفهوم الفنّيّ، فيقف موقفا مناقضا ممّن ذهب إلى أنّ أعمال نجيب محفوظ تتّسع وتتعمّق مع الأيّام، ويرى أنّها مجرّد أعمال مكرورة بدءا من "القاهرة الجديدة" إلى الثلاثية، فهي لا تجاوز نواتها التي تتكوّن من ثلاثين صفحة، إنّها تسير وفق خطّ واحد هو الرّحيل والزّواج والولادة والموت، زمنها آليّ مجرّد ساكن كزمن المجتمعات التقليدية، فعمل محفوظ على ضخامته يخضع لمنطق الأقصوصة، «إنّ الرّواية العربيّة في مجملها ولأسباب سابقة ومستقلّة عن اختيارات الكاتب، ترضخ لبنية هي أقرب إلى الرّمزية منها إلى الواقعية، وهكذا يبدو أنّ الأقصوصة هي الشّكل الأدبيّ المطابق لمجتمعنا المفتّت المحروم من أيّ وعي اجتماعي»[2]، **فإلى أيّ جنس أدبيّ يمكننا تصنيف نصّ "الغربة" إذا؟ وهل هي نصّ قصصيّ أم هي رواية؟** على اعتبار أنّ الطبعة الأولى[3] ورد فيها نسبة النصّ إلى القصّة بينما صُنّف النصّ ضمن جنس الرّواية في الطبعة الثانية[4]، وفي هذه الازدواجيّة التصنيفية اضطراب مفاهيميّ واضح، والأمر نفسه حدث مع العمل الرّوائيّ لعبد الله العروي "اليتيم".

---

[1] عبد الله العروي، الأيديولوجيا العربية المعاصرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1995، ص 240.

[2] عبد الله العروي، الأيديولوجيا العربية المعاصرة، المركز الثقافي العربيّ، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1995، ص 243.

[3] عبد الله العروي، الغربة، دار النشر المغربية، الدار البيضاء المغرب، 1971.

[4] عبد الله العروي، الغربة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1980.

ينطلق التخييلُ من الموضوعيّ في تناول الرّوائيّ للبنيات الاجتماعية من خلال الحميميّ، وهو سيرة حبٍّ في إطار القصصية لا الرّوائيّة، وهذا الاضطراب الأجناسيّ أثارته آراء النّقاد حول "الغربة" لحضور اليوميات فيها.

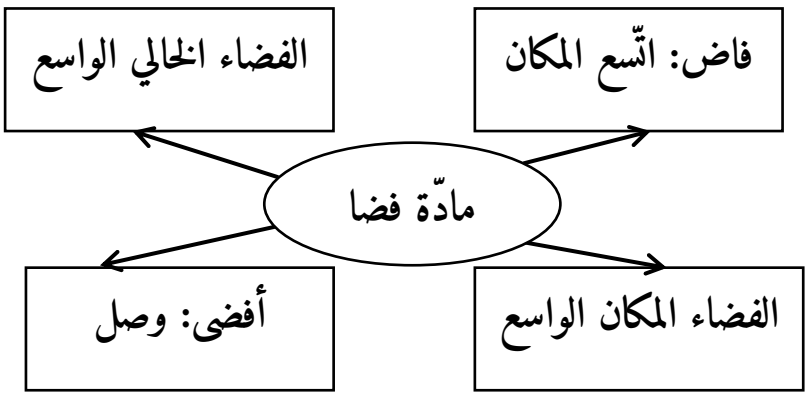
فرضية البوريميّ الأوّليّة هي أنّ نصّ "الغربة" ليس رواية بقدر ما هو قصّة، تختلف من حيث الفضاء عن فضاء الرّواية، وقبل خوض غمار البحث في خطاب أجناسيّ معيّن حاول النّاقد ضبط المفاهيم والمقولات الإجرائيّة سواء كان الفضاء روائيا أم قصصيا.

أ – في المصطلحية:

يفتتح النّاقد عملية القراءة النّاقدة بسؤال إشكاليّ محاولا ضبط ماهية الفضاء من خلال جملة أسئلة هي:

- ما الفضاء؟
- ما الفضاء الرّوائيّ؟
- هل الفضاء هو المكان بأبعاده الثلاثة؟
- ما الفرق بين الفضاء والمكان؟

ولتحديد المصطلح يقارب النّاقد المفهوم لغويا استعانةً بمادة "فضا" الواردة في لسان العرب، متوقّفا عند دلالاتها المعجمية، ويمكننا تلخيص من ذهب إليه في الشّكل الآتي:



المادة اللّغوية للفعل فضا

الفضاء المفهوم والأجرأة:

قارب البوريمي مفهوم الفضاء اصطلاحيا، مستثمرا المعرفة اللّغوية والسّرديّة والسيميائيّة، مرتكزا مرّة أخرى على المرجعية المصرّح بها في مقدّمة مدوّنته: هنري ميتران، وجيرار جينيت، وميخائيل باختين، فعرّف الفضاء الرّوائيّ l'espace romanesque بأنّه «الحيّز الزّمكانيّ الذي تتمظهر فيه الشّخصيات والأشياء متلبّسة بالأحداث تبعا لعوامل عدّة تتصل بالرؤيا الفلسفيّة ونوعيّة الجنس الأدبيّ وبحساسية الكاتب الرّوائيّ»[1]، فالفضاء الرّوائيّ لا يخصّ المكان الذي تجري فيه الأحداث بل يتعدّى ذلك إلى الفضاء الورقي الأبيض الذي تسوّد عليه الكتابة، ويحتوي الأشياء والأحداث والأمكنة والأزمنة واللّغة التي تجسّد العالم الرّوائيّ.

في مقاله الموسوم "المكان والمعنى، الفضاء الباريزي في قصّة Ferragus، بلزاك"، Le lieu et le sens: l'éspace parisien dans ferragus, de Balzac، يتساءل "هنري ميتران" عن إمكانيةٍ لسيميائيّة الفضاء الحضري، مؤكّدا الحضور التامّ للملفوظ الرّوائيّ l'énoncé romanesque de l'éspace urbain، فيقول: «لا أعرفُ هل توجد دلائليّة تهتم بالفضاء المديني (الحضري)، وإن أكد بعض المهندسين وجودها، كما أنجزوا في الموضوع عددا خاصا من مجلّة[2] Communication، لكن يوجد على كلّ حال، ملفوظ روائيّ للفضاء»[3].

إنّ هذا الملفوظ حاضر في روايات بلزاك، في فضاء المدينة، فضاء باريس الفرنسية، فيكون الفضاء داخل العالم المحكيّ عند رواية الأحداث، ويكون موضوع

---

[1] محمد منيب البوريمي، الفضاء الرّوائي في الغربة الإطار والدلالة، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب، 1985، ص 21.

[2] voir Boudon pierre, introduction, communications, 27, 1977, sémiotique de l'éspace, pp.112,

[3] هنري ميتران وآخرون، الفضاء الرّوائي، تر: عبد الرّحيم حُزل، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ص 131.

الخطاب ظاهرا أو مضمرا على مستوى الرؤية والتصوّرات، «إنّه ثنائي المعنى، ثنائي الدّلالة، بحيث أنّ نصّ الرّواية يعيّنه ويشكّله ويعطيه معناه في أوجه متعدّدة وعلى أكثر من مستوى»[1]، فالفضاء لا يعني مجرّد الإشارة للمكان، بل يعكس واقعا خارجيا يسعى لصياغته وتقديمه.

ينفتح البوريمي على مفاهيم باختين الذي يرى أنّ الفضاء يكتسي طابعا رمزيا حين تداخل مكوّناته، وحين تعدّده بين داخليّ وخارجيّ، ومنغلق ومنفتح، وحميميّ ومعادٍ، فللفضاء (الكرنوتوب) أشكال وصيغ حصرها باختين في فضاء العتبة، وما يتضمّنه من ممرّات ودهاليز وسلالم، وغيرها، ممّا يعدّ تمثيلا للمواقف والأفكار ورؤى الأشخاص الذين يعيشون بين بين، فهو زمن الأزمة والقلق والبحث عن المصير، وكرونوتوب اللّقاء، وكرونوتوب الطريق، وكرونوتوب السّاحة والأمكنة العامّة، وكرونوتوب القصر.

يحاول البوريمي الوقوف عند مشكلة التحليل الرّوائي لعنصر الفضاء، متسائلا عن إمكانية مقاربة الفضاء الرّوائي بفصل الزّمان عن المكان؟ وعند هذه النّقطة يصرّح بتبنيه لمصطلح الزّمكان بديلا للفضاء الرّوائي عنده، فيقول: «إنّ باختين ...يتوصّل إلى صياغة مصطلح إجرائيّ سمّاه كرونوتوب وهو ما يمكن أن نطلق عليه: الزّمكان في ضوئه كقانون إجرائيّ يمكن للدّارس أن يتعامل مع الفضاء الرّوائي»[2].

بعد تعريف البوريمي للزّمكان تمثّلا لتعريف باختين للكرونوتوب وأثره في العمل الأدبيّ الفنّي، يقدّم نصوصا ثلاثة مختلفة الرؤية وزمن الكتابة، ويحاول تقريب المفاهيم المتعلّقة بالفضاء الرّوائي فيها، تمهيدا لدراسة فضاء رواية "الغربة"، وهذه النّصوص هي:

1- افتتاحية رواية زقاق المدقّ لنجيب محفوظ.

---

[1] Henri Mitterrand, le discours du roman, puf, paris, 2e ed, 1986, p.189.

[2] محمد منيب البوريمي، الفضاء الرّوائي في الغربة الإطار والدلالة، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب، 1985، ص 23.

2- افتتاحية رواية موسم الهجرة إلى الشّمال للطيّب صالح.

3- افتتاحية قصّة اليتيم لعبد الله العروي.

تختلف هذه الافتتاحيات من حيث تعامل الرّوائيين مع الفضاء، ففي الافتتاحية الأولى لرواية "زقاق المدقّ" يهتمّ نجيب محفوظ بالمكان طوبوغرافيا، محدّدا موقعه وحدوده وشكله ومكوّناته التاريخيّة، عبر زمن الحكاية وزمن السّرد، فيتحوّل المكانُ عنده إلى شخص من شخوص الرّواية، بل إلى بطلها، أمّا الافتتاحية الثانية فهي تلخيصيةٌ، البطلُ هو نفسه الذات السّاردة فيها، الرّاوي/ البطل يتداخلان في المكان والزّمان في بنية تضادية بين الحاضر والماضي، والغياب والحضور، أمّا الافتتاحية الثالثة فتقدّم الفضاء مفكّكا غامضا للتعبير عن أزمةٍ من خلال زمن الغرفة والحجرة والشّارع.

لا يكتفي البوريمي بتلقي مفاهيم باختين بل ينفتح على المدوّنة المصطلحية لجيرار جينيت Gérard genette حين قراءة النتاج الرّوائي، مستثمرا مصطلح "الموجز" le sommaire، الذي يتّخذ شكلين هما:

1 - شكل التلخيص le sommaire.

2 - شكل المشهد la scène.

يوسّع النّاقد دائرة الملخّص "الجينيتي"[1] ليشمل الزّمكان الذي تدور فيه الأحداث، فالرّوايات تبتدئ بالملخّص ثمّ يستمرّ تدفّقها واسترسالها الرّوائيّ.

يقارب منيب محمد البوريمي نصّ رواية "الغربة" من خلال سؤال يراهن على إدراك ماهية الفضاء في النصّ، هل يحيل المكان على راهن موضوعيّ أم على مكان ذهنيّ مجّرد؟

مفهوم الإحالة على الرّاهن الموضوعيّ أو الإحالة على الواقع، يرجع إلى الاتجاه الواقعيّ الذي تمثّله الرّوائيّون العرب منذ الأربعينات إلى نهاية الستينات، عند نجيب محفوظ وعبد الكريم غلاب، ليختلف شكل الفضاء في النتاج الرّوائيّ

[1] نسبة إلى جيرار جينيت.

السبعينيّ عند جمال الغيطاني، ويوسف صلاح عيسى، وإسماعيل فهد إسماعيل، ونبيل سليمان وشريف حتاتة، فيتميّز بعدائيته ليتّخذ أشكالا مختلفة كمراكز الشّرطة، ومراكز المخابرات والقلاع والسّجون وغرف الاستجوابات، ودهاليز الاحتجاز والإذلال، وساحات الإعدامات، وقضبان الانتظار، ممّا يتّفق في كونه عتبة كرونوتوبيّة للقلق والضياع، وما يمتاز به فضاء الرّواية العربيّة في هذه الفترة هو التأزّم، ليصير الفضاء نمطيا تحكمه ثيمة الاستلاب والقمع في ظلّ الاحباطات الذاتية وعدوانية السّلطة الجائرة وعنف الآخرين.

إنّ فضاءات الرّواية العربيّة فضاءات بلزاكية تقوم على التّصوير والوصف والواقعية، على أساس أنّ الرّواية صورة الحياة، والوصف فيها على حدّ قول هنري جيمس Henry James: «هو أحد الأشكال السّرديّة التّصويريّة التي تجسّد إحساسنا ووعينا بالحياة في علاقاتها المكانيّة والزّمنيّة، وفي دلالاتها الماديّة والمعنويّة، وفي أبعادها المرئية وغير المرئيّة»[1]، فالرّوايات التصويريّة Les romans figuratifs (الواقعية) في غالبتها العظمى، لا تهمل أن توضّح للقارئ أين تتمّ الأحداث، في حين تقتصر القصّة القصيرة والحكاية على تسريع السّرد، نظرا لوحدة حبكتهما، بينما تسمح الرّواية -نظرا لاتّساعها- بإعطاء «دور حقيقيّ للزّمان والمكان، وتوزيع تمظهراته في كامل العمل، في كلّ لحظة قويّة، وكلّ مشهد يتمسّك الرّاوي بتقديم الإطار الزّمانيّ المكاني، ويسعى الرّوائي جاهدا للاهتمام بالعلاقات القائمة بين الشخصيات التي يخلقها، والعالم الرّوائيّ الذي يحيط بها، ليجعلنا نرى شخوصه وأبطاله بشكل أفضل، فهو يضع ديكور الحيّز الذي تتحرّك فيه»[2].

[1] د. عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2000، ص 82.

[2] Jean-Pierre Goldensten, lire le roman, éditions de Boeck université, 8e édition, 2007, p.103.

إنّ "رواية الغربة" ترصد الصراع الواقعيّ في بُعدي الخفاء والتجلّي، ويكاد فضاؤها يكون نفس فضاء الرّواية الأوروبيّة، من حيث الأمكنة (المدن، الحجرات، الدكاكين، الشوارع، الأزقّة، الحدائق، المراقص، دور السينما، الحانات، المقاهي، المكتبات، القرى، الأضرحة، الشواطئ، الأنهار)، إنّها «رواية غير سهلة التأويل... تُدخل على العناصر الواقعية التي تتألّف منها عنصرا رمزيا يساهم في خلخلتها [تقوم على محتوى إشكاليّ]، وهكذا فالبطل الإشكاليّ لا يستطيع أن يكون سوى شخصية تتطلّع إلى مثال غير موجود، لأنّه ليس بالإمكان تحقيقه»[1]، غير أنّ "الغربة" لصيقة بالأرض رغم خطابها الأيديولوجيّ، فالرّواية الواقعيّة في نظر العروي نفسه تهدف إلى «الكشف عن بنية المجتمع من خلال تجربة فردية تتمثّل في سلسلة من الانتصارات والهزائم، الظاهرة والخفية، الاجتماعيّة والنّفسانيّة. هذا موضوعها المفضّل، وهو غير متوفّر في المجتمع العربيّ بسبب التحام وتحجّر هياكله»[2].

بعد مناقشة البوريمي لآراء الدّارسين لخصوصية الكتابة في رواية الغربة، وقصصيتها اعترافا من صاحبها الذي أشار إلى تحوّلاتها من "على هامش الأحداث حين كتابتها سنة 1956، وإعادة صياغتها صيف 1958 ثمّ سنة 1961، فإنّ تحليله للرّواية خصّ الفضاء الرّوائي إطارا ودلالة بكلّ الجهد، لكشف معمارية الفضاء الكتابيّ «بدءاً من عدد الصّفحات، وعدد الفصول وجسد الكتابة، إلى المدن والقرى والحجرات، والشوارع والأزقّة، والحدائق والمكتبات ودور السينما،

[1] إبراهيم الخطيب، الرواية المغربية المكتوبة بالعربيّة، الرغبة والتاريخ، مجلّة أقلام العراقية، العدد4، 1 فبراير 1977، ص13-16.

[2] عبد الله العروي، الأيديولوجيا العربية المعاصرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1995، ص 241.

والمساجد والأضرحة، والأشياء والزّمان، وكلّ ما يشكّل في مجموعه فضاء روائيا ذا خصوصة معقّدة»[1].

المستوى الأفقي والعمودي في قراءة الفضاء:

أ – المستوى الأفقي:

يقصد البوريمي بهذا المستوى التحديد الطوبوغرافي للفضاء، والعلاقات التي تربط الشخوص المتحرّكة داخله.

ب – المستوى العمودي:

ويقصد به النّاقد أنماط الفضاء بأبعاده المضمرة، واستعماله الرّمزي بناء على فرضيةِ سيميائيةِ الفضاءِ أو ثنائيته التي يقول بها هنري ميتران.

في المستوى الأفقي حاول النّاقد تحليل الفضاء الكتابيّ لرواية الغربة الذي شغل 139 صفحة من الحجم المتوسط بمعدّل 22 سطرا في كلّ صفحة، بحيث صنّفها معيار الحجم ضمن خطاب أجناسيّ معيّن هو القصّة أو الرّواية القصيرة، لتتباين أنماط السّرد في الرّواية بين المونولوج والتّداعي، والاسترجاع والحوار والرسائل، مؤسِّسة العالم الحكائيّ السّرديّ، فيتشكّل النصّ في معماريته من بنيتين متميّزتين هما:

1 – بنية ثلاثية هرمية على مستوى التوزيع الغرافيكي (البصري).

2 – بنية دائريّة مقفلة على مستوى زمن الحكاية وزمن السّرد.

خضع الفضاء الغرافيكي لنصّ "الغربة" لبناء هرميّ دقيق يحكمه قانون خاصّ، فانقسم النصّ إلى ثلاثة أقسام في بناء هرميّ مقلوب شكلا، يحاول أن يعكس دلالة اجتماعيّة أو سياسية أو فنّيّة لاهتمام العروي بسوسيولوجية الشكل.

[1] محمد منيب البوريمي، الفضاء الرّوائي في الغربة الإطار والدلالة، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب، 1985، ص36.

فضاء الأحداث في رواية الغربة:

فضاء "الغربة" خاضع لبنية ثنائية تقوم على التّضاد بين المحلّي والحضري، بين فضاء المدينة وفضاء القرية، الفضاء الأسطوريّ والفضاء الطبيعيّ:

المدينة: أزمور، مراكش، البيضاء، الحجرات، الغرف، الشقق، الأزقّة، الأرصفة، الممرّات، الأبواب، العتبات، عربات الباعة، المقاهي، السجن، مبنى الدائر، نقطة البوليس، قطة الجمارك... السفينة، القطار، الأسرة، السينما، الشرفات، نهر السين، نهر الدانوب، السلالم، البارات، الكنيسة، المسارح، المكتبات، العمارات، الشوارع، المساحات...

القرية: الدور، الحجرات، الأبواب، الأزقة، الممرّات، الطرقات، مريح الدار، الحوش، البئر، النهر، الوادي، البحر، الضريح...

الأسطوريّ: فانوس الولي الأزرق، خيط الماء الفاصل، ضريح سيدي غانم...

الطبيعيّ: الأشجار، الصخور، الهضبة، الوادي، البحر، النهر، الشاطئ، الرمال...

أنماط الفضاء في "الغربة":

اقتصر تحليل البوريمي للأنماط الفضائيّة داخل "الغربة" على بعض الأنماط التي تشكّل بُعدا دلاليا وظيفيا، وهذه الأنماط هي:

1- المدينة:

لم يكن للمدينة كملفوظ فضائيّ[1] داخل الرّواية أيّ اهتمام سواء من طرف الرّواي/ السّارد، أم من طرف الذاكرة الجماعية، فكلّ المدن المذكورة في الرّواية تتّسم بالتّجريد والرّمزية، حتّى مدينة باريس قلب أوروبا النابض بالحياة والموت معا، ولا يعدو وصف بعض الأمكنة كونها لقطات سينمائيّة، فالعروي لا تعنيه المدينة ولا الأمكنة في حدّ ذاتها، ولا يهتمّ للتأريخ لتفاصيلها، وما يهمّه فيها

[1] المصطلح يستعمله هنري ميتران.

«علاقاتها ووجهة نظرها»[1] وبذا يكون وصف المدينة مجرّد لقطة خارجية محايدة يكشف من خلالها الكاتب عن إيديولوجيته.

المدينة في "الغربة" «إشارة ورمز ونفاذ إلى الأعماق لاستكناه الحقيقة المُرّة: السّكونية والتفاهة واللاجدوى، لكأنّها المكان ثابتٌ والزّمانُ ثابتٌ، ولا شيء يتحرّك أو يتغيّر في حين أنّ جميع الخُطب تقول لنا أنّنا نعيش فترةً حسّاسة في تاريخ بلادنا»[2].

إنّ المدينة عند العروي ليست مظهرا خارجيا بل إنّها رمز في معناها الإنسانيّ، «المدينة كفضاء روائيّ دلالي في الغربة هي التي تتحكّم في النّاس، تقرّر مصائرهم، تشلّ تفكيرهم وتسخّرهم وعوا ذلك أو لم يعوه»[3]، فالمدينة/الفضاء ليست الأشياء ولكنّها الأشياء والشخوص: شعيب، إدريس، ماريا، يوليوي، عمر، لارا...) مضاف إليهم البنية المضمرة من خلال المدينة الرّمز.

2- الشّارع:

إنّ الشّارع فضاء حميميّ، منفتح نابض بالحياة والديمومة والتجدّد، إنّه يجعل المدينة مفعمة بالحياة من خلال حركة النّاس فيه، من باعة متجوّلين ومتنقلين، فتنفتح على الشارع النوافذ والأبواب، ومن هنا استقلّت الشّوارع بعناوين كثيرة من المدونات الرّوائيّة، إنّه الفضاء المنفتح الذي يتجاوز الجغرافية، «إنّه الخيط الفاصل بين عالمين: عالم السرّ وعالم الجهر، إذ عند عتبات البيوت والمنازل ينتهي عالم النّاس السرّي، ويبدأ عالمهم العلني، حيث يبدأ الشّارع، وحيث تنكشف الأسرار، وتعلن الأعماق عن خفاياها، فتصطخب المظاهرات، وتنعقد الأفراح والجنازات، والاختطافات، والاغتيالات، إنّه الشّارع النابض بالحياة»[4].

---

[1] المرجع السابق، ص 46.

[2] المرجع نفسه، ص 48.

[3] المرجع السابق، ص 49.

[4] المرجع نفسه، ص 51.

على الرّغم من تعدّد الأمكنة وكثرتها سواء على المستوى المحلّي أو في باريس، فإنّ اهتمام العروي بالمكان لم يمسّ غير شارع واحد لا يحمل اسما في مدينة لا تحمل اسما هي الأخرى، أو قلّما يرد اسمها في المتن الرّوائيّ كلّه، ومن هنا يتعامل العروي مع المكان كرمز سواء كان مدينة أو شارعا، فالشّارع لا يحمل اسما عموميا كأيّ شارع آخر، يكون مرّة ساحة ومرّة أخرى ميدانا ومرّة أزقة وهكذا.

يقدّم العروي المكان بحيادية تامّة، بنظرة شخوصه الرّوائيّة لا بنظرته هو، فهذا إدريس يقول عن المكان: «وأنا أنظر في الشارع إلى دكّان فيه رجل ذو لحية بيضاء هيأته هيأة فقيه.. كانت الشمس في كبد السّماء قد عمّت أشعتها الميدان كلّه..»[1]، والشّارع كملفوظ فضائيّ يناز عنده بأنّه «ليس شارعا واقعيا، سواء في فضائه، أو في ناسه، بالمفهوم المتداول لمعنى الواقعية البلزاكية أو المحفوظية، ولكنّه بفضائه وناسه فضاء رمز»[2]، ففي حدث مقتل بائع اللّيمون لا يتحرّك الشّارع وناسه، يصير الشارع كلّه حياديا، وفي هذا يقول أحد شخوص الرّواية: «أنظر إليهم، جفّ الماء بما فيه، وامتصت الشمس الطبعات الحمر.. انزلقت عربته إلى حائط المدرسة في ساحة الكناسة»[3]، ويقول أيضا على لسان إدريس حين يتساءل:

- ماذا رأينا..؟؟
- رجلا يمرّ وآخر يسقط، عجلات تنطلق والماء يغسل كلّ شيء.. وأشعة الشمس تمتصّ الكائنات ولم يبق باق»[4].

---

[1] عبد الله العروي، الغربة، ص 48.

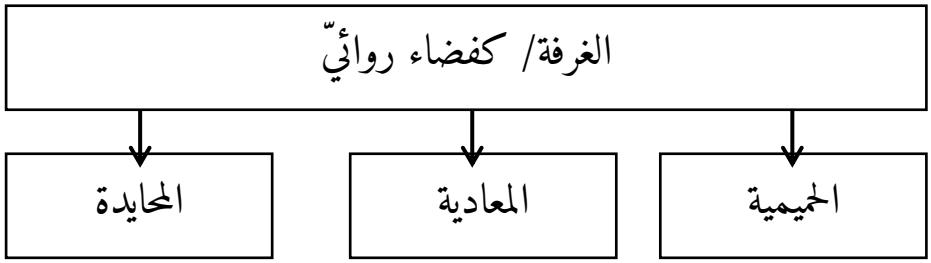
[2] محمد منيب البوريمي، الفضاء الرّوائي في الغربة الإطار والدلالة، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب، 1985، ص56.

[3] الغربة، ص 62.

[4] الغربة، ص 63.

3 – الحجرة:

يحلّل البوريمي نمطا ثالثا من أنماط الفضاء الرّوائيّ هو الحجرة، فإذا كانت المدينة والشارع فضاءا خارجيا مبهما، فإنّ الرّوائيّ أفرد للغرفة أو الحجرة مساحة واسعة في رواية "الغربة"، فهي تشكّل الخلفية السّرديّة للمدينة والشارع، إنّها فضاء منغلق يطفح بالأسرار، والغرفة كفضاء روائي ثلاثة أنماط هي:



أ – الغرف والحجرات الحميمية: وهي غرف النّوم والأحلام، وغرف القراءة والتأمّل، وغرف الأكل وغرف السهر والسمر، وغرف الأطفال، وهي غرف أليفة رحيمة.

ب – الغرف والحجرات المعادية: وهي السّجون، وغرف الاستنطاق والتحقيق، وغرف الاستجوابات، وغرف الإعدام والموت، وغرف الأشباح والقوى الشريرة.

ج – الغرف المنغلقة المحايدة: النّمط الثالث من الغرف غير حميميّ ولا أليف ولا معادٍ شرير، تشكّل عالما رمزيا غنيا بالدّلالات والإشارات على مستوى الفضاء الرّوائيّ، وهي ما وظّفه العروي في "الغربة" على مستوى الإطار والدّلالة.

في الأخير فإنّ جملة النّقاط التي عالجها البوريمي في نصّ "الغربة" هي:

1- تناول البوريمي تيمة الفضاء في "الغربة" على المستويين: الإطار والدلالة، فلا وجود للفضاء كواقع طبيعيّ في النصّ، ولا وجود له كإطار تزييني، وإنّما فضاء رواية "الغربة" فهو فضاء موجود كرمز أكثر منه كراهن يجاوز المحلية إلى العالمية برمزيته.

2- الفضاء على مستوى الكتابة (الفضاء البصري)، أو على مستوى المكان يمتلك خصوصيته بتوظيفه رمزيا، لكونه يرتبط بالشخوص ارتباطا جدليا.
3- يكسر عبد الله العروي تقنيات الكتابة البلزاكية والمحفوظية بانزياحه عن قواعد فضائها الرّوائي، وعدم اهتمامه بوصف مكوّنات الفضاء وصفا ماديا أفقيا.
4- الفضاء الرّوائي في "الغربة" على اختلاف أنماطه : (المدينة، الشارع، الغرفة) يقارب التجريد، ويقدّم المكان عاريا، وقلّما يفصّل تضاريسه الواقعية.
5- يتقاطع الرّوائي مع السيري من خلال شخصية إدريس التي تمثل إلى حدّ بعيد شخصية الروائي العروي نفسه.
6- اهتمام عبد الله العروي بالشكل الفنّي للرّواية.
7- لفهم نصّ "الغربة" على القارئ استجلاء مضمراته والمسكوت عنه فيه، بتفكيك وربط وتركيب بناه السّرديّة.
8- تعدّد الأمكنة والفضاءات الرّوائية في نصّ الغربة مردّه إلى ما يذهب إليه ميشال بوتور في قوله: «نحن اليوم لا نعيش في مكان واحد، فالمكان الذي نقيم فيه معقّد، وهذا يعني أنّنا عندما نكون في مكان ما نفكّر دائما بما يجري في مكان آخر»[1].
9- بنى العروي عالم "الغربة" الرّوائي عن وعي تاريخيّ جدلي بناء على جدلية الزّمان والمكان، أو كرونوتوب باختين، فجعل من أبطال الرّواية يعيشون في مكان ويفكّرون في مكان آخر.
10- إشكالية الزّمان/المكان في رواية "الغربة" تقوم على المستوى الفنّيّ على التداخل إلى حدّ الإبهام بين الأمكنة والأزمنة.

[1] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط3، 196، ص 61.

11- كرونوتوب "الغربة" ينجلي من خلال البنيتين السّرديّة والحكائيّة التي لا تلتزم الخطّ الأفقي.

12- فضاء "الغربة" يتشكّل من ذاكرة شخوصها وتجاربهم.

استنتاجيات ختاميّة:

بعد تفكيك المدوّنة النّقدية لمنيب محمد البوريمي في تحليلها للفضاء الرّوائي في رواية "الغربة" لعبد الله العروي، وبعد الوقوف على مرجعيته وأداته الإجرائية سجلنا ملاحظات تخصّ تلقيه لمفهوم الكرونوتوب الباختينيّ نحصرها في الآتي:

1 – لم يستطع البوريمي تبني مصطلح إجرائيّ واحد، فمرّة نجده يستعمل مصطلح الحيّز، ومرّة مصطلح الفضاء ومرة الزمكان أو الكرونوتوب، فهو يجمع بين كلّ هذه المصطلحات ولا ينحاز إلى مفهوم واحد رغم تمثّله للمرجعية الفلسفية والمعرفية وأجرأتها.

2 – يصرّح البوريمي بتلقيه لمفهوم الكرنوتوب في مقدّمة مدوّنته النّقدية، ويستثمره أثناء القراءة والتحليل لكنّه يركّز على المكان بديلا عن الزّمان، علما بأنّ باختين يفضّل الزّمان ويقدّمه على المكان وإن كان لا يفصله عنه.

3- تعامل البوريمي مع بعض أشكال الكرونوتوب الباختيني على أنّها فضاءات روائية تخصّ أزمة العصر والشخوص، لكنّنا لم نقف على تجسيد هذا المفهوم على مستوى التطبيق، والتعامل مع النصّ الرّوائيّ.

4- على الرّغم من اعتماد البوريمي لمفاهيم هنري ميتران فإنّنا لا نكاد نلمس أشكال الكرنوتوب الباختيني التي تمثّلها هنري ميتران نفسه، والإضافة التي أضافها بعد ملاحظته لبعض الفراغات التي تركها باختين.

في الأخير فإنّ مقاربة البوريمي لفضاء رواية "الغربة" لعبد الله العروي سواء على مستوى الإطار أو الدلالة تعدّ إضافة جادّة إلى مكتبة النّقد الرّوائي المغاربي في كونها تقدّم آليات إجرائية تتعلّق بالفضاء الرّوائيّ، يقارب من خلالها الدّارس والناقد الروائي المتون الرّوائية.

سوسيولوجيا الرّواية

البنية واللّغة

عبد الرحمن التمارة

سوسيولوجيا الرّواية

البعدُ الاجتماعيّ وصورَة اللّغةِ وتنضيدُها

المدوّنة النّقدية:

المدوّنة النّقدية موسومة " سوسيولوجيا الرّواية البنية واللغة"[1] لعبد الرحمن التمارة، يحاول فيها النّاقد دراسة رواية "الهباء المنثور" لأحمد المديني، من حيث البنية واللّغة في تعدّدها وتنوّعها، باعتبارها مجالا للتواصل الحواري، مفكّكا «محمولات بنية السّرد الرّوائي ولغته لكشف سوسيولوجية البنية السّردية عبر دراسة الشخصيات والمكان والزمان، وإبراز البعد الاجتماعيّ لمظاهر التعدّد اللّغويّ من خلال صورة اللّغة وتنضيدها»[2]، **فما المنهج النّقديّ، وما أداته الإجرائية التي اعتمدها عبد الرحمن التمارة في مقاربته للمتن الرّوائيّ؟**

تعدّ اللّغة مدخلا لمقاربة التغّيّرات الاجتماعيّة، لكونها أداة تشييد العالم التخييلي الرّوائيّ، هذه المسلّمة دفعت بالناقد المغربيّ عبد الرحمن التمارة إلى التساؤل عن كيفية تشخيص اللّغة الرّوائيّة للواقع الاجتماعيّ، **أي كيف يتجلّى الواقع الاجتماعيّ الحقيقي في العالم التخييليّ الرّوائيّ؟**

النصّ الرّوائيّ نسق لغويّ دالّ، يتشكّل من رموز تستقي ملفوظاتها من المجتمع، لكنه لا يصوّر المجتمع تصويرا آليا ميكانيكيا، بل يقدّم رؤية المبدع عن عالمه، ولمقاربة رواية "الهباء المنثور" لأحمد المديني يتّخذ النّاقد المنهج السوسيونصّي مرجعا لقراءة وتأويل النصّ، على اعتبار الرّواية بنية من العلامات ذات مرجعية اجتماعية متخيّلة، بناء على مفهوم الحوارية الباختيني، التي تمكّن من الانفتاح على حوارية البنية السّردية، واستكناه أنماط الوعي، ومستويات التحوّل الزّمني ونوعية الأمكنة، إضافة إلى حوارية اللّغة في مختلف مستوياتها الدالّة.

---

[1] د. عبد الرحمن التمارة، سوسيولوجيا الرّواية البنية واللغة، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، اللإمارات العربية المتّحدة، ط1، 2015.

[2] المرجع نفسه، ص 9.

سارت الدراسة في فصلين الأوّل نظريّ توقّف عند مفهوم اللّغة في بعدها الاجتماعيّ، وتجلّياتها في الرّواية، والثاني تطبيقيّ قارب فيه النّاقد رواية "الهباء المنثور" في بعدها السوسيونصّي من خلال:

1 - سوسيولوجية البنية السرديّة بدراسة الشخصيات والمكان والزمان.

2 - سوسيولوجية التعدّد اللّغوي بدراسة صورة اللّغة والتنضيد اللّغوي.

اجتماعية اللّغة واجتماعية الرّواية:

يستهل النّاقد الفصل الأوّل بثلاثة مناصات الأوّل لمحمد خرماش ينظر إلى اللّغة في الأدب على أنّها تمثّل الأداة والمادة والعبقرية معا، والثاني لعبد الله العروي الذي يشترط على القاصّ أن يهتمّ باللّغة، فقضية اللّغة أساسية، أما المناص الثالث فهو لمحمّد برادة الذي يقول: يظلّ وجود المبدع رهين اللّغة التي يتوسّل بها ليرتاد عالم الكتابة، **فما مفهوم اللّغة عامّة واللّغة الأدبيّة بخاصّة؟**

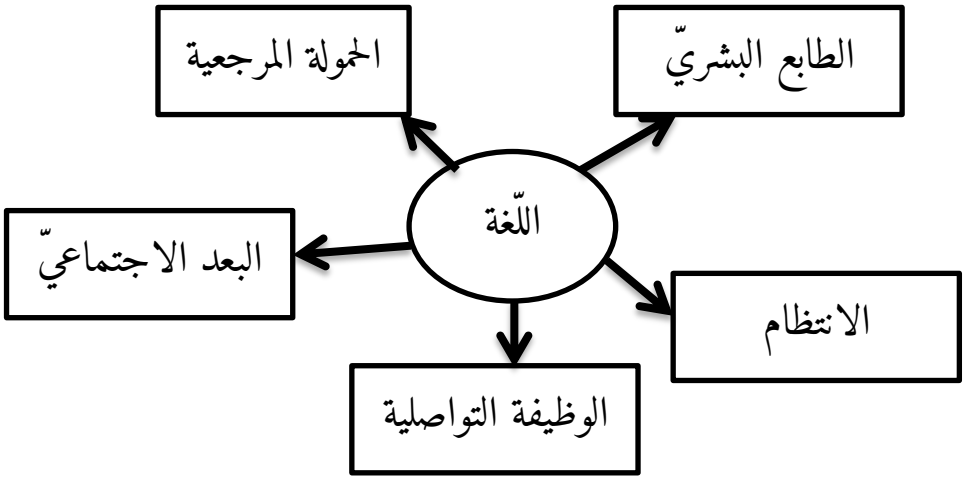
تنظر المقاربات المتنوّعة إلى اللّغة من زاويتين الأولى على أنّها بنية ونسق، والثانية على أنّها خطاب استعماليّ، ومن هذا التعدّد أصبحت اللّغة « تمثّل إشكالية كبرى من حيث مفهومها ونظامها وعلاقتها بالفكر وبالواقع... ومعنى هذا أن الأدب ومنه الرّواية يستثمر اللّغة بكلّ أبعادها ومعطياتها ويقحمها في صناعة جديدة هي صناعة الإنتاج التخيلي الذي يمثّل خطابا إيحائيا أو ترميزيا بامتياز، فتتعاظل فيه شفرة اللّغة وشفرة الأدب ويصبح الخطاب كثيفا ومركبا لا يمكن تبيّن بعض أبعاده ودلالاته إلا بمحاولة التعرّف على بعض مكوّناته وسيرورة تكوّنه»[1].

[1] د. محمد خرماش، جدلية اللغة والواقع في الخطاب الروائي، مقاربة نظرية، مجلة علامات، مكناس، ع 8، 1997، ص 65.

حدّ اللّغة وبعدها الاجتماعيّ:

يردّ الدّارسون نشأة علم اللّغة الحديث أو ما يعرف باللّسانيات البنيوية إلى فرديناند دي سوسير" Ferdinand de Saussure **فما حدّ اللّغة عنده؟**

ينظر سوسير إلى اللّغة من زاوية تركيبية، فاللّغة تتركّب من اللّسان من زاويتي التواتر diachronique والتزامن synchronique، ومن الكلام الذي هو نسق من الدلالات التي تتحقّق على مستوى التخاطب المبني على اللّغة، لكون الخطاب يحمل رسالة تبلّغ بواسطة اللّغة، وخلافا لسوسير لا يقوم «مفهوم اللّغة بذاته ولذاته فقط، وإنّما هو مرتبط ارتباطا تكوينيا بالإنسان من حيث هو الفاعل الكلامي، صانع الرّموز، ومن حيث هو المفكّر المستوعب والمنفعل أو الرّاغب، أي مرتبط بوجوده وبقدرته الذهنية وأنشطته النّفسية»[1]، فاللّغة إذن خاصية إنسانية وهذا ما جعل "إدوارد سابير" Sapir Edward يعرّف اللّغة بأنّها «طريقة إنسانية خالصة، وغير غريزية لتوصيل الأفكار والانفعالات والرّغبات بواسطة نسق من الرّموز المولّدة توليدا إراديا»[2]، كلّ هذه التعريفات تسم اللّغة بخصائص تجملها الترسيمة الآتية:



[1] المرجع نفسه، ص 65-66.

[2] إدوارد سابير وآخرون، اللّغة والخطاب الأدبيّ، المركز الثقافي العربي، الدرا البيضاء، المغرب، ط1، 1993، ص 12.

ويذهب "بول ريكور" Paul Ricœur إلى أنّ اللغات لا تتكلّم، وإنّما النّاس هم اللذين يتكلّمون ولكن بواسطة اللّغة، إذ هي «الشفرة أو مجموع الشفرات التي يُنتج المتحدّث إستنادا إليها رسالة معيّنة»[1]، فالخاصية التواصلية هي ما يجعل اللّغة تداولية ذات دلالة رمزية، اللّغة «هي التعبير الرّمزي بامتياز»[2] L'expression symbolique par excellence، ويوجز الناقد أهمّ خصائص اللّغة في النقاط الآتية[3]:

1. خاصية الإنسانية، فاللّغة مقصورة على البشر.
2. تعدّدية مرجعية اللّغة المعرفية والثقافية.
3. خضوعها للنسق والنظام والأبنية المتنوّعة والدقيقة.
4. اللّغة أداة إنتاج الخطابات.
5. ارتباط اللّغة بالذات وانفتاحها على الجماعة.
6. اللّغة منتوج جماعي.

إنّ اللّغة نسق اجتماعيّ وليست مجرّد نسق لسانيّ، ويعتبرها "جون دوبوا" Dubois Jean «منتوجا اجتماعيّا»[4] La langue est un produit social، فاللّغة ظاهرة اجتماعية باعتبار بنيتها التركيبية والصرفية والصوتية والدلالية، محكومة بالتفاعل

[1] بول ريكور، نظرية التاويل الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006، ص 25.

[2] Emille benveniste, problèmes de linguistique générale, éd Gallimard, paris, 1966, p28.

[3] د. عبد الرحمن التمارة، سوسيولوجية الرّواية البنية واللّغة، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتّحدة، ط1، 2015، ص 17.

[4] Jean Dubois et autres, dictionnaire de linguistique, éd larousse, paris, 2002, p 267.

والترابط العضوي، وباعتبار علاقتها بالذات المتكلّمة والبنية المجتمعية، فإذا كانت اللّغة «مادة الفكر، فهي أيضا عنصر التواصل الاجتماعيّ، فلا وجود لمجتمع دون لغة، ولا وجود لمجتمع بلا تواصل، وكلّ ما ينتج كلغة يمكنه أن يكون تواصليا في التبادل الاجتماعيّ، السؤال الكلاسيكي: "ما هي الوظيفة الأساسية للّغة: هل هي وظيفة إنتاج فكرة أو تواصليتها؟»[1].

تكتسب اللغة أهميتها من كونها وسيلة الأدب، فالنّصّ الأدبيّ هو في حدّ ذاته عالم لغويّ متكامل، والأدبيّة «تقع في معظم الأحوال داخل نظام اللّغة التي تجعل الأدب متميّزا عن اللّغة المستخدمة لأغراض أخرى... إنّ الأدب هو اللّغة التي تنتج من خلالها العناصرُ والمكوّناتُ المتعدّدة للنصّ علاقةً معقّدةً»[2]، غير أنّ اللّغة ليست بمستوى واحد حين الاستعمال، إذ يقسّم علم اللّغة الحديث «الاستعمال اللّغوي إلى مستويين كبيرين: المستوى العادي أو اللّغة المعيارية والمستوى الفنّي أو اللّغة الأدبيّة»[3]، من هنا فاللّغة الفنيّة هي الخروج عن المعيارية والانزياح عن التداول والمألوف، **فما تجيليات اللّغة في النصّ الروائيّ؟**

خالف ميخائيل باختين "فلاديمير بروب" Vladimir Propp في ابتعاده عن الشّكل اللّغويّ للرّواية، كما خالف الشكلانيين الرّوس في اهتمامهم باللّغة كوسيلة للتواصل، «فاعتبر أنّ الرّواية هي شكل من أشكال اللّغة، شأنها شأن الشّعر، فلقد استفاد من

---

[1] Julia Kristeva, le langage cet inconnu, une initiation à la linguistique, éd de seuil, 1981, paris, p 18.

[2] جوناثان كولر، مدخل إلى النظرية الأدبيّة، تر: مصطفى بيومي عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص 47-48.

[3] د. محمد العبد، اللغة والإبداع الأدبي، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، مصر، ط2، 2007، ص 15.

تطبيقات الشكليين على الشّعر ليوسعها بحيث تشمل النثر بشكله القصصي والرّوائيّ»[1]، ولمّا كانت الرّواية هي الجنس غير المكتمل فإنّ اللّغة الرّوائية غير قارّة الشكل، إنّها وسيلة فنية وبنائية، قادرة على التقاط صورة عن الواقع، فاللّغة في الرّواية هي مادتها ووسيلتها وموضوعها، وعليه يذهب رولان بارث R. Barthes وجيرار جينيت G.Genette وتزيفيتان تودوروف T. Todorovمن البنيويين الفرنسيين «أنّ اللّغة هي وحدها السبيل التي تقودنا إلى فهم العمل الأدبيّ»[2].

انطلاقا من استنتاج أنّ اللّغة الأدبيّة عامّة والرّوائية خاصّة تتجلّى في مستويين الأوّل يخصّ المبنى والثاني يخصّ الجمالية والدلالة، يراهن الناقد على جملة أسئلة هي[3]:

1. كيف تتفاعل اللّغة الرّوائيّة بمبناها ومعناها مع الواقع الاجتماعي الرّوائي؟
2. كيف تعيد اللّغة الواقع الاجتماعي في الرّواية؟
3. ما الأنماط والصيغ اللّغوية الأكثر تعبيرا عن الواقع الاجتماعي؟

البعد الاجتماعي للّغة الرّوائيّة:

البعد الاجتماعيّ للّغة الرّوائية هو نقل الواقع الاجتماعيّ تخييلياً، فالنصّ الرّوائيّ لا يشير إلى حقائق سوسيو تاريخية معيّنة، «فلا حاجة تدعو إلى مقابلة الرّواية بالواقع لأنّ

[1] ميخائيل باختين، الملحمة والرواية، دراسة الرواية مسائل في المنهجية، تر: د. جمال شخيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1986، ص 15.

[2] علي نجيب إبراهيم، جماليات الرّواية، دراسة في الرّواية الواقعية السورية المعاصرة، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق سوريا، 1994، ص 16.

[3] د. عبد الرحمن التمارة، سوسيولوجية الرّواية البنية واللّغة، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتّحدة، ط1، 2015، ص 27.

الواقع حاضر في الرّواية على المستوى اللّسانيّ نفسه»[1]، فالعلاقة بين الواقع الاجتماعيّ والواقع الرّوائي قائمة على اللّغة، إنّها علاقة التجلّي والخفاء بين عالم واقعيّ موجود وعالم تخييليّ منشود، تنتجه قصدية التخييل الرّوائي على خلفية لغوية، فالواقع بالنسبة للرّوائيّ هو المجهول واللامرئي، وفي هذا تقول "ناتالي ساروت" Nathalie Sarraute : الواقع «هو ما يراه بمفرده، وما يبدو له أنّه أوّل من يستطيع رصده، الواقع لديه هو ما تعجز الأشكال التعبيرية المألوفة والمستهلكة عن التقاطه، مستلزما طرائق وأشكالا جديدة ليكشف عن نفسه... يتشكّل الواقع لدينا من عناصر متنافرة في فضاء العدم نحرزها ونحدسها بشكل غامض، عناصر ذات تشابك معقّد وسديمي، لا تنبض بالحياة، في كتلة الافتراضات والاحتمالات اللامتناهية هي تائهة، ووراء حجب المرئي والمبتذل والاتّفاقي هي كامنة»[2]، ومن هنا فالواقع الاجتماعي من صنع الرّوائيّ، يبنيه وفق تصوّره ورؤيته للعالم، وتبقى اللّغة العنصر البنائي للواقع الاجتماعي الرّوائيّ، والتي تتطلّب فكّ رموزها وعلاماتها اللّغوية لتصّور مرجع الواقع التخييليّ.

يتعدّد الواقع الاجتماعيّ في الرّواية نظرا للقدرة غير المنتهية للتشكلات اللّغوية، ممّا يفرض على الرّوائي تجديد لغته باستمرار، فالرّواية لا تقدّم الواقع الحقيقي، وإنّما تنتج عوالم جديدة عن طريق تعديل وتحويل الواقع بواسطة اللّغة، فلا يُكرّر خطابُها «ما نعرفُه وإنّما ينقلنا إلى ما لا نعرفه، إلى العوالم التي يرودها باستمرار بحثا عن الأنسب والأحسن والأكمل والأوفى... وبذلك تكون وظيفة هذا الخطاب هي حمل دلالات جديدة إلى العالم عن

[1] د. حميد لحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرّواية إلى سوسيولوجيا النصّ الرّوائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص 33.

[2] كولدمان، ساروت، روب كرييه، مويلو، الرواية والواقع، تر: رشيد بنحدو، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص 12.

طريق الأشكال التي يخلقها، كما يقول آلان روب غريي... الواقع كامن في اللّغة يتّسع باتساعها ويضيق بضيقها، ولذلك يطالب الروائي بتغيير لغته على الدوام كي تتغير رؤيته ومفاهيمه فيكون أقدر على بناء خطاب جديد في عالم جديد»[1]، وبناء على المناهج النقدية الحديثة فإنّ النصّ بنية مستقلّة، أي أنّ النصّ بنية متخيّلة مفارقة لمرجعها الواقعي، «فالنصّ السّردي القصصي مثلا ليس صورة تحاكي الواقع المرجعي، أو أيّ مرجع نصّي حتّى عندما تكون حكايته حكاية عن هذا الواقع، ذلك أنّ النصّ خطاب لغويّ، أي نظام من العلامات دالّ، وبالتالي مفارق لواقعه المرجعي الذي قد لا يكون موجودا، في إدراكنا، إلاّ من خلال جسده اللّغوي، أو من خلال كونٍ من العلامات هو -حسب تعبير باختين- كونٌ إيديولوجيّ»[2]، فتكون اللّغة بديلا عن واقعها الاجتماعي، تحمل بُعده في أحشائها، فتقدّمه بصورة مختلفة إذ «عنصر التخييل يحرّر الملفوظات من وظائفها التداولية وإحالاتها المرجعية المباشرة ليعدّ لها جسرا مع ما هو خارج عنها ومع ما يمكن أن يتولّد عنها»[3]، فالرواية تنقل وعيا لغويا بواقعها الاجتماعيّ.

الحوارية الباختينية والبعد الاجتماعي الرّوائيّ:

أقرّ ميخائيل باختين في تنظيره للرّواية بأنّها الجنس المتمرّد على سلطة اللّغة الوحيدة، والمنفتح على التعدّدية اللّغويّة، وانطلاقا من المنهج السوسيونصّي الذي ينظر إلى النصّ من زاوية لغوية وأخرى اجتماعية، ويقدّم «المستويات النصّية المختلفة كبُنى لغوية واجتماعية

[1] د. محمد خرماش، جدلية اللغة والواقع في الخطاب الروائي، مقاربة نظرية، مجلة علامات، مكناس، ع 8، 1997، ص 68.

[2] د. يمنى العيد، فنّ الرّواية العربية، بين خصوصية الحكاية وتميّز الخطاب، دار الآداب، بيروت، ط1، 1998، ص 24-25.

[3] د. محمد برادة، فضاءات روائية، منشورات وزارة الثقافة، الرباط، المغرب، ط1، 2003، ص 49.

في نفس الوقت، خاصّة المستويات الدلالية والتركيبية السردية وعلاقاتها الجدلية»[1]، ومن هنا توصّل باختين إلى استنتاج أنّ ما يميّز الرّواية هو التعدّد الصّوتي، فالرّواية المتعدّدة الأصوات ذات طابع حواريّ على نظاق واسع، وبين جميع عناصر البنية الرّوائية توجد دائما علاقات حوارية، أي إنّ هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي... إنّها ظاهرة شاملة تقريبا، تتخلّل كلّ الحديث البشري وكلّ علاقات وظواهر الحياة الإنسانية، تتخلّل تقريبا كلّ ما له فكرة ومعنى»[2]، **فما القيمة الاجتماعيّة للحوارية؟**

تجمع الحوارية بين البعد الإستيطيقي والإيديولوجي والبعد الاجتماعيّ، ففي الرّواية تتقاطع وتتشابك الكثير من الأصوات والنّصوص، إذ لا يمكن أن يعيش النصّ في عزلة ولا أن يُخلق من فراغ، ولا تتّضح الحوارية إلاّ من خلال ما يسمّيه باختين بالتشخيص الأدبيّ للّغة أو صورة اللّغة، التي تتّخذ عدّة أشكال وصور، وتتحقّق عبر تنضيد اللّغة الأجناسي والمهني إضافة إلى مقولات التعدّد اللّغوي الأساسية:

1 – التهجين، 2 – تعالق اللّغات القائم على الحوار، 3 – الحوارات الخالصة.

يسترجع عبد الرحمن التمارة تنظيرات باختين وتطبيقاته عن هذه العناصر المشكّلة لصورة اللّغة، بداية من مقولة التهجين ثمّ مقولة تعالق اللّغات القائم على الحوار فمقولة

[1] بيار زيما، النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع للنص الأدبي، تر: ، عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1991، ص 171.

[2] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: د. جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص 59.

الحوارات الخالصة وانتهاء بمقولة تنضيد اللّغة، وهي مقولات «لا يمكن فصلها إلاّ نظريا، أمّا عمليا فهي متشابكة ومتداخلة بشكل وثيق في النّسيج الفنّي الواحد للصّورة»[1]:

1 – التهجين:

هو المزج «بين لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضا التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية، وبفارق اجتماعيّ، أو بهما معاً، داخل ساحة ذلك الملفوظ»[2]، ويميّز باختين بين نوعين من التهجين أحدهما لا إراديّ لا واعٍ، والثاني قصديّ هو الذي يعمد إليه الرّوائيّ إراديا، «بينما يقع التهجين عادة بين اللّغات في كلام النّاس اليومي المألوف، ولكنّه لا يكون إراديا، بل يدخل في سياق تبادل التأثير المألوف بين اللّهجات واللّغات التي تتعايش في حقل اجتماعي واحد، وهذا النّوع من التهجين ليس له بعد جماليّ إطلاقا، وإنّما تتحاور اللّغات بطريقة إبداعية أدبيّة في التهجين الإرادي داخل الفنّ الرّوائي»[3]، إضافة إلى الخصائص الجمالية للتهجين، فإنّ له خصائص اجتماعيّة هي[4]:

1 – خاصية التفاعل اللّفظي، بحيث تؤثّر وتتأثّر الكلمة بكلمات أخرى.

---

[1] ميخائيل باختين، الكلمة والرواية، ترجمة يوسف حلاّق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1988، ص 144.

[2] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: د. محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1987، ص 120.

[3] د. حميد لحمداني، أسلوبية الرّواية، مدخل نظري، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، المغرب، 1989، ص 86.

[4] د. عبد الرحمن التمارة، سوسيولوجية الرّواية البنية واللّغة، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتّحدة، ط1، 2015، ص 37.

2 – خاصية اختلاف الوعي بالعالم، فالمتكلم في الرواية «فرد اجتماعي ملموس ومحدّد تاريخيا وخطابه لغة اجتماعية وليس لهجة فردية»[1].

3 – خاصية التنوّع في الرؤى.

2 – تعالق اللّغات القائم على الحوار:

يعرف هذا النّمط الأسلوبيّ بتسمية "الأسلبة" عند باختين، التي تتعالق فيها اللّغات في إطار حواري، ويقصد باختين بالأسلبة عملية اشتغال لغة آنية خفية بشكل غير مباشر، بحيث تظهر في الملفوظ لغة واحدة، « ونجد هنا تداخلا نظريا دقيقا بين مفهومي التهجين والأسلبة بحكم أنّ في كلّ منهما توجد لغة مشخِّصة وأخرى مشخّصة، ولكي نميّز بين التهجين والأسلبة نضع الصياغتين التاليتين:

التهجين: لغة مباشرة أ، مع/ ومن خلال لغة مباشرة ب في ملفوظ واحد.

الأسلبة: لغة مباشرة أ، من خلال لغة ضمنية ب في ملفوظ واحد.

والفرق الأساسي- كما يتّضح- كامن في أنّ اللّغة ب في التهجين حاضرة في الملفوظ بينما هي ضمنية فقط في ملفوظ الأسلبة»[2]، وهنا يميّز باختين بين دراجات ثلاث من حضور خطاب الآخر هي: الحضور التّام أو الحوار الصّريح، والحضور في الذاكرة الجمعية كما هو في الباروديا، والأسلبة، وما يسمّيه بالتنويع وفيه «تصبح اللّغة حقيقة وفعلية في التلفّظ فقط،

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: د. محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1987، ص 102.

[2] د. حميد لحمداني، أسلوبية الرّواية، مدخل نظري، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، المغرب، 1989، ص 88.

ولكنّها تُقدّم بتسليط ضوؤ لغة أخرى عليه، وهذه اللّغة الأخرى غير مدركة وتبقى خارج التلفّظ»[1].

3 - الحوارات الخالصة:

الحوارات الخالصة هي الحوار المباشر أو المنولوج الذاتي في السرديات، الذي يتخلّل سيرورة الحكي، ولا تشتغل هذه الحوارات الخالصة «أسلوبيا في إطار ضيق خاص بالمصالح الذاتية للشخوص الرّوائيّة، بل إنّها تستمد قوّتها الدّلاليّة وديناميتها الأسلوبيّة من حوار اللّغات والرؤى للعالم داخل الرّواية، بمعنى آخر، إنّ هذه الحوارات الخالصة تنمو وتتغذّى من كافة عناصر التعدّد اللّغويّ»[2]، وجملة ما تتضمّنه الحوارات الخالصة على غرار التهجين والأسلبة، من دلالات اجتماعية يلخّصها النّاقد في[3]:

1 - الصّراع الفكريّ بين القوى المتعدّدة.

2 - تفاعل أنماط الوعي داخليا وخارجيا.

3 - التفاعل الفكريّ الذي يعكس تعدّد الرؤى تجاه الحياة.

4 - تنضيد اللّغة:

يتّخذ تنضيد اللّغة عند باختين شكلين هما: تنضيد اللّغة إلى أجناس أدبيّة متخلّلة، والتنضيد المهني للّغة، فعند دخول الأجناس الأدبية إلى الرّواية، تفقد خصائصها التصنيفية، وتخضع للمحاكاة السّاخرة/الباروديا، «غير أنّ هذه الأجناس من جانب آخر

---

[1] تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1996، ص 142.

[2] د. محمد بوعزة، حوارية الخطاب الرّوائي، التعدّد اللّغوي والبوليفونية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2016، ص 45.

[3] د. عبد الرحمن التمارة، سوسيولوجية الرّواية البنية واللّغة، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتّحدة، ط1، 2015، ص 41.

أساسي، تحافظ عند دخولها إلى الرّواية على مرونتها الدلالية ونسقها الأسلوبيّ، كما أنّها تؤثّر أسلوبيا على لغة الرّواية، فالأمر إذن، لا يتعلّق بلغة، وإنّما بحوار لغات»[1]، أمّا التنضيد المهني للّغة فيمسّ كلّ أشكال اللّغات واللّهجات والرّطنات التي تتفاعل في المجتمع مولّدة صورا للّغات.

إنّ تنضيد اللّغة لا يخلو من بعد اجتماعيّ، يتجلى في الاختلاف الاجتماعي الذي تعكسه الأجناس المتخلّلة للرّواية، وفي التفاعل الفكريّ الذي يصل إلى احتدام الصّراعات، وفي التواصل المعرفيّ بين لغات الأجناس المختلفة، وفي التعبير عن الرؤى والمواقف، هذه الأشكال الحوارية لا تخلو من دلالات اجتماعيّة لأنّها تسهم في تعدّد زوايا النظر.

يستهلّ الناقد الفصل التطبيقيّ بمناصات ثلاثة هي:

1 – لميخائيل باختين ونصّه: الرّواية هي نوع أدبيّ ذو طبقات متعدّدة.

2 – لحميد لحمداني ونصّه: حوارية الرّواية قادرة في واقعنا الحالي على أن تعلّمنا الحسّ الديمقراطي الذي نفتقده في كثير من مرافق حياتنا اليومية.

3- لأحمد المديني ونصّه: إنّ الكلمات ليست حروفا مجرّدة أو أشكالا فارغة.

لتسيرَ المقاربة التطبيقية الموسومة اجتماعية اللّغة واجتماعيّة الرّواية وفق خطّة من خمسة عناصر هي:

1- معمارية الرّواية ومتنها الحكائيّ.

2- عتبات الرّواية المكوّنات والدّلالة.

3- خصائص السيّاق العام للرّواية.

4- سوسيولوجية البنية السّردية.

[1] د. محمد بوعزة، حوارية الخطاب الرّوائي، التعدّد اللّغوي والبوليفونية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2016، ص 53.

5- سوسيولوجية التعدّد اللّغوي:

1 – معمارية الرّواية ومتنها الحكائيّ:

تنبني الرّواية على هيكلة سرديّة من أربعة عشر فصلا، لكلّ فصل عنوانه، وهي على الترتيب الآتي:

1- لا يكفّ عن القدوم، 2 – صورة شخص معلوم، 3 - هو أنا وهو، 4 - موت حاكم المدينة، 5 - ربيعة تبلع المسدّس، 6 - الغالية بيت المحجوب، 7 - طابور المؤسّسة، 8 - أمام اللّجنة، 9 - الموفد الصحفيّ، 10 - ملف أحمد أكوليز، 11 - صوت البوح المستتر، 12 - بائع الأحلام، 13 - حديث الغالية السرّي، 14 - الدليل الضائع.

تشكّل هذه الفصول وحدة بنائية، كما يشكّل كلّ فصل قصّة بعينها، يصير بها النصّ مزيجا بين الرّواية والقصّة، تتعدّد عوالمه التخييلية وتتنوّع فضاءاته وشخصياته، وعبر سارد غائب مرّة ورواة مشاركين حينا تحكي الرّواية أحداث المغرب فيما بعد الاستقلال، وما عرفه من اختطافات واعتقالات سياسية وتظاهرات وعنف من طرف رجال الأمن، إنّها تحكي حياة مجموعة شخصيات كشخصية السيّد "خاء"، وهو شخصية مهمّشة كغيرها من الشخصيات التي تغيب أسماؤها وأوصافها وملامحها، فالشخصية المركزية مسمّاة "السيّد خاء"، فيقول السّارد «بهذه العبارة تقريبا، خاطب خاء الصّوت الذي كلّمه من وراء حدقة العين نصف المفتوحة في رسم الشبّاك، بعد وقوفه الطويل في الطابور»[1]، إنّها شخصية لا تملك ما يميّزها «... فلا قامته المدكوكة، شبه الأسطوانية، تسعفه، ولا منصبه الغفل قادر أن يمدّه بأيّ طموح»[2].

[1] أحمد المديني، الهباء المنثور، دار نشر المعرفة، الرباط، المغرب، 2001، ص 122.

[2] الرّواية، ص 26.

إثر متغيّر تاريخيّ تمثّل في موت حاكم مدينة الأحمدية، وتولّي خلفه الحكم، تولّدت حركتان سرديتان ترتبط الحركة السّردية الأولى بالماضي المؤلم للسيد "خاء" إثر تعرّضه للسّجن التعسّفي، حين حكم الحاكم الراحل، الذي لم يصدّق سكان المدينة موته، فمن «سكّانها من لم يصدّق فقال أنّه إنّما أوهم بموته، فلطول ما عاش وحكم، ظنّ محكوموه أنّه لن يموت أبدا»[1]، بينما ترتبط الحركة السّرديّة الثانية بزمن الحاضر، زمن العهد الجديد مع الحاكم الجديد، كي ترصد صيرورة الذوات: "السيد خاء" و"ربيعة" و"الحاجة خديجة" و"الغالية" والصحفي "عبدون"، وبذا تجسّد الحركتان حركة الذات الفردية والجماعية في بحثها عمّا يخلّصها من ماضي مؤلم وحاضر هو صدى لهذا الماضي.

2 – عتبات الرّواية: المكوّنات والدّلالة:

ليس الخطاب العتباتي بديلا للنّصوص ولا مفتاحا سحريا لقراءتها وتأويلها، من هنا وجب «الحرص على وضعها الدائم في مكانها الصحيح باعتبارها نصوصا موازية للنّصوص الفعلية، وأنّها تدخل معها في علاقة دينامية متبادلة، وأنّه ليس من الضروري دائما أن ننظر إلى هذا التفاعل من زاوية هيمنة جهة بل من زواية قيام كلّ بنية بدورها في عملية الاستقبال والتلقي والتأويل»[2].

أ – شعرية العنوان:

العنوان باب الولوج إلى النصّ، «فعنوان الرواية هو جزء من نصّها – أوّل جزء يصادفه القارئ في الواقع – ولذلك فله قدرة مهمّة على أن يجذب انتباهه ويشكّله... وبالنّسبة للرّوائي، يمثّل اختيار عنوان الرّواية جزءا مهمّا من أجراء العملية الإبداعية، إذ هو

[1] الرّواية، ص 103.

[2] د. حميد لحمداني، عتبات النصّ الأدبي، بحث نظر، مجلة علامات في النقد، ج 46، م 12، شوال 1423هـ، ديسمبر 2002، ص 11.

يلقي ضوئا كثيفا على المحتوى الذي يُفترض أن يكون في الرّواية»[1]، وعنوان رواية أحمد المديني عنوان رمزيّ ملغز ، يخرق اللّغة المعيارية، مشكّلا جملة اسمية من صفة وموصوف، تدلّ على السّكون والثبات بدل الحركية، العلامة اللّغوية "الهباء" الدّال على الطبيعة اللاإرادية، والعلامة اللّغوية "المنثور" الدّال على المصطنع الإرادي، ومن هذه الثنائية تتشكّل دلالة العنوان على التشتّت والضياع والتيه، إنّ العنوان ترميز للواقع الاجتماعي المشخّص أدبيا.

ب - دلالة الاستهلال والفائدة:

ينبني الاستهلال من مقولة «الماضي لم يمت بعد، والحاضر ولادته عسيرة»[2]، التي تشكّل جزءا من استهلال الرّواية، وتوحي بقيام الخطاب الرّوائي على لحظتين زمنيتين: زمن الماضي وزمن الحاضر، الماضي المسترجع بكلّ مآسيه من قبل الشخصيات، التي تنبش فيه لتستحضره إلى حاضرها عبر الوثائق والأخبار والحكايا والأقوال، فينتظم السّرد ويتغذى على التخييل، ويمتدّ الماضي في الحاضر بخيباته وآلامه، ومقولة أخرى لأندري جيد André Gide يقول فيها: «ليس ثمّةَ بعد من حقيقة ما دمتَ تُرتّبُ الوقائع على سجيّتك. إنّني أرتّب الوقائع بكيفية تجعلها أكثر مطابقة...»[3]، في هذه المقولة إشارة لإشكالية الحقيقة والخيال، فالروائي يوهم القارئ بحقيقة الأحداث الروائية، ومن هنا «فاللّغة الرّوائية لا تنقل الواقع الاجتماعي والتاريخي والإيديولوجيّ، بل تقدّم تصوّرا عنه، حيث تبدو الدلائل مجرّدة من صيغة التطابق مع مدلولاتها لمّا تلج عالم السّرد الرّوائيّ»[4]، أمّا

[1] ديفيد لودج، الفنّ الروائي، تر: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2002، ص 218.

[2] الهباء المنثور، ص 5.

[3] الهباء المنثور، ص 5.

[4] د. عبد الرحمن التمارة، سوسيولوجية الرّواية البنية واللّغة، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتّحدة، ط1، 2015، ص 58.

الفكرة الثانية التي تتضمّنها مقولة أندريه جيد فهي أنّ التنظيم والترتيب يكسب الرّواية فنّيتها، وأنّ الانسجام الرّوائيّ يجعل منها رواية جيّدة توافق فيها الأحداث الطباع.

في الفائدة الواردة بعد الاستهلال يقرّب الرّوائي القارئ من السياق الروحيّ الدّيني والمعرفي للفظتي الهباء والمنثور، فورد في الفائدة[1] أنّ "الهباء" ذكر في القرآن مرّتين:

قال تعالى: ﴿وَقَدِمْنَا إِلَىٰ مَا عَمِلُوا مِنْ عَمَلٍ فَجَعَلْنَاهُ هَبَاءً مَّنثُورًا﴾[2]

وقوله تعالى: ﴿فَكَانَتْ هَبَاءً مُّنبَثًّا﴾[3]

ثمّ قدّمت الفائدة معرفة معجمية عن مادة هباء، ومادة منثور بحسب ما ورد في لسان العرب لابن منظور، لتقريب القارئ من دلالات اللّفظتين في السيّاق الرّوائيّ.

3- خصائص السيّاق العام للرّواية.

الحديث عن السيّاق العام للرّواية هو النظر إليه من زاوية السياق الأفقي أي من موقعها في سيرورة إبداع الروائي أحمد المديني، فقد صدرت الرواية في سياق تراكم إبداعي هو: "زمن بين الولادة والحلم"، "وردة للوقت المغربي"، "الجنازة"، "حكاية وهم مغربية"، "طريق السحاب"، "مدينة براقش"، "العجب العجاب".

4 - سوسيولوجية البنية السّردية.

أ – الشخصيات وبنية التعدّد الصّوتي:

يذكر باختين أنّ التعدّد اللّسانيّ يتجسّد داخل الرّواية عبر المتكلّمين، «ومن ثمّ تلك الخصوصية البالغة الأهمية لهذا الجنس التعبيريّ: في الرواية الإنسان هو أساسا، إنسان يتكلّم، والرّواية بحاجة إلى متكلّمين يحملون إليها خطابها الإيديولوجي الأصيل، ولغتها

[1] الهباء المنثور، ص 7.

[2] الفرقان، آية 23.

[3] الواقعة، آية 6.

الخاصّة. إنّ الموضوع الرئيسي الذي يخصّص جنس الرّواية، ويخلق أصالته الأسلوبيّة، هو الإنسان الذي يتكلّم وكلامه»[1]، وهذا ما يتيح فرصة التعدّد الصّوتي، **فما هي الأصوات التي تعكسها شخصيات الرواية؟ وما دلالاتها الاجتماعية؟**

تصنّف الشخصيات في رواية "الهباء المنثور" وفق الآتي:

صنف الشخصية	أشكالها
شخصيات سردية	السّارد المتواري، السّارد الشخصية، الرّاوي الأعلى، الكاتب الضمني.
شخصيات مؤنسنة	راضية زوجة السيد "خاء"، ربيعة الجارة، الغالية بنت المحجوب، عبدون، الحاجة خديجة، الحسين المانوزي، فقيه الكتاب، نخوة، زهوان.
شخصيات مقنّعة	وهي شخصيات تمّ اختزالها في حرف أبجدي دالّ عليها، السيّد "خاء"، "صاد".
شخصيات معنوية	وهي الهيئات والمؤسسات العامّة، اللّجنة، المؤسسة الوطنية للأعطاب البشرية والتقنية، المؤسسة الأحمدية لتدبير الشؤون الإنسانية.

أصناف الشخصيات وأشكالها

يدفع تعدّد أصناف الشخصيات وأشكالها إلى تعدّد أصواتها داخل الرواية، فتنتظم هذه الأصوات في أنماط هي:

1 - صوت الوساطة السردية:

الوساطة السّردية رهان على قوّة الكلام، الهدف من هذه الطريقة هو التأكّد من أنّ كلّ طرف من الأطراف المتورطة في السّرد يرى الموقف من وجهة نظر أكثر مرونة

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: د. محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1987، ص 101.

وأوسع من خلال سرده الخاص، وللوقوف عند تقنية الوساطة كبعد تنظيميّ يعكس أبعادا اجتماعيّة تجب الإشارة إلى أهمّ الرّواة في النصّ الرّوائي وهي:

أ - صوت الكاتب الضمني:

في الرّواية ما يؤكّد أنّ الكاتب يمسك بخيوط السّرد، فهو مشارك في الأحداث المروية، غير أنّ الكاتب الضمني يختلف عن الرّاوي والكاتب الحقيقي، فالنصّ الذي «يحتوي على تنوّع من أصوات السّارد والمؤلّف والشّخصية، ممّا يخلق تناقضات وتواترات دلالية فتكون النتيجة نصّا حواريا أو نصّا متعدّد الأصوات»[1]، وقد ميّز "جاب لينتفيلت" Jaap Lintvelt بين المؤلّف الحقيقي والسارد والرواي في مربعاته التي تتوافق مع محافل الميثاق السّردي في الترسيمة الآتية:

ب - صوت السّارد الأعلى:

يقوم بوظيفة تنظيم الحكي، وتقديم الأحداث من زاوية تخالف زوايا نظر الرّواة، يدخل في علاقة تفاعل مع الأحداث التي تقدّمها الشّخصيات، ويتدخّل بشكل كبير لتوجيه المروي له إلى واقعية الشخصية الفاعلة في الحدث.

[1] يا مانفريد، علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، تر: د. أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2011، ص 77.

ج - صوت السّارد المتواري:

يتشابك هذا الصّوت مع صوت الكاتب الضمني، وهو سارد مبهم الهوية، يملك رؤية شاملة عن الأحداث والشخصيات، ويعتمد الرؤية من الخلف، يقدّم الأحداث بلغة ساخرة أحيانا، وبتعاليق تعكس رؤيته الإيديولوجية أحيانا، ويظهر بعده الاجتماعي في بنية تفاعل الشخصية مع الآخرين، تفاعلا عاطفيا فكريا من جهة وانتقاديا أخلاقيا من جهة أخرى، ويمارس السّارد المتواري وظيفة تنظيم السّرد إضافة إلى تفسير الأحداث والتعمّق في كشف بواطن الشخصيات وأفكارها.

د - صوت السّارد الشخصية:

وهو أن يكون السّارد حاضرا بصفة شخصية في القصّة التي يرويها، ومن الشخصيات الروائية التي تضطلع بهذه المهمة شخصية "ربيعة" التي تسرد أحداث ماضيها في النضال ضدّ المعمّر، باعتماد ضمير المتكلّم فتقول: «ومشيت من درب البلدية، سلكتُ أوّلا قُدّام حوانيت الجزارة، ومنها سرتُ مع الحائط المقابل لبوسبير حتّى لوقفة الطاكسيات، ومن ثمّ قلتُ آخذ طريقي على كراج علال»[1]، ويعكس هذا النوع من الأصوات السردية تفاعل الأصوات، إذ يعتبر «تعدّد الساردين وتعدّد الأصوات في الرواية الحديثة، استجابة إستتيقية لمقتضيات تنسيب الحقيقة، وترجمة علاقة الشكّ والارتياب التي باتت تطبع موقف الإنسان من ذاته، ومن الآخر، ومن العالم»[2].

2 - صوت السلطة والاستبداد:

في مدينة الأحمدية النصّية المتخيّلة تتراجع الأصوات المؤنسنة بدورها في تمثيل سلطة القمع إلى شخصيات معنوية، فالمؤسسة الوطنية للأعطاب البشرية والتقنية تعمد إلى لغة

[1] الهباء المنثور، ص 75.

[2] د. محمد برادة، فضاءات روائية، منشورات وزارة الثقافة، الرباط، المملكة المغربية، ط1، 2003، ص 39.

ليّنة، لتوهم بتأسيس عهد سياسي واجتماعي جديد، وبذا يصير صوت السلطة داخل الرواية منتجا لإيديولوجية خاصّة قوامها الإخضاع والإذلال.

3 - صوت الضحية:

إنّه صوت معارض لصوت السّلطة، يعكس الضياع والانهيار والعجز والخيبة، ويعبّر عن تأملاته في مصيرها وكينونتها وعلاقتها بذاتها وبالآخرين، عن طريق الاسترجاع والتذكّر اعتمادا على ضمير المتكلّم، وبذا يكون هذا الصّوت السّردي تمثيلا لعيّنة مجتمعية، وخير ما يمثّل هذه الشخصية السيّد "خاء" الذي يدلّ على الخواء والضياع الاجتماعي والتشرّد النفسي، والخلاصة أنّ هذه الشخصيات المتنوّعة تفرز تنوّعا صوتيا يقوم على الاختلاف والتناقض والصراع، وعلى التكامل والتعايش أحيانا أخرى، فيكون التعدّد أداة فنية جمالية تصوّر التناقضات الاجتماعيةالتي يلتقطها الروائي.

ب- المكان ونسقية التنوّع:

للمكان رمزيته الاجتماعية إضافة إلى أهميته المركزية في السّرد، لكونه يتجسّد في فضاء متخيّل ذي مرجعية اجتماعيّة، متعالق مع الزّمان فيما يسمّيه باختين بالكرونوتوب، ففي رواية "الهباء المنثور" تتعدّد الأمكنة تكتسب دلالاتها من الأنساق الإيديولوجية والاجتماعية والتاريخية للشخصيات المتفاعلة فيما بينها داخل الزمان المكان، من هذا التصوّر يحاول الناقد عبد الرحمن التمارة مقاربة الأمكنة معتمدا مفهوم الفضاء الروائي.

1 - الفضاء المركزي العام:

مدينة الأحمدية هي الملفوظ الفضائيّ المتخيّل الذي لا وجود له كمكان مرجعي، فالفضاء يخلخل مبدأ المرجع من أساسه، إذ الأحمدية تخييل جغرافي سياسي، إنّه فضاء يتحوّل داخل الرواية إلى كلّ فضاء إنساني واجتماعي يصوّر تعسّف السلطة واختراقها لكرامة الإنسان، وبتعالق الفضاء مع الزمن والشخصية يوهم الروائي بواقعية المكان وحقيقة

مرجعيته الخارج نصيّة، فيخلق الفضاء «نظاما داخل النصّ، مهمّا بدا في الغالب كأنّه انعكاس صادق لخارج عن النصّ يدّعي تصويره»[1].

2 – الفضاء المغلق:

1 – فضاء السّجن:

عبر التذكر والذكرى يحضر فضاء السّجن في النصّ الرّوائيّ، فيرتبط ببعض الأمكنة المرجعية الخارج نصّية كدرب مولاي الشريف في ذكر السّارد: «أدركت فور دخولي إلى المعتقل أني بدرب مولاي الشريف، نفس الرائحة لم تتغيّر وتأكّدت من ذلك بعدما لمست جدرانه، فقد سبق لي أن قضيت فترات في السابق، وكانت نفسها حفلة الاستقبال»[2]، هذا المكان المغلق يجسّد الصّراع الدائر بيت الذات المعتقلة/الشخصية الضحية مع الشخصية الاستبدادية.

2 – فضاء المقهى:

رغم اتّساع المقهى إلاّ أنّه يتمرّد على آلية الانفتاح، وذلك لإحساس الشخصية فيه بالضياع لكونه فسيحا وفارغا، ولإحساسها بمراقبة الآخر لها، ممّا يجعلها تعيش القلق والتوتّر داخل الفضاء، فرغم «أنّ المقهى كان خاليا من أيّ جليس عداه فقد أحسّ بأنّه ليس هنا بمفرده، بأنّ هناك من يشترك معه في المكان...»[3]، إنّ الشعور بالخوف والتوتّر والاضطراب يجعل فضاء المقهى يشترك مع فضاء السّجن في نفس الأحاسيس، وبدلا من الاتّصال يتحوّل فضاء المقهى إلى فضاء يكرّس الانفصال.

---

[1] جيرار جينيت وآخرون، الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2002، ص 20.

[2] الهباء المنثور، ص 129.

[3] الرواية، ص 39.

3 – فضاء العتبة:

يذكر باختين أنّه في فضاء العتبة لا يصلح إلاّ الزّمن المتأزّم حيث تعادل فيها اللّحظة أعواما، وعشرات الأعوام، وتعادل حتّى بليون سنة، ومن أشكال فضاء العتبة: «العتبة، والممرّ، والمدخل، والسّاحة، والسلّم ودرجاته، والأبواب المفتوحة على السّلم، وبوابات وأفنية العمارات...»[1]، أمّا أنماط العتبة في رواية "الهباء المنثور" فوردت في شكل أنماط متعدّدة منها: فضاء المؤسسة، فضاء العتبة الفردية.

ج – الزمن وخاصية التعدّد:

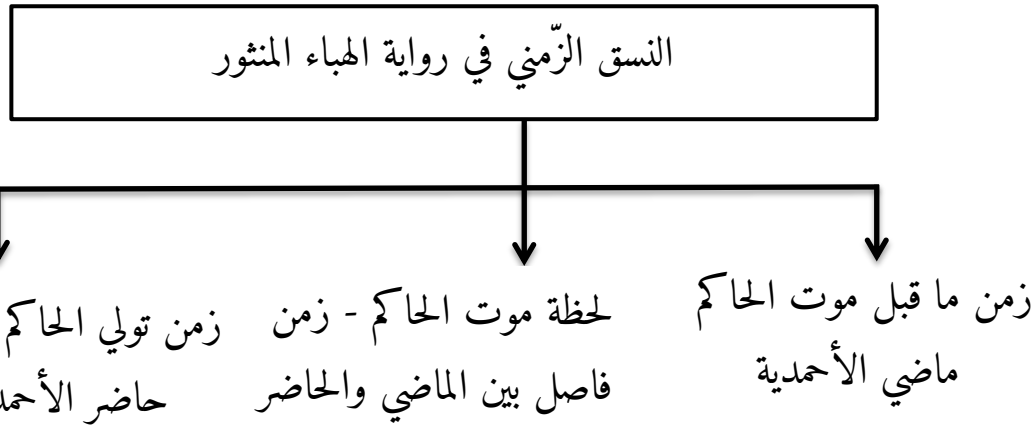
إنّ الزّمن المقصود هو الزّمن السوسيونصي الذي يتّصل بزمنية يفرضها النصّ الرّوائي، فالزّمن عند باختين يخضع لمبدأ التعايش المنظّم فنّيا والتأثير المتبادل للتنوّع، «وبالرغم من اقتراب باختين من تصورات لوكاتش في كثير من قضايا الرواية، فإنّه يفهم الزمن الروائي بالذات على نحو مخالف له، وعنده فإنّ الميزة الجوهرية للعمل الروائي هي التعايش والتفاعل في الزمن وضمنه، بل إنّه يعتقد بإنّ المهمّ هو رؤية وتفكير العالم من خلال تنوّع المضامين وتزامنها والنظر إلى علاقاتها من زاوية زمنية واحدة»[2].

يرسم الناقد النسق الزّمني العام للرّواية، فيقسّمه إلى ثلاث لحظات أساسية توضّحها الترسيمة الآتية:

---

[1] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: د. جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص 250.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، ص 109.



لا يخضع هذا النسق الزّمني في الرّواية للتراتبية، مع أنّه مؤطّر ببعض المؤشّرات التارخية، فيمتدّ النسق من زمن الماضي سنة 1954 زمن ما قبل موت الحاكم إلى الزمن الحاضر سنة 2000، والخلاصة أنّ بنية الزّمن المتنوّعة بين الماضي والحاضر، تماثل من المكان والشخصيات للدلالة على تيمات الرواية.

5 - سوسيولوجية التعدّد اللّغوي:

أ – صورة اللّغة:

ذكر باختين أنّ صورة اللّغة تتشكّل من خلال أصناف ثلاثة هي: التهجين، وتعالق اللّغات القائم على الحوار، والحوارات الخالصة، **فما تجلّيات هذه الأصناف في رواية الهباء المنثور؟**

1 – التهجين:

التهجين أوّل عناصر صورة اللّغة، فالتهجين القصدي يجعل الوعي اللّسانيّ منقسما بين لغة مشخِّصة ولغة مشخَّصَة، ففي رواية "الهباء المنثور" تراكيب هي بمثابة حوار بين لغتين أو أكثر، فالمقطع السّردي: «قد كان حريا به أن يفرح، أن يعبّر عن ابتهاجه بكيفية ما لكنّه استنكف.... في دخيلته التي انطوت منكمشة، باردة ذلك البرود الحيادي الفاتر

...»[1]، جاء معبّرا عن حوارية بين وعيين أساسيين مختلفين: الأوّل يعبّر عن ابتهاج الذات المقموعة بموت الحاكم والثاني يعبّر عن فتورها ولا مبالاتها بالحدث الصّاخب وهو موت الحاكم، وفي مقطع سردي آخر: «إنّها أشياء تقع، فلا هذا ينظر إلى ذلك أو ذاك إلى هذا، الشيء نفسه يحدث مع لحظات البكاء، النواح، النشيج الخانق الذي يحاول الرجال تجنّبه ما أمكن حتى لا يعيّروا بأنّهم كالنساء فيفرطون في كبتهم حزنهم، إلاّ في الليل حيث يعمّ الظلام»[2]، في هذا المقطع بناء تهجيني يجمع وعيين لسانيين الأوّل يمثّل صوت الجلاّد، والثاني صوت الضحية/السجناء، ويتّضح البناء التهجيني في مقاطع سردية تمزج بين لغتين اجتماعيتين مختلفتين تعبّر إحداهما عن وعي لساني اجتماعي بلهجة عامية، وتعبّر الأخرى عن وعي لساني اجتماعي آخر بلغة فصيحة.

2 – الأسلبة/ تعالق اللّغات القائم على الحوار:

تسهم الأسلبة في إغناء النصّ الرّوائيّ بالتعدّد اللّغويّ، وتعمل على تعميق الصنعة الرّوائيّة، وذلك عبر تفاعل مقصود يخلُقُ حوارية بين أنماط لغويّة متعدّدة، وهذا ما يجده الناقد في رواية "الهباء المنثور" في شكل التنويع والأسلبة البارودية، إذ أدرج السّارد ضمن خطابه بنية أسلوبية جاهزة في قوله: «اللي ما خرج من الدنيا ما خرج من عقابها، ولكلّ فارس كبوة»[3]، فالأساوبان من سنن لغويّ وأسلوبيّ قديم، لكنّهما يعبّران عن قضية راهنة، وفي مقطع سرديّ آخر يستحضر السارد بنية أسلوبية قديمة لها دلالاتها المعاصرة، وذلك في قوله: «الكلاب من المخلوقات القليلة التي تحسّ بدنو أجلها فتنتبذ مكانا لتموت

[1] الرواية.

[2] الهباء المنثور، ص 47.

[3] الهباء المنثور، ص 28.

فيه على انفراد وبهدوء»[1]، هذا التعبير يدلّ على وجود لغة مضمرة هي التحقير والتقليل من شأن الحاكم الراحل عبر التهكّم.

عبر الباروديا المليئة بالتهكّم يستحضر السّارد الأسلوب القرآني لتصوير الحاكم الرّاحل في صورة شيطان رجيم، فيقول السّارد: «ويشاع عندها في كلّ مكان أن شبه وباء ذاع في أرضنا نقله ناس عن ناس، وسمّاه بعضهم الوسواس الخنّاس، وما هو إلاّ قوّة حضوره في نفوس محاصرة بخوفه الأدهى يتبقع على الجلد ويختلط بالنّفس»[2]، وتبلغ الباروديا التهكّمية ذروتها عند استحضار اللغة التراثية عن طريق الأسلبة، باستحضار أسلوب المقامات، وتتمّ الأسلبة أيضا باستحضار أسلوب الصّحافة ومحاكاته محاكاة ساخرة بغرض فضح تملق الكتابة الصحافية وتبعيتها للسّلطة الحاكمة، كما تحتضن الرّواية المفارقة كمظهر من مظاهر الأسلبة السّاخرة لكونها «قد تصطنع التّضاد الخفي حيث الملفوظ يقول شيئا ويضمر ضدّه»[3].

3 – الحوارات الخالصة:

تتعدّد صيغ المسمّى والواحد عند باختين، فالحوارات الخالصة عنده هي الحوارات الدرامية الخالصة وحوار الرّواية والمقصود بها دائما حوار الشخصيات المباشر في الحكي، فالحوار الخالص «يتغذّى من الحوارية الكبرى في الرّواية أي من التهجين والأسلبة»[4]، إنّه

[1] الهباء المنثور، ص 64.

[2] الهباء المنثور، ص 64.

[3] الكنوسي سميرة، بلاغة السّخرية في المثل الشعبي المغربي، مجلة فكر ونقد، العدد 35، يناير 2001، ص 77.

[4] د. حميد لحمداني، أسلوبية الرّواية، مدخل نظري، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، المغرب، 1989، ص 90.

حوار الرواية نفسه، «بصفته شكلا مكوّنا، مرتبط ارتباطا وثيقا بحوار اللّغات الذي يرن داخل الهجنة وفي الخلفية الحوارية للرواية»[1].

وتتجسّد الحوارات الخالصة في رواية "الهباء المنثور" من خلال حوارات الشخصيات المتعارضة التي ترصد الصراع بين إيديولوجيتين مختلفتين، كما ترصد الصراع والانقسام في الشخصية الواحدة، وبذا فالحوارات الخالصة «ليست مجرّد وقفات مشهدية تكسّر سيرورة السّرد ونموه، بل هي عناصر تعزّز جمالية الرّواية من جهة، وتدعم التفاعل الفكري والصّراع الإيديولوجي بين شخصياتها من جهة ثانية، لأنّ الحوار المندمج في الرّواية الحوارية هو تعبير عن تصارع أنماط الوعي، والرؤى للعالم»[2].

ب - تنضيد اللّغة:

إنّ التنضيد اللّغويّ بنوعيه المهني والأجناسيّ يسهم في حوارية الرّواية، فاللّغة «تحيا فقط في الاختلاط الحواريّ بين أولئك الذين يستخدمونها، إنّ الاختلاط الحواريّ هو الذي يكوّن الجوّ الحقيقيّ لحياة اللّغة، إنّ حياة اللّغة مفعمة بالعلاقات الحوارية، وذلك بغض النظر عن الميدان الذي تستخدم فيه (يومي، عملي، علمي، فنّي...)»[3]، فليس تركيب اللّغة، أي اللّسان هو الذي يتنضد ويتباين، «وإنّما النوايا والمقاصد والرؤى المضمّنة في اللّغة هي التي تتنضّد، وترتبط بأشياء معيّنة وبمنظورات تعبيرية متّصلة بالأجناس والمهن،

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: د. محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1987، ص 124.

[2] د. عبد الرحمن التمارة، سوسيولوجيا الرّواية البنية واللغة، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، اللإمارات العربية المتّحدة، ط1، 2015، ص 129- 130.

[3] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: د. جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص 267.

داخل هذه المنظورات، ومن أجل المتكلّمين أنفسهم، تكون لغات الأجناس ورطنات المهن قصدية وكاملة الدّلالة»[1].

1 – التنضيد المهني للّغة:

التنضيد المهني هو الشّكل الثاني إلى جانب التنضيد الأجناسيّ، وهو تنضيد شامل يشمل لغة المهنيين جميعهم، لغة المحامي، والتاجر، والطبيب، والسياسي والمعلّم، «وكافة أشكال التقاط اللّغات اللّهجات والرطنات التي تتفاعل في رحم المجتمع وتتناسل مولّدة صورا للّغات»[2]، وتختلف مستويات لغة التنضيد المهني في رواية "الهباء المنثور" لتشمل اللّغات الآتية: (لغة الطبيب التقليدي، أو لغة العشّابين وما تحمله من دلالات، ولغة المهندس ولغة المعتقل السياسي، ولغة الصحفيين، ولغة السياسي الثائر، ولغة المدّعي العام)، وهذه اللّغات تجاوز الأنا إلى التواصل الجماعيّ.

2 – التنضيد الأجناسيّ:

إنّ الرّواية أكثر الأجناس الأدبية استيعابا واستقبالا، وباستقبالها لمختلف الأجناس تطبع بخصائصها اللغوية، وذلك لكون هذه الأجناس تؤثّر على لغة الرّواية، ومن بين الأجناس التعبيرية المتخلّلة في رواية "الهباء المنثور":

لغة الشعر:

تحضر لغة الشّعر في النصّ الرّوائي في صيغ ثلاث هي:

1 – الخطاب الشعريّ جزءا من سيرورة السّرد، فتتشاكل دلالة المقاطع الشعرية مع دلالة البنية الروائية العامة القائمة على ثنائيات ضدّية هي: الجلاد والضحية، الماضي والحاضر،

[1] د. محمد بوعزة، حوارية الخطاب الرّوائي، التعدّد اللّغوي والبوليفونية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2016، ص 53.

[2] المرجع السّابق، ص 54.

القمع والإنصاف، الخلاف والمصالحة، وعلى تعارض الذوات من حيث الكينونة والجنس، وتعارض الأزمنة بالمزاوجة بين الماضي والحاضر.

2 – الشعر وافد من خارج النصّ.

3 – حضور الشعر من زاوية لغته، وهو ما يسم اللّغة السّردية بالشاعرية عن طريق العدول والانزياحات عن لغة لغة النثر.

لغة النقد الرّوائي:

في هذا المستوى من اللّغة تسائل الميتاسرديّة الرّواية من حيث سيرورة أحداثها، ومكوّناتها البنائيّة، ففي النّصّ يرد قول السّارد: «كأنّ الكتابة بدء افتراض، هي الملاذ، كما هي محال العودة، كلّما استعصى علينا الوجود، بل القول نفسه، ولذلك، ولسبب آخر ربّما عثرت عليه في هذا المسار، لم أجد غير البحث عن الكلمات»[1]، وتتجسّد الميتاسردية في حضور النصوص السابقة للروائي "أحمد المديني" في نص "الهباء المنثور"، يقيم من خلالها حوارا بين السارد الأعلى والقارئ الضمني، بتوجيه نقدي نحو تعالق النتاج الروائي عند أحمد المديني.

لغة الرسالة:

في تحليله لروايات دوستويفسكي يطرق باختين ما يسمّيه بالشكل الرسائلي الذي يسمه بالآتي:[2]

- إنّه غرض من أغراض الكلمة المزدوجة الصوت.
- لا يكفي بذاته لتقرير نمط الكلمة.
- يسمح بإمكانيات لفظية واسعة.

[1] الهباء المنثور، ص 12.

[2] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: د. جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص 299.

- ملائم للكلمة الغيرية التي هي انعكاس لغيرها.
- الإحساس القوي بالطرف المقابل في الحوار (المرسل إليه).

في رواية "الهباء المنثور" يتمظهر الشكل الرّسائلي بحواريته في رسائل "الحاجة خديجة" لابنها "الحسين"، ورسالة شكاية موجّهة إلى مصلحة جمع النفايات.

لغة الخطبة:

تدعم الخطبة حوارية لغة الحاضر مع لغة ترسّخت في المشهد الثقافي التراثي، مجسّدة توتّر العلاقة بين الضحية والمؤسّسة.

لغة المقالة الصحفية:

رغم المباشرة والتقريرية التي تسم المقال الصّحفي، فإنّ الخبر الصّحفيّ يضيئ الأحداث، ففي الرّواية مقال موقّع باسم بشير زناقي Bachir Znagui وهو مقال مكتوب اللّغة الفرنسية مركّب من عنوانين الرئيسي منهما موسوم "الاختفاء القسري" والفرعي موسوم "عائلة المانوزي تعتقد أنّ ابنها لا زال حيا»[1]، فالمقال يصوّر حوارية أصوات متعدّدة هي صوت عائلة المانوزي/ الأب الحاج علي والأم الحاجة خديجة، وصوت الصحافة وصوت القراء وصوت السلطة، وتحضر لغة المقال مرّة أخرى من خلال لغة عناوين بعض مقالات الجرائد التي تصوّر اليومي والعابر وتعبّر عن الصراع الإيديولوجي.

لغة الحكاية الخرافية:

تنسج الحكاية الخرافية من الواقع لا من التراث.

لغة الأمثال والحكم:

غني عن البيان أنّ المستنسخات، «بما هي كلام مكتمل قد تظهر في التشخيصات العادية أو الأدبية إمّا كمضامين جاهزة محوّرة كثيرا أو قليلا من حيث بناؤها، أو تحتفظ

[1] الهباء المنثور، ص 162.

بصيغتها الأصلية ... تقوم في الكتابة الأدبية بوظيفتين معا: وظيفة إيحائية ترتبط بالنسق القيمي والجمالي للنصّ، ودور ميتالغوي له نظامه الخاص به كأدب من الدرجة الثانية، أي أنّه يقول الثقافة في ظلّ البلاغة ويستعملها في الآن عينه»[1].

استنتاجات ختامية:

- يتّخذ الناقد عبد الرحمن التمارة المنهج السوسيونصي منهجا لمقاربته رواية "الهباء المنثور" لأحمد المديني، محلّلا الرّواية في بعدها الاجتماعي من خلال مفاهيم باختينية هي: الحوارية والتعدّد اللّغوي، وصورة اللّغة وتنضيدها المهني والأجناسي.
- المدوّنة تعتمد المرجع الوسيط المترجم إلى العربية في غياب تام للمرجع الوسيط المترجم إلى الفرنسية، والذي يقدّم المادة التنظيرية واضحة غير غائمة.
- لا تقوم مقاربة عبد الرحمن التمارة على الأسلوبية التقليدية القائمة على البلاغة، وإنّما يستعين بمفاهيم باختين التي تقارب الخطاب من منطلق أنّه كلام مشحون بأبعاد إيديولوجية وسياقات تاريخية لأنّ بنية التحدّث بنية مجتمعية محضة، ولا يصير التحدّث بوصفه كذلك حقيقة فعلية إلاّ فيما بين المتكلمين»[2].
- يركّز الناقد على إظهار البعد الاجتماعي حين مقاربة سوسيولوجية التعدّد اللغة عبر مفهومي باختين: صورة اللغة وتنضيد اللغة، مستعينا بنتظير حميد لحمداني لأسلوبية الرواية.
- يتعامل الناقد مع النصّ الرّوائيّ بالتمثيل منه بمقاطع سردية تظهر البعد الاجتماعي حين معالجة صورة اللّغة في تهجينها وأسلبتها وحوارتها الخالصة وتنضيدها المهني والأجناسي.
- يحضر مفهوم الكرونوتوب في تحليل الشخصية الروائية وزمكانية الأحداث الروائية ودورها في التعدّد الصّوتي واللّغوي.

---

[1] الحبيب الدايم ربي، الكتابة والتناص في الرواية العربية، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 2004، ص 131.

[2] ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللّغة، تر: محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص 134.

- كان على الناقد الانفتاح على مفهوم الكرنفالية حين تحليله لخاصة اللّغة البارودية وما تحمله من دلالات السّخرية والمفارقة والتناقض.
- تلقي الناقد مفهوم صورة اللّغة وتنضيدها الباختيني إيجابيّ بحيث استثمر المقولات الإجرائية الباختينية لتبيان البعد الاجتماعي من خلال بينة اللّغة الروائية.
- المقاربة في حاجة إلى ملاحق تقارب كثيرا من المصطلحات بالوقوف عند مقابلاتها الأجنبية تجاوزا لما تحدثه ترجمات المصطلح من غموض وضبابية.

بنية الخطاب ودلالتها
في رواية "القبر المجهول"
للنّاقد محمد الأمين
ولد مولاي إبراهيم

الحواريّةُ وترهينُ البنيّةِ النّصيّة

عن المدوّنة:

يعلن النّاقد الموريتانيّ " محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم" في مقدّمة المدوّنة النّقديّة الموسومة "بنية الخطاب ودلالتها في رواية القبر المجهول أو الأصول" لأحمد ولد عبد القادر، عن اختياره للاتّجاه الذي تبنّاه منهجا لمقاربة المدوّنة الرّوائيّة، متّخذا من الاتّجاه البويتيقي السّردي أو الشّعري السّردي خيارا نقديا لمقاربة النصّ الرّوائيّ، ففي الأفق النّقديّ الجماليّ بمشغليْه النظريّ والتطبيقيّ يركّز على زاوية نصيّة تتعلّق ببنية الخطاب ودلالتها في النصّ الروائي "القبر المجهول أو الأصول" على اعتبار الرواية عيّنة تعرّف بالرّواية والسّرد الموريتانيين، وتعرّف أيضا بما لخطاب الرّواية من سمات فنيّة وخطابيّة تكشف عن المحلّي في السّرد الموريتانيّ.

في ازدواجيّة تجمع بين التّنظير والتّطبيق يبني الباحث خطّة تشمل القراءة والتأسيس، ففي التأسيس عرّف بالسّرد الموريتانيّ والرّواية العربيّة في موريتانيا، وفي القراءة قارب سياق النشأة والتحوّل في الرّواية الموريتانية، وسعى لبيان خصوصية السّرد الموريتانيّ من حيث تعالُقه النصّي وأنساقُه اللّسانيّة، ومن منظور تطبيقيّ يحاول الباحث تأصيل المنهج النّقديّ البويتيقيّ السّرديّ في النّقد الرّوائي العربيّ المعاصر، إذ أنّ تجربة هذا النّقد لم تعرف الاهتمام الكافي في المجال التطبيقيّ، ممّا لم يسمح بخلق تراكم نظريّ ضروريّ لتجذيره في النّقد العربيّ.

يقرُّ الناقد بارتباط أيّ جنس أدبيّ في نشأته بالوضع الاجتماعيّ والثقافيّ والملابسات التي أفرزته، ثمّ يستحضر كيف يؤكّد ميخائيل باختين ارتباط الجنس الرّوائيّ بالبنية الاجتماعيّة وتعبيره عن تحولاتها الفكريّة والإيديولوجيّة، فحين الإجابة عن السؤال الإشكاليّ حول تأخّر الجنس الرّوائيّ: لماذا هذا التأخّر؟ يذكر الباحث أمرين اثنين:

الأوّل: هو أنّ الرواية واكبت ظهور الطبقة المتوسطة في المجتمع البرجوازي، وليس التاريخ الفنّي لمختلف مراحل التطوّر الفنّي للرّواية في هذا المضمار سوى الواجهة الفنيّة لهذا التطوّر والالتحام.

الثّاني: طابع الرّواية غير المنجز، فالرّواية مستمرّة الانفتاح لا تقبل الاحتواء من قبل المؤسّسة الاجتماعيّة، ولا تكرّس في شكل فنّي منتهٍ.

إنّ سؤال الرّواية قديم يجاوز تبلورها جنسا أدبيا في القرن التاسع عشر، فهو يعود إلى «الخانة الفارغة التي تركها "أرسطو" عندما نظر إلى الأجناس الأدبيّة في عصره وترك إمكانيّة استنتاج جنس تخييليّ سردي ذي مضمون مبتذل سيطلق عليه فييلدنغ Fielding، بعد عدّة قرون تسمية رواية أي: "ملحمة كوميدية نثرية"»[1].

إنّ البنية الروائيّة -بهذا المفهوم- ليست حقيقة مطلقة ولا شكلا ثابتا، بل هي بنية لا تزال في طور التكوين، فالرّواية كما يقول "باختين": «هي النّوع الأدبيّ

[1] د. محمد برادة، أسئلة الرواية أسئلة النّقد، الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص 15.

الوحيد الذي لا يزال في طور التكوين، والنّوع الوحيد الذي لم يكتمل بعد، إنّ القوى الفاعلة في سيرورة هذا التطوّر هي أمام أعيننا: فلقد تمّ نشوء النّوع الرّوائيّ وانطلاقه في أوجّ الزّمن التاريخيّ، لكنّ بنية هذا النّوع الأدبيّ لا تزال بحاجة إلى زمن طويل لتستقرّ بشكل نهائي، ولا نستطيع حاليا التكهّن بجميع إمكانيات تشكّله»[1]، وتذكر "جوليا كريستيفا" أنّ شكل الرّواية كما يذهب إلى ذلك لوكاتش Lukacs هي «عملية تحوّل processus de mutation ، فهي ليست ككلّ الأجناس الأدبيّة المكتملة، فالشكل الرّوائيّ لعبة تغيير مستمرّ، حركة نحو هدف لم يتحقّق، نحو نهاية مخيّبة للأمل، أو دعنا نقول بالتعبير الحالي: تحوّل Transformation»[2].

التأسيس للقراءة:

في فصل التأسيس للقراءة يتابع النّاقد نشأة الرّواية العربيّة في موريتانيا، التي كانت وليدة التحوّلات الاجتماعيّة في المجتمع الموريتانيّ في مرحلة الحكم العسكريّ، الذي تولّدت عنه هو الآخر طبقة اجتماعيّة متوسّطة لها خصوصياتها الاجتماعيّة والسياسيّة والثقافيّة «التي جعلت منها طبقة مأزومة، الأمر الذي استدعى -في نظرنا- ظهور شكل أدبيّ بديل الشّكل السّائد (الشّعر) للتعبير عن هذه الحاجة الاجتماعيّة الثقافيّة»[3]، المتعذّرة عن الشّعر، ولهذا كانت الرّواية أقدر جنس على امتصاص البنية الاجتماعيّة والتعبير عن

---

[1] ميخائيل باختين، الملحمة والرّواية، دراسة الرواية، مسائل في المنهجية، تر: د. جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، لبنان، 1986، ص 19.

[2] Julia Kristeva, Le texte du roman: approche sémiologique d'une structure discursive, mouton, paris, 1970, p 17.

[3] محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم، بنية الخطاب ودلالتها في رواية القبر المجهول أو الأصول، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، ط1، 2000، ص 41.

مظاهرها الحياتيّة، وكان ظهور الرّواية بداية الثمانينات استجابة لسياقات اجتماعيّة حتّمت تبديل وتحوّل طرائق القول الأدبيّ.

لقد تشكّل التحوّل في القول الأدبيّ عبر محورين أحدهما خارجيّ والثاني داخليّ:

1 – المحور الخارجيّ:

ويتمثّل في تطوّر حركة النثر على حساب الشّعر، فازدهرت أجناس أدبيّة نثرية كالفصّة القصيرة، والمقالة الاجتماعيّة السّاخرة، ممّا ساهم في تطوير شعرية القصّ، وتأصيل السّرديات في الثافة الموريتانية، وخلق ذائقة جديدة تمتّع بقراءة النثر، وانتقلت الكتابة الإبداعيّة من الشّعر إلى الرواية بداية الثمانينات على يد الشاعر الرّوائيّ "أحمد ولد عبد القادر" بكتابته لرواية "الأسماء المتغيّرة" التي نشرت في بيروت عام 1981 ثمّ رواية "القبر المجهول أو الأصول" التي نشرت في تونس عام 1984.

2 – المحور الدّاخليّ:

إنّ المقصود بهذا المحور هو تطوّر أدبيّة وشعريّة النصّ الرّوائيّ، وتحوّل البنية الدّاخليّة الأنواع والأشكال الأدبيّة، وتغيّر أساليبها الدّاخليّة ذاتها.

إنّ التحوّل لم يقتصر على ظهور شكل جديد مزاحم للشّعر هو الرّواية، بل كان أيضا في ظهور أدبيّة/شعريّة جديدة، فالتحوّلات مسّت الشعريّة ذاتها، فالشعريّة الجديدة وليدة البنية الاجتماعيّة وتحوّلاتها، هذه الفرضية في القراءة ترسّبت لدى النّاقد من خلال التراكم النظريّ الذي يرى بترابط البنيتين الأدبيّة والاجتماعية، وهو ما خالف به باختين الشّكلانيين وطوّره "بيير زيما" في سوسيولوجيا النصّ، فالتحوّل الاجتماعيّ والاقتصاديّ ولّد أشكالا سردية جديدة هي الرّواية والقصّة والمقامة السّرديّة وأشكالا سرديّة محلّية لها

خصوصيتها الأسلوبية واستراتيجياتها القوليّة، ولها القدرة على «التقاط المتغيّرات الجديدة والإمساك بتحوّلات الواقع في خصوصيته الجديدة»[1].

في التأسيس لقراءة العلائقية بين النثرية العربيّة الحديثة والنثرية العربيّة التراثيّة، يعمد النّاقد دون تصريح منه إلى توظيف الفكر الباختينيّ ونظرته إلى النصّ، اعتمادا على مدخل نصّيّ لغويّ تداوليّ، ينير العلاقة بين السّردية العربيّة الحديثة والنثرية التراثيّة من تعالق نصّي وتداخل للأنساق اللّسانيّة، على أساس أنّ النصّ السّرديّ هو نصّ لغويّ محكوم بأنساق ثقافية اجتماعيّة، أي أنّ النصّ السّرديّ نصّ لغويّ يعبّر عن عبقرية مادته/ اللّغة، كما يعبّر عن خصائصها ومميّزاتها واستراتيجياتها في توصيل المعاني والدّلالات، وطرائق تركيب صورها حين التعبير عن رؤية العالم.

لا يمكن للكاتب أن يكتب إبداعيا إلاّ حين تملّكه لمخزون لغويّ تراكَمَ عبر التاريخ، وحين امتلاكه لخبرة لغوية ناتجة عن تراكُمٍ للنصوص يكسبه آليات الكتابة وأوداتها اللازمة للعملية الإبداعيّة، فالخبرة اللّغويّة قادرة على احتواء المتغيّر التاريخيّ والتعبير عنه، بتطويع المعجم والنّظام اللّغويّ وآليات بلاغته وإبلاغه، حين تناوله لعملية الكتابة يسترشد النّاقد بفكرة باختينيّة مفادها أنّ عملية الكتابة لا تتمّ إلاّ من خلال الخبرة باللّغة، والوعي بهذه الخبرة، فالكتابة ظاهريا عملية ذاتية، بينما هي حقيقةً عملية ذات بعد جمعيّ محكوم بأنساق لسانيّة مؤطّرة لها، ومن زاوية نصّيّة تداوليّة، يقارب النّاقد علاقة التعالق النصّي بين النص السّرديّ الحديث اللاحق بالنصّ التراثيّ السابق، وما يثيره هذا التعالق من:

- قضايا فكرية وآراء ووجهات نظر.
- طرق إجرائية لغويّة في علاقة أنساقها اللّسانيّة بسياقاتها الاجتماعية والثقافيّة.

[1] المرجع السابق، ص 48.

- جماليات تفصح عن البنية الاجتماعيّة للمجتمع العربيّ.

بنية الخطاب ودلالتها في رواية القبر المجهول:

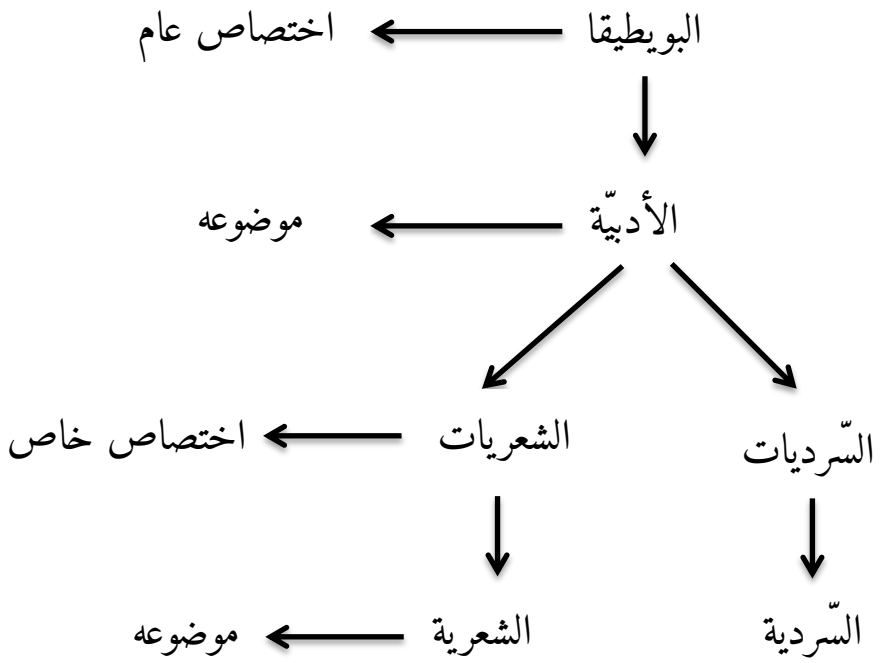
في الفصل التطبيقي يحاول النّاقد مقاربة المتن الروائيّ "القبر المجهول" في سياق نقديّ يجمع العام بالخاص، أمّا العامّ فيخصّ مجال السّرديات وما عرفه من تطوّر عند أصحاب الاتّجاه البويطيقي، أمثال "رولان بارث" Roland Barthes الذي يرى أنّ السّرد يشمل مختلف الخطابات الأدبيّة وغير الأدبيّة، ويذهب إلى أنّ الحكي يمكنه أن يقدَّم «بواسطة اللّغة الشفاهية أو المكتوبة، وبالصورة الثابتة أو المتحركة، وبالإيماءة والإشارة، وبالمزج المنظّم لكلّ هذه المواد، إنّه حاضرٌ في الأسطورة mythe والخرافة légende والحكاية الرّمزية fable، والحكاية conte، والقصّة nouvelle، والملحمة l'épopée، والتاريخ l'histoire، والمأساة tragédie، والدراما drame، والملهاة comédie ، والتمثيل الإيمائي pantomime ، واللوحة المرسومة tableau peint...»[1].

إنّ السّرديات اختصاص جزئيّ يندرج ضمن علم كلّيّ هو البويطيقا، التي تعنى بأدبيّة الخطاب بوجه عام، وقد وضّح سعيد يقطين مكوّنات علم البويطيقا من خلال الترسيمة الآتي:[2]

---

[1] Roland Barthes, Introduction à l'analyse structurale des récits, In: Communications, 8, 1966. Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit. p7.

[2] د. سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997، ص 23.



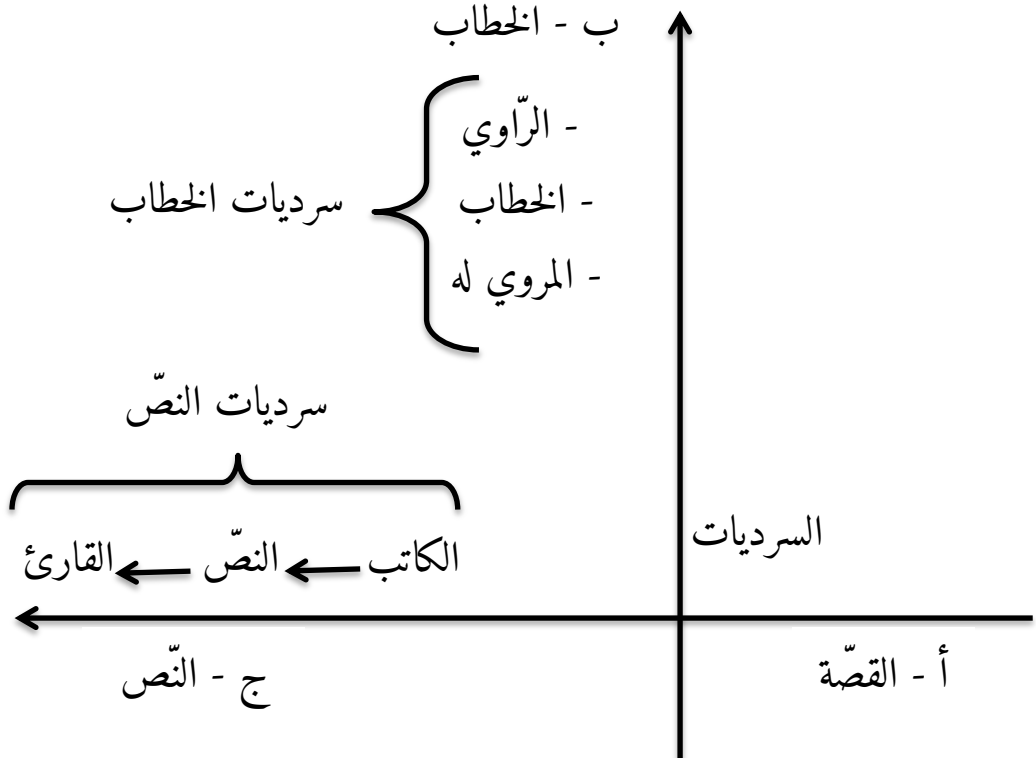
موقع السّرديات وموضوعه

غير أنّ ما حقّقته السّرديات خرج بها من الخاصّ إلى العام، فهي خاصّة حين البحث في سردية الخطاب الأدبيّ، وعامّة حين تجاوزها للسّرديّة الأدبيّة إلى السردية غير الأدبيّة، ويميّز سعيد يقطين بين نوعين من السّرديات هما:

1 – السّرديات الحصرية: وهي سرديات الخطاب وهي الأصل الذي تبلور إبان الحقبة البنيوية، وعمل السّرديون على حصر مجال اهتمامهم، وجعله مقتصرا على الخطاب في حدّ ذاته.

2 – السّرديات التوسيعية: وهي سرديات النصّ، التي تتجاوز المستوى اللّفظي للخطاب، وانفتاحها على مستويات أخرى، وقد مثّل سعيد يقطين لهذه النّوعين بالترسيمة الآتية:[1]

[1] المرجع السابق، ص 24.



سرديات الخطاب وسرديات النصّ

إنّ العلاقة بين السّرديتين علاقة تكامل، بالتركيز على بعد الدّلالة/الوظيفة/المرجع، الذي لم يوليه أصحاب سرديات الخطاب اهتماما، في الوقت الذي اهتمّ أصحاب سرديات النصّ على بعد التلقي وجماليات القراءة، فكان بعد اللّغة في دلالته على المرجع أي السياق الاجتماعي المولّد للنصّ، مدخلا من مداخل التقريب بين سردية الخطاب وسردية النصّ.

في السياق النّقدي الخاصّ، الذي يعنى بالنّقد الرّوائي العربيّ واستفادته من السرديات البويتيقية، كثرت الحوارات والمناقشات حول الرّواية، واختلفت الاتّجاهات النّقديّة، وامتزجت فيما بينها لمساءلة مدوّنة متن السّرد العربيّ، فكان أن اعتمد محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم منهجا موسوما بالنّقد العربيّ السّردي البويطيقي الذي يستلهم من

السرديات البويطيقية والسّرديات النصّية، والذي عمل على تبنّيه مجموعة من النّقاد منهم سيزا أحمد قاسم، ويمنى العيد، وسعيد يقطين، والانفتاح على مناهج أخرى يستلزمها البحث عن الدّلالة، منها السّرديات السيميولوجية وغيرها، فكانت مقاربته لمتن "القبر المجهول" مزدوجة المشغل، تصف بنية الرّواية وتعنى بدلالتها منتقلا من الخطاب إلى النصّ، ولتحقيق المواءمة بين المنهج والنصّ، وصف النّاقد بنية الخطاب في المتن الرّوائي، كما وصف صيغة انبنائه، واستراتيجيات تعالقه مع النصّ التاريخيّ المروي مشافهة داخل النصّ، كاشفا دلالة بنية الخطاب في الرواية، محاولا تفسير طرق إنتاجها في النصّ، «من خلال ترهين بنية الخطاب وصيغ انبنائه في مرحلة أولى، وذلك باعتماد مؤشرات خطابيّة في النصّ، تحيل على دلالة الرّواية، في راهن كتابتها أو ظهورها/زمن الكتابة، ومن خلال ترهين النصّ وأبنيته اللّغويّة في مرحلة ثانية، بربطه بالمرجع المتحقّق في سياقه (السياق الاجتماعي/زمن الكتابة)، بالاشتغال على مؤشّرات نصّية بين القصّة (المادة الحكائية) مرّة، ومن لغة النصّ ذاته مرّة أخرى، وذلك باستثمار تطوير "بيير زيما" لمفهوم الحوارية عند باختين»[1]، فقد استثمر "زيما" هذا المفهوم في الكشف عن العلاقة بين اللّهجة والخطاب، وتشديده على مقولة التناص/الحوارية كمقولة اجتماعيّة أين يحاور النصّ التخييليّ مرجعه الاجتماعيّ.

إنّ أصحاب السرديات البويطيقية يشيرون إلى بُعد الدلالة في تحليلاتهم للخطاب السّرديّ، فتودوروف يقوم بتجميع قضايا التحليل الأدبيّ «في ثلاثة أقسام بحسب ارتباطها بالمظهر اللّفظي من النصّ أو التركيبي أو الدّلالي... على هذا النّحو قسّمت البلاغة القديمة

[1] محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم، بنية الخطاب ودلالتها في رواية القبر المجهول أو الأصول، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، ط1، 2000، ص 107.

مجال دراستها إلى الأداء (لفظي) والإنشاء (تركيبي) والابتداع (دلالي)، وكذلك قسّم الشكلانيون الرّوس مجال الدراسات الأدبيّة إلى أسلوبيّة ونظم وغرضية، وكذلك يُفعل في النظرية اللّسانية المعاصرة بين الصواتة والتركيب والدلالة»[1]، وتذهب "سيزا قاسم" إلى أنّ العمل الأدبي «يتجاوز التعبير المباشر عن الواقع، ويأخذ معناه من صياغته في أنواع أدبية تخضع لأبنية خاصّة، ولهذه الأبنية نفسها كثافة الرّموز ويمكن استقراؤها كما تستقرأ الرّموز، فالدّلالة في العمل الأدبيّ لا تأتي من المعنى الإشاري للكلمات التي يتكوّن منها العمل الأدبيّ بل من التركيب على المستويات المختلفة»[2].

انتقلت المقاربات السّرديّة البويطيقية من المظهر الخطابي إلى المظهر النصّي، فقد أولت يمنى العيد اهتمامها للخطاب في كتابيها "الراوي: الموقع والشكل" و"تقنيات السّرد الرّوائيّ"، بينما اهتمت بدلالة الخطاب ودلالة النصّ في كتابها "فنّ الرّواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميّز الخطاب، ففي حديثها عن العلاقة بين النصّي والمرجعي، والانتقال من الوظيفة البنائية إلى دلالة البناء، ذكرت أنّ «النصّ بنية لعالم متخيّل مفارق لواقعه المرجعي، فالنصّ السّردي القصصي مثلا ليس صورة تحاكي الواقع المرجعي، أو أيّ مرجع نصّي حتّى عندما تكون حكايته حكاية عن هذا الواقع، ذلك أنّ النصّ خطاب لغوي، أي نظام من العلامات دالّ»[3]، فالنصّ مفارق لواقعه المرجعيّ، الذي قد لايكون

---

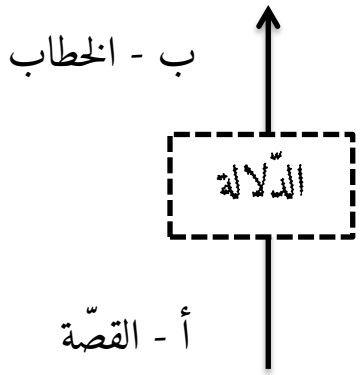
[1] ترفيطان طودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخون ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص 31-32.

[2] د. سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص 8.

[3] د. يمنى العيد، فنّ الرّواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميّز الخطاب، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص 24-25.

له وجود حقيقي إلاّ من خلال تجسيده تخييليا من خلال كون علاماتيّ، وهو ما يسمّيه باختين بالكون الإيديولوجيّ.

في سؤالها عن أثر المرجع الحي في بنية الشكل، تؤكّد على ضرورة الاهتمام بأثر المرجع الحيّ في بنية الشكل التي لا يعني شكلانية في العمل النّقديّ، «فالحال أنّ الشكل دالّ، وتميّزه كبنية مستقلّة هو في جانب هام منه أثر بمرجع خاصّ... لا كمجرّد مضمون في وعاء، بل كبناء، أو كنسيج جسديّ، وبهذا المعنى يصبح الاهتمام بأثر في تمييزه بنية الشّكل مرهونا كذلك بقدرتنا المعرفية على قراءة النصّ»[1]، إنّ يمنى العيد في بحثها عن دلالات الخطاب التي تتجسّد على لسان الشخصيات في حواراتها، ترى أنّ استراتيجيات وتقنيات الشكل البنائي الفنّي تعمل على توليد دلالات المروي، وبذا فهي لا تفصل في قراءتها بيت خصوصية المعنى وتميّز الشّكل، أو بين الحكاية في علاقتها بمرجعها، والخطاب بتقنياته التي يتعيّن بها كجنس روائيّ، فالسّرديات البويطيقية التوسعية تسير في خطّ عموديّ يشمل الخطاب والقصّة في ارتباطهما بالمرجع، للبحث عن بعد الدّلالة، وهو ما يمكن تمثيله بالترسيمة الآتية:

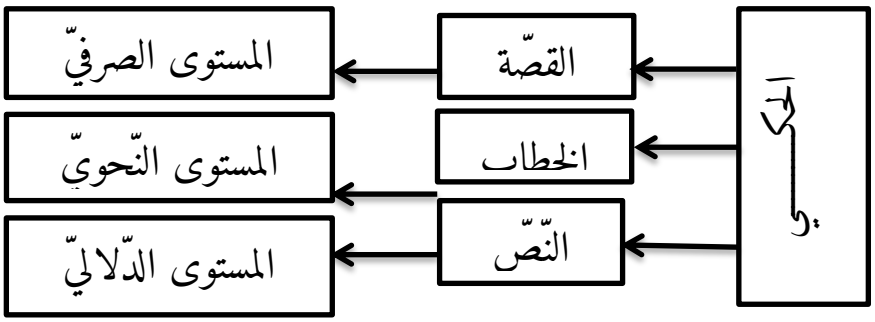


الاتّجاه العمودي للسّرديات البويطيقية عند يمنى العيد

[1] المرجع نفسه، ص 28.

يمثّل الاتّجاه الأفقي كلّ من "سيزا قاسم" و"سعيد يقطين" في كتابيه "تحليل الخطاب الرّوائي" و"انفتاح النصّ الرّوائي"، فيقول بتوسيعية السّرديات البويطيقيّة بحثا عن الدّلالة من خلال الخطاب والنصّ، فيقول "سعيد يقطين": «وجدتني مقيّدا بالسّرديات البنيوية، ولتجنّب التعسّف في الانتقال منها إلى سوسيولوجيا النصّ مع زيما، وجدتني أعمل على توسيع مجال السّرديات أفقيا وليس عموديا»، فحدود الرّواية تتجاوز ما يعتيره السّرد اليوم بالحدّ النّحويّ، وقطبا الخطاب الرّوائيّ هما الرّاوي والمروي له من حيث المظهر النّحوي، وهو ما جعل "تودوروف" و"جينيت" يقفان عند حدود هذا المظهر الذي لا يسمح بتجاوز هذين القطبين في علاقتهما بالخطاب.

إنّ الأسئلة التي يطرحها سعيد يقطين على الرّواية تجعله يرى المظهر النّحوي غير كافٍ، لاعتبار الرّواية خطابا أدبيّا ينتج ضمن بنيات ثقافيّة اجتماعيّة، فينتفتح على ما يسمّيه "تودوروف" المستوى الدلاليّ للإجابة عن سؤالي "تودوروف": كيف يدلّ النصّ على شيء؟ وعلى ماذا يدلّ؟ يجاوز تودوروف إلى طرح "بيير زيما" السوسيو نصّي لتبرير انتقاله من المظهر النّحوي إلى الدلالي، على أساس أنّه توسيع للمظهر النّحويّ وليس إلغاء له، فيكون كلُّ حكيٍ مقسّما إلى ثلاثة أقسام هي: القصّة والخطاب والنصّ، ممثّلا لهذه الأقسام في الترسيمة الآتية:



أقسام الحكي عند سعيد يقطين

بإدخال "سعيد يقطين للنصّ كمفهوم متميّز عن الخطاب وإعطائه بعده الدّلالي نجده يخالف السّرديين الذين يعدّون النصّ مرادفا للخطاب، في حين يميّز بين المفهومين بذكر مكوّنات النصّ التي هي توسيع لمكوّنات الخطاب وفق ما يتضمّنه الجدول الآتي:[1]

المستوى النّحوي	المستوى الدّلالي
الخطاب	**النصّ**
أ – الرّاوي	أ – الكاتب
- المروي له	- القارئ
ب – الزّمن	ب – البناء النصّي
- صيغ الخطاب	- المتعاليات النصية (التفاعل النصّي)
- - الرؤية/الصوت	- الرؤيات-البنيات السوسيو- لسانية

يتبنى النّاقد محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم مرجعية خطّ التوسيع الأفقي عند سيزا قاسم وسعيد يقطين، انطلاقا من الخطاب مادةً الوصف وصولا إلى النصّ وحدةً كبرى، مستثمرا المؤشّرات اللّغوية لاكتشاف وتفسير طرق إنتاج الدلالة في النصّ الروائي "القبر المجهول"، قناعة منه باستحالة فصل البعد الوصفي ممثّلا في وصف الخطاب وصيغة انبنائه، عن البعد الوظيفي الدلالي ممثّلا في دلالة الخطاب والنص على مرجعهما، كما يتبنّى الخطّ العمودي ليمنى العيد باستثمار القصّة للوصول غلى الدلالة.

بنية الخطاب في رواية القبر المجهول:

في الباب الثاني من المدوّنة النّقدية الموسوم "القراءة" يتناول النّاقد فصلين الأوّل عن بنية الخطاب في رواية القبر المجهول أو الأصول، والفصل الثاني عن دلالة بنية

[1] د. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن، السّرد، التبئير، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1997، ص 53.

الخطاب في الرواية، فيذكر أسباب اختياره للمدوّنة الرّوائية "القبر المجهول أو الأصول" لأحمد ولد عبد القادر وهي:

أ – الظهور المبكر للنصّ في الوسط الروائيّ الموريتاني.

ب – عامل فنّي يميّز النّص الرّوائيّ عن النتاج العربيّ والتراكم الروائيّ العربي.

ج – عامل دلاليّ يدلّ على فترة الكتابة، لترهين الخطاب والقصّة.

د – موقف النّقد الشفهي الموريتاني من نصّ الرّواية.

موقع الرّواية من الحركة السّردية:

إنّ وضع الرّواية في إطارها السّردي يدفع النّاقد إلى تحديد علاقتها بالنصوص السّردية التراكمية العربيّة، والوقوف على تعالقها مع النصوص السّردية المحلّية، وبخاصّة علاقة نصّ "القبر المجهول" بالرّواية التاريخيّة، والرّواية المستلهمة للتاريخ، في ظلّ تعامل الرّوائي العربيّ مع التاريخ، والذي يتّخذ نوعين من التعامل:

التعامل الأوّل:

يتعامل الرّوائي في هذا النّوع مع التاريخ على أنّه المادة التي لا يمكن الخلاص من أسرها، فهو سبيل الخلاص من الرّاهن والهروب من الواقع المتأزّم، لا يتصّرّف فيه النّاقد تصرّفا فنّيا، ويكتفي بنقل المادة التاريخية المروية خضوعا للمروي الشفوي، ممّا يؤدّي إلى تطابق المروي التاريخيّ مع القصّة في الرواية، وتراجع الفنّية في السّرد الخطّي كما تتراجع تقنيات الخطاب الروائي في استلهام التاريخ، ففي المرحلة التاريخيّة للكتابة السّرديّة نجد كلّ من جورجي زيدان وتوفيق الحكيم وطه حسين ونجيب محفوظ يعتمدون الكتابة التاريخية التشويقية، المبنية على الأسلوب الحكائي.

التعامل الثاني:

في هذا النّوع تعامل الرّوائيون مع التاريخ بوعي حين استلهامه والتصرّف فيه، لفضح الواقع واستشراف مستقبله، فتصرّف الرّوائي في بناء الأحداث وترتيب الزّمن القصصي،

لخدمة القصد، وهو ما يسمّيه سعيد يقطين بتخطيب زمن القصّة[1]، بمعاينة الإشارات الزّمنية التاريخية في الرّواية، وكيفية توزيعها على مستوى الكمّ، والعلاقات فيما بينها، واعتباطية هذه التمفصلات الزّمنية، بذكر لحظات وإسقاط أخرى، وبذا يكون روائيو الحساسية الجديدة قد استلهموا التاريخ عناية بمشغل الدلالة والقصد الإبداعيين، بغرض ترهين الكتابة وربطها بالحاضر، وجعل النصّ منفتحا على القراءة وأزمنتها المتعدّدة.

وضمن الحساسية الجديدة تتنزّل رواية "القبر المجهول أو الأصول" لأحمد ولد عبد القادر، لكونها نصّا يستلهم التاريخ لترهين النصّ الرّوائي والتعبير عن الواقع، فهي رواية تتعالق مع نصوص التراكم السّردي العربيّ السّابق، وتمتاز بخصوصية تعالقها بالنصّ الشفهي، ونصوص الموروث المرويّ الشعبيّ الجمعي المحلّي، «وهي النصوص التي رويت في النصّ من مقام سرديّ شفوي هو مقام المجلس فالسّرد في هذه الرّواية ينبني على تعالقين نصّيين»[2]: تعالق نصّي على مستوى الحكي المروي، وتعالق على مستوى اللّغة، ففي المستوى الأوّل أي مستوى القصّة الحكاية يتعالق النصّ الرّوائي مع نصّ شفويّ حاضر في الذاكرة الجمعية، أمّا في المستوى الثاني من التعالق، وهو اللّغة فيستثمر الرّوائيّ اللّغة الشعبيّة الحسانيّة، ومن هنا فالنصّ الرّوائي الموريتاني نصّ متميّز بتعالقه مع النصوص الشفوية، وباستثمار الرّوائيّ للسّرد الشفوي يطبع نصّة بلغة تحمل مضامينها الاجتماعية الإيديولوجية، «ممّا نتج عنه أن تعدّدت اللّهجات في الرّواية بتباين المواقع الاجتماعيّة المؤسّسة للخطابات الاجتماعية المتصارعة في النصّ»[3].

---

[1] المرجع السابق، ص 95.

[2] محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم، بنية الخطاب ودلالتها في رواية القبر المجهول أو الأصول، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، ط1، 2000، ص 119.

[3] المرجع نفسه، ص 120.

في تحليله لبنية الخطاب يتوقّف النّاقد عند البعد الوصفي لهذه البنية، محدّدا مكوناتها، مبيّنا كيفية اشتغال هذه المكوّنات داخل النصّ، موضّحا الخطابات المؤسّسة ببنية الخطاب الرّوائي "القبر المجهول"، **فما مفهوم بنية الخطاب عند محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم؟**

نقلا عن سعيد يقطين يعرّف النّاقد الخطاب بأنّه «الطريقة التي تُقدَّم بها المادة الحكائية في الرّواية، قد تكون المادة الحكائية واحدة، لكنّ ما يتغيّر هو الخطاب في محاولته كتابتها ونظمها»[1]، ثمّ يتّخذ ممّا حصره البويطيقيون من مكوّنات الخطاب الرّوائي الثلاثة: الزّمن والصيغة والتبئير مقولات إجرائية يفسّر بها انبناء بنية الخطاب في رواية "القبر المجهول أو الأصول"، باعتبارها تحقّق أدبية/شعرية النصّ.

دلالة بنية الخطاب في رواية القبر المجهول:

يطرق النّاقد دلالة بنية الخطاب في الرواية مستثمرا مفهوم "بيير زيما" في تناوله لمفهوم الحوارية الباختيني، اعتمادا على أدوات إنتاج الدلالة سواء على مستوى بينة الخطاب أم مستوى بنية النصّ اللّغويّة، حين ترهينهما أي ربطهما بزمن الكتابة وزمن القراءة، إذ الكتابة الرّوائية للقبر المجهول وليدة سياق اجتماعيّ سياسي عرفه المجتمع الموريتاني زمن كتابة الرواية في أبريل من عام 1980.

الخطاب طريقا لإنتاج الدلالة:

اعتمادا على اتّجاه توسيع السّرديات البويطقية الأفقي، انتقالا من الخطاب إلى النصّ، يدلّل النّاقد على زمن الكتابة بوصف صيغ انبناء التقنيات الكتابية داخل النصّ، وعبر مستويين يتمّ ترهيم الخطاب الرّوائيّ هما:

[1] د. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن، السّرد، التبئير، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1997، ص 7.

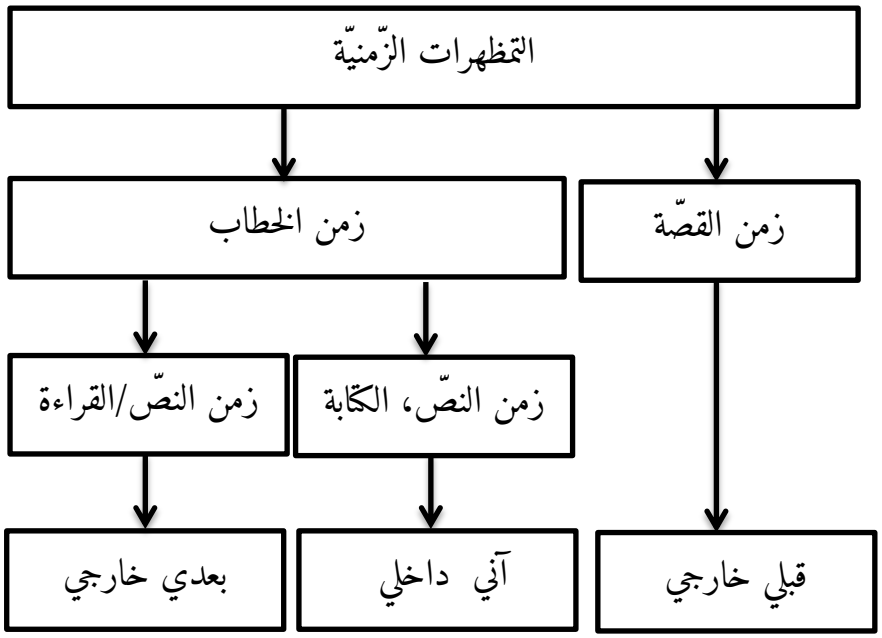
الترهين الدّاخليّ:

ويتم انطلاقا من علاقة الخطاب القصّة (الحكاية)، ودلالة هذه العلاقة على زمن الكتابة، وهذه الخطوة تعنى بالبناء الدّاخلي للنصّ ودلالته على المضامين الإيديولوجية، فالترهين يكشف مدى مساهمة البنية في تحقيق الدلالة عبر فعل الكتابة.

الترهين الخارجي:

ويتمّ من خلال فعل القراءة والتفاعل بين القارئ والبناء الداخلي للنصّ، «ومن خلال هذا التفاعل يتمّ البناء النصّي على المستوى الخارجي، وعبره إنتاج دلالة النصّ من لدن القارئ»[1]،

ويذهب سعيد يقطين إلى أنّ العلاقة بين بعدي الزّمن في النصّ: زمن الكتابة وزمن القراءة علاقة بناء construction التي يتمّ من خلالها إنتاج الدلالة production، فزمن القصّة/قبليّ سابق للكتابة، ويمكن تلخيص تقسيم سقطين للزّمن وفق الترسيمة الآتية:



[1] د. سعيد يقطين، انفتاح النصّ الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص 50-51.

يصف الناقد بنية الخطاب وصيغة ابنائه، رابطا هذا الوصف بزمن الكتابة لإنتاج دلالة الرواية، لكنّه يرى أنّ وصف بنية الخطاب غير كاف لإجلاء الدلالة في غياب لإيضاح بنية النصّ، وذلك باعتماد رؤية "بيير زيما" اللغوية النصّية التي تعدّ الرواية «مجموعة من البنى الدلالية والتركيبية والسردية، التي تتفاعل مع القضايا الاجتماعية والاقتصادية على مستوى اللّغة، فاللّغة هي إذن البنية الوسيطة الواقعة بين النصّ والمجتمع»[1]، وهذه الفكرة ناتجة عن تظير لمفهوم الحوارية عند باختين.

بيير زيما وحوارية النصّ:

طوّر "بيير زيما" مبدأ الحوارية الباختيني بالتأكيد على البعد الاجتماعي للنصّ، ومن بين المفاهيم التي أفادها "زيما" مفهوما: الوضع اللّغوي الاجتماعيّ للنصّ، والتناص كمقولة اجتماعيّة، وهما ما يساعد على استجلاء دلالة النصّ الروائيّ، من خلال ربط رواية "القبر المجهول" بزمن كتابته.

1 – الوضع اللّغويّ الاجتماعي في النصّ الروائي:

يركّز "زيما" على اللّغة سبيلا لتحقّق الدّلالة، وذلك بالتأكيد على العلاقة بين النصّ الأدبيّ وسياقه الاجتماعيّ، ولا يكون ذلك إلاّ «بتقديم العالم الاجتماعيّ كمجموع لغات جماعيّة، تظهر في أشكال مختلفة في البُنى الدلالية والسّردية للتخييل»[2]، فاللّغة عند "زيما" تظهر في إطار علم اجتماع النصّ «كنظام تاريخيّ يمكن أن تشرح تغيّراته اللّفظية، والدلالية، والتركيبية، في ضوء الصّراعات بين الجماعات الاجتماعية، ومن ثمّ بين لغات

[1] بيير زيما، النقد الاجتماعي، نحو علم اجتماع النصّ الأدبي، تر: عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1991، ص 155.

[2] المرجع السابق، ص 183.

جماعية، لهجات جماعية[1] sociolectes »[2]، **فما المفارقة بين اللّهجة والخطاب عند "زيما"؟**

في التمييز بين اللّهجة والخطاب يسترشد "زيما" بباختين في تقريبه لمفهوم الملفوظات، فهي مفاهيم فلسفية أكثر منها لغوية واجتماعيّة، ونظرا لصعوبة مفهوم الملفوظ صار مفهوم الخطاب بديلا له في الاستعمال الابستيمولوجيّ، فاللّهجة أو اللّغة الاجتماعيّة هي لغة إديولوجيّة، وفي هذه المقاربات للّهجة الجماعيّة يستفيد من تعريف باختين الذي يعتبر اللّهجات الجماعية أنواعا من اللغات الفرعية المتعارضة فيما بينها، إنّ اللّهجة الجماعية اعتمادا على مفهوم باختين هي لغة إيديولوجية تعبّر عن مختلف المستويات المعجمية والدلالية والتركيبية لمجموعة معيّنة، وانفتاحا من "زيما" على سيميوطيقا جريماس Greimas، يرى أنّ كلّ خطاب هو بناء سرديّ قائم على الصّراع بين الفاعلين، ومن هنا فالخطاب عند "زيما" «وحدة جملية تشكّل بنيتها الدلالية بوصفها بنية عميقة جزءا من شفرة، وتنطلق من لهجة جماعيّة لمسارها التركيبي أن يقدّم بمساعدة نموذج فاعلي سرديّ، إنّه من الضروريّ إذن اعتبار التطوّر التركيبيّ للخطاب كنتاج اختيارات دلالية لذات التلفّظ»[3].

المظهر الثاني من مظاهر الحوارية هو التناصّ كمقولة اجتماعيّة، إذ العالم التخييليّ هو شكل من أشكال التناصّ مع الخارج، إنّه «عملية امتصاص من جانب النصّ الأدبيّ للّغات الجماعية والخطابات: الشفوية أو الكتابيّة أو التخييلية، أو النظرية السياسية أو

[1] في علم اللغويات، اللهجة الاجتماعية هي ضرب من اللغة مرتبط بطائفة ما في المجتمع. يتميز بأن له خصائص على صعيد اللهجة، والمفردات، والنحو، وبناء الجمل، والتي يمكن في ضوئها تحديد الطبقة الاجتماعية لمستخدمي ذلك الضرب.

[2] المرجع السابق، ص 191.

[3] المرجع السابق، ص 197.

الدينية»[1]، فالعالم التخييليّ يتناصّ مع مرجعه الاجتماعيّ الذي يندمج فيه الكاتب كما ذكرت كريستيفا في حديثها عن التناص الباختيني، إذ يضع باختين النصّ داخل التاريخ، وداخل المجتمع اللّذين يعدّهما الكاتب نصوصا يندمج فيها حين عملية الكتابة، ومن هنا فالعلاقة بين المتخيّل الأدبيّ في النصّ ومرجعه الاجتماعيّ هي علاقة تناصيّة، ولفهمها على القارئ المحلّل النظر إلى البعد الحواريّ للتناص، إذ التحليل التناصي لا يرصد النصوص الحاضرة ولا يستكشف التقنيات البلاغيّة، بل يضيئ النصّ في سياقه الحواريّ، بمقارنة الخطابات المتفاعلة عن طريق الاستعاب والتحويل والمحاكاة السّاخرة، فهو يستوجب شرح أبنية النصّ الدلالية والسّرديّة.

كان للوضع الاجتماعي الموريتاني في الرواية أثره في إنتاج بنية اجتماعيّة متعدّدة العناصر، مشكّلةً تراتبيّة اجتماعيّة تظهر من خلال فضاء النصّ الرّوائي، «شاءت الأقدار أن تتواجد ثلاثة أحياء بدوية في أماكن متقاربة يجمعها حلف تاريخيّ قائم على مصالح غير متوازية»[2]، ويعرّفنا الراوي بهذه الأحياء في تراتبيتها الاجتماعية، لتكون «قبيلة أولاد أسويلم، حسانيون محاربون أشداء، كسبهم من المواشي قليل، إلاّ أنّهم مسلّحون بالبنادق، ولديهم بعض الخيول الموسومة العربية العتيقة»[3]، والحيّ الثاني هو قبيلة أولاد عبد الرحمن، «عشيرة زوايا من قبائل العلم المتخصّصة أصلا في تدريسه والعمل بمقتضاه»[4]، أمّا الحيّ

[1] المرجع السابق، ص 204.

[2] أحمد ولد عبد القادر، القبر المجهول أو الأصول، الدار التونسية، تونس، 1984، ص 7.

[3] الرواية، ص 7.

[4] الرّواية، ص 7.

الثالث هو قبيلة أولاد أحميدان لا علم ولا سلاح لهم، «أموالهم حقّ لأولاد أسويلم أهل السّلاح والسلطة، وآخر لأولاد عبد الرحمن بحكم النفوذ الثقافي الرّوحي»[1].

تعدّدية اللّغة في رواية "القبر المجهول":

إنّ التراتبيّة الاجتماعية للأحياء الثلاثة جعلت الرّوائيّ يحرص على جعل شخصيات الرّواية تحافظ على لسانها المحلّي، وتحافظ على رؤيتها الخاصّة للعالم، فاللّغة الحسانيّة الوريتانيّة تضمّ كثيرا من اللّهجات متميّزة في سماتها اللّسانيّة، ومن هذه اللّهجات لهجة الحسانيين، ولهجة ازناقة، ولهجة الزوايا، وقد حرص أحمد ولد عبد القادر على تعدّدية لسنية لغويّة تجمع بين اللّغة الفصحى واللّهجات الحسّانيّة في النصّ الرّوائيّ، فسمة تعدّد اللّغات ممّا يميّز السّرد الروائيّ الموريتانيّ، وجملة اللّغات/اللّهجات التي نلمسها في النصّ الرّوائي هي:

1 - لهجة حسّان خطاب القوّة:

تتميّز هذه اللّهجة في النصّ الروائي بالقوّة والأمر والنهي وألفاظ الشتم، وهي لهجة أولاد أولاد أسويلم، وأولاد أعميرة، فاللّغة في موقف القوّة هي لغة القيم والأخلاق التي تعكس حياة الفرسان والأبطال، وتجسّد مواقف البطولة والشجاعة والإباء.

2 - لهجة الزوايا خطاب الثقافة:

المستوى الثاني من التعدّد اللّغويّ يتجسّد في كلام شخصيات أولاد عبد الرحمن، من مثل حديث سلامي وميمونة الذي يصدر عن سلطة الثقافة والعلم، والحياة الرّوحيّة، وتتناص هذه اللّهجة باللّغة الفصحى.

3 - لهجة ازناقة خطاب القهر:

هذا المتسوى من اللّغة خاصّ بالمقهورين، ويمثّل لهجة ازناقة أولاد أحميدان، وتتّسم بروح السّخرية والفكاهة وعدم التحفّظ.

---

[1] الرّواية، ص 7.

ترهين الوضع اللّغويّ الاجتماعي في رواية القبر المجهول:

إن التمييز بين زمن كتابة النصّ وزمن القصّة يجعلنا ندرك مسألة ترهين الخطاب بجعل الخطابات دالّة على حاضر المجتمع متجاوزة لماضيه الذي توهم به القصّة، ويتمّ ترهين الكاتب للوضع من خلال ربطه بزمن الكتابة، فيتمظهر هذا الترهين في الآتي:

- ترهين الكاتب الخطاب الحسّاني بكسره لمبدأ احتكار السلطة، وجعلها متداولة بين الحسانيين وازناقة والزوايا، في ظلّ خطاب راهن زمن كتابة النصّ، زمن الدولة المركزية في ظلّ ماضيها أي زمن القصّة.
- رهن الكاتب الخطابات الثلاثة بكسر دائريتها وتراتبيتها، وجعل ممثّلي الخطابات المتعدّدة يتخلّون عن أدوارهم الأصلية، إنّ الكاتب بتصرّفه في الخطابات المتعدّدة يتصرّف في التاريخ ولا يخلص له، فيكسر دائرة السلطة والحكم ليجعله متاحا بين جميع الأحياء المكوّنة للمجتمع الموريتانيّ.

استنتاجات ختامية:

ما يمكننا استنتاجه في ختام مقاربة المدوّنة النّقدية الموريتانية هو أنّ النّاقد انطلق بداية من تسليم نقدي مفاده أنّ عالم التّخييل في رواية "القبر المجهول" لأحمد ولد عبد القادر ليس إلاّ مظهرا من مظاهر حوارية الرّواية مع مرجعها الخارجي، فكانت القصّة امتصاصا للّغات الجماعية وخطاباتها التي اندمج معها الكاتب، ولمقاربة المتن الرّوائي انفتح النّاقد على مرجعية تجمع بين الغربيّ والعربيّ يمكننا إجمالها في:

- استثمار مقولات سعيد يقطين في السّرد والسّرديات، من خلال كتابيه "انفتاح النصّ الروائي، النص والسياق"، و" تحليل الخطاب الروائي، الزمن، السّرد، التبئير".
- استثمار مقولات سيزا قاسم ويمنى العيد في النقد السّردي البويطيقي.

- مزج النّاقد بين الخطّين العمودي والأفقي لتوسيع السّرديات البويطيقية، مع تغليبه للخطّ الأفقي ممثّلا في سعيد يقطين.
- استثمار الناقد لمفهوم الحوارية الباختينة بعد تطويره من قبل "بيير زيما"، وخاصّة ما تعلّق بعلم اجتماع النّصّ، وطرقه لعلم الدّلالة والتركيب كوظائف اجتماعيّة، وتناوله للمستوى المعجمي والدلالي والسّردي، انتهاء بمسألة الوضع اللّغوي الاجتماعيّ وقضية اللّهاجات والخطابات والتعدّدية اللّغوية وماهية الملفوظ، ثمّ خطاب الإيديولوجيا ومقولة التناص الاجتماعية.
- إنّ النّاقد لا يشير في كثير من الأحيان إلى باختين، وإنّما ينسب المفاهيم إلى "بيير زيما" علما بأنّ "زيما" نفسه ينسب كلّ المفاهيم الموظّفة من قبل النّاقد إلى باختين.
- في الأخير إنّنا نرى أنّ اختيار النّاقد للتحليل البويطيقي للسّرد وانفتاحه على سوسيولوجيا النصّ عند "زيما" جعل المدّونة تتّجه إلى التنظير أكثر من اتّجاهها للتطبيق والتعامل مع النصّ الروائي "القبر المجهول أو الأصول".

خاتمة

بعد مقاربة أهمّ المفاهيم الباختينية على مستوى التراكم النظري والتطبيقيّ والحضور المكثّف لها في النّقد الرّوائيّ المغاربيّ خلصنا إلى النتائج البحثية الآتية:

- إنّ أيّ قراءة للفكر الباختينيّ تخلص إلى كون مفاهيمه تُجاوزُ المفهومَ والمصطلح لتؤسّس نظرية لها خلفيتها الفكريّة الفلسفيّة، فهي ذات نظرة شمولية تمسّ جميع العلوم الإنسانيّة، وتمدّ النّاقد الرّوائيّ بالأدوات الإجرائيّة كما تمدّه بالمؤشّرات النظريّة التي يتّكئ عليها حين مقاربته للنّصوص، فالحوارية، والبوليفونية، والكرنفالية والغروتيسك، والغيرية، والعبر لسانية محرّضات فعلية للنّقد المغاربيّ لجعله يسائل الخطاب الرّوائيّ من داخله ومن خارجه.

- تلقى النّقد الرّوائيّ المغاربيّ للمفاهيم الباختينية من خلال خطّين اثنين هما:

الخطّ الغربيّ ممثلا في إسهامات جوليا كريستيفا وترجمتها وشرحها لأعمال باختين، وإسهامات تزفيتان تودوروف في تفسيره لشمولية النظرية الباختينية وريادته لحقول المعرفة الإنسانيّة.

الخطّ العربيّ ممثّلا في الترجمات التي قدّمها كلّ من يوسف حلاّق ومحمد برادة، ومحمد البكري ويمنى العيد، ونصر الدين شكير، وأنور محمد إبراهيم، ونخري صالح، وعقبة زيدان، وجميل نصيف التكريتي، وجمال شحيد.

- مختلف المدوّنات النّقدية المغاربيّة حاولت التجديد والتجدّد على مستوى المنهج والممارسة بعدم الإخلاص للمفهوم والانفتاح على مفاهيم أخرى فرضّتها التحوّلات النّقديّة الحديثة، ومحاولة الخروج من دائرة النّقد والقراءة المغلقة.

- تباين مدوّنات النّقد الرّوائي المغاربيّ في تلقي المفاهيم الباختينيّة نظرا لاختلاف المناهج المتّبعة من قبل النّقاد المغاربيين، وهو ما نلمسه في الممارسات النّقدية التطبيقيّة الآتيّة:

1 – مدوّنة الناقد نصر الدين شكير:

- تعدّ ترجمات نصر الدين شكير أحد مصادر تلقي النقد الرّوائيّ المغاربيّ للمفاهيم الباختينية، أمّا مقاربته النّقدية فيتلقى فيها المفاهيم من الخطّ العربيّ ممثّلا في محمد برادة.
- ينفتح الناقد نصر الدين شكير على مفاهيم أخرى غير مفاهيم باختين منها: مفهوم الكاتب الضمني الذي يتلقاه عن النّاقد الأمريكي واين بوث **Wayne Booth** صاحب مفهوم المؤلّف الضمني، ومفهوم **زمن الكتابة متأثّرا بتودوروف وميشال بوتور، ومفهوم وجهة النّظر والتبئير تأثّرا بجيرار جينيت، ومفهوم الصوت.**

2 – مدوّنة الناقد محمد آيت ميهوب:

- يطرق النّاقد مفهوم التداخل الأجناسيّ كشكل من أشكال الحوارية الباختينية، فيتتبعه في مختلف الأجناس الأدبيّة بعدّه ظاهرة لا تخصّ الرّواية وحدها، بل هو ظاهرة تمس مختلف الفنون الأدبيّة وغير الأدبيّة.
- ينظّر النّاقد لجملة من المفاهيم المرتبطة بتيمة موضوعه النّقدي هي: التداخل الأجناسيّ والخطابيّ، والحوارية، والكرنفالية، والتناص.
- تتعدّد مصادر تلقي المفهوم الباختيني بين المرجع الفرنسي والمرجع العربيّ وبخاصة المغاربيّ.

- رغم استثمار النّاقد للمفاهيم التي صرّح بها إلاّ أنّه غيّب مفهوم الكرنفالية في تحليله للنصوص الرّوائية التي عالجها.

3 – **مدوّنة الناقد منيب محمد البوريمي:**

– لم يستطع البوريمي تبني مصطلح إجرائيّ واحد، فمرّة نجده يستعمل مصطلح الحيّز، ومرّة مصطلح الفضاء ومرة الزمكان أو الكرونوتوب، فهو يجمع بين كلّ هذه المصطلحات ولا ينحاز إلى مفهوم واحد رغم تمثّله للمرجعية الفلسفية والمعرفية وأجرأتها، فمقاربته لفضاء رواية "الغربة" لعبد الله العروي سواء على مستوى الإطار أو الدلالة فتعدّ إضافة جادّة إلى مكتبة النّقد الرّوائي المغاربي في كونها تقدّم آليات إجرائية تتعلّق بالفضاء الرّوائيّ، يقارب من خلالها الدّارس والناقد الروائي المتون الرّوائية.

4 - النّاقد محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم:

- يعتبر النّاقد رواية القبر المجهول مظهرا من مظاهر حوارية الرّواية مع مرجعها الخارجي.
- يستثمر الناقد مقولات سعيد يقطين في السّرد والسّرديات، ومقولات سيزا قاسم ويمنى العيد في النقد السّردي البويطيقي.
- استثمار الناقد لمفهوم الحوارية الباختينة بعد تطويره من قبل "بيير زيما".

5– مدوّنة الناقد مسعود لشيهب:

– استحدث النّاقد مصطلحات ولّدها التلقي الإيجابي للمفاهيم الباختينية، والاستثمار الفعّال لمفهوم الكرونوتوب كمقولة إجرائية، ومن هذه المصطلحات: الكرونوتوب الذاتي/الشخصي، غير أنّنا نجد أنّ اعتماده مصطلحات أخرى

كمصطلح تيمة المنزل وتيمة الشارع وتيمة الجامعة يولّد اضطرابا في مفهوم الكرونوتوب بحصره في التيماتي/الموضوعي.

- أضاف الناقد إضافة جادّة وجيّدة للمدوّنة النقدية المغاربية المستثمرة للمفهوم الباختيني، وذلك بربطه بين مفهوم التعدّد الصوتي ومفهوم وجهة النظر انفتاحا على تصورات "رابتال" في نظريته التلفّظية التفاعلية.

6- مدوّنة الناقدة عليمي:

- رغم حضور بعض تمظهرات الحوارية كالبوليفونية وتعدّد الأصوات واللّغات إلاّ أنّ الدراسة أهملت كثيرا من تمظهرات الحوارية الأخرى كالكرونوتوب الذي كان بالإمكان استثماره بدراسة جدلية الزمان والمكان بدل الاكتفاء بدراسة الشخصية الرّوائية ولغتها، كما كان بالإمكان دراسة الكرنفالية كمفهوم باختيني مؤسّس للحوارية بدل الإشارات العابرة للتهجين والسّخرية والباروديا والأسلبة.

7- مدوّنة الناقدة صليحة مرابطي:

- لا تخلص النّاقدة للمفهوم الباختيني بل تنفتح حين استثمارها للحوارية والتنوّع الكلاميّ على النموذج العاملي الغريماسي وآليات البلاغة التقليدية لفهم وتفسير تمظهرات التعدّد الموضوعاتي اعتمادا على مفهوم العلاقة بين الذات والموضوع عند "غريماس" و"جينيت"، وكيف تنبق الحالات/ الشخصيات اعتمادا على ظواهر ثلاثة هي: انبثاق الحالات والتوالد التشبيهي وانبثاق الصفات، ثمّ ما يتولّد عن هذا الانبثاق من تعدّد للشخصيات وغياب للتبئير.

8- مدوّنة الناقد عبد الرحمن التمارة:

- يتّخذ الناقد عبد الرحمن التمارة المنهج السوسيونصي منهجا لمقاربته رواية "الهباء المنثور" لأحمد المديني، محلّلا الرّواية في بعدها الاجتماعي من خلال مفاهيم باختينية هي: الحوارية والتعدّد اللّغوي، وصورة اللّغة وتنضيدها المهني والأجناسي.

9- مدوّنة الناقدة نورة بعيو:

- تمكّنت النّاقدة من تمثّل كلّ أشكال الكرونوتوب الباختيني ومفاهيمها النظرية حين التطبيق على المدونات الرّوائية الضخمة ممثلة في روايات عبد الرحمن منيف وحنا مينة وواسيني الأعرج وبطاء طاهر.
- وفّقت النّاقدة في قراءتها الكرونوتوبيّة للنصّوص الرّوائية العربية انطلاقا من مجالي اللّقاء والفراق تلقيا على المفهومين الواردين في الدراسة الثالثة من كتاب "جماليات نظرية الرواية لميخائيل باختين الموسومة "أشكال الزمان والكرونوتوب في الرواية" في ترجمتها الفرنسية وترجمتها العربية.

في الأخير نتوق لتجديد البحث في التراكم نقدي الرّوائي المغاربيّ الذي تمثّل المفهوم الباختيني على مستوى التنظير والمعالجة، وذلك بدراسة مدوّنات أخرى منها: تداولية الخطاب الروائي لحياة أم السّعد، والمتخيّل في الرواية الجزائريّة من المتماثل إلى المختلف لآمنة بلعلى، وفي حوارية الرواية لنحند القاضي، والفضاء في رواية الثورة لمنجي بن عمر، والرواية ورهان التجديد لمحمد برادة، والرواية المغاربية وتحوّلات اللّغة والخطاب لعبد الحميد عقار، وأسلوبية الرّواية مدخل نظري لحميد لحمداني، وحواريّة الخطاب الرّوائيّ التعدّد اللّغويّ والبوليفونيّة لمحمّد بوعزة.

المصادر والمراجع

أ - المصادر العربية:

- **القرآن الكريم، رواية ورش ،دمشق ،ط1،دار القرآن الكريم، بيروت، لبنان، 2011.**

1. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط15، 2000.
2. أحمد المديني، الجنازة، دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2004.
3. أحمد المديني، الهباء المنثور، دار نشر المعرفة، الرباط، المغرب، 2001.
4. أحمد بن القاسم الحجري، نصار الدين على القوم الكافرين، تحقيق: د. حسام الدين شاشية، دار السويدي للنشر والتوزيع، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2015.
5. أحمد ولد عبد القادر، القبر المجهول أو الأصول، الدار التونسية، تونس، 1984.
6. اعترافات كاتم الصوت، مؤلّف إحياء في البحر الميّت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1992.
7. إلياس خوري، رحلة غاندي الصغير، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1989.
8. إميل حبيبي، الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النّحس المتشائل، دار عرابسك للنشر، حيفا، ط1، 1974.
9. بهاء الطاهر، الحب في المنفى، دار الهلال للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1995.
10. بهاء طاهر، الحبّ في المنفى، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 2009.
11. الحبيب السائح، تماسخت دم النسيان، فيسيرا للنشر والتوزيع، الجزائر، 2012.
12. حنا مينة، المرفأ البعيد، منشورات دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1983.
13. صامويل بيكيت، اللامسمّى، تر: حسين عجة، دار المدى للإعلام والثقافة والفنون، بغداد، العراق، ط1، 2019.
14. صدوق نور الدين، الكوندليني، الآن ناشرون وموزّعون، عمّان، الأردن، ط1، 2015.
15. صلاح الدين بوجاه، راضية والسيرك، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1998.
16. صنع الله إبراهيم، أمريكانلي (أمري كان لي)، دا المستقبل العربي، القاهرة، ط2، 2004.
17. صنع الله إبراهيم، ذات، دار المستقبل العربي، القاهرة، مصر، ط3، 1998.

18.الطاهر بن جلون، ليلة الغلطة، تر: روز مخلوف، دار ورد للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1998.
19.عبد الرحمن منيف، أرض السواد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ج1، ط2، 2002.
20.عبد الرحمن منيف، الآن.. هنا أو شرق المتوسّط مرّة أخرى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط4، 2001.
21.عبد الرحمن منيف، مدن الملح الأخدود، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط11، 2005.
22.عبد الرحمن منيف، مدن الملح التيه، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط11، 2005.
23.عبد الرحمن منيف، مدن الملح المنبت، مدن الملح بادية الظلمات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط11، 2005.
24.عبد الرحمن منيف، مدن الملح بادية الظلمات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط11، 2005.
25.عبد الرحمن منيف، مدن الملح تقاسيم الليل والنهار، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط11، 2005.
26.عبد الله العروي، الغربة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1980.
27.عبد الله العروي، الغربة، دار النشر المغربية، الدار البيضاء المغرب، 1971.
28. عبد الواحد براهم، تغريبة أحمد الحجري، منشورات الجمل، ألمانيا، 2006.
29.لوكيوس أبوليوس، الحمار الذهبي، تر: د. أبو العيد دودو، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط3، 2004.
30.محمد زفزاف، الثعلب الذي يظهر ويختفي، منشورات الجمل، بغداد، العراق، ط2، 2008.
31.نجيب محفوظ، المرايا، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط4، 2012.
32.نجيب محفوظ، ميرامار، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط2، 2007.
33.واسيني الأعرج، حارسة الظلال، دون كيشوت في الجزائر، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، ط1، 1999.

34.واسيني الأعرج، ذاكرة الماء محنة الجنون العاري، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط4، 2008.

ب - المصادر الأجنبية:

1.Tahar Ben Jelloun, La Nuit De L'erreur, 2dition du seuil, Paris, 1997.

ج - المراجع العربية والمترجمة:

1. ف تشيتشرين، الأفكار والأسلوب، تر: د. حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامّة، بغداد، العراق، 1994.
2. إبراهيم خليل، بنية النصّ الرّوائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010.
3. أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني الكفوي، الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللّغوية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ابنان، ط2، 1998.
4. أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير، تفسير القرآن العظيم، دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2000.
5. أبو نصر محمد الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير، تح: غطاس عبد الملك خشبة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر.
6. أحمد الشايب، الأسلوب، دراسة بلاغيّة تحليليّة لأصو الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط8، 1991.
7. أحمد المديني، في أصول الخطاب النقدي الجديد، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، العراق، ط2، 1989.
8. أحمد اليبوري، في الرواية العربية التكوّن والاشتغال، شركة المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.
9. أحمد مومن، اللّسانيات النشأة والتطوّر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005.
10.الآخوند الشيخ محمد كاظم الخراساني، كفاية الأصول، مؤسسة آل البيت لإحياء التراث، بيروت، لبنان، ط3، 2008.

11.إدريس الخضراوي، الرواية العربية وأسئلة ما بعد الحداثة، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2012.
12.إدوارد سابير وآخرون، اللّغة والخطاب الأدبيّ، المركز الثقافي العربي، الدرا البيضاء، المغرب، ط1، 1993، ص 12.
13.أسعد محمد علي، بين الأدب والموسيقى، دراسة مقارنة في الفن الروائي، دار آفاق عربية للصحافة والنشر، بغداد، العراق، 1985.
14.أفلاطون، الجمهورية، ترجمة شوقي داود تمراز، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، 1994.
15.أفلاطون، دفاع سقراط، تر: الأب ايزيدور أبو حنا، دير المخلص، صيدا، 1940.
16.ألكسي جورافسكي، الإسلام والمسيحية، تر: د. خلف محمد الجراد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1996.
17.آمنة بلعلى، المتخيّل في الرّواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2011، ص 125.
18.آمنة يوسف، تقنيات السّرد في النظرية والتطبيق، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 2015.
19.أنور المرتجى، ميخائيل باختين الناقد الحواري، منشورات زاوية للفن والثقافة، الرباط، المغرب، 2009.
20.أوزوالد ديكرو، القول والمقول، تر: بسمة بلحاج رحومة الشكيلي، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط1، 2019.
21.أوكان عمر، اللّغة والخطاب، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2001.
22.إيمان الزيّات، البوليفونيّة السّرديّة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 2017.
23. إيميل توفيق، الزمن بين العلم والفلسفة والأدب، دار الشروق، القاهر، مصر، ط1، 1982.
24.باتريك شارودو ودومينيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القادر المهيري وحمّادي صمود، منشورات دار سيناترا، تونس، 2008.
25.برنار فاليط، النصّ الرّوائي تقنيات ومناهج، تر: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999.

26.بسام قطوس، استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النّقدي، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، ط1، 1998.
27.بوريس أوسبنسكي، شعرية التأليف بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي، تر: سعيد الغانمي، وناصر حلاوي، المجلي الأعلى للثقافة، القاهر، مصر، ط1، 1998.
28.بوشوشة بن جمعة ، الرّواية النسائية المغاربيّة أسئلة الإبداع و ملامح الخصوصية، الرّواية العربيّة النّسائية، الملتقى الثالث للمبدعات العربيات، دار كتابات، تونس، ط1 ،1999.
29.بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطبع والنشر، ط1، 2005.
30.بول ريكور، نظرية التاويل الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006.
31.بيار زيما، النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع للنص الأدبي، تر: ، عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1991.
32.بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، تر: عبد الستّار جواد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2000.
33.بيير بورديو، الرمز والسلطة، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار تويقال، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2007.
34.بيير زيما، النقد الاجتماعي، نحو علم اجتماع النصّ الأدبي، تر: عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1991.
35.بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.
36.بيرلوي دوشارتر، الكوميديا الإيطالية، تر: ممدوح عدوان وعلي كنعان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1991.
37.ترفيطان طودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخون ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990.
38.تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات النشر، ط2، 1996.

39.تزفيتان تودوروف، نقد النقد، رواية تعلّم، تر: د. سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط2، 1986.
40.تزفيطان تودوروف، نظرية الأجناس الأدبيّة، دراسات في التناص والكتابة والنقد، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط1، 2016.
41.تزيفيتان تودوروف، الأدب والدلالة، تر: د. محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، حلب، سوريا، 1996، ص 77- 79.
42.جاب لينتفلت، مقتضيات النص السردي الأدبي، تر: رشيد بن حدو، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، ط1، 1992.
43.جابر عصفور، زمن الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1999.
44.جابر عصفور، زمن الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1999.
45.جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000.
46.جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000.
47.جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: د. محمد الولي ود. محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.
48. جان لوي كابانس، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، تر: د. فهد عكام، دار الفكر، دمشق، سورية، ط1، 1982.
49.جبار سعيد، التوالد السردي قراءة في بعض أنساق النص التراثي، جذور للنشر، الرباط، المغرب، 2006، ص 81.
50.جلال الدّين سعيد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، دار الجنوب للنشر، تونس، 2004.
51.جليلة الطريطر، أدب البورتريه، النظرية والإبداع، دار محمد علي للنشر، صفاقس، تونس، 2011.

52.جميل حمداوي، أنواع المقاربات البوليفونية، دار الرّيف للطباعة والنشر الإلكتروني، الناظور، المغرب، ط1، 2020.
53.جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتّاب اللبناني، بيروت، 1982، ج1.
54.جنّات عليمي، الحوارية في الرواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي أنموذجا، دار الاتحاد للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2020.
55.جورج لوكاتش، الرّواية كملحمة بورجوازية، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1979.
56.جورج لوكاتش، نظرية الرواية، تر: الحسين سبحان، منشورات التل، الرباط، المغرب، ط1، 1988.
57.جوليا كريستيفا، علم النصّ، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991.
58.جوناثان كولر، مدخل إلى النظرية الأدبيّة، تر: مصطفى بيومي عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2003.
59.جيرار جنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المجلي الأعلى للثقافة، ط2، 1997.
60.جيرار جينيت وآخرون، الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2002.
61.جيرار جينيت، مدخل إلى جامع النصّ، تر: عبد العزيز شبيل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر،1999.
62.جيرالد برنس، المصطلح السّردي، تر: عابد خازندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2003.
63.جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيّد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط1، 2003.
64.الحبيب الدايم ربي، الكتابة والتناص في الرواية العربية، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 2004.

65.حجازي عبد الرحمن، مفهوم الخطاب في النظرية النقدية المعاصرة، مجلة علامات في النقد، المجلد 15، الجزء 57، جدّة، السعودية، سبتمبر 2005.
66.حسن المنيعي، المسرح الحديث إشراقات واختيارات، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة دراسات الفرجة 6، طنجة، المغرب، ط1، 2009.
67.حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، الفضاء، الزّمن، الشخصية، المركز الثقافي العربيّ، الدراء البيضاء، المغرب، ط1، 1990.
68.حسين حمودة، في غياب الحديثة حول متّصل الزمان/ المكان في روايات نجيب محفوظ، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، 2007 .
69.الحسين سحبان، لوكاش، نظرية الرواية، مجلة الجدل، العدد3، 21 مارس 1986.
70.حميد لحمداني، أسلوبيّة الرواية مدخل نظري، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، المغرب، 1989.
71.حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقفي العربيّ، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2007.
72.حميد لحمداني، النصّ الروائي والإيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقلفي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.
73.حميد لحمداني، بنية النصّ السّردي من منظور لنّقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1991.
74.حنا عبود، من تاريخ الرواية، منشورات اتّحتد كتّاب العرب، دمشق، سوريا، 2002.
75.حنا عبود، من تاريخ الرواية، منشورات اتّحتد كتّاب العرب، دمشق، سوريا، 2002.
76.حياة مختار أم السعد، تداولية الخطاب الرّوائيّ، من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفّظ، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015.
77.خوسيه مارثا بوثويلو ايفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، تر: حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، الفجالة، القاهرة، 1991.
78.دومبنيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

79.ديفيد لودج، الفنّ الروائي، تر: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2002.
80.رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998.
81.رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور ، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 1998.
82.رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1996.
83.رضوان الكوني، عيد المساعيد، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرّسم، تونس، 2005.
84.رنيه جيرار، الكذبة الرومانسية والحقيقة الروائية، تر: د. رضوان ظاظا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2008.
85.روجيه غارودي، النظرية المادية في المعرفة، تر: إبراهيم قريط، دار دمشق، دمشق، سوريا
86.روزنتال ويودين، الموسوعة الفلسفية السوفياتية، تر: سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1974.
87.رولان بارط، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1993.
88.رولان بورنوف وريال أوئيليه، عالم الرواية، تر: نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 1991.
89.رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة جابر عصفور، سلسلة عالم المعرفة، العدد 110.
90.زكريا إبراهيم، مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، مكتبة مصر، 1990، ص 106.
91. زكريا بن محمد بن محمود القزويني، عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط1، 2000.
92.زكريا يوسف، موسيقى الكندي، مطبعة شفيق، بغداد، العراق، 1962.
93.السعيد بوطاجين، السرد ووهم المرجع، مقاربات في النصّ السّرديّ الجزائري الحديث، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005.

94.سعيد شوقي محمد سليمان، توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2000.
95.سعيد علواش،معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985.
96.سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، الزمن، السّرد، التبئير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1997.
97.سعيد يقطين، القراءة والتجربة، حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1985.
98.سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدّمة للسّرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997.
99.سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997.
100. سعيد يقطين، انفتاح النصّ الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.
101. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.
102. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.
103. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن، السّرد، التبئير، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1997.
104. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزّمن، السّرد، التبئير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1997.
105. سلوى السعداوي، الكذب الحقيقي: من قال إنني لست أنا ؟ : في إشكالية التخييل الذاتي، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط1، 2016.
106. سليمة عذراوي، النظريات النقدية الغربية، إإشكاليات التلقي العربيّ، نظريات التناص أنموذجا، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1.

107. سمير الخليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، إضاءة توثيقية للمفاهيم الثقافية المتداولة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2016.
108. سمير حجازي، المتقن معجم المصطلحات اللّغوية والأدبية الحديثة، دار الراتب الجامعية للنشر والتوزيع، القبة، الدزائر، دط،دت.
109. سيد حامد النسّاج، بانوراما الرّواية العربية، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، لبنان، 1982.
110. سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، إلياس العصرية، القاهرة، مصر، 1986، ص40.
111. سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتّاب، 1984.
112. شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2001.
113. شجاع مسلم العاني، قراءات في الأدب والنقد، منشورات اتحاد كتّاب العرب، دمشق، سوريا، 1999.
114. شرف الدين عبد الحميد، تأريخ الفلاسفة اليونان الأوائل قبل سقراط إعادة نباء وتأويل جديد، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، 2020.
115. شرف الدين ماجدولين، الفتنة والآخر أنساق الغيرية في السرد العربي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012، ص35.
116. شعبان صلاح، الجملة الوصفية في النّحو العربيّ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2004.
117. شعبان صلاح، الجملة الوصفية في النّحو العربيّ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2004.
118. شكير نصر الدين، أبحاث نقدية في الرواية والقصة والشعر، دار دال للنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط1، 2015.
119. شوقي بزيغ، رواية الحرية ونشيد الحبّ، مجلة الآداب، العدد6، السنة 41، حزيران 1993.

120. صبري حافظ، أفق الخطاب النّقديّ، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1996.
121. صبيحة زعرب، غسان كنفاني جماليات السّرد في الخطاب الرّوائي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006.
122. صلاح إسماعيل، توضيح المفاهيم ضرورة معرفية، دار السلام، القاهرة، ط1، 2008.
123. صلاح الدّين جبّاري، بلاغة الغروتيسك، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2010.
124. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1995.
125. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، 1992.
126. صلاح فضل، لذة التجريب الروائيّ، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، مصر، ط1، 2005.
127. الطاهر لبيب، صورة الآخر العربي ناظرا ومنظورا إليه، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1999.
128. عبد الإله بلقزيز، العرب والحداثة دراسة في مقالات الحداثيين، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت،2007.
129. عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008.
130. عبد الرحمن التمارة، سوسيولوجيا الرّواية البنية واللغة، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، اللإمارات العربية المتّحدة، ط1، 2015.
131. عبد الرحيم العلام ومحمد قاسمي، الرواية المغربية المكتوبة بالعربية 1942- 2003، منشورات وزارة الثقافة، الرباط، المغرب، ط1، 2003.
132. عبد الرحيم الكردي، السرد ومناهج النقد الأدبيّ، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004.
133. عبد الرّحيم بدر، الكون الأحدب قصّة النظرية النّسبية، مكتبة النهضة، بغداد، العراق، دار القلم، بيروت لبنان، ط3، 1980.
134. عبد الرّحيم غالب، موسوعة العمارة الإسلامية، جروس برس، بيروت، لبنان، ط1، 1988.

135. عبد السّلام المسدي، الأسلوبيّة والأسلوب، الدار العربيّة للكتاب، طرابلس، ليبيا، ط3، 1982.
136. عبد العال عبد الرحمن عبد العال، مشكلة الأصالة والتوفيق لدى فلاسفة اليونان، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2004، ص 74.
137. عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، جدلية الحضور والغياب، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط1، 2001.
138. عبد الفتاح سيف الدّين، بناء المفاهيم الإسلاميّة، دار النهضة، القاهرة، ط1، 2003.
139. عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006.
140. عبد القادر الشّاوي، الكتابة والوجود السيرة الذاتية في المغرب، أفريقيا الشّرق، الدار البيضاء، المغرب، 2000.
141. عبد القادر الفاسي الفهري، اللسانيات واللغة العربية، نماذج تركيبية ودلالية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1993.
142. عبد القادر بشته، الإبستمولوجيا مثال فلسفة الفيزياء النيوتونية، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1995.
143. عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النّقدي والبلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2007.
144. عبد اللّطيف محفوظ، صيغ التمظهر الروائي، بحث في دلالة الأشكال، منشورات مختبر السرديات، جامعة الحسن الثاني، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك، المحمدية، الدار البيضاء، ط1، 2011.
145. عبد الله إبراهيم وسعيد الغانمي وعواد علي، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1996.
146. عبد الله العروي، الأيديولوجيا العربية المعاصرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1995.
147. عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006.

148. عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي :معالجة تفكيكية سيمائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.
149. عبد المالك مرتاض، نظرية الرّواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1990.
150. عبد المجيد الحسيب، حوارية الفن الروائي، مطبعة آنفو، فاس، المغرب، 2007.
151. عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2000.
152. عثماني الميلود، شعرية تودوروف، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.
153. عجينة بوراوي، مساءلات نقدية دراسات وترجمات، منشورات سعيدان، 2001.
154. عزّ الدين إسماعيل، الأدب وفنونه دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط9، 2013.
155. على عبود المحمداوي، الفلسفة الغربية المعاصرة ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ج2، ط1، 2013.
156. علي القاسمي، علم المصطلح أُسسه النظرية وتطبيقاته العملية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008.
157. علي القاسمي، مفاهيم الثقافة العربية، دار المفردات للنشر والتوزيع، الرياض المملكة العربية السعودية، ط1، 2018.
158. علي بن محمد، الجرجاني معجم التعريفات، تحقيق محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2004.
159. علي جمعة محمد وآخرون، بناء المفاهيم دراسة معرفية ونماذج تطبيقية، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، القاهرة، ط1، 1998.
160. علي نجيب إبراهيم، جماليات الرّواية، دراسة في الرّواية الواقعية السورية المعاصرة، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق سوريا، 1994.
161. غاستون باشلار، حدس اللّحظة، تر: رضا عزوز، عبد العزيز زمزم، دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية، بغداد، العراق، الدار التونسية للنشر، تونس، 1986.

162. فاضل ثامر، المقموع والمسكوت عنه في السّرد العربيّ، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2004.
163. فانسون جوف، أثر الشخصية في الرّواية، تر: حسن حمامة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2012.
164. فراس السواح، دين الإنسان بحث في ماهية الدّين ومنشأ الدّافع الديني، منشورات دار علاء الدّين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، سوريا، ط4، 2002.
165. فرديناند دو سوسور، علم اللغة العام، تر: د. يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية، بغداد، العراق، 1985.
166. فؤاد التركلي، الرّجع البعيد، دار المدى للإعلام والثقافة والفنون، بغداد، العراق، ط3، 2015.
167. فولفغانغ إيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر: د. حميد لحمداني ود. الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب، 1995.
168. فيسيلين بتكوف، النسبية وطبيعة الزمكان، تر: محمد أحمد فؤاد باشا، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2018.
169. فيصل درّاج، الرواية وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999.
170. فيصل دراج، ميخائيل باختين: الكلمة، اللّغة، الرّواية، مجلة الآداب، العدد 90-100، أكتوبر 1999.
171. فيليب هامون، سيميولوجية الشخصية الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2013.
172. القاموس الموسوعي للتداولية، جاك موشلر وآن ريبول، دار سيناترا، تونس، 2010.
173. كورت زاكس، تراث الموسيقى العالمية، تر: سمحة الخولي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، 2014.
174. كولدمان، ساروت، روب كرييه، مويلو، الرواية والواقع، تر: رشيد بنحدو، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.

175. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2002.
176. لطيفة بلخير، اشتغال الجسد الغروتيسكي في المسرح وأدبية النصّ الدرامي، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2011.
177. لوسيان غولدمان، مقدّمات في سوسيولوجية الرواية، تر: بدر الدينعرودكي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1993.
178. ليندا هتشيون، سياسة ما بعد الحداثية، تر: د. حيدر حاج اسماعيل، المنظمة العربية للترجمة،
179. لينين، دفاتر عن الديالكتيك، تر: إلياس مرقص، دار الحقيقة، بيروت، لبنان، 1988.
180. ليون سومفيل، التناصية، تر: وائل بركات، مجلة علامات في النّقد، المجلد 6، الجزء 21، جدّة، السعودية، سبتمبر 1996.
181. ماجد عبد الله القيسي، مستويات اللغة السردية في الرواية العربية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2014.
182. ماجدة حمود، جماليات المكان في رواية عبد الرحمن منيف أرض السواد، ضمن كتاب عبد الرحمن منيف 2008، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب، ط1، 2009.
183. ماري إلياس ود. حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1997.
184. ماريان يورغنسن ولويز فيليبس، تحليل الخطاب: النظرية والمنهج، تر: د. شوقي بوعناني، هيئة البحرين للثقافة والآثار، المنامة، المملكة البحرين، ط1، 2019.
185. ماهر جرار، عبد الرحمن منيف والعراق، سيرة وذكريات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.
186. مايكل آنجلو ياكوبوتشي، أعداء الحوار وأسباب اللا تسامح ومظاهره، ترجمة عبد الفتاح حسن، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2010.
187. مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1974.

188. مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، دار التحرير للطبع والنشر، مصر، 1980.
189. مجموعة مؤلّفين، الكرنفال في الثقافة الشعبية، ترجمة خالدة حامد، منشورات المتوسط، ميلانو، إيطاليا، ط1، 2017.
190. مجيد الماشطة، مدارس النقد الأدبي الغربي، دار المنهجية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016.
191. محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم، بنية الخطاب ودلالتها في رواية القبر المجهول أو الأصول، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، ط1، 20000.
192. محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، 2000.
193. محمد الباردي، سحر الحكاية، المروي والرّواي والميتاروائي في أعمال إلياس خوري، مركز الرواية العربية، قابس، تونس، 2004.
194. محمد الباردي، في نظرية الرواية، دار سيراس للنشر، تونس، 1996.
195. محمد الخبو، الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، من سنة 1976 إلى سنة 1986، دار صامد للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، 2003.
196. محمد الخبو، قراءات في القصص، مكتبة علاء الدين، صفاقس، تونس، ط1، 2002.
197. محمد الخبو، مداخل إلى التشكيل الروائي، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط1، 2017.
198. محمد الخبو، مداخل إلى الخطاب الإحالي في الرّواية، مكتبة علاء الدين، صفاقس، تونس، 2006.
199. محمد الخبو، مدخل إلى بوليفونية السّرد الرّوائيّ، ضمن كتاب الخطاب القصصي وسائر الخطابات والفنون، دار ورقة للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2022.
200. محمد العبد، اللغة والإبداع الأدبي، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، مصر، ط2، 2007
201. محمد العمري، اللبلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2005.

202. محمد العمري، اللبلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2005.
203. محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2010.
204. محمد القاضي، الخبر في الأدب العربيّ، دراسة في السردية العربية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص 27.
205. محمد القاضي، الرواية والتاريخ دراسات في التخييل المرجعي، دار المعرفة للنشر، تونس، ط1، 2008.
206. محمد القاضي، في حوارية الرواية دراسة في السردية التونسية، دار سحر للنشر، 2005.
207. محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السّردي نرظيو قريماس، الدار العربية للكتاب، تونس، 1991.
208. محمد أمنصور، استراتجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006.
209. محمد أمنصور، خرائط التجريب الروائي، مطبعة أنفوبرانت ، فاس، المغرب، ط1، 1999.
210. محمد آيت ميهوب، التداخل الأجناسي في الأدب العربي المعاصر، دار ورقة للنشر، تونس، ط1، 2019.
211. محمد برادة وآخرون، الرّواية العربية واقع وآفاق، دار ابن رشد للطباعة والنشر، لبنان، ط1.
212. محمد برادة، أسئلة الرواية أسئلة النّقد، شركة الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.
213. محمد برادة، الرواية أفقا للشل والخطاب، مجلة فصول، المجلد الحادي عشر، الجزء الأول، العدد الرابع، شتاء 1993.
214. محمد برادة، الرواية ذاكرة مفتوحة، آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2008.

215. محمد برادة، فضاءات روائية، منشورات وزارة الثقافة، الرباط، المغرب، ط1، 2003.

216. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الرومانسية العربية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.

217. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1985.

218. محمد بوعزة، تأويل النص: من الشعرية إلى ما بعد الكولونيالية، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، ط1، 2018، ص54.

219. محمد بوعزة، حوارية الخطاب الرّوائيّ، التعدّد اللّغويّ والبوليفونيّة، دار رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2016.

220. محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورسا، ط1، 1998.

221. محمد خير البقاعي، مجموعة مؤلفين، آفاق التناصية المفهوم والمنظور، جداول للنشر والترجمة والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2013.

222. محمد عابد الجابري، مدخل إلى فلسفة العلوم العقلانية المعاصرة وتطوّر الفكر العلمي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط5، 2002.

223. محمد عزام، النص الغائب تجلّيات التناص في الشعر العربي، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، 2001.

224. محمد علي التهانوي ، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ناشرون، لبنان، ط1، 1996.

225. محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، مصر، ط3، 2003.

226. محمد مفتاح، المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2010.

227. محمد منيب البوريمي، الفضاء الرّوائي في الغربة الإطار والدّلالة، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب، 1985.

228. محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في رواية الأصوات العربية، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، 2000.
229. محمد نجيب العمامي، الذاتية في الخطاب السردي، الإدراك والسجال والحجاج، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2011.
230. محمد نور الدين أفاية، الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصر نموذج هابرماس، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1998، ص 2010.
231. محمود المصفار، التناص بين الرؤية والإجراء في النقد الأدبي، مقاربة محايثة للسرقات الأدبية عند العرب، مطبعة التسفير الفني، تونس، 2000.
232. المختار حسني، التناص المفهوم وخصوصية التوظيف في الشّعر المعاصر، دار التنوير، الجزائر، 2013.
233. مرابطي صليحة، حوارية اللّغة في رواية تماسخت دم النسيات للحبيب السايح، دار الأمل للنشر والتوزيع، الجزائر، 2012.
234. مرابطي صليحة، حوارية اللّغة في رواية تماسخت دم النسيات للحبيب السايح، دار الأمل للنشر والتوزيع، الجزائر، 2012.
235. مرسيل داغر، النسبية من نيوتن إلى أنشتين، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، 1964.
236. مسعود لشيهب، تعدّد الأصوات في الرواية العربية الحديثة، دار الوطن العربي للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2021.
237. مسعود لشيهب، تعدّدية الأصوات في الرواية العربية، دار الوطن العربي للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2021.
238. معن زيادة، الموسوعة الفلسفية العربية، معهد النّماء العربي، ط1، 1986.
239. منصور نعمان نجم الدليمي، المكان في النصّ المسرحيّ، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، ط1 ،1999.
240. مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتّاب، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا،2011.

241. مؤنس الرزاز، اعترافات كاتم الصوت، مؤلّف احياء في البحر الميّت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1992.
242. ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2002.
243. ميجان الرويلي، د. سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002.
244. ميخايل باختين، الملحمة والرواية دراسة الرواية، مسائل في المنهجية، تر: د. جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1986.
245. ميخائيل أنوود، معجم مصطلحات هيجل، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2000.
246. ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرّواية، تر: يوسف حلاّق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1990.
247. ميخائيل باختين، أعمال فراسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة، ترجمة شكير نصر الدّين، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، ط1، 2015.
248. ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائيّ، تر: د. محمد برادة، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط2، 1987.
249. ميخائيل باختين، الفرويدية، تر: د. شكير نصر الدّين، رؤية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2015.
250. ميخائيل باختين، الكلمة في الرّواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سورية، 1988.
251. ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللّغة، تر: محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.
252. ميخائيل باختين، الملحمة والرّواية دراسة الرّواية، مسائل في المنهجية، تر: د. جمال شحيد، معهد الإنماء العربيّ، بيروت، ط1، 1982.
253. ميخائيل باختين، النظرية الجمالية المؤلف والبطل في الفعل الجمالي، ترجمة عقبة زيدان، دار نينوى للدراسات والنشر، سوريا، ط1، 2017.

254. ميخائيل باختين، جمالية الإبداع اللّفظي، ت. شكير نصر الدّين، دار دال للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2011، ص 392.
255. ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 1986.
256. ميخائيل باختين، قضايا الفنّ الإبداعي عند دوستويفسكي، تر: د. جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامّة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العراق، ط1، 1986.
257. ميخائيل باختين، مختارات من أعمال ميخائيل باختين، ترجمة: يوسف الحلاق، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2008.
258. ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط3، 196.
259. ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد لحمداني، منشورات دراسات سال، دار النّجاح الجديدة، 1993.
260. ناتالي بييقي غروس، مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2012.
261. نادر كاظم، المقامات والتلقي، بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003.
262. نجيب محمد التيلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، 2000.
263. نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، 2009.
264. نور الدين صدوق، مريض الرواية عثمان يقرأ رواية الروايات، دار النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2012.
265. نورة بعيو، صيغ الكرونوتوب في الرواية العربية، نماذج مختارة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، 2015.

266. هادي شعلان البطحاوي، مرجعيات الفكر السردي الحديث، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016.

267. هشام بالضيافي، التناص في رواية السحرة لإبراهيم الكوني، كلية الآداب منوبة قسم العربية، 2002.

268. هشام موساوي، المناصية في الرواية المغاربية من العنوان إلى النص، دار الأمان، الرباط، المغرب، 2015.

269. هيغل، المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1988.

270. والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: د. حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، 1998.

271. وين بوث، بلاغة الفنّ القصصي، تر: أحمد خليل عردات ود. علي بن أحمد الغامدي، مطابع جامعة الملك سعود، إلينوى، الولايات المتّحدة الأمريكية، 1994.

272. يا مانفريد، علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، تر: د. أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2011.

273. يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط3، 2010.

274. يمنى العيد، فنّ الرّواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميّز الخطاب، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1998.

275. يمنى العيد، فنّ الرّواية العربية، بين خصوصية الحكاية وتميّز الخطاب، دار الآداب، بيروت، ط1، 1998.

276. يمنى طريف الخولي، الزمان في الفلسفة والعلم، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، جمهورية مصر العربية، 2014.

277. يوري لوتمان وآخرون، جماليات المكان، تر: سيزا قاسم، عيون المقالات، الدّار البيضاء، المغرب، ط2، 1988.

278. يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجدي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

د - المراجع الأجنبية:

1. .Mikhaïl Bakhtine, l'oeuvre de François Rabelais et la culture au moyen Age et sous la renaissance, traduit du russe par Andrée robel, Gallimard, 1970.
2. Alain Muzelle, L'arabesque: la théorie romantique de Friedrich Schlegel à l'époque de l'Athenäum, presses de l'université paris-Sorbonne, paris, 2006.
3. Alain rabatel, argumenter en racontant, relire et réécrrire les textes littéraires, ed boek université, bruxelle, 2004, p.41.
4. Alain Rabatel, Homo Narrans : Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit. Tomes I et II, ed. lambert-lucas, limoges, 2008.
5. Alain rabatel, Homo Narrans : Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit. Tomes I et II, ed. lambert-lucas, limoges, 2008.
6. Algirdas Julien Greimas, recherche de méthode, larousse, paris, 1966.
7. Algirdas Julien Greimas, recherche de méthode, larousse, paris, 1966, p 173.
8. André Belleau, Notre Rabelais, Montréal, Boréal, 1990.

9. arl Friedrich Flögel, Geschiche des Grotesk- Komischen, Ein Beitrag Zur Geschichte Der Menschheit, Mit Dreiunssiebzig Bildbeigaben, München Verlegt Bel Georg Müller, 1914.
10. Auguste Brachet, Dictionnaire étymologique de la langue française , huitième edition, Bibliotheque d'Education, hetzel, paris.
11. Bakhtine, Mikhaïl, L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire du Moyen Âge et sous la Renaissance, Galliard, Paris, 1970.
12. BAKHTINE, Mikhaïl. La poétique de Dostoïevski, Points, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
13. BALLY Antoine, Dictionnaire grec-français, édition revue par L. Séchan et P. Chantraine, avec, en appendice, de nouvelles notices de mythologie et de religion par L. Séchan, Paris, Hachette, 2000.
14. Bernard Jolibert, La Commedia Dell'arte et Son Influence En France Du XVIe au XVIIIe Siècle, L'harmattan, paris, France, 1999.
15. Buffon, discours sur le style, librairie Gh. Delagrave, paris, cinquième Edition, 1894.
16. Catherine Depretto, l'heritage de Mikhail Bakhtine, Edition presses Universitaires de bordeaux, 1997.
17. Cindy Binette Intermédialité et intergénéricité dans la télésérie Les Invincibles, Québec, Canada, 2013.
18. Dale M. Bauer, Feminist Dialogics: A Theory of Failed Community, State university of new york press, 1988.
19. Dominique Iehl, le grotesque, PUF, « Que sais-je ? », Paris, 1997.
20. Dominique Maingueneau, les termes clés du discours, seuil, 1996.

21.Don H. Bialostosky, *Wordsworth, dialogics, and the practice of* criticism, The University of Chicago Press, 1992.

22.Emille benveniste, problèmes de linguistique générale, éd Gallimard, paris, 1966, p28.

23.Ernst cassier, La philosophie des formes symbolique, langage, traduit de l'allemand par OLE Hansen-love et jean Lacoste, paris, Edition de minuit, 1972.

24.Esthétique de la création verbale, BAKHTINE (Mikhaïl), Moscou, 1979.

25.Fabio Caiani, Polyphony and Narrative Voice in Fuad al-takarli's, "Al Raj al baīd", Journal of Arabic Literature, vol.35, No.1, Iraqi literature, 2004.

26.Francis Jacques, Dialogiques: recherches logiques sur le dialogue, Presses universitaires de France, paris, 1985.

27.Frédéric Deloffre, stylistique et poétique française, société d'édition d'enseignement supérieur, paris, 1970.

28.G. E. Lessing, Du Laocoon ou des limites respectives de la poésie et de la peinture, traduit de l'allemand par Charles Vander bourg, paris, 1902.

29.Gérard Genette, fiction et diction, édition de seuil, 2004.

30.Gérard genette, figures III , seuil, 1976, p.89.

31.Gérard genette, palimpsestes, la littérature au second degré, coll. poétique, Ed seuils, 1982.

32.Gérard Genette, palimpsestes, la littérature au second degré, collection poétique seuil, 1982

33.Giorgio Vasari, De la peinture, « Introduction technique », chapitre 14, vers 1550 ; cité par André Chastel, La Grottesque..

34.H.R. Jauss, pour une esthétique de réception, Traduit de l'allemand par Claude Maillard, Gallimard, paris, 1978.

35.Heinrich Schneegans, Geschichte der grotesken Satire, Strasburg, verlag von karl j. trubner, 1894.

36.Henri Bergson, Le Rire Essai Sur La Signification Du Comique, Felix Alcan Editeur, Paris, 1900.

37.Henri Mitterand, le discours du roman, éd. Puf, 1980, p.197.

38.Henri Mitterrand, le discours du roman, puf, paris, 2e ed, 1986.

39.Jean Dubois et autres, dictionnaire de linguistique, éd larousse, paris, 2002.

40.Jean Michel Adam, éléments de la linguistique textuelle, théorie et pratique de l'analyse textuelle, 2édition, Mardaga, 1990.

41.Jean Paul Fr. Richter, Poétique ou Introduction à l'esthétique, traduite de l'allemand par Alexandre Büchner et Léon Dumont, auguste Durand libraire-éditeur, paris, 1862.

42.Jean Peytard, Mikhaïl Bakhtine : dialogisme et analyse de discours, Bertrand Lacoste, paris, 1995.

43.Jean Pouillon, Temps et roman, Paris, *Gallimard,* 1946.

44.Jean Weisgerber, Les Avant-gardes littéraires au XXe siècle, Volume 1, histoire, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, Philadelphia, 1984.

45.Jean-Marie Schaeffer, Qu'est-ce qu'un genre littéraire?, éd. seuil, paris, 1989.

46.Jean-Pierre Goldensten, lire le roman, éditions de Boeck université, 8e édition, 2007.

47.Joëlle Gardes-Tamine, Marie-Claude Hubert, Dictionnaire de critique littéraire, Armand Colin, paris, 1993.

48.jonas cohn, ALLGEMEINE ASTIHETIK, leipzig, 1901.

49.Julia Kristeva, Sèméiotikè. Recherches pour une sémanalyse, Paris, Seuil, 1969.

50.Julia Kristeva, le langage cet inconnu, une initiation à la linguistique, éd de seuil, paris, 1981.

51.Julia Kristeva, Le texte du roman: approche sémiologique d'une structure discursive, mouton, paris, 1970.

52.Justin D. Edwards and Rune Graulund, Routledge, Grotesque, London and New York, 2013.

53.Kayser Wolfgang, the grotesque in art and literature, translated by ulriche weisstein, New York, Colombia university press, 1981.

54.Ken Hirschkop, David Shepherd, Bakhtin and Cultural Theory, Manchester University Press, 2001.

55.Laurences Steren, the Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman, Edited by Günter Jürgensmeier, Munich, 2005.

56.Léon Somville, intertextualité in méthodes du texte, introduction aux études littéraires, Ed du culot, paris, Gembloux, 1987.

57.M. M. Bakhtin, Speech Genres and Other Late Essays, Translated by Vern W. McGee Edited by Caryl Emerson and Michael Holquist, University of Texas Press, 1986.

58.M.bakhtine, Esthétique et théorie du roman, traduit du russe par daria olivier, Gallimard, 1978.

59.Makhail bakhtine, esthétique de la création verbale, traduit du russe par alfreda aucouturier, tel gallimard, 1984.

60.Mario Praz, the romantic agony, Translated from the italian by angus davidson,

61.Maurice Souriau, La préface de Cromwell de V. Hugo, introduction, texte et notes, société francaise d'imprimerie et de librairie, paris, 1897.

62.Maurice Souriau, introduction, texte, et notes, société française d'imprimerie et de librairie, paris, 1897.

63.Meridian books, New York, 1956.

64.Mia Irene Gerhardt, the art of story-telling, a literary study of the thousand and one nights, Leiden e.j. brill, 1963.

65.Michael Holquist, Dialogism: Bakhtin and his World, Routledge, London, New York, 2nd edition, 1990.

66.Michel Corvin, dictionnaire encyclopédique du théâtre, bordas, paris, 1991.

67.Mikhaïl Bakhtine, la poétique de Dostoïevski, seuil, paris, 1970, p. 124.

68.Mikhaïl Bakhtin, Rabelais and His World, Translated by Helene Iswolsky, Indiana University Press, 1984.

69.Mikhaïl Bakhtine, la poétique de Dostoïevski, traduction d'isabelle kolitcheff, éditions du seuil, 1970.

70.Mikhaïl Bakhtine, Esthétique de la création verbale, Paris, Gallimard. 1984.

71.Mikhaïl Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, Paris, Gallimard, collection «Bibliothèque des idées », 1978.

72.Mikhaïl Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, Paris, Gallimard, collection «Bibliothèque des idées », 1978.

73.Mikhaïl Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, Paris, Gallimard, collection «Bibliothèque des idées », 1978.

74.Mikhaïl Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, Paris, Gallimard, collection «Bibliothèque des idées », 1978.

75.Mikhaïl Bakhtine, esthétique et théorie du roman, t. Daria olivier, Gallimard, paris, 1978.

76.Mikhail Bakhtine, esthétique et théorie du roman, traduit du russe par Daria olivier, Gallimard, 1978.

77.Mikhaïl Bakhtine, esthétique et théorie du roman, traduit du russe par Daria Olivier, Gallimard, paris, 1978.

78.Mikhaïl Bakhtine, esthétique et théorie du roman, traduit du russe par Daria olivier, Gallimard, paris, 1978.

79.Mikhaïl Bakhtine, esthétique et théorie du roman, traduit du russe par Daria olivier, Gallimard, paris, 1978.

80.Mikhail Bakhtine, esthétique et théorie du roman, traduit par Daria olivier, Edition Gallimard, 1978.

81.Mikhail Bakhtine, esthétique et théorie du roman, traduit par Daria olivier, Edition Gallimard, 1978.

82.Mikhail Bakhtine, esthétique et théorie du roman, traduit par Daria olivier, Edition Gallimard, 1978.

83.Mikhaïl Bakhtine, Formes du temps et du chronotope dans le roman, essais de poétique historique, traduit par Daria olivier, Gallimard, paris, 1978.

84.Mikhail Bakhtine, la poétique de Dostoïevski, traduction d'isabelle kolitcheff, préface de Julia Kristeva, éditions du seuil1970, p.137.

85.Mikhaïl Bakhtine, le marxisme et la philosophie du langage, essai d'application de la méthode sociologique en linguistique, les éditions de minuit, traduit du russe par marina yaguello, paris, 1977, p 120.

86.Mikhail Bakhtine, Le problème du contenu, du matériau et de la forme dans l'œuvre littéraire, in esthétique et théorie du roman, traduit par Daria olivier, Edition Gallimard, 1978.

87.Mikhaïl Bakhtine, l'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance, traduit du risse par Andrée Robel, Gallimard, 1970.

88.Mikhaïl Bakhtine, Poétique de Dostoïevski, Paris, seuil, 1970.

89.Mikhail Mikhaĭlovich Bakhtin, Rabelais and His World, Trans Hélène Iswolsky, Indiana university press, 1984.

90.Nina Møller Andersen, Genre and Language, in Genre and Adaptation in motion, Forlaget Ekbátana, Denmark, 2015,

91.Norman Fairclough, Crirical discourse analysis the critical study of language, Longman group limited, New York, 1995.

92.P. Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

93.Pavel Medvedev, la méthode formelle en littérature, Presses Universitaires du Mirail, 2007.

94.Philippe lacoue-labarthe et jean-luc nancy, L'absolu littéraire théorie de la littérature du romantisme allemand, édition de seuil, paris, 1978.

95.Philippe Lejeune, le Pacte Autobiographique, éd du seuil, paris, 1975.

96.Pierre Macherey, A quoi pense la littérature ?, Puf, Presses universitaires de France, paris, 1990.

97.René Girard, Mensonge romantique et vérité romanesque, éd. Grasset et Fasquelle, paris, 1961.

98.Roger Homan, The Art of the Sublime: Principles of Christian Art and Architecture, ashgate publishing limited, England, 2006.

99.Stefan G. Meyer, The Experimental Arabic Novel: Postcolonial Literary Modernism in the Levant, state university of New York, 2001.

100. T. Todorov et O. Ducrot dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, édition du seuil, paris, 1972.

101. T. Todorov et O. Ducrot dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, édition du seuil, paris, 1972, p 286.

102. T. Todorov, les genres du Discours, seuil, paris, 1978.

103. T. Todorov, Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique, col poétique, Ed du seuil, paris, 1981.

104. Théophile Gautier, les Grotesques, desessart éditeur, paris, 1844.

105. Tzvetan Todorov, Critique de la critique, Paris, Le Seuil, 1984.

106. Tzvetan Todorov, Mikhaïl Bakhtin le principe dialogique suivi de Ecrits du Cercle de Bakhtine, collection Poétique, Edition du seuil, Paris, 1981.

107. Tzvetan Todorov, Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique, suivi de Ecrits du Cercle de Bakhtine, édition du seuil, paris, France, 1981.

108. Ulrich Karthaus, Sturm und Drang: Epoche-Werke-Wirkung, Verlag c.h.beck münchen, 2007.

109. What is Cultural History?, Peter Burke, 2ed, Malden, Polity Press, 2008.

110. Wladimir Krasinski, carrefours des signes : essais sur le roman moderne, la Haye mouton, 1981.

111. Wladimir krysinski, carrefours de signes : essais sur le roman moderne, mouton éditeur : la Haye-paris-New-York, 1981.

112. wladimir krysinski, Carrefours des signes : essais sur le roman moderne, la haye mouton, 1981.

د - الدوريات:

أ – الدوريات العربية:

1. إبراهيم الخطيب، الرواية المغربية المكتوبة بالعربيّة، الرغبة والتاريخ، مجلّة أقلام العراقية، العدد4، 1 فبراير 1977.
2. أبو العيد دودو، حركة العاصفة والاندفاع، مجلة اللغة العربية، العدد السابع، 2002.
3. إدوارد سعيد، انتقال النظريات، تر: أسعد رزق، الكرمل، ع9، 1983.
4. أسعد محمد علي ، البوليفونية في الأدب والموسيقى، مجلة أقلام، ع1-2، كانون الثاني شباط، 1992.
5. آلن روجر، مرايا نجيب محفوظ، تر: أحمد إبراهيم الهواري، مجلة فصول، المجلد16، العدد 3، شتاء 1997.
6. أمينة رشيد، د. سيد البحراوي، الآداب ، العدد8،7، يوليو 1988.

7. أمينة رشيد، علاقة الزمان بالمكان في العمل الأدبي: زمكانية باختين، مجلة أدب ونقد، القاهرة، مصر، العدد الثامن عشر، ديسمبر، 1985.
8. أمينة رشيد، علاقة الزمان بالمكان في العمل الأدبي، زمكانية باختين، مجلة أدب ونقد، المجلد 2، العدد 18، ديسمبر 1985.
9. أنيسة الأمين، أنوثة في محرقة الأب، مجلة الناقد، العدد 65، نوفمبر 1993، السنة 6.
10. بشير القمري، مفهوم التناص بين الأصل والامتداد، حالة الرّواية، مدخل نظري، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 60-61، جانفي – فيفري 1989.
11. بشير القمري، مفهوم التناص بين الأصل والامتداد، حالة الرّواية، مدخل نظري، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 60-61، جانفي – فيفري 1989.
12. بشير قمري، مفهوم التناص بين الأصل والامتداد، حالة الرواية، مدخل نظري، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي العربي، بيروت، لبنان، العدد 61/60، 1989.
13. جيرار جورج ليمير، مقاهي الشرق، تر: محمد عبد لمنعم جلال، مؤسسة أخبار اليوم، القاهرة، مصر، العدد 320، أبريل 1991.
14. حميد لحمداني، عتبات النصّ الأدبي، بحث نظر، مجلة علامات في النقد، ج 46، م 12، شوال 1423هـ، ديسمبر 2002.
15. خليل الشيخ، المرايا في ضوء رواية التكوّن الذاتي، قراءة في سيرة نجيب محفوظ الرّوائيّة، مجلّة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللّغويات، المجلد 13، العدد 1، 1995.
16. خيرية عمر التائب، البعد التدميري في حكاية الأسد والغواص- قراءة تأويلية، مجلّة البحوث الأكاديمية، العدد 9، 14 ربيع الأول 1444 هـ الموافق 09 أكتوبر 2022.
17. خيرية عمر التائب، البعد التدميري في حكاية الأسد والغواص- قراءة تأويلية، مجلّة البحوث الأكاديمية، العدد 9، 14 ربيع الأول 1444 هـ الموافق 09 أكتوبر 2022.
18. رشيد الإدريسي، لذّة التفاصيل المستترة، مجلة الآداب، العدد 10/09، أيلول - سبتمبر، تشرين الأول – أكتوبر، السنة 48، 2000.

19.رولان بارت، نظرية النص، تر: منجي الشملي، عبد الله صولة، محمد القاضي، مجلة حوليات الجامعة التونسية، تونس، العدد 27، 1988.
20.زهير ياسين الشليبة، آراء حول نظرية الرّواية، مجلة المعرفة، العدد 293، 1يوليو 1986.
21.سعيد علوش، الواقع والمتخيّل والمحتمل في الرّواية العربيّة، مجلة الآداب، مجلد 28، عدد خاص بالرواية العربية الجديدة، العدد 03/02، 1980.
22.صالح مفقودة، قسنطينة والبعد الحضاري للمكان في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، مجلة العلوم الإنسانية، عدد 13، 200.
23.صباح غرايبية، توالد السردي في القصائد المنصفات قراءة في قصيدة عبد الشارق الجهني، مجلة الآداب، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، العدد 15، 2015.
24.صباح غرايبية، توالد السردي في القصائد المنصفات قراءة في قصيدة عبد الشارق الجهني، مجلة الآداب، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، العدد 15، 2015.
25.صبري حافظ، التجارب الحضارية وتفاعل الرؤى الإبداعية، دراسة في تأثير "الصّخب والعنف" على الرواية العربية، مجلة فصول، المجلد 3، العدد 4، سبتمبر 1983.
26.عبد الوهاب ترو، تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، لبنان، العدد 61/60، يناير، فبراير 1989.
27.عبد الوهاب ترو، تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 60-61، جانفي – فيفري 1989.
28.عبد الوهاب شعلان، ميخائيل باختين: الكرنفال والحوارية، مجلة التواصل الأدبي، العدد2، جوان 2008، مخبر الأدب العام والمقارن، جامعة عنابة الجزائر.
29.علي عباس علوان، الرؤية المأساوية في الرواية العراقية المحاصرة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 16، العدد 4، ربيع 1989.
30.غالب هالسا، قضايا جماليات دوستويفسكي، لميخائيل باختين، مجلّة العربيّ، العدد 364، مارس 1989.
31.فيصل دراج، ميخائيل باختين: الكلمة، اللّغة، الرّواية، مجلة الآداب، العدد 90-100، أكتوبر 1999.

32. كريستينا فيليب، التشظي والتناص استراتيجيات تمثيل الواقع في رواية المرايا لنجيب محفوظ، تر: حسام نايل، مجلة فصول، العدد 69، صيف- خريف 2006.
33. الكنوسي سميرة، بلاغة السّخرية في المثل الشعبي المغربي، مجلة فكر ونقد، العدد 35، يناير 2001.
34. محمد أمنصور، واقعة الكتابة أو استراتيجية (الرواية - الرؤيا) في رواية الجنازة لأحمد المديني، مجلة فكر ونقد، الرباط، المغرب، العدد 7، على الموقع الإلكتروني: www.fikrwanakd.aljabriabed.net
35. محمد خرماش، جدلية اللغة والواقع في الخطاب الروائي، مقاربة نظرية، مجلة علامات، مكناس، ع 8، 1997، ص 65.
36. مفيدة الزريبي، مع أحلام مستغانمي، الكتابة حالة عشق، مجلة الحياة الثقافية، تونس، عدد89، 22 نوفمبر 1997.
37. ميخائيل باختين، المتكلّم في الرّواية، تر: د. محمد برادة، مجلة فصول، عدد2، 1985.
38. ميخائيل باختين، حول منهجية علم الأدب، ترجمة زهير ياسين الشليبه، مجلة المعرفة، العدد 281، يوليو 1975.
39. نبيه القاسم، أحلام مستغانمي وكسر تابو الرّجل، https://nabihalkasem.com/
40. نحو التلقي الحواري، مقاربة لأشكال تلقي كتابات ميخائيل باختين في السيّاق العربيّ، مجلة العلوم الإنسانية، البحرين، العدد3، شتاء 2000.
41. هنري ميتران وآخرون، الفضاء الرّوائي، تر: عبد الرّحيم حُزل، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ص 131.
42. هنري ميتران، الزمان والفضاء في الرّواية من خلال الكرونوتوب، تر: حسن المودن، مجلة فكر ونقد، العدد 34، سبتمبر 2000، المغرب.

ب - الدوريات الأجنبية:

1. Adam Jean-Michel. Genres, textes, discours: pour une reconception linguistique du concept de genre, Revue belge de philologie et d'histoire, tome 75.

2. Altman, R. (1999). De l'intermédialité au multimédia : cinéma, médias, avènement du son. Cinémas, 10(1).
3. Bakhtine Mikhail Mikhailovitch. L'énoncé dans le roman. In: Langages, 3e année, n°12, 1968. Linguistique et littérature.
4. Barthes, Roland, L'étrangère, la quinzaine littéraire, 94, 1- 15 mai, 1970. Julia kristeva, problème de la stucturation du texte, La nouvelle critique numéro spécial : linguistique et littérature colloque de cluny 16-17 avril 1968.
5. Boudon pierre, introduction, communications, 27, 1977, sémiotique de l'éspace. Jacques Bres et Aleksandra Nowakowska, « Voix, point de vue… ou comment pêcher le dialogisme à la métaphore… », Cahiers de praxématique, 49 | 2007.
6. Henri Mitterand, Chronotopes romanesque : germinal, in poétique, seuil, n° 81, février 1990.
7. Julia Kristeva, « Dialogisme, carnavalesque et psychanalyse : entretien avec Julia Kristeva sur la réception de l'œuvre de Mikhaïl Bakhtine en France » (entretien réalisé par Clive Thomson), Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry, vol. 18, n°1-2, 1998.
8. Kristeva Julia. Le texte clos. In: Langages, 3e année, n°12, 1968. Linguistique et littérature.
9. Miller Carolyn, Genre as Social Action, Quarterly Journal of Speech 70, 1984.
10. Ramona Malita, Le Chronotope Romanesque et ses Avatars, JATE Press, 2015, Szeged (Hongrie) 2014.
11. Richard Bauman, Genre, Journal of Linguistic Anthropology, Volume9, Issue1-2, June 1999.

12.Riffaterre Michael. L'intertexte inconnu. In: Littérature, n°41, 1981. Intertextualité et roman en France, au Moyen Âge.

13.Roland Barthes, Introduction à l'analyse structurale des récits, In: Communications, 8, 1966. Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit.

14.Roland Barthes, théorie du texte, encyclopeadia universalis, paris, 1989, n°22.

مسرد المصطلحات

Transposition	إبدال
Genres Intercalaires	الأجناس الدّخيلة/ الأجناس المتخلّلة
Genres clos	الأجناس المغلفة
genres du texte	أجناس النصّ
Référence	الإحالة
Coréférence	إحالة مشتركة
Autrui	الآخر
Ethique	الأخلاق
ambivalence	الازدواج القيمي
Stylisation	الأسلبة
Stylisation	الأسلبة
Style individuel	الأسلوب الفردي
Style Humorisque	الأسلوب الهزلي
actes de langage	الأعمال اللغوية
Horizon d’attente	أفق الانتظار
Productivité	الإنتاجية
anthropologie de l’altérité	أنثروبولوجيا الغيرية
Parodie	الباروديا
Polyphonie	بوليفونية /تعدّدية الصّوت
Focalisation	تبئير
Focalisation	التبئير
Focalisation externe	تبئير خارجي

Focalisation interne	تبئير داخلي
Focalisation zéro	تبئير صفري
Diagilisation intérieure	تحاور داخليّ
diagilisation intérieure	تحاور داخليّ
Transformation	التحويل
Permutation de Textes	تحويل النصوص
Fiction	تخييل
Autofiction spéculaire	التخييل المرآوي
Autofiction	تخييل ذاتي
Iintertexte	التداخل النصّي
Figuralité	تصويرية الخطاب الأدبيّ
Palimpseste	التطريس
Transtextualité	التعالي النصي
Multiple	التعدّد
polyphonie énonciative	تعدّد الأصوات التلفّظيّ
Plurivalence	تعدّد الدلالة
Pluristylistique	التعدّدية الأسلوبيّة
Plurilinguisme	تعدّدية اللّغات
Plurilinguisme	تعدّدية اللّغة
Interaction	التفاعل
Déconstruction	تفكيك الكتابة
Allocution	التقاول

Énonciation	التلفّظ
Intertextualité	تناص
Variation	التنويع
Hybridation	التهجين
l’hybridation	التهجين
Fréquence	تواتر
Thème	التيمة
Thème	التيمة
Culture humaine	الثقافة الإنسانية
esthétique générale	الجمالية العامّة
Phrase	الجملة
Genre littéraire	جنس أدبي
Anti-genre	جنس مضاد
frontières du texte	حدود النصّ
Dialogue	حوار
Dialogue	الحوار الصريح
Dialogisme	حوارية
Dialogisme	الحوارية
Exotopie	الخرجنة
Discours	خطاب
Discours romanesque	خطاب روائي
Discours indirect	خطاب غير مباشر

Discours indirect libre	خطاب مباشر حرّ
Signification	الدلالة
Sujet	الذات
sujet de l’état	ذات الحالة
sujet du désir	ذات الرغبة
sujet du dire	ذات القول
Sujet parlant	ذات متكلّمة
subjectivisme individualiste	الذاتية الفردانية
Nouveau roman	الرّواية الجديدة
Roman Autobiographique	الرواية السيرذاتية
Roman Autobiographique	رواية سيرذاتية
Romantisme	الرومانسية
Narration	السّرد
Autobiographie	سيرة ذاتية
Personnage	شخصية
Personnage	شخصية
Poétique	الشعرية
poétique formaliste	الشعرية الشكلانية
Formaliste russe	شكلانية روسية
Formelle	الشكلية
morphologique	الصرفيّة
Voix	صوت
Portrait	صورة الشخص

Rire	الضحك
Contrapunctique	الطباقية
Phénoménologie	الظاهرتية
Translinguistique	عبر اللّسانيات
relation de désir	علاقة الرّغبة
Axiologie	علم القيم
Actants	العوامل
Idéologème	عيّنة إيديولوجيّة
Libido	الغريزة الجنسية
Discours Indirect Libre	غير المباشر الحرّ
altérité	الغيرية
Freudisme	الفرويدية
Flashback	الفلاش باك
Philosophie systématique	الفلسفة النسقية
L'art littéraire	الفنّ الأدبيّ
Fugue	الفوجة
Phénoménologie	الفينومينولوجيا
Double	القرين
Récit-cadre	القصّة المؤطّرة
Kantisme	الكانطيّة
Néokantisme	الكانطية الجديدة
l'écriture thème	الكتابة الموضوع
Opacité	الكثافة

Carnaval	الكرنفال
Carnavalesque	كرنفالية
Chronotope	كرونوتوب
néo-classicisme	الكلاسيكية الجديدة
paroles d'autrui	الكلمات الغيرية
Hétérogénéité	اللاتجانس
Anti-roman	اللارواية
l'inconscient	**اللاشعور**
Collage	اللصق- الكولاج
Poststructuralisme	المابعد بنوية
Postmodernisme	المابعد حداثة
matériau verbal	المادة اللّفظية
Mimésis	محاكاة
Parodie	محاكاة ساخرة
Mémoires	مذكّرات
Pastiche	معارضة
Pastiche	المعارضة الأسلوبية
Connaissance	المعرفة
Sens	المعنى
Epopée	ملحمة
Synopsis	ملخّص الفيلم
Énoncé	الملفوظ

l’énoncé élémentaire	الملفوظ البسيط
énonces d’état	ملفوظات الحالة
motifs	موتيفات
Indices	مؤشّرات
Tropicalisation	الموضعة
Objet esthétique	الموضوع الجمالي
objectivisme abstrait	الموضوعية المجرّدة
Auteur réel	مؤلف فعليّ
Auteur abstrait	مؤلّف مجرّد
Pacte autobiographique	ميثاق سيرذاتي
texte orale	النصّ الشفويّ
texte implicite	النصّ الضمنيّ
texte écrit	النصّ المكتوب
Hypotexte	نصّ سابق
Hypertexte	نصّ لاحق
Hypertextualité	نصّية لاحقة
Point de vue	وجهة النظر
Unités compositionnelles et stylistique	الوحدات التأليفية والأسلوبيّة
Description	الوصف
fonctions du texte	وظائف النصّ
Pause	وقفة

فهرس الموضوعات