تجلّيات علم السرد

«قراءات تنظيرية وتطبيقية»

تجلّيات علم السرد
«قراءات تنظيرية وتطبيقية»

د. منال بنت عبدالعزيز العيسى

المحتويات

إهداء 9

علم السرد بين التنظير والتأطير
«قراءة في المفاهيم»

تقديم 13
1 ـ علم السرد 13
1 ـ 1 ـ مفهوم علم السرد 13
1 ـ 2 ـ مفهوم السرد 14
1 ـ 3 ـ أنواع السرد 15
2 ـ نظريات علم السرد 17
3 ـ مستويات علم السرد 22
3 ـ 1 ـ مستوى الوصف 23
3 ـ 2 ـ مستوى اللغة 24
3 ـ 3 ـ مستوى التناص 26
3 ـ 4 ـ مستوى الشخصيات 28
3 ـ 5 ـ مستوى الفضاء 30
خاتمة 35
لائحة المصادر والمراجع 36

الاستعارة وأثرها في تشكيل الدلالة
في الخطاب السردي المعاصر
مقاربة ظاهراتيّة لرواية «التبر» لإبراهيم الكوني

ملخص البحث 41
رواية التبر 44
التكثيف الاستعاري ووعي الذات 45
السيميوز واستمرارية العلامة 47
الاستعارة والأسطورة بين المعقول واللامعقول 48
تلاحم المكان بالزمان 48
1 ـ وحشة المكان. 48
قرعات ميمون والنبتة السحرية 49
2 ـ الزمان 51
تلاحم المكان بالزمان 52
لا تودع قلبك مكانًا غير السماء 52
الحوار بين إثبات الذات واستسلام الأنا 55
التصوير المأسوي لنهاية أخيد من خلال التعبير الاستعاري 55
الخاتمة 57

تجليات الخطاب الروائي في رواية
«الأسود يليق بك» لأحلام مستغانمي
ـ دراسة تحليلية نصية ـ

تقديم 61
1 ـ التأطير الخارجي للرواية 61
1 ـ 1 ـ قراءة في الغلاف 62
1 ـ 2 ـ الوصف 63

1 ـ 3 ـ الشكل 64
2 ـ قراءة في عناوين الرواية 65
2 ـ 1 ـ قراءة في العنوان الرئيس 65
أ ـ البنية السطحية للعنوان 67
ب ـ البنية العميقة للعنوان 67
2 ـ 2 ـ قراءة في العناوين الداخلية 69
ـ الحركة الأولى 69
ـ الحركة الثانية 69
ـ الحركة الثالثة 70
ـ الحركة الرابعة 70
3 ـ المتن الحكائي في الرواية 71
3 ـ 1 ـ جرد أحداث الرواية 71
3 ـ 2 ـ البناء والحبكة في الرواية 73
3 ـ 2 ـ 1 ـ مكونات البناء 73
ب ـ الموضوع الرئيس 74
3 ـ 2 ـ 2 ـ الحبكة الروائية 76
3 ـ 3 ـ الرهان 78
4 ـ شخصيات الرواية 80
5 ـ الزمان والمكان في الرواية 81
5 ـ 1 ـ الزمان في الرواية 81
5 ـ 2 ـ المكان في الرواية 82
خلاصة 83
لائحة المصادر والمراجع 85

التعدد اللغوي في الرواية العربية
(قضايا ونماذج)

تقديم 89
1 ـ قضايا التعـدد اللغـوي 89
● 1 ـ 1 ـ قضية مفهوم التعدد اللغوي 89
● 1 ـ 2 ـ قضية ارتباط التعدد اللغوي بمصطلحات أخرى 90
1 ـ 3 ـ قضية العلاقة بين اختلاف المقامات والسياقات والتعدد اللغوي 92
أولًا: ماهية السياق والنص الروائي 93
ثانيًا: باختين والتعدد اللغوي 94
ثالثًا: محددات التعدد اللغوي عند ميخائيل باختين 96
2 ـ نماذج تطبيقية على روايات عربـية 98
2 ـ 1 ـ النموذج الأول: رواية (الشراع والعاصفة) 99
2 ـ 2 ـ النموذج الثاني: رواية (اللجنة) 101
2 ـ 3 ـ النموذج الثالث: رواية (لعبة النسيان) 103
2 ـ 4 ـ النموذج الرابع: رواية (اللاز) 104
خاتمة 106
المصادر والمراجع 109

إهداء

إلى زوجي الحبيب: خالد

وأولادي: فيصل وسارة وسعود وبندر

إليكم بعضًا من حبكم ...

منال العيسى

الرياض، يناير 2018م

علم السرد

بين التنظير والتأطير «قراءة في المفاهيم»

تقديم

نتناول في هذا البحث علم السرد من خلال مباحث ثلاثة؛ نحدد في أولها مفهومه، ومفهوم السرد، وأنواعه، ونتطرق في ثانيها إلى نظريات السرد المعروفة في الساحتين الأدبية والنقدية، مبينين مرتكزاتها الأساسية،مع أعلامها، وما ترتب على ذلك من غزارة المفاهيم. ونتناول في المبحث الثالث مستويات الدراسة والتحليل التي تطبق في علم السرد لدراسة الأعمال الروائية، باعتبار الرواية جنسًا أدبيًا يحاول تصوير الذات وتشخيص الواقع، انسجامًا مع تماسها وتناصها مع أجناس تعبيرية أخرى،ومحاورة الاجتماعي والسياسي والثقافي، وما إلى ذلك من الوقائع الأسطورية والتخييلية التي تلعب دورًا في بناء عوالم السرد الروائي.

1 ـ علم السرد

1 ـ 1 ـ مفهوم علم السرد

إن مصطلح «علم السرد»، هو ترجمة للمصطلح الإنجليزي: Narratology، والمصطلح الفرنسي: Narratologie. وقد دخل دائرة الاستخدام في فرنسا، تحت تأثير البنيوية، فهو «ربيب الفكر البنيوي» بتعبير محمد بريري[1] الذي قال في تعريفه: إنه «علم يسعى ـ في الأساس ـ إلى استخلاص القوانين العامة التي تصدق على الظاهرة السردية، أيًا كانت لغتها. بعبارة أخرى فإن هذا العلم يحاول إماطة اللثام عن «**القواعد العامة**

(1) هو من قام بمراجعة وتقديم كتاب: **(المصطلح السردي)**، تأليف: جيرالد برنس، ترجمة: عابد خزندار، منشورات: المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، رقم: 368، سنة 2003م، ص: 5.

الكامنة خلف أي عملية سردية، والمولدة لكافة أشكالها»[1]. ومن ثم، فإن علماء السرد يحاولون «أن يستنبطوا **القوانين المولدة للسرد بأشكاله المتنوعة**»[2].

إلا أن الملاحظ أن هذا المفهوم عُبِّر عنه بمصطلحات أخرى؛ منها: «السرديات»، و«نحو السرد»، وما إلى ذلك «... إن علم السرد يسمى أحيانًا باسم نحو السرد: Narrative Grammer. بعبارة أدق، فإن مصطلحي «علم السرد»: Narratology، و«نحو السرد»: Narrative Grammer يكادان أن يترادفا»[3].

ويضم علم السرد ـ باعتباره علمًا قائمًا بذاته ـ من الأدوات الإجرائية ما يساعدنا على اكتشاف اللغة في بعدها الحواري، والنص في بعده التناصي التفاعلي، والشخصية في معضلة الأسئلة التي تطرحها على نفسها وعلى الشخصيات الأخرى.

1 ـ 2 ـ مفهوم السرد

عُرّف «السرد» بأنه: «أداة قصصية تنقل بها الأحداث والأفعال، وهو نقل يتم وفق منطق خاص تختلف ضروبه باختلاف الأنواع القصصية والمذاهب الفنية وغيرها من العوامل»[4]. وجاء في تعريفه أيضًا أنه: «الكيفية التي ترُوى بها القصة عن طريق القناة التي تصل بين الراوي والمروي له، وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها»[5].

---

(1) من تقديم محمد بريري لكتاب: **(المصطلح السردي)**، ص: 5

(2) نفسه، ص: 5.

(3) نفسه، ص: 6.

(4) لمزيد من التوسع ينظر: جيرار جينيت، **خطاب الحكاية، بحث في المنهج**، ترجمة: محمد معتصم وآخرين، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، ص: 37 ـ 42.

(5) حميد لحميداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 2000، ص: 45.

وهناك من يجعل «السرد» مرادفًا لـ «الحكي». قال محمد بريري، مثلًا: إن «السرد أو الحكي ظاهرة إنسانية تضرب بجذورها في عمق التاريخ البشري. ولا يخلو تراث أي لغة من ظواهر سردية، نطلق عليها تسميات مختلفة؛ فنسميها قصة أو رواية أو حكاية شعبية أو أسطورة أو مقامة، أو غير ذلك، مما لا يتأتى حصره بسبب عمق تاريخ السرد، وتنوع أنماطه في الثقافات المختلفة»[1].

1 ـ 3 ـ أنواع السرد

تتعدد أنواع السرد بحسب استعمال الضمائر في الرواية، فنجد منها: السرد بضمير المتكلم، والسرد بضمير الغائب، وما إلى ذلك...وقد بين ميشال بيتور في كتابه «بحوث في الرواية الجديدة»[2]، أن الروايات تكتب بصيغة ضمير الغائب أو المتكلم.

إن قارىء بعض الأعمال الروائية يجد نفسه مشدودًا إلى ضمير المتكلم، (أنا)؛ ذلك أن الخطاب يكون «ذاتيًا كلما اندفع ضمنيًا أو تصريحًا بمثول ضمير المتكلم (أنا)، أو أحال عليه؛ غير أن هذه الأنا لا تتحدد خلافًا لهذا إلّا من حيث كونها هي الشخص الذي يتحدث، تمامًا مثل الفعل المضارع (الحاضر) زمن الصيغة الخطابية بامتياز»[3].

واعتماد ضمير المتكلم في السرد تقنية «وجدت لها في الدراسات النقدية المعاصرة تسميات مختلفة، مثل: زاوية الرؤية، ووجهة النظر The point of view، والتبئير، وبؤرة السرد Focalization»[4] وبعبارة أخرى

(1) من تقديم محمد بريري لكتاب: **(المصطلح السردي)**، ص: 5.

(2) ميشال بيتور، **بحوث في الرواية الجديدة**، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، ط3، ص: 15.

(3) تزفيطان تودوروف، **طرائق تحليل السرد الأدبي**، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 1992، ص: 79.

(4) إحسان اللواتي، **السرد بضمير المتكلم في نماذج من القصة القصيرة العمانية** =

فإن اعتماد ضمير المتكلم في السرد هو: نمط من أنماط السرد الذاتي الذي يجعلنا «نتتبع المحكي من خلال عيني الراوي (الذي هو السارد في الوقت عينه)، متوفرين على تفسير لكل خبر: متى وكيف عرفه الراوي أو المستمع نفسه»[1]. وهذا السرد بـ(ضمير المتكلم)، غالبًا ما ينهض به راوٍ، هو عينه الشخصية الروائية الأولى في الرواية. والفاعلة فيها، أو: الشخصية الروائية المحورية، فتتماهى هي فيه أو يتماهى هو فيها، ويُطلق على هذه الظاهرة في العمل الروائي مصطلح «الرؤية المرافقة»، أو: «المحكي ذو التبئير الداخلي»[2].

والرؤية السردية المرافقة، هي: «سردية كثيرة الاستعمال، خصوصًا في الموجة الجديدة للكتابة الروائية، حيث يعرض العالم التخييلي من منظور ذاتي داخلي لشخصية روائية بعينها، دون أن يكون له وجود موضوعي محايد خارج وعيها»[3]، وبما أن كل شيء يعُرض من خلال وعي هذه الشخصية الواحدة يكون التبئير داخليًا ثابتًا. ويجد هذا النوع من التبئير «مرتعه الخصب والمفضل فيما يسمى عادة بالروايات النفسية المعروفة بهجوماتها المكثفة على دواخل الشخصيات من قبل السارد، في محاولة منه لتزويدنا، نحن القراء، بأكبر قدر ممكن من المعلومات الخاصة بها»[4]

وتتطابق شخصية السارد ـ حسب هذه الحالة ـ مع الشخصية الروائية، لكن دون أن تجعل من العمل الروائي سيرة ذاتية. ومن ثم، فإن اصطناع ضمير المتكلم «شكل ابتدع، خصوصًا في الكتابات السردية المتصلة بالسيرة

= **في التسعينات، مجلة أبحاث اليرموك**، سلسلة: الآداب واللغويات، المجلد: 22، العدد: 1، السنة: 2004، ص: 83 ـ 99.

(1) حميد لحميداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، ص: 46.

(2) عبد العالي بوطيب، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي ـ آراء وتحاليل، **مجلة عالم الفكر**، السنة: 1994، ص: 32 ـ 47.

(3) نفسه، ص: 41.

(4) نفسه، ص: 41

الذاتية، ثم عُممّ فاغتدى بعض الروائيين يختارونه لما فيه من حميمية وبساطة وقدرة على تعرية النفس من دواخلها عبر خارجها»[1].

ويتيح هذا النوع من السرد للكاتب، سبر أغوار الشخصية الروائية الساردة، فيتحدث عن أعماقها، «وعن أدق مشاعرها وأخفى أفكارها بطريقة مونولوجية استذكارية أو اعترافية أو استشرافية، فيوصل للقارىء ما يريد إيصاله من مشاعر وأفكار دون أن يشُعره بالتعمل أو التكلف»[2].

وهذه فائدة تجعل القصة أقرب إلى القبول والتصديق، إضافة إلى أن: «ضمير المتكلم له سحره الخاص في مخاطبة أفق التوقع لدى القارىء، بأنه لن يلُقى إليه إلا بما هو ذو أهمية بالغة في مسار القصة ومرماها»[3]، فضلًا عن أن قارىء الرواية سرعان ما يفقد حياديته، ويلتصق بالعمل السردي، ويشعر بأنه يشارك السارد في ما يحدث له من أحداث، ويغدو ضمير المتكلم ضميره هو وليس ضمير السارد.

وما يهمنا هنا هو كيفية اشتغال علم السرد. إذا أردنا أن نتخذه مجالًا لدراسة عالم الرواية. فقد يجد الباحث في علم السرد نفسه محاطًا بمجموعة من الصعوبات، حين يريد البحث في هذا المجال؛ فأما الصعوبة الأولى، فهي كثرة نظريات علم السرد، وأما الصعوبة الثانية فهي غزارة مفاهيمه،وتعدد مستويات دراسته. وسنخصص لكل نوع منهما حيزًا في بحثنا هذا.

2 ـ نظريات علم السرد

نظريات علم السرد هي مقاربات منهجية لتحليل الخطاب السردي،فهي تتجه أساسًا إلى الكشف عن بنياته ومكوناته وقضاياه الداخلية والقواعد التي

(1) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد، **مجلة عالم المعرفة**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد: 240، ص: 93.

(2) إحسان اللواتي، **السرد بضمير المتكلم في نماذج من القصة القصيرة العمانية في التسعينات**، ص: 83 ـ 99.

(3) نفسه.

تحكمه. ومعلوم أن البنية السردية هي أولًا وقبل كل شيء، رسالة لغوية تحمل عالمًا متخيلًا ومرويًا من لدن سارد أو ساردين (الراوي والمروي له).

وهناك دائمًا ـ داخل هذه السلسلة ـ منظومة متكاملة من العلاقات والوشائج الداخلية التي تنظم آلية اشتغال المكونات الروائية، ابتداء من الرواة وأساليب روايتهم وإجاباتهم عن سؤال المروي له. ماذا حدث؟ وكيف حدث؟

ويؤكد حميد لحميداني أن هذه القضايا «أعادت النظر في طبيعة ممارسة تحليل الأعمال الأدبية، استنادًا إلى معطيات علمية، وخاصة بعد التطور الكبير الذي عرفته الدراسات اللغوية واللسانية الحديثة، وهو ما لم يحدث في ثقافتنا، بسبب غياب أي اهتمام بالسرد في النقد القديم، وبسبب هيمنة نظرية الشعر على الدراسات الأولى التي ظهرت في بداية هذا القرن[1]، مع أنها كانت تقوم بتحليل أعمال سردية لها طبيعة مخالفة، وكذلك بسبب هيمنة المناهج الخارجية فيما بعد على تحليل هذه الأعمال»[2].

إن علم السرد يعرف غزارة في المصطلحات. ومرد ذلك إلى كثرة النظريات التي يستقي منها مادته ومصطلحاته. ومن ثم فإن «معالجة أي شكل من أشكال الحكي معالجة جادة لا تستغني عن مصطلحات هذا العلم»[3].

لقد درس نبيل راغب، مثلًا، في كتابه «قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ»: «الشكل الروائي، الوحدة العضوية، التشكيل الدرامي، الصراع الدرامي، الحبكة». وهذه المفاهيم أسعفته لدراسة الشكل الروائي، ثم الغوص في مضمون العمل الأدبي، والوصول إلى الدلالات والمعاني[4].

(1) المقصود هنا هو القرن العشرون.

(2) حميد لحميداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، ص: 5.

(3) من تقديم محمد بريري لكتاب: **(المصطلح السردي)**، ص: 6.

(4) نبيل راغب، **قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ** 1967م، ص: 12.

وقد تطورت النظريات السردية في العصر الحديث، في ارتباطها بالحكاية الشعبية (العجيبة/ الخارقة) وبالقصة وبالرواية، فتنوعت خلفياتها وآلياتها التحليلية وجهازها المفاهيمي. ويمكن تلخيص أهم محطات تطور هذه النظريات في:

2 ـ 1 ـ إسهامات الشكلانيين الروس: وهي الإسهامات التي تبلورت ما بين سنتي 1914 و1930. هكذا، ومن خلال متابعات شلوفسكي لقصص تشيكوف، ولرواية «دون كيشوت»، ومقال بوريس اخنبوم «كيف صنع معطف كوكول»، ودراسة توماشوفسكي حول نظرية الأغراض، اشتغل الشكلانييون على الحوافز والوظائف الحكائية، كما أقاموا التمييز بين المتن الحكائي (الأحداث وعلاقاتها)، والمبنى الحكائي (نظام ظهور هذا المتن في العمل، أو طريقة تنظيم البنية السردية).

2 ـ 2 ـ إسهامات البنيوية التكوينية الفرنسية: وتحديدا مع لوسيان غولدمان، وجاك لينهاردت؛ وهي امتداد وتطوير لما صاغه الناقد الهنغاري في كتابه «نظرية الرواية». وقد ركزت هذه البنيوية التكوينية في تحليلها للرواية على العلاقة بين البنيات السردية والمحيط الاقتصادي والاجتماعي والمرحلة التاريخية، مؤكدة على علاقة التماثل بين البنية الروائية وبنية التبادل في المجتمعات الرأسمالية.

2 ـ 3 ـ إسهامات تزفيطان تودوروف: اعتبر تودوروف ـ استنادًا إلى ما قدمه النموذج اللساني، واعتمادًا على التمييز الذي أقامه الشكلانيون الروس بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي ـ بأن كل حكي أدبي له جانبان؛ هما القصة Histoire، والخطاب Discours. فالقصة هي الأحداث في تسلسلها وعلاقاتها بفعل الشخصيات، أما الخطاب فيتحدد بالكيفيات التي يقدم بها السارد القصة. يقول سعيد يقطين، مشيرًا إلى تصور تودوروف للحكي: «فالحكي كقصة يتم التمييز فيه بين مستويين هما: منطق الأحداث

من جهة، والشخصيات وعلاقاتها بعضها ببعض من جهة ثانية. أما الحكي كخطاب فيركز على تحليله من خلال ثلاثة جوانب: زمن الحكي، وجهاته، وصيغه»[1].

إن هذه الجوانب (الزمن/ الجهة/ الصيغة) هي المكونات المركزية للخطاب الحكائي، وغير خاف بأنها توسيع للتحليل اللساني الخاص بالجملة الفعلية.

2 ـ 4 ـ إسهامات جيرار جنيت: تشكل إسهامات جيرار جنيت لحظة قوية وخصبة في تاريخ الدراسات السردية الحديثة، حيث استطاع في عمله «خطاب الحكاية، بحث في المنهج»، سنة 1972، أن يبني نظرية متكاملة انطلاقًا من تحليل دقيق وصارم ونسقي لرواية «بحثًا عن الزمن الضائع» لمارسيل بروست. وقد استمد جنيت روافد نظريته من البويطيقا الأرسطية والشكلانية الروسية والبلاغة واللسانيات، مقدمًا مشروعه (السرديات البنيوية) التي لخصت حدود الخطاب السردي في (الراوي، والسرد، والمروي له)، كما وظفت مقولات إجرائية لتحليل الخطاب السردي؛ وهي: الزمن سواء في ترتيبه أو مدته أو تواتره، والصيغة من خلال المسافة والتبئير، والصوت من خلال المقام والمستوى السرديين.

2 ـ 5 ـ إسهامات سيميوطيقا السرد مع غريماس: حيث وضع هذا الباحث نموذجًا عامليًا لتحليل السرد، فيه الخطاطة السردية والعلاقة بين أطوارها، وفيه البنية العاملية والعلاقة بين العوامل (علاقة الوصل/ الرغبة، وعلاقة الإرسال، وعلاقة الصراع).

وقد حصر غريماس وظائف هذه العوامل السردية في ستة، هي:

المرسل، والمرسل إليه، والعامل المساعد، والعامل المعاكس، والذات، والموضوع. وانطلاقًا من ذلك، وجدنا من يتجه إلى مفاهيم

(1) سعيد يقطين، **تحليل الخطاب الروائي**، ص: 30.

الحوافز، والوظائف، والعوامل، كما فعلت المدرسة الشكلانية ومدرسة علم الدلالة[1].

2 ـ 6 ـ إسهامات سوسيولوجيا السرد: يبرز في هذه المحطة اسم بيير زيما الذي اشتغل على التحليل السردي لإنتاجات بروست، وكافكا، وسارتر، وألبير كامي، وألان روب غرييه. ويستند زيما في مشروعه إلى إرث لوسيان غولدمان، وإلى النظرية النقدية لجماعة فرانكفورت، وإلى السيميوطيقا الأدبية.

إن السرديات البنيوية ـ حسب زيما ـ لا تقدم إلا تحليلا شكليا وتقنياللسرد، ولذلك لابد من الربط بين البنيات السردية والبنيات الاجتماعية،وهو مايقتضي الاهتمام بالدلالة في السرد وبالتناص وبالإيديولوجيا.

2 ـ 7 ـ إسهامات السرد والحجاج: ويظهر ذلك جليا فيما قدمه ألان راباطال Alain Rabatel في عمله Argumenter en racontant: «الحجاج من خلال الحكي»، حيث يعتبر بأن العلاقة قديمة بين السرد والحجاج، وبأن السرد كان في خدمة الحجاج قبل أن يستوي مبحثًا جماليًا قائم الذات.

إن الفصل بين هاذين المكونين ـ حسب راباطال ـ لا يستقيم، مادام السرد رؤى ومواقف ومقصديات، ومادام النص السردي لا ينفصل عن النشاط التلفظي والبعد التداولي.

وهناك من اختار تحليل الشخصية الحكائية، داخل نفس مستوى البناء السردي باعتبار بطل الرواية شخصا في الحدود نفسها التي يكون فيها علامة على رؤية ما للشخص[2].

(1) لمزيد من التوسع يمكن الرجوع إلى كتاب غريماس (السيميائيات البنيوية) الذي ينظر فيه إلى العامل، باعتباره يلعب دورًا أساسيًا في الحكاية، وفي قضايا الدلالة وتحديد المعنى.

(2) يمكن العودة في هذه النقطة إلى ما جاء في كتاب **(الشخص والشخصية)** لميشال زرافا، الصادر سنة 1971م، ص: 470.

2 ـ 8 ـ وهناك إسهامات نظرية شعرية المحكي داخل علم السرد الذي يحلل قضايا الخطاب الروائي، انطلاقًا من مفاهيم جوهرية، كالفضاء المكاني، باعتبار الأبحاث المتعلقة بدراسة الفضاء في الحكي حديثة العهد. والآراء التي نجدها حول هذا الموضوع، هي عبارة عن اجتهادات متفرقة،لها قيمتها، ويمكنها إذا تراكمت أن تساعد على بناء تصور متكامل حول هذا الموضوع. قال هنري متران (H.Mitterand): «لا وجود لنظرية مشكلة من فضائية حكائية، ولكن، هناك فقط مسار للبحث، مرسوم بدقة؛ كما توجد مسارات أخرى على هيئة نقط متقطعة»[1].

3 ـ مستويات علم السرد

من المعروف في الدراسات النقدية الحديثة لفن الرواية،أن تقنيات السرد هي التي تميز الرواية عن غيرها من الفنون السردية، وبخاصة فن الحكي الشعبي، ومن أجل ذلك يتحتم على الروائي أن يوظف تقنيات تفضي إلى بناء شامل متماسك لروايته، يحقق من خلاله الهدف الذي يريد أن يوجه القارىء إليه.

ويتعين على المقاربة النقدية أن تسائل المكونات السردية التي تدخل في تأسيس لحمة النص السردي، والتي تمكن الدارس لدى رصدها وفرزها وتفكيكها كحقول أو وحدات دلالية من الكشف عن وظيفتها الفنية المضمرة التي يمكن في النهاية أن نستخلص منها الفلسفة الشمولية التي يصدر عنها الكاتب تجاه العالم والإنسان والأشياء والعلاقات، انطلاقًا من النص كشكل فني دال، وليس مجرد إطار تزييني.

إن علم السرد يساعدنا على مساءلة مكونات الخطاب الروائي، انطلاقًا من الوصف، واللغة، والشخصية الروائية، والتناص، والفضاء. وهذه المكونات كلها تتداخل داخل عوالم الرواية، لإمرار خطاباتها، انطلاقًا من فلسفة المؤلف الواقعي والمؤلف الضمني، بمفهوم

(1) H Mitterand **Le discourd du Roman** PUF 1980 P 193.

(أمبرتو إيكو). وعلى المحلل أن يتعرف إلى هذه المستويات السردية، ليتمكن من الوصول إلى كنه العملية الإبداعية، ويتمكن ثمة من معرفة قضايا الجنس الروائي الذي يتطور باستمرار، ذلك أن النص الروائي يقوم على مقومات أخرى؛ منها: عنصر الخط الذي يمكن أن يكون رقيقًا أو دسمًا، إضافة إلى الرسوم، والتركيب العلاماتي والأدوات الترقيمية، والسطور، وكيف تتفاوت. وأخيرًا موضوع الكتابة نفسها[1].

ومن هنا تجب مساءلة المستويات السردية باعتبارها مفتاحًا وأسًا أساسيًا لمعرفة طبيعة الحكي الروائي، وكيف يتمظهر ويتوالد ويتناسل. ولهذا فهناك داخل السرد وديناميته صيغ الخطاب، وصيغة الخطاب في علم السرد تعني الطريقة التي يتم بواسطتها تبليغ الحكاية وإضفاء الطابع التخييلي على النص الروائي.

3 ـ 1 ـ مستوى الوصف

يولي علم السرد أهمية كبيرة لمستوى الوصف، باعتباره مكونًا أساسيًا في الرواية. وقد أكد جيرار جنيت أن كل حكي يتضمن مجموعة من الشخصيات والأوصاف التي تتحول إلى سرد. ولعل هذا ما يعطي الرواية طبيعة انفجارية ومتعددة، ولذلك فإن جنيت لا يقلل من أهمية الوصف، بل يعتبره مكملًا للسرد، على الرغم من أن القانون المتحكم فيهما يظل مختلفًا[2].

وقد أكد كثير من علماء السرد أن الوصف تتحدد وظائفه في الجمالي، والتوضيحي التفسيري، ولذلك يتداخل الوصف والمكان، لإضفاء نوع من التعدد والاختلاف داخل الخطاب الروائي[3].

(1) جماعة مو، الأيقوني والتشكيلي أساس البلاغة البصرية في بلاغات وسيميوطيقيات، سلسلة: 18/ 10، ص: 177.

(2) ينظر كتاب جيرار جنيت: **(أشكال 1)**. وفيه يقوم بتشريح مفهوم الوصف، ويبين وظائفه وخصائصه.

(3) جان ريكاردو، **قضايا الرواية الحديثة**، ترجمة: صباح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1977م، (تنظر الصفحات: 157 ـ 158 ـ 159 ـ 166 ـ 168).

والوصف يمَكن من إظهار خصائص الأشياء، أو عضو من الأعضاء، أو حي من الأحياء، ومن ثم، فالوصف ضروري للسرد في العمل الروائي، ولا يمكن تخيل سرد دون وصف.

3 ـ 2 ـ مستوى اللغة

تشكل اللغة دعامة أساسية داخل الأعمال الأدبية، وهذا ما جعل ريفاتير يقول: إن اللغة تثير ردود أفعال جمالية وخلقية وتأثيرية في نفس القارئ[1]؛ ذلك أن اللغة نسق بلاغي واستعاري وحجاجي، ولها دوالها وإيقوناتها وتفاعلاتها مع المحيط الاجتماعي والثقافي. وتستطيع اللغة التي يملك ناصيتها كاتب محترف أن تعود بنا إلى العصر اليوناني والجاهلي والعباسي، وأن تقوم برحلة طويلة دون أن نحس بكل هذا التاريخ.

ويكون فعل اللغة ناجحًا في تحويل لحظات تاريخية إلى تيمة من التيمات الخاصة بالعمل الروائي، في كثير من التجارب الروائية، فاللغة تنتج الدلالة العامة. ويمكن العودة إلى النموذج الذي قدمه إمبيرتو إيكو[2] لمعرفة تموجات النص السردي والخطاب من داخل اللغة.

إن اللغة هي دخول إلى عالم اللامرئي للنص والخطاب، فهي عالم الاحتمالات والتناقضات والتقابلات. ولذلك قال أمبيرتو إيكو: «إن النص نتاج حيلة نحوية وتركيبية ودلالية تداولية يشكل تأولها المحتمل جزءًا من مشروعها التكويني الخاص، وأي نص لا يقرأ بمعزل عن الاختبار الذي يتولد لدى القارئ، من مقاربته نصوصًا أخرى مماثلة أو مختلفة»[3].

ومن هنا، فقراءة النص يجب أن تنطلق من اللغة وما ينطوي عليه هذا النص من علامات وإشارات وعلى مهارات تفكيكية وتأويلية للواقع المعيش

---

(1) M.Rifaterre. **Le Cliché dans la Prose Littéraire**. in: Essais de stylistique structurale, Flamarion. Paris. P:162.

(2) أمبيرتو إيكو، **القارئ في الحكاية**، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي، 1996، ص: 150.

(3) أمبيرتو إيكو، **القارئ في الحكاية**، صفحة الغلاف.

«وأشكال النصوص يمكن اعتبارها بالتالي صيغ محاكاة مضغوطة أو متقطعة أو منتزعة لصيغ نصية أخرى... فالنص غالبًا ما يكون توليفًا من أنماط النصوص الأخرى، فكثيرًا ما تتداخل النصوص في النص، حتى لكأن الأمر يتطلب منا أن نستخلص معلومات كثيرة من حل لشفرات الخطاب نفسه في ضوء فهمنا للغة»[1].

إن اللغة هي التي تبني السرد الروائي، و«إن الأشكال التوليفية المتصلة بإدخال وتنظيم النقد اللساني في الرواية، والتي هي أشكال مشيدة من خلال النمو التاريخي للجنس الروائي بمختلف مظاهره لعلى درجة كبيرة من التنوع. فكل واحد من تلك الأشكال، موصولًا بإمكانات أسلوبية معينة، يتطلب تشييدًا أدبيًا صحيحًا لمختلف اللغات»[2].

وانطلاقًا من ذلك، فإن اللغة لها هذه النبرة القوية في تشييد الدلالات داخل النص الأدبي. وإن أي كاتب عندما يكتب، يفكر دومًا في هذا المتلقي الذي يعيد الحيوية للغة النص، انطلاقًا من لغة النقد. ومن ثم، فللغة سلطة وحلم وغياب؛ فالنص الجديد يلتهم النص القديم، ويتحول به، كما يؤكد رولان بارت إلى إمكان لغوي آخر ينذر بقراءة تلتهم بدورها جديد النص المتحول لتتحول به بدورها، وهكذا دواليك...[3] فبارت تساءل دومًا عن اللغة وماهيتها، وتحدث عن كيفية تكون نص من اللغة التي تجعل للأسماء استعارات تمسي صيدًا في شرك تنافس الأسماء. وما دامت الرواية جنسًا تعبيريًا، فإنها الأقدر على إدراك الحقائق. ومن ثم، فاللغة تنظم عوالم الرواية وشكلها، وتحدد تارخيتها ومبادئ شخصياتها.

(1) ميخائيل باختين، **الخطاب الروائي**، ترجمة: محمد برادة، دار الأمان، الرباط، 1987، ص: 63.

(2) قصي الحسين، **تفكيك النص وتفكيك المصطلح النقدي**، الفكر العربي المعاصر، العدد: 112-113، مركز الإنماء العربي 2000، ص: 93.

(3) ينظر في هذا الصدد كتاب رولان بارت، **لذة النص**، ترجمة: منذر عياشي، ط1، باتفاق مع دار لوسوي، باريس 1992، مركز الإنماء الحضاري.

3 ـ 3 ـ مستوى التناص

التناص هو ترجمة للمصطلح الإنجليزي: Intertextuality، والمصطلح الفرنسي: Intertextualité. ويعد من بين المصطلحات الأساسية التي اهتمت بها الدراسات السردية ونظريات تحليل الخطاب، وذلك للأهمية التي يحتلها داخل نسيج النص الروائي، لاعتبارات أساسية؛ منها أن للنص الروائي امتدادات وتقاطعات داخل الذاكرة الإبداعية العامة،ما دام إنتاج النص لا يكتفي بالتجربة المعيشة للمبدع، بل «يمتح أيضًا من نصوص أخرى يتشربها ويحولها في بوتقته. وهذا المبدأ هو الذي يفضي بنا للمفهوم الجديد للأدب»[1].

ولذلك، فإن التناص هو التمازج والتلاقح بين مجموعة من النصوص على مستوى اللغة، وعلى مستوى الموضوعات. وقد اهتم علم السرد بالتناص، لكون النص بنية مجردة تحدد وحدته وتماسكه وانسجامه،في علاقته بالمتلقي والقارئ من جهة، ومن جهة ثانية بالبنيات الزمانية والمكانية. ومن هنا، فإن التناص يرتبط بنظر القارئ إلى هذه البنيات التي تتفاعل داخل النص، انطلاقًا من قيمة الكتابة نفسها، باعتبارها علامة رمزية أولًا، ودالًا نصيًا تتداخل داخله لغات حوارية متعددة، لأن أي نص لا يقرأ بمعزل عن الاختبار الذي يتولد لدى القارئ من مقاربته نصوصًا أخرى مماثلة أو مختلفة، ذلك أن الكفاية التناصية تمثل حالة من بين الحالات المهمة التي تساعدنا على ضبط تموجات النص الأدبي في كليته،لأن النص «بنية دلالية تنتجها ذات فردية أو جماعية ضمن بنية نصية منتجة، وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة»[2].

(1) مقدمة محمد برادة لكتاب سيزا قاسم: **روايات عربية - قراءة مقارنة**، ط1، الرابطة، الدار البيضاء 1997، ، ص: 7.

(2) سعيد يقطين، **انفتاح النص الروائي**، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1989، ص: 32.

ويميز الدارسون بين نوعين من التناص، هما: التناص الخارجي، والتناص الداخلي:

ـ **فالتناص الخارجي**: يعني تلك العلاقة التي تكون بين العمل الإبداعي والنصوص السابقة عليه التي يمكن أن تكون من داخل التراث الشعبي أو الكلام اليومي أو الحكاية الشعبية أو لغة الصحافة أو السياسة أو الدين، أو النكتة، وما إلى ذلك...، أي إنه نوع من التفاعل الضمني، ولذلك جاء في تعريفه أنه هو: «العلاقة التي تربط بين النص المفرد وغيره من النصوص» أدبية كانت أو غير أدبية، لغوية كانت أو غير لغوية، فإننا ندخل في التناص علاقة الفنون بعضها ببعض. «وينظر بعض النقاد إلى التناص نظرة ضيقة محاولين تقصي احتواء النص على مفردات من نصوص أدبية أخرى»[1].

إن النص يحضر باعتباره بنية أو بنيات نصية على القارئ تفكيكها لمعرفة مصدرها. ولا يتأتى ذلك إلا بالقراءات الغزيرة للأعمال الأدبية، وتتبع مسارات القراءات النقدية،فكل قراءة تقدم شفرة خاصة بها، لأن الرواية خاصة لا تتوقف عند بنية بعينها، بل تراها مهووسة بالتاريخ والسياسة والفقه والنوادر وما إلى ذلك، وهذه الطبقات السردية المتعددة هي التي تعطيها قوة إيحائية، تستحضر عبرها الكتابة الروائية اشتباكات متعددة لها حضورها وتمثيلها السردي «فهي نصوص غائبة ولكنها موجودة في الوقت نفسه، وهذا لا ينفي ظاهرة وجود شواهد حرفية من نصوص داخل نصوص أخرى، ولكن هذا مستوى آخر من التناص يدخل في دراسة لحمة النص، لا في دراسة بنيته الكلية، ونحن لا نرفضه ولكن نعده غير كاف»[2].

ـ **والتناص الداخلي**: يهم السلسلة الأدبية لكاتب ما، وكيف يتفاعل مع كتاباته الروائية، إما بالإحالة إليها، وإما بالعودة إلى بعض ملامح

(1) سيزا قاسم، **روايات عربية ـ قراءة مقارنة**، ص: 135.

(2) نفسه، ص: 136.

شخصياته الروائية، أو فضاءات مدنه وقراه التي كتب عنها. ويعني ارتباط أجزاء النص بعضها ببعض، أو التكرار والتنغيم.

ـ وهناك نوع آخر سمي «الدوال المولدة: Signifiants Générateurs»، بتعبير سيزا قاسم. والمراد به «أن يظهر دال في موضع ما من النص، ويتولد عنه كوكبة من الدوال الأخرى، تتناثر في النصوص، . . . وهذا التوالد يتم عن طريق آليات الاستعارة أو الكناية. ومن اللافت للنظر أننا كلما تفحصنا هذا النص بدا التلاحم العضوي الخفي أقوى، تحت هذا السطح الذي يتميز بالتجزؤ والتشتت»[1].

3 ـ 4 ـ مستوى الشخصيات

تشكل الشخصيات مكونًا أساسيًا في السرد، فبدون الشخصية لايستقيم العمل الروائي، بل يكون عبارة عن شذرات مونولوجية من ذات الكاتب، دون إعطاء مزيد من التعدد للنص السردي.

إن الشخصية تحدد انطلاقًا من أفعالها وأدوارها وعلاقاتها ووظائفها وقيمتها، ولذلك يجب النظر إلى النص السردي انطلاقًا من المعنى الكلي الذي تحمله الشخصية الروائية من أبعاد خارجية وداخلية، وفكرية واجتماعية وسياسية؛ فهذه الوضعيات تنعكس على الفضاء العام للرواية بأحداثها وآفاق انتظارها.

وعادة ما يميز بين وظائف الشخصيات في الرواية، حسب تأثيراتها، إلى ثلاثة أصناف: شخصيات مؤثرة إيجابية، وشخصيات مؤثرة سلبية، وشخصيات محايدة. و«يضاف إلى هذا كله أن هوية الشخصية الحكائية ليست ملازمة بذاتها، أي إن حقيقتها لا تتمتع باستقلال كامل داخل النص الحكائي، أولًا لأن بعض الضمائر التي تحيل عليها، إنما تحيل في الحقيقة، كما يؤكد بنفنست، على ما هو ضد الشخصية»[2].

(1) سيزا قاسم، **روايات عربية ـ قراءة مقارنة**، ص: 139.

(2) حميد لحميداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، ص: 50.

إن القارئ يملأ فراغات النص، ويحدد برصيده الثقافي وتصوراته عالم الشخصية الحكائي، ويمنحها وجودها وتاريخها وبطاقة نسبها، ولذلك فالقارئ يكون دوره محوريًا في تحديد قيمة الشخصية وتوجهاتها ومساراتها.

إن الشخصية من منظور علم السرد دليل «Signe»، يتحكم سياق النص في تحديد معالمها وأدوارها. ونتعرف إلى الشخصية انطلاقًا مما يلي:

- قيمة الراوي.
- دور الشخصية نفسها وعلاقاتها بالشخصيات الأخرى.
- استنتاجات القارئ.

وقد استنتج غريماس، من هذه الزوايا، أن الشخصية مجردة، قريبة من مدلول الشخصية المعنوية في علم الاقتصاد[1]. إن الشخصية تتحدد بالأدوار التي تلعبها داخل العمل السردي. ويمكن ـ حسب غريماس ـ التمييز بين مستويين:

أ ـ مستوى عاملي تتخذ فيه الشخصية مفهومًا شموليًا مجردًا يهتم بالأدوار، ولا يهتم بالذوات المنجزة لها.

ب ـ ومستوى ممثلي (نسبة إلى الممثل)، تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدور ما في الحكي، فهو شخص فاعل، يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد، أو عدة أدوار عاملية[2].

فالشخصية الروائية قناع لغوي يوظفه الكاتب لغايات عدة، وتتجلى

---

(1) Greimas, **Sémiotique Structuale**, Larousse, 1966, 187.

(2) لمزيد من التوسيع يمكن الرجوع إلى كتابات غريماس:
- في المعني.
- السيميائيات البنيوية.
- Maupassant.

قيمتها في سردها وزمانها المقطعي والمتواتر، وفي رؤيتها للعالم والكون، والكشف عن المتناقضات، من خلال فلسفة البوح والاعتراف.

ويعمد كثير من الروائيين إلى الأوصاف الخارجية للشخصية، ولا يتناسون في مرات أخرى جوهر ما تفكر فيه، وما تحلم به، ولذلك فإن استنطاق الشخصية من الداخل هو ما يهم علم السرد، لأن هذه التقنية تساعد القارئ على معرفة أدوارها ومهامها، وكيف تتكلم وتبوح.

إن الشخصية الروائية صورة معادلة للشخصية الحية، فهي كما يرى باختين[1] فرد اجتماعي ملموس ومحدد تاريخيًا وخطابه لغة اجتماعية وليس مجرد لغة فردية.

تملأ الشخصية فضاء الرواية وزمنها، وفضاء الكتابة نفسها، بل إنها تقدم رؤية للعالم وللكون الروائي؛ فشخصية سعيد مهران في رواية (اللص والكلاب) لنجيب محفوظ قدمت للقارئ رؤية إنسان مقهور،وشخصية الطروسي في رواية (الشراع والعاصفة) لحنا مينة قدمت رؤية رجل عاشق للبحر، منتقد للسياسة وعاشق لها في الوقت نفسه، وهكذا دواليك. . .

وتعد الشخصية الروائية من أكثر المقولات تشعبًا، فهي تحتاج من الباحث تفكيكها، انطلاقًا من علم السرد، مع الانفتاح على علم النفس وعلم الاجتماع، لأن الشخصية بكل بساطة، لها ما يوازيها في المجتمع، من معضلات توجد في نفسية الشخص الحقيقي الذي هو من دم ولحم.

3 ـ 5 ـ مستوى الفضاء

يشكل الفضاء حقلًا وظيفيًا ودلاليًا في العمل الروائي. فالفضاء يؤسس من خلاله الكاتب عالمه الحكائي السردي. ويفهم الفضاء في هذا التصور على أنه الحيز المكاني في الرواية أو الحكي عمومًا، ويطلق عليه عادة

(1) باختين، **الخطاب الروائي**، ص: 90.

الفضاء الجغرافي. فالروائي مثلًا في نظر البعض يقدم دائمًا حدًا أدنى من الإشارات الجغرافية التي تشكل فقط نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ، أو من أجل تحقيق استكشافات منهجية للأماكن[1].

فالفضاءات ترسم انطلاقًا من الكلمات، ويشكل المكان قسيمًا ثانيًا للزمن «ما دامت الأشياء هي رفات الزمان وبقاياه»[2]، لأن المكان يدرك إدراكًا حسيًا مباشرًا، يبدأ بخبرة الإنسان بجسده.

نلمس في مجموعة من الروايات أن هناك فضاء حميمًا يمتلك السارد أو الشخصية المحورية داخله سلطة، وبإمكاننا أن نتساءل عن إمكانية ملامسة فضاءات أخرى ومدى ما تحيل عليه من تصورات، وما مدى علاقة الفضاء بالواقعي والتخييلي، وهل الفضاءات لها طبيعة رمزية إلى الحد الذي يطفح فيه الفضاء بكل المعاني الإنسانية.

تتحدد الفضاءات أفقيًا وعموديًا، لتضم الإطار الموضوعي للشخصيات والأحداث والأفعال والأشياء، ولكن أيضًا تلامس هذه المستويات المضمرة والرمزية.

ويميز علم السرد بين الفضاء الزمني والفضاء المكاني:

ـ **فالفضاء الزمني**: يعني: «دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما، ومقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة، وذلك لأن نظام القصة هذا، تشير إليه الحكاية صراحة أو بصورة غير مباشرة»[3].

وهذا يعني عدم حتمية تطابق الأحداث مع الترتيب الطبيعي لها، أو كما يُفترض أنها جرت فعلًا، فيكون هناك نوعان من الزمن في كل رواية: زمن القصة، وزمن السرد؛ زمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي

(1) حميد لحميداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، ص: 52.
(2) أحمد فرشوخ، **جمالية النص الروائي**، دار الأمان، الرباط 1996م، ص: 86.
(3) جيرار جنيت، **خطاب في الحكاية ـ بحث في المنهج**، ص: 48.

للأحداث، بينما لا يتقيد زمن السرد بهذا النوع من التتابع، ويسميه جينيت الزمن الكاذب الذي يقوم مقام الزمن الحقيقي[1].

وهكذا يحدث ما يسُمى المفارقة الزمنية، أي: مفارقة زمن السرد مع زمن القصة، أو ما يسمى: المفارقة السردية[2]، وهذه المفارقة «إما أن تكون استرجاعًا لأحداث ماضية، أو تكون استباقًا لأحداث لاحقة»، أو هو ما يعمد فيه السارد إلى تكسير حاضر القص ليفتحه على زمن ماض له: قريب حينًا، أو بعيد حينًا آخر[3]. وبناء عليه، يفُرَّق في الدراسات السردية بين مستويين من مستويات المروي:

ـ **المستوى الأول**: المتن الحكائي، «وهو مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي تكون مادة أولية للحكاية»[4]، التي تشكل جوهر الأحداث في سياقها التاريخي، أو هو المتعلق بالقصة كما يفُترض أنها جرت في الواقع»[5].

ـ **والمستوى الثاني**: المبنى الحكائي، وهو «خاص بنظام ظهور الأحداث في الحكي ذاته»[6]. وفي أغلب الأحيان (الحبكة الحكائية). ومما يذكر في هذا السياق أنه ليس بالضرورة أن يتطابق في هذا المستوى زمن السرد وزمن القصة، ولا أن تتقيد الأحداث فيه بالتتابع المنطقي، أو الترتيب الزمني والحدثي،وإلا فلا يكون المسرود قصة أو حكاية، بل رواية لأخبار حدثت في تتابع زمني وهذا ـ بلا شك ـ يخرجها عن دائرة السرد أو

(1) حميد لحميداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، ص: 73.
(2) نفسه، ص: 73.
(3) تزفيطان تودوروف، **طرائق تحليل السرد الأدبي**، ص: 55.
(4) حميد لحميداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، ص: 21.
(5) حميد لحميداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، ص: 21. ويمنى العيد، **تقنيات السرد الروائي**، ص: 74.
(6) عبد الله إبراهيم، البنية السردية في رواية (أنت منذ اليوم) لتيسير السبول، **مجلة فصول**، المجلد: 14، العدد: 2، السنة: 1995، ص: 243 ـ 247.

القص. وعلى ذلك: تكثر في البناء السردي ظاهرة الارتداد والاستباق والحذف في الأفعال والوقائع.

ـ **والفضاء المكاني**: يتم التركيز فيه على المكان، باعتباره عنصرًا مهمًا من العناصر المكونة للفضاء الحكائي، بل للبناء السردي في الرواية، فهو الإطار الذي تنطلق منه الأحداث التي تسير الشخصيات على وفقها، «فكما أن الأدب من دون سرد يكون أدبًا ناقصًا في أي لغة من اللغات، فإن السرد من دون حيز لا يمكن أن تتم له هذه المواصفة، إنه لا يستطيع أن يكونه ولو أراد»[1]، وهو أيضًا الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال، وهو الذي «يؤسس الحكي؛ لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل للحقيقة»[2].

إن: «إسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المألوف كديكور أو كوسط يؤطر الأحداث»[3]. ومن ثم، فإن السرد يمسي إحدى ركائز تنظيم الخطاب الروائي. إنه، كما قال رولان بارت: «استهلال حجاجي، أي إنه يبني الوقائع التي ستنطلق منها حجاج النص بسرده وحكايته ولغته»[4].

ومن هنا، فإن قراءة الخطاب السردي يجب أن تراعي المدونة الكلامية في كليتها وسياقاتها، ولذلك فإن تحليل هذا الخطاب وتفكيكه سينطلق لا محالة من الآليات البنيوية التي يستعملها الكاتب لإمرار خطابه. وعلى المحلل أيضًا التركيز على المعرفة اللغوية والرمزية والسياقية والثقافية للوصول إلى شبكة المعاني، لأن الخطاب السردي يتطلب «احتواء متتاليات جميلة تعبر عن توالي القضايا بشكل منسجم لمعرفة كيف تتضمن فيه معاني

(1) عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرواية**، ص: 154.

(2) حميد لحميداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، ص: 65.

(3) نفسه، ص: 71.

(4) البلاغة القديمة كما تناولها بارت من جانب السرد. في:
Roland Barthes. **L'Ancienne Rhétorique**. In: L'Aventure Rhétorique. ed. Seuil, 1985, P: 90.

الكلمات والجمل، وكيف تترابط دلاليًا بشكل كلي، لأن الهدف يتحدد في معرفة الكيفية التي تكون بها دلالات الجمل متوافقة مع شكل معاني المتواليات كليًا»[1].

ومن هنا، فإن السرديات تقترح الانطلاق من نظرية باختين الحوارية، والتهجين والأسلبة، وهي قضايا عالجها التناص. ولذلك يقترح جيرار جنيت التفاعل النصي، حيث تتداخل النصوص السابقة بالنص اللاحق لتكون نسيجًا متناغمًا من الدلالات والمعاني[2]، لتتداخل اللغة بتعددها وموقعها البؤري، لما لها من كفاية «في تخصيص الأزمنة، والفضاءات ورسم الشخوص وبنينة التيمات، وكذا توليد المتخيل بامتداداته الرمزية والأسطورية، إذ لا يخفى أن صورة اللغة هي التي تلملم سمات مجموع مكونات النص وترتبط بها بعلاقة التأثير المتبادل، بل إنها تحايث الرحم المولد للرواية في تحققها الحكائي والخطابي الإيديولوجي. وبهذا المعنى فإن اللغة الروائية لم تعد علامة ممتلئة تكفي بنسخ الواقع المتوهم، بل غدت جزءًا من مغامرة الكتابة وعنصر بحث من محتمل الرواية وممكناتها المتعددة»[3].

(1) محمد اغليمو، مناهج تحليل الخطاب، **مجلة البلاغة وتحليل الخطاب**، العدد: 2، 2013م، ص: 60.

(2) يمكن الاستفادة في هذه النقطة مما جاء في كتاب (سعيد يقطين): **«الرواية والتراث»**، المركز الثقافي العربي ،1992م.

(3) أحمد فرشوخ، **جمالية النص الروائي**، ص: 93.

خاتمة

إن الدارس مطالب بأن يسائل النصوص الروائية من الداخل، وأن يتعامل مع النظريات السردية بحذر شديد، فمنذ البنيوية، مرورًا بالسيميولوجيا والسيميوطيقا التي أدمجت عناصر التحليل النفسي والسوسيولوجي، وهذه النظريات كلها تحاول دراسة المتن الروائي في تماسكه وكليته، وتعاملت مع العناوين والبياضات. وبهذا، فهذا كله يجسد كتابة موازية لها قوانينها وحسها الخَبري.

ولهذا شكل علم السرد مفتاحًا لمعمارية النص من بدايته إلى نهايته.

ومن هنا يمكن جعل القارئ قادرًا على تأطير عملية القراءة والتأويل.

إن الرواية العربية الحديثة اشتغلت على تيمات متعددة، وعلم السرد أثبت أنه قادر على تفكيك المشاهد والفصول، وتجسيد كل أدوار الشخصيات، وتحليل طرق التذكر والتداعي، وفلسفة الكاتب الضمني، ومفهوم الغيرية، وما إلى ذلك...

وعلينا أن نؤكد مرة أخرى أن كل النظريات السردية اعتبرت اللغة عصبًا مركزيًا في نسيج النص، فهي العالم الدال، وهي اللذة والمتعة بمفهوم بارث.

لائحة المصادر والمراجع

1 ـ المصادر والمراجع العربية أو المترجمة

- إحسان اللواتي، السرد بضمير المتكلم في نماذج من القصة القصيرة العمانية في التسعينات، **مجلة أبحاث اليرموك**، سلسلة: الآداب واللغويات، المجلد: 22، العدد: 1، السنة: 2004.
- أحمد فرشوخ، **جمالية النص الروائي**، دار الأمان، الرباط، 1996م.
- ادوين موير، **بناء الرواية**، ترجمة: إبراهيم الصيرفي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، 1965م.
- أمبيرتو إيكو، **القارئ في الحكاية**، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي، 1996م.
- تزفيطان تودوروف، **طرائق تحليل السرد الأدبي**، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 1992م.
- جان ريكاردو، **قضايا الرواية الحديثة**، ترجمة: صباح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1977م.
- جماعة مو، الأيقوني والتشكيلي أساس البلاغة البصرية في بلاغات وسيميوطيقيات، سلسلة: 18/ 10.
- جيرار جينيت، **خطاب الحكاية، بحث في المنهج**، ترجمة: محمد معتصم وآخرين، المجلس الأعلى للثقافة، ط3، 1997م.
- جيرالد برنس، **قاموس السرديات**، ترجمة: السيد إمام، الطبعة الأولى، ميريت للنشر والمعلوميات، القاهرة، 2003م.
- جيرالد برنس، **المصطلح السردي**، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري، منشورات: المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، رقم: 368، سنة 2003م.

- حميد لحميداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، الطبعة: 3، 2000م.
- رولان بارت، **لذة النص**، ترجمة: منذر عياشي، ط1، باتفاق مع دار لوسوي، باريس، 1992م، مركز الإنماء الحضاري.
- سعيد يقطين، **الرواية والتراث**، المركز الثقافي العربي، 1992م.
- سعيد يقطين، **تحليل الخطاب الروائي.**
- سيزا قاسم: **روايات عربية ـ قراءة مقارنة**، ط1، الرابطة، الدار البيضاء، 1997م.
- شكري عزيز الماضي، **أنماط الرواية العربية**، عالم المعرفة، 2008م.
- صباح غندور، حكاية زهرة ـ الرواية المضادة، التاريخ المضاد، **مجلة فصول**، العدد: 1996م.
- عبد العالي بوطيب، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي ـ آراء وتحاليل، **مجلة عالم الفكر**، السنة: 1994م، ص: 32 ـ 47.
- عبد الله إبراهيم، البنية السردية في رواية (أنت منذ اليوم) لتيسير السبول، **مجلة فصول**، المجلد: 14، العدد: 2، السنة: 1995، ص: 243 ـ 247.
- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ـ بحث في تقنيات السرد، **مجلة عالم المعرفة**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد: 240.
- قصي الحسين، تفكيك النص وتفكيك المصطلح النقدي، **الفكر العربي المعاصر**، العدد: 112 ـ 113، مركز الإنماء العربي، 2000.
- محمد اغليمو، مناهج تحليل الخطاب، **مجلة البلاغة وتحليل الخطاب**، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، العدد: 2، 2013م.
- ميخائيل باختين، **الخطاب الروائي**، ترجمة: محمد برادة، دار الأمان، الرباط، 1987م.
- ميشال بيتور، **بحوث في الرواية الجديدة**، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، ط3.
- ميشال زرافا، **الشخص والشخصية**، سنة 1971م.
- نبيل راغب، **قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ**، 1967م.
- يمنى العيد، **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1990م.

2 ـ المصادر الأجنبية

- Greimas, **Sémiotique Structurale**, Larousse, 1966.
- H Mitterand-**Le discourt du Roman** PUF 1980.
- M.Rifaterre. **Le Cliché dans la Prose Littéraire**. in: Essais de stylistique structurale,Flamarion. Paris.
- Roland Barthes. **L'Ancienne Rhétorique**. In: L'Aventure Rhétorique. ed. Seuil, 1985, P:90.

الاستعارة وأثرها في تشكيل الدلالة
في الخطاب السردي المعاصر
مقاربة ظاهراتيّة لرواية «التبر» لإبراهيم الكوني

ملخص البحث

تتمحور إشكالية الموضوع في البحث عن أشكال التعبير الجديدة وأثرها في المعنى والدلالة في اللغة السردية المعاصرة، فالتصورات الجديدة التي تمخضت عن تحديات العصر وتناقضاته في ظل العولمة فرضت على الخطاب السردي شكلًا جديدًا في المنظومة الخطابية العربية حتى أن الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية خصوصًا بين الشعر والرواية تبددت، وأصبح التكثيف الاستعاري ضرورة لازمة وملحة في تشكيل المعنى وتحولت اللغة السردية الواقعة في الدرجة الصفر من طابعها المتمركز في المطابقة إلى الإيحائية عبر الانزياحات في درجاتها المختلفة.

تتمثل الإشكالية التي سأناقشها في هذا البحث في مدى تحول لغة الخطاب الروائي المعاصر من خلال التكثيف الاستعاري الذي نقل اللغة من مجال المطابقة إلى الإيحائية، بل وإلى أقصى حدود الانزياح، إن الاستعارة بمفهومها البلاغي عند النقاد والمنظرين البلاغيين القدامى والتي كانت تنتمي إلى الشعر ونوعًا ما إلى النثر[1]، تحولت اليوم من نمطية المعايير إلى استعارات غامضة، وغالبًا ما تلتصق باللامعقول عبر مواقف خطابية ميتافيزيقية من خلال التداخل الحاصل بين الخطابين السردي والفلسفي.

ولقد استطاعت أعمال روائية كبرى أن تتخطى عتبة الأجناس الأدبية بخرق الحدود الفاصلة بينها بفضل الاستعارة التي ساهمت بشكل واضح في

(1) Aristote, **Rhetorique presentation et traduction par pier Chiron Flammarion**. 2007 pag 433.

خلق لغة جديدة للسرد، لغة تختزل الكلمات وتخرق الموضوعية وتستقصي المجهول.

وسأتناول في هذا البحث أنموذجًا للكاتب الروائي إبراهيم الكوني في رواية التبر مركزة في ذلك على أثر التعبير الاستعاري في تشكيل الصورة والدلالة في الخطاب السردي المعاصر.

ويرجع اختياري للمدونة إلى اعتبارين:

الأول: هو استعمالات التعبير الاستعاري عند الكاتب الروائي إبراهيم الكوني الذي يمثل النزعة التأملية في تصويره لانشطار الذات ونداء المجهول في فضاء لا يعرف سوى ترتيبه الخاص.

الثاني: أن روايات إبراهيم الكوني هي من الأعمال التي ابتدعت أشكالًا جديدة للرواية في فترة ما بعد الحداثة، وذلك من حيث استخدامها لفنيات وتقنيات متطورة من خلال اعتمادهما على الاستعارة في تصوير العالم الداخلي والعالم الخارجي بكل قضاياه المعقدة، يضاف إلى ذلك كله تحول اللغة في الرواية المعاصرة من مستوى الخطاب التواصلي الآني إلى لغة تحطم وتهدم وتتحول لتعطي شكلًا جديدًا للغوص في متاهات الذات والكشف عن المتناقضات النفسية والاجتماعية.

والاستعارة تعني عند الكثير من الناس نشاطًا خياليًا مرتبطًا بالشعر والزخرف الأسلوبي والبلاغي، وهي في نظرهم تتعلق بالاستعمالات اللغوية غير العادية، وعليه فبالإمكان الاستغناء عنها، لكن الشيء الذي غاب عن أذهانهم هو أن الاستعارة حاضرة في كل مجالات حياتنا اليومية ومرتبطة بسلوكياتنا وتصرفاتنا وليست مقتصرة على اللغة فقط بل تمتد إلى تصوراتنا وإدراكنا للأشياء التي تحيط بنا[1].

(1) ينظر جورج لايكوف ومارك جنسون، **الاستعارات التي نحيا بها**، ترجمة : عبدالمجيد جحفة، ط1، المغرب، بيروت، دار توبقال، 1996م، ص: 21.

عند الاكتشافات الكبرى تصبح صورة ما بداية عالم بداية كون تخيله الشاعر في تأمله الشارد فالإنسان يمتلك مقدرة نفسانية عظيمة تتجلى في إنتاجية التخيل، وهكذا فإننا من وجهة نظر الظاهراتية نحاول أن نعيش وثبات هذا التخيل من جديد حيث يتم ابتلاع العالم الواقعي بالعالم التخيلي[1].

لقد خرجت الرواية من نمطية التعبير المباشر والتصوير الفوتوغرافي والميكانيكي للأحداث إلى أسلوب مغاير تمامًا يعول بالدرجة الأولى على الصورة والاستعارة والرمز لاستقصاء متاهات المجهول والبحث عن الذات في مواقف السلوك الإنساني كافة.

إن مقاربة بين النمط الأسلوبي الذي كتب به روائيو فترة ما قبل الحداثة والنمط الأسلوبي المعاصر تكشف لنا الاختلاف الشاسع بين الاستعماليين للصورة حيث يعول كتاب فترة الحداثة على التكيف في التشبيهات بدل الاستعارة في تصوير وقائع الأحداث التي يحيد عنها للغوص في متاهات الأحلام الشاردة كما في روايات إبراهيم الكوني أو النمط الشعري عند أحلام مستغانمي على سبيل المثال.

إن عبارات مثل:

«تدفقت الشمس»[2]، و«في تلك الأثناء يتسلل إليه مع الظلمات بعد أن يكون كل شيئ في الصحراء قد همد ومات. لا يبقى في عمق الليل إلا الجن، يسعون في العراء ويهمهمون بالمحاورات الخفية. يزحف المهري المسكين ويدس رأسه في لحاف صديقه النائم... صديقه الذي يعاني الأرق ويحاول أن يختطف إغفاءة قبل أن يضرب الفجر الأفق بالنور»[3].

(1) السابق، ص: 21.

(2) ينظر غاستون باشلار، **شاعرية أحلام اليقظة**، ترجمة: جورج سعد، ط2، بيروت، المؤسسة الجامعية للنشر، 1993م، ص: 51.

(3) ينظر المرجع السابق.

كلها عبارات شعرية بعيدة كل البعد عن الدرجة الصفر التي تحولت من نمطها السردي المتموقع في المطابقة إلى لغة شاعرية بفضل التعبير الاستعاري المكثف لتصل إلى أقصى حدود الإيحاء.

رواية التبر

يطرح الكاتب قضية أزمة الوجود في مجتمع تحكمه أعراف وتقاليد تحد من تحقيق هذا الوجود، بل تضع في طريقه العوائق والحواجز. والبطل **أخيد** في كل هذا يريد أن يجتاز هذا العقبات في صحراء ممتدة امتداد السنين، يتعلق بمهري أبلق من سلالة انقرضت منذ زمن أهداه إليه زعيم أهقار، فيتيه في الصحراء بحثًا عن دواء يشفي أبلقه من داء الجرب الذي أصابه في إحدى مغامرات التزاوج بناقة يبدو أنها كانت مريضة بهذا الداء الذي يحول الإبل إلى كائنات ممسوخة، فتعزل عن القطيع وتبقى وحيدة في الصحراء، ولطالما عبر النابغة عن ذلك النفي والعزلة قائلًا:

فلا تتركني بالوعيد كأنني إلى الناس مطلي به القار أجرب

لكن أخيد لم يترك أبلقه وحيدًا في العراء، وفي سبيل أن يشفى يقدم جميع التضحيات الممكنة والمستحيلة، فتطأ قدماه أماكن لا يسكنها سوى الجن في صحراء تحمل ألف سر وسر خبايا لا يدركها بشر ولا يتصورها عاقل، وهو يركض وراء البحث عن النبتة السحرية نبتة «**آسيار**» التي قيل أنها تشفي من الجرب لكن المهري سيصاب بالجنون، إنها معادلة ظالمة ثمن باهظ من أجل استعادة الجمال نعم تلكم هي المعادلة القاتلة عشبة «**آسيار**» اللعينة الجمال مقابل الجنون، فما حاجة أخيد بمهري جميل مجنون، ألا يوجد حل آخر؟

في سبيل كل هذا يصل **أخيد** مع مهريه إلى عتبات الجنون ويعيشان عالم البرزخ عن طريق الأحلام الشاردة وأحلام اليقظة، فيمتزج الواقع باللاواقع والوعي باللاوعي، لقد ضحى أخيد بكل ما يملك من أجل الظفر بالاثنين معًا جمال المهري وسلامة عقله، فيلجأ إلى صنم مغمور في الفيافي

والفلوات يصلي له ويدعوه بكل ما يعرف من التعويذات مقدمًا له النذور نذور لا يستطيع أن يفي بها، «**إن النبل هو الحرية، هو الخلاص لرفيق عرفه في الفناء وعبر به ملكوت الصحراء طوال هذه السنوات، والنبل هو الذي يحتم عليه أن يضحي بالوهق واللعبة والوهم ويختار الأبلق ليواصل معه الرحلة في ملكوت الخلاء**»[1].

لذلك رأيت أن أقدم مقاربة ظاهراتية لهذه الرواية لأنها تطرح مسألة الوجود كنسيج من الواقع والإمكان والغاية هي أن الإنسان يجد ذاته وسط الوجود، إنها جملة من المسائل التي طرحها الفكر الإنساني عبر العصور ولايزال يطرحها ويثيرها بإلحاح[2].

التكثيف الاستعاري ووعي الذات

إن التكثيف الاستعاري هنا هو لون من المعرفة التي تتيح للمرء أن يعي ذاته وأن يعرف نفسه بنفسه، وليس لعبارة سقراط أعرف نفسك بنفسك إلا معنى وعي الذات ومعرفة أسرارها وخباياها، إن البطل في هذه الرواية يتوغل في أعماق المجهول عبر متتالية من الاستعارات محاولًا استكشاف ذاته ومدى قدرتها على الصبر والتحمل في صحراء التيه والضياع والظمأ، صحراء ممتدة مكشوفة لكنها تحمل كل أسرار التحدي، في هذا الموقف يمتحن أخيد قوة تحمله للألم يمتحن رجولته وذلك لمّا قرر أن يهجر مهريه الأبلق إلى الأبد قائلًا: «**والآن لما سمع عواء الفجيعة انشطر قلبه إلى شطرين وحاول أن يخنق الشرارة في قلبه... شرارة الألم ولكن هيهات إذ فاض قلبه بعد قليل بالنار**»[3].

(1) إبراهيم الكوني، **التبر**، ط3، بيروت، دار التنوير للنشر، 1992، ص: 14.
(2) السابق، ص: 26.
(3) السابق، ص: 112.

إن عبارات:

ـ عواء الفجيعة ـ يخنق الشرارة في قلبه ـ فاض قلبه بالنار،

متتالية من الاستعارات صورت انشطار الذات بين رغبتين كلتيهما عذاب وألم وفجيعة بين الرغبة في امتلاك الأبلق وهو مرهون فيخرج عن تقاليد القبيلة وقانون الصحراء فيلحقه العار، وبين التخلي عن الأبلق والهرب إلى الفيافي والقفار، إن هذا التكثيف على مستوى الاستعارة المسترسلة زاد من شاعرية الموقف الخطابي وهو يصور الذات في أقصى حدود طاقتها الشعورية.

تصور رواية التبر ثنائية عجيبة بين الخطيئة ببعدها الصوفي والحرية في بعدها النفسي، فالصحراء المترامية الأطراف في بعدها الجغرافي وإن كانت فضاء واسعًا إلا أنها قيدت حرية **أوخيد** بل كبلتها بارتهان قلبه بسبب انجذابه للمرأة واستسلامه لإغراء التبر، ولم يسلم أبلقه من هذه الخطيئة التي دفع ثمنها غاليًا يقول أوخيد في وصف معاناة الأبلق: «**لو رأته أنثاه بهذا الحال لأنكرته إلى الأبد. تفعل فعلتها ثم تنكر وتقول لا أنت مني ولا أنا منك. كما يفعل الشيطان الرجيم مع البشر تمامًا. لعنهما الله معًا: الشيطان والإناث. بل من هي الأنثى إن لم تكن شيطانًا رجيمًا**»[1]؟

لكن **أوخيد** يتمسك بمهريه الأبلق ويتخلى عن القبيلة والزوجة والأولاد، بل وعن التبر بقتله لعاشق زوجته.

إن تخلي **أوخيد** عن كل هذا سببه الرغبة الشديدة في تحقيق وجوده عن طريق امتلاك حريته بالتضحية بنفسه في نهاية مأسوية.

إن رحلة العذاب التي مر بها أوخيد مع الأبلق ومغامراته في الصحراء بحثًا عن دواء يشفي مهريه من داء الجرب الذي أكل جلده ومزق لحمه هي تحد لقانون الصحراء وإثبات للرغبة في الوجود والوفاء بعهد الصداقة

(1) ينظر إبراهيم أحمد، **إشكالية الوجود والتقنية عند مارتن هيدجر**، ط1، الجزائر، منشورات الاختلاف، 2006، ص: 84.

لحيوان، كل هذا يعد مفارقة عجيبة تنأى بمعاني الحب والإخلاص والصبر والتحمل من المعاني الحسية إلى المعاني الصوفية غير مبال في ذلك بوصية الشيخ موسى: «**لا تودع قلبك في مكان غير السماء**»[1].

لقد أودع أوخيد قلبه لدى صديق لدى الأبلق فلحقته الأذية أذية الإنسان[2]، وفي غمرة كل تلك الأحداث المليئة بالأسرار والمفاجآت يتدخل التعبير الاستعاري ليوقظ ألف صورة وصورة نائمة في عمق الذات.

السيميوز واستمرارية العلامة

إن العالم الذي تنظر إليه الذات هو عالم واحد وهو موجود بالنسبة إليها، غير أنه ليس موجودًا في الحاضر فقط بل إنه ممتد في الوقت نفسه وصائر إلى مستقبل مفتوح آت[3].

فالعلامة قد تختفي وتموت موتًا عرضيًا لتظهر من جديد[4]. إن السميوز مجسد في مشهد من مشاهد رواية التبر حيث يصور السارد إقبال أخيد على صنم ليتبرك به عله يشفي أبلقه وينقذه من الموت في الزمن القديم لم يظنوا أنه صنم بل ضريح لولي شهد بداية الفتوحات وقيل أنه ضريح لأحد الصحابة مات عطشًا في الصحراء في زمن الجهاد[5]، ولكن العراف الزنجي الذي جاء من **كانو** هو أول من حطم الأسطورة وقرأ الرموز المحفورة على قاعدة الصنم ولم يقدر أحد على معرفة فك الشيفرة بعد موت العراف الذي رفض أن يبوح بالسر المحفور عند قدمي الإله[6].

(1) **التبر**، ص: 111.
(2) السابق، ص: 157.
(3) السابق، ص: 157.
(4) السابق، ص: 158.
(5) ناديه بونفقه، **فلسفة هوسرل «نظرية الرد الفينومينولوجي»**، ط2، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 2001، ص: 172.
(6) سعيد بنكراد، **السيميائيات والتأويل**، ط1، بيروت - المغرب، المركز الثقافي العربي، 2005، ص: 27.

إن التقرب لهذا الصنم يمثل علامة ذات صبغة ثقافية مرتبطة بالمعتقدات القديمة اختفت وماتت لكن موتها هذا حسب **(بورس)** هو موت عرضي إذ بمجرد وقوف أخيد يائسًا أمام الصنم رجعت العلامة إلى الحياة لتتحقق الديمومة. يصف السارد الصنم. ملامحه خفية تنطق بعبادات آلاف السنين. الأحجار التي تعودت أن تتلقى التوسلات أمدًا طويلًا تكتسب هذه الملامح فقط خليطًا من اللين والقساوة، الرحمة والانتقام، الحكمة والكبرياء.. الصبر.. صبر الخالدين الذين ألفوا غدر الزمان ووحشة الوجود. العين اليمنى أكلتها رياح القبلي المحملة بالحصى والغبار. رياح آلاف السنين، أكلت العين وجزءًا من الوجه. أما العين اليسرى فما زالت تنطق بتاريخ الصحراء الحزين، تتجه صوب الجبل الشمالي، تنظر إلى أعلى إلى القمة الملفوفة بعامة خفيفة زرقاء. حول الوثن انتشرت عظام قديمة .تفتت بعضها وظلت أطراف أخرى سالمة.. أطراف النذور القديمة.

فالعلامة هنا تبدو وكأنها ميتة لكن تعود مرة أخرى للحياة عبر توسلات أخيد للصنم بأن يشفي أبلقه «.... **يا ولي الصحراء. إله الأولين. أنذر لك جملاً سمينًا، سليم الجسم والعقل. اشف أبلقي من المرض الخبيث واحمه من جنون آسيار . انت السميع أنت العليم**»[1].

الاستعارة والأسطورة بين المعقول واللامعقول

تلاحم المكان بالزمان

1 ـ وحشة المكان

تجري أحداث الرواية في بيئة صحراوية تمتد من الصحراء الكبرى في ليبيا إلى المالي والنيجر مرورًا بصحراء الجزائر حيث قبائل الطوارق وقوافل التجارة، هنا للصحراء قانونها الخاص إنها مختبر الرجولة وقوة التحمل

(1) **التبر**، ص: 29.

والصبر على كل شيء الحياة والموت، وأكبر تحد فقدان الماء «**بدون الماء لن تتحقق أي معجزة في الصحراء. حتى إذا تحققت معجزة فإن انعدام الماء يمحوها ويحولها إلى سراب**»[1] هنا أيضًا قدم أوخيد على اكتشاف ذاته وهو يعبر وحيدًا مع مهريه الأبلق الفيافي والقفار يقول السارد في مقطع شاعري:

نزل ستار العتمة

ازدادت الصحراء وحشة وغموضًا وامتدادًا

زغردت الجنيات في جبل الحسناوة.

شحنته الزغاريد بالقوة. الزغاريد تشحن الفرسان حتى ولو كانت هدية من حناجر الجنيات.

أرخى يده اليمنى، وترك رجليه، فحرث الأرض والظلمات[2]

في تصوير المكان النفسي حيث نداء المجهول ولنلاحظ هذه الصورة المتحولة إلى رمز ميتافيزيقي في قول أوخيد وهو يصف الصحراء: «**تردد الصدى في القمم المعزولة في الفلاة الأبدية**»[3].

قرعات ميمون والنبتة السحرية

هنا امتحان آخر سيقدم عليه أخيد وهو يحاول أن ينقذ مهريه من الهلاك بعدما أصيب بالجرب مجربًا وصية الشيخ الحكيم الذي نصحه بأن شفاء الأبلق أن يأكل من **عشبة آسيار** الأسطورية بمكان في الصحراء يسمى قرعات ميمون، إن آسيار المرادفة للجن والجنون ستمنحه الشفاء لكنها في المقابل تأخذ عقله، وأدرك أخيد أنه مقبل على تحد عظيم كيف لا وهو

(1) السابق، ص: 29.
(2) السابق، ص: 30.
(3) السابق، ص: 44.

الذي سيمر من بوابة الجن، والجن وحده الذي يملك مفتاح الشفاء وأدرك أيضًا أنه أمام معادلة خطيرة الشفاء مقابل الجنون، وفي لحظة تذكر وصية أمه عندما كان لا يزال طفلًا يتهيأ لرعي الجديان في الوديان: «**إياك من آسيار في قرعات ميمون**»[1].

وهنا يجد نفسه محاطًا بألف وألف سؤال وحيرة تبعث على التردد والخوف من المجهول، هنا تلتصق الاستعارة بالموقف الأسطوري لتصنع عالم اللامعقول في شكله الميتافيزيقي الذي بدأ بحلم رأى فيه أخيد أبلقه يغرق في الوادي فيجرفه السيل المباغت ويبتلعه في لحظات، في هذا المشهد يصف أخيد لون مياه الوادي قائلًا: «**ثم رأى لدهشته الماء الداكن يتحول إلى رجال شياطين يشدون مهريه من ذيله إلى أسفل عازمين أن يرموا به في هاوية ظلماء**»[2].

وبفعل الاستعارة يتحول المكان إلى وحش ينهش ويمزق يقول السارد: «**صعد الأبلق الوهاد، نزل الروابي، عبر السهول، اخترق الأودية، أكلت الأشجار الأودية، أكلت الأشجار مداسه الجلدي، سلخت قدميه وساقيه، نهشت الأشجار البرية فخذيه، مزقت ثيابه**»[3].

هكذا وجد أخيد نفسه تائهًا مع أبلقه الذي أصابه الجرب يتيهان معًا في صحراء السراب بلا عون فيستبد بهما القلق ويتشبثان بأي خيط يقودهما إلى النجاة، الخيط الوحيد الذي أوصلهما إلى عالم آخر عالم الجن مكان لا تطأه رجل بشر حتى الرعاة يخشون على إبلهم من النبتة السحرية التي تحولها إلى كائنات ممسوخة ومجنونة. يقتحم أخيد المكان الأسطوري محاولًا إدراك وجوده في عالم غريب عجيب محفوف بالمخاطر والمهالك فالوجود الإنساني كما يرى (هيدجر) هو الذي يتدارك أو يتعقل وجوده في

(1) السابق، ص: 41.
(2) السابق، ص: 35.
(3) السابق، ص: 21.

العالم ويكون مرفقًا بالوعي، لكن هذا الوعي يحمل الخوف والقلق، فسقوط الإنسان في عالم لم يختره وهو محاط بأشياء يدخل في سياقها وتحولاتها وهو محاصر في الآن نفسه بآخرين[1].

الشعور بالإثم من كونه يحيا حياة يتخللها النقص ويتجسد لنا القلق الذي يكشف لنا عما يجري في العلم كما يكشف لنا عن أنه ملقى في العالم دون عون أو نجدة ليدرك مصيره ويدرك عبث الأشياء والأفعال جميعًا[2].

2 ـ الزمان

لقد كان أوخيد يقفز عبر الأزمنة اللامتناهية بين الوعي والغياب ففي تصويره لسقوطه في البئر يتراءى له عالم البرزخ في اللازمن، يقول: «**في السقطة الأولى وجد نفسه في البرزخ بين الوعي والغياب بين الموت والحياة**»[3].

فالزمن الذي تخرج فيه الجن هو قطعة من الظلام قد تمتد فترة أطول من أن يستغرقها عقل بشر «**في تلك الأثناء يتسلل إليه مع الظلمات بعد أن يكون كل شيء قد همد ومات. ولا يبقى في عمق الليل إلا الجن يسعون في العراء ويهمهمون بالمحاورات الخفية**»[4] وفي الصحراء يصبح الصمت والسكون نوعًا من الفلسفة، «**تكاثفت الظلمات. عم السكون.. سكون لا يخدشه إلا اجترار الأبلق وهو يمضغ النبتة المسحورة**»[5].

فبفضل الاستعارة استطاع الكاتب أن يصور الزمن في جميع أشكاله

(1) السابق، ص: 30.
(2) السابق، ص: 40.
(3) إبراهيم أحمد، **إشكالية الوجود، هيدجر**، ص: 84.
(4) السابق، ص: 86.
(5) **التبر**، ص: 49.

المعقدة في مواقف مختلفة كتصوير نشوة الفرح والغبطة والشعور بإعجاب أوخيد بمهريه وهو في وسط الحفلة التي أقيمت خصوصًا لمشاهدة المهارى في رقصها يقول: «**عاش أوخيد في هذه المسافة القصيرة، الفاصلة بين العراء الممتد غربًا حتى حلقة الغناء في الوسط دهرًا من السعادة.. أحس أنه كان يطير في الفضاء بجناحين وقلبه يكاد ينفجر بالسحر والشجن والفرح الخفي**»[1].

تلاحم المكان بالزمان

«**فوق قرعات ميمون تدلت سحب بنفسجية كثيفة تلاحمت على رؤوس الجبال المتباعدة في الخلاء الأبدي الممتد. كل جبل يوم وحده في العراء، ويصطف في الطابور الذي يخرق الصحراء إلى شطرين**»[2].

لا تودع قلبك مكانًا غير السماء

إن الإنسان مهدد في وجوده في كل لحظة من لحظات الزمن، وأخطر ما يلغي الوجود وينهي كينونته التعلق العاطفي بمن يملك الفؤاد والوجدان ويسبي العقول والتفكير فتتقلص دائرة الحرية وتتشكل أمام الذات العوائق. إن الموقف الذي وجد «أخيد» نفسه متورطًا فيه بلا مبررات ولا اعتبارات، لقد أودع قلبه مكانًا غير السماء مرتين مرة بتعلقه بأبلقه ومرة بعشقه للحسناء التي قدمت من تمبوكتو.

ففي البداية كان شغفه بمهريه الأبلق الذي ملأ عليه الدنيا فلم يكن يرى غيره ألم يعشق الأعشى ناقته وتغنى بجمالها، ليست علاقة أخيد بالأبلق كعلاقة الأعشى والنابغة أو أي كان بمن يصاحب الإبل في الفيافي والفلوات، إنها علاقة من نوع خاص علاقة مرتبطة بكيان وجودي، الأبلق سلالة من أجود سلالات الإبل إنه التفرد مهري لا مثيل له هكذا صاح

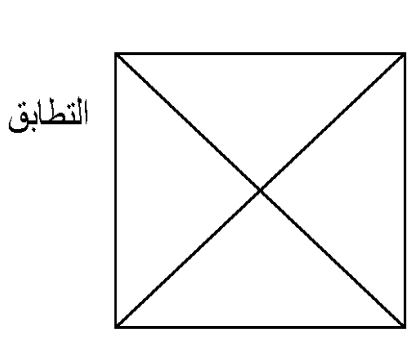
(1) السابق، ص: 26.
(2) السابق، ص: 34.

الشيخ الحكيم: «ما هذا يارب؟ كيف لم تقولوا لي إن ضيفنا النبيل يملك مهريًا بهذا الكمال؟ مهري أبلق رشيق مثل الغزال هذه سلالة انقرضت في الصحراء منذ مائة عام. فمن أين حصلت عليه بالله؟ قال أخيد من زعيم أهجار هدية منه عندما بلغت سن الرشد»[1].

نعم بسبب كل هذا تعذب أخيد وتعذب مهريه تعذبا معًا وتاها معًا، لقد نسي أخيد وصية الشيخ الحكيم **لا تودع قلبك مكانًا غير السماء**. التعلق الثاني بالحسناء القادمة من «آير» رآها أخيد لأنها كانت مميزة وفريدة بين الحسنوات تمامًا مثل أبلقه الذي كان متفردًا ومميزًا بين باقي المهارى، هذه الحسناء التي تعرف إليها في ليلة قمرية فسحرته بابتسامتها في الضوء الباهت متتبعًا خيال قامتها الهيفاء وهي تنتقل بين النساء فملكت فؤاده وخصوصًا بعد ما سمعها تغني بصوت قوي «الجاذبية. الجاذبية. آه جاذبية الأنثى. إنها ذلك الجانب الخفي في المرأة. إنها واضحة وبسيطة مثل الصحراء، ولكن ليس ثمة شيئ يفوقها غموضًا وخفاء. إنها كهمهمات الجن في جبل الحسناوة تسمعها ولكنك لا تستطيع أن تميز الكلمات. تسمع النطق يغيب عنك المعنى. هذه هي الجاذبية. لا أحد يعرف ما هي ولكنها تجذب[2] عم نسي أخيد حكمة الشيخ **لا تودع قلبك مكانًا غير السماء**. لم يكن أخيد حينذاك يعي ما كانت تعنيه تلك الكلمات كأنها كلمات صماء بلا لون ولا رائحة، كيف لم يعبأ بها وقد كان بمقدوره تفادي العذاب كيف غابت عنه كلمات تحذر من غدر الخائنين الزمان والإنسان[3].

(1) السابق، ص: 10.
(2) السابق، ص: 10.
(3) السابق، ص: 33.

يمكننا أن نتصور هذا الموقف مع أرسطو في علاقة رباعية تتمثل في الشكل الآتي:



يمثل هذا المربع المنطقي التقابلات الناتجة من علاقتين ثنائيتين هما:

1 ـ أخي دمه المهري الأبلق ويشكلان علاقة التداخل والتطابق.

2 ـ المرأة الحسناء مع الناقة التي نقلت العدوى إلى الأبلق أيضًا في علاقة تداخل وتطابق.

3 ـ ثم علاقتا التضاد وتحت التضاد.

4 ـ ثم علاقة التناقض.

يقول أخيد وهو يعاتب مهريه قائلًا «هذه نتيجة طيشك. ماذا كسبت الآن من مغامراتك؟ ألم تسمع كلام الشيخ موسى؟ الأنثى أكبر مصيدة للذكر، سيدنا آدم أغوته امرأته فلعنه الله وطرده من الجنة ولولا تلك المرأة الجهنمية لمكثنا هناك ننعم بالنعيم ونسرح في الفردوس. لفي الحفر دائمًا تختفي الأفاعي والعقارب، تلدغ كل مستهتر يحشو عضوًا من أعضائه هناك. فماذا فعلت بك ناقتك الناعمة؟ هي أيضًا أفعى. ناعمة ولكن تلدغ، العدوى هي الثمن فتحمل الآن واصبر»[1].

(1) السابق، ص: 21.

الحوار بين إثبات الذات واستسلام الأنا

لم يكن أخيد يدري أن مصيره سيربط بمصير مهريه وسيكتب لهما التيه في صحراء لم يبق له فيها سوى اللغة التي سيتحاور بواسطتها ويتواصل مع مهريه وإن كان حيوانًا، لغة تبدو وكأن المهري يفهمها ويعي ما يختلج في نفس صاحبه، فالحوار كما يرى (هيدجر) هو : الكلام الذي يتم فيه التعبير باشتراك الغير فبالحوار نكون واحدًا مرتبطين في تركيباتنا الأساسية، أنا ما أقول ونحن ما تعبر به كلماتنا[1] وذلك عندما يكون الحوار وحده شكلًا من أشكال إثبات الذات عند أخيد في صحراء لا تسعه إلا مع مهريه فيصبحا معًا كائنًا واحدًا بعد ذوبان الأنا بفعل الحوار الذي أدمج أخيد بمهريه في معطى نفسي مرتبط بالوعي. لنتأمل هذا المقطع من الحوار الذي أجراه أخيد مع مهريه الأبلق «عاد أخيد من رحلته فوجد المهري مهمومًا. داعبه. ومسد على جلده الملتئم، ولكن عينيه ظلتا تفيضان بالدمع. اختلى به في المراعي الجنوبية، وأخرج من الجراب شعيرًا وطرحه بين راحتيه، ولكن الأبلق أشاح بوجهه لاحقه بالطعام ولكن الحيوان أصر على موقفه، قال أخيد وهو يرجع الشعير إلى الجراب أعرف سبب جفائك أنت غاضب لأني تخليت عنك، سبق وأن اتفقنا، الآن ضَمِنّا عودة اللون، الآن ستعود أبلق كما كنت، ألا يسرك أن ترى نفسك أبلق، جميلًا، نادرًا؟ اغرورقت عينا الأبلق بالدموع، فاحتضنه أخيد، مكثا طويلًا متعانقين في المدى الأبدي قبل أن يتكاثف المساء»[2] إن هذا الحوار وإن كان أحادي الجانب إلا أن أخيد هو الذي كان يقول وكلاهما ما عبرت به كلماتهما.

التصوير المأسوي لنهاية أخيد من خلال التعبير الاستعاري

تنتهي الرواية بمعادلة معقدة تتم فيها التصفية الجسدية لأوخيد ومهريه الأبلق بطريقة مأسوية، لكن الروح تسمو وتعلو وتحيا من جديد عندما

(1) إبراهيم أحمد، **إشكالية الوجود**، ص: 87.

(2) **التبر**، ص: 59.

تتجاوز عتبة الحرية المقيدة إلى الحرية المطلقة، وكان للتعبير الاستعاري دور شاخص في تصوير الانفعال المأسوي عبر الصورة المسترسلة في المقطع الشاعري الآتي:

«طار السيف في الفضاء، واغتسل بماء السماء.. بأشعة الشمس القاسية، ونزل على الرقبة. انشطرت الظلمة بالقبس المفاجئ. ضرب بيت الظلمات بالزلزال. انهار الجدار الفظيع بضربة سيف النور فتبدى الكائن الخفي. ولكن.. بعد فوات الأوان لأنه لن يستطيع الآن أبدًا أن يحدث أحدًا بما رأى»[1].

(1) السابق، ص: 160.

الخاتمة

إن الأنماط الأسلوبية في الروايات المعاصرة التي كتبت ما بعد الحداثة ارتكزت بشكل مكثف على التعبير الاستعاري في بناء الصورة في الخطاب السردي المعاصر، حيث تحولت اللغة من شكلها السردي الواقع غالبًا في المطابقة إلى لغة جديدة تميل إلى الإيحائية وتلتصق بالشاعرية حتى لكأنها جنس جديد يجمع بين الخطاب الشعري والخطاب السردي عبر الاستعارة وما تمارسه من تأثير على مستوى المعنى والدلالة.

تجليات الخطاب الروائي في رواية «الأسود يليق بك» لأحلام مستغانمي[1]

ـ دراسة تحليلية نصية ـ

(1) أحلام مستغانمي، **الأسود يليق بك**، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة، 2012م.

ـ أحلام مستغانمي، البحث عن رجل يغازل ما تنتعله أقدامنا، **الأخبار**، العدد: 169، ص: 20.

ـ «أحلام مستغانمي، الكاتبة التي تكسب في كل كتاب مليون قارئ... ويكسب الناشر مليون دولار».

تقديم

نقف في هذه الدراسة على إبراز تحليل الخطاب الروائي في هذه الرواية، من خلال العناصر التالية:

- التأطير الخارجي للرواية؛
- قراءة في غلاف الرواية؛
- قراءة في العنوان الرئيس للرواية؛
- قراءة في العناوين الفرعية للرواية؛
- المتن الحكائي في الرواية؛
- شخصيات الرواية؛
- الزمان والمكان في الرواية؛
- خلاصة.

1 ـ التأطير الخارجي للرواية

الرواية التي نختار اليوم للدراسة هي رواية «الأسود يليق بك» للروائية الجزائرية أحلام مستغانمي، صدرت سنة 2012م، بعد أعمالها السابقة: «ذاكرة الجسد» 1993م، و«فوضى الحواس» 1997م، و«عابر سرير» 2002م، و«نسيان» 2009م.

1 ـ 1 ـ قراءة في الغلاف

يلعب الغلاف دورًا أساسيًا في جذب القارئ، لما يكتسبه من قيمة جمالية وإبداعية؛ إذ «لم يعد الكتاب المنشور الجاهز للقراءة هو هذا الكلام المطبوع بين دفتي الكتاب، أي الكلام المعروض بصريًا للقراءة فقط، بل أصبحت العناية تشمل مجموع مظاهره؛ كنتاج، بدءًا من الحجم... وانتهاء بالغلاف وتركيبه العَلَامي البصري...، إذ لم يعد المعروض نصًا فقط، بل هو إلى جانب النص فضاء صوري، شكلي لا يخلو من دلالة. هذه الدلالات قد تحكمها مقصدية منتج الخطاب، أو لا تحكمها، ولكنها تبقى مع ذلك واردة؛ لأن الاعتبار التواصلي مع القارئ لا يحكمه الشرط التداولي فقط، بل تحكمه إلى جانب الأزمات الفعالية التبليغية حيثيات تسويقية محضة. وفي كلتا الحالتين، لا بد من مراعاة هذا المستوى الجديد في المنتوج الإبداعي»[1].

إن الصورة المرسومة على الغلاف عبارة عن لوحة إيحائية بألوانها ورموزها، وإيحائية في قدرة الرسم والكلمات على خلخلة البنية النصية التي يمكن للقارئ التفكير فيها، وإعادة تأسيس متخيله الرمزي والاستعاري.

إن اللوحة المرسومة على غلاف هذه الرواية من توقيع المؤلف، لكنها من صنع رسام أو فنان تشكيلي، وهي بعبارة أخرى، كتابة توجيهية مشتركة بينهما؛ فالرسام ـ وهو يريد أن يرسم لوحة لرواية ما ـ وجب عليه أن يطلع على مضمونها، لكي يكون تناسق بينه وبين المؤلف، باعتبار الغلاف عنوان الرسالة وليس قبرًا باردًا.

وفي قراءتنا لغلاف رواية «الأسود يليق بك»، نكتشف العلاقة بين الرسام والمؤلفة، مبرزين ذلك من خلال وصفنا للألوان المستعملة والإطار الخارجي.

(1) محمد المكاري، **الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي**، المركز الثقافي العربي، الطبعة: 1، 1991م، ص: 7.

1 ـ 2 ـ الوصف

إن أول ما يستوقفنا في الغلاف هو ذلك الخليط من الألوان: (الأسود، والأبيض، والأخضر، والبني)، وتجتمع في خمس ورود من نوع «اللوتس»، محمولة على غصن أخضر، إلا أن الألوان المهيمنة على الغلاف هي: الأسود والأبيض؛ فالأسود يعتبر ملك الألوان، ويدل على لون الطباعة، وعلى الليل والصمت والتأمل. وإن محبي هذا اللون معتزون بكرامتهم وعنفوانهم وشكلهم. أما نظرتهم إلى الحياة فتوحي بالقوة والهيبة والحسم. وهيمنة هذا اللون يدفعنا إلى القول إن المجتمع الجزائري يعيش في سواد فعلًا.

أما اللون الثاني: الأبيض، فإنه يدل على السلام الداخلي والأمان والاستقرار، كما يدل على الطهارة والثقة بالنفس، وعلى الحيوية والهدوء والصفاء. وإن استعمال الرسام لهذا اللون في تفتح الأزهار دليل على الاندفاع نحو الحياة.

أما استعمال اللون الأخضر في الغصن، فيدل على الانسجام والتوازن. وهو مفيد للأعصاب المتعبة، ويحيلنا على أن هناك استمرارية وأن أبناء الجزائر مثل هذا الغصن لن يذبلوا، ما دام هناك أمل في غد أفضل.

أما اللون الرابع: البني، فقد استعمل في كتابة اسم الكاتبة، وهو يوحي بالأرض التي كانت مغتصبة من قبل فرنسا. ومن مميزات هذا اللون أنه ينم عن الصلابة، والصراحة، والأصالة، والاطمئنان.

إن طغيان اللونين الأسود والأبيض يحيلنا على لون يكون بينهما، هو اللون الرمادي، أي:

الأسود + الأبيض = الرمادي

ومن سمات اللون الرمادي أنه يرمز للحيادية، لكنه أنيق وطبيعي، وإخفاؤه من الغلاف من قبل الرسام مقصود، لكي يترك للقارئ الغوص في أعماق هذا اللون، لما له من دلالة كبرى؛ فهو يوحي بالغموض والصراع الحاد الذي تعيشه شخصيات الرواية.

واعتماد الرسام على جمالية الخط العربي أضفى جمالية إضافية على غلاف الرواية، حيث جاءت كتابة اسم الرواية في أعلى الغلاف الشيء الذي ساعد القارئ بشكل كبير على تحديد ما سيقرأ من البداية.

وما يشد انتباهنا أيضًا، ونحن نحلل غلاف الرواية اسم المؤلفة «أحلام مستغانمي»، فـ«أحلام» تحيل على ما يراه النائم في منامه من رؤى وأحلام، و«مستغانمي» تحيل على ولاية مستغانم التي تقع في شمال الجزائر على شاطئ البحر الأبيض المتوسط، وهي إحدى أهم المدن الساحلية التي تتمتع بجمال رائع.

وهي أهم مدينة بعد مدينة وهران.

1 ـ 3 ـ الشكل

من خلال الملاحظات التي لاحظنا على الغلاف يتضح أنه جاء بشكل مستطيل عمودي، موافق لمضمون الرواية. فهذا الشكل مثل الباب، يوحي بالأمل والتطلع إلى غد أفضل.

أما الورود: فتحيل على الجمال والأناقة، وتدل على الصفاء والنقاء والحب، لذلك يلجأ إليها الناس، في المناسبات المختلفة، يقدمونها دليلًا على الحب وعلى المواساة.

وتم اختيار الورود في الغلاف لتقديمها إلى القارئ والتأثير فيه عاطفيًا. واختيار ورود اللوتس يحمل دلالات الجمال والشموخ والرائحة الزكية.

وعند قراءة لوحة الغلاف، ثم قراءة الرواية بكاملها، يستطيع القارئ أن يستوعب مضامين الرواية والفضاء الإيقوني لتداخل الألوان.

2 ـ قراءة في عناوين الرواية

2 ـ 1 ـ قراءة في العنوان الرئيس

يلعب العنوان دورًا كبيرًا في فهم النص الذي يهم القارئ بقراءته، كيفما كانت طبيعة ذلك النص. ومن ثم، أصبح من اللازم للكاتب أن يختار العنوان الجيد لعمله، بشكل يتماشى مع أفق انتظار القارئ؛ لأن العنوان يشكل الإشارة الأولى التي يجدها المتلقي عندما يبدأ القراءة.

ولذلك كانت على الروائية مسؤولية استمالة القارئ والتأثير فيه منذ الوهلة الأولى، أي منذ اطلاعه على عنوان الرواية، من أجل دفعه إلى القراءة.

يقول الدكتور محمد مفتاح: «إن العنوان يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته... إنه يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه ...

فهو، إن صحت المشابهة، بمثابة الرأس للجسد، والأساس الذي تبني عليه»[1].

وهكذا يتبين أن العنوان ذو طبيعة مرجعية لا يمكن الاستغناء عنه

(1) محمد مفتاح، **دينامية النص تنظير وإنجاز**، المركز الثقافي العربي، الطبعة: 2، 1990م، ص: 72.

داخل النص، ولا يمكننا تصور نص بدون عنوان، ولا عنوان بدون نص، وعليه، لا يوضع العنوان على الغلاف عبثًا، وإنما من أجل مقصد مخصوص؛ فهو بمثابة المفتاح الإجرائي الذي يمدنا بمجموعة من الأفكار التي تساعدنا على إماطة اللثام عما يكتنف النص من خبايا. ومن ثم، فالعنوان ينبغي أن يسهل عملية الدخول إلى عالم النص.

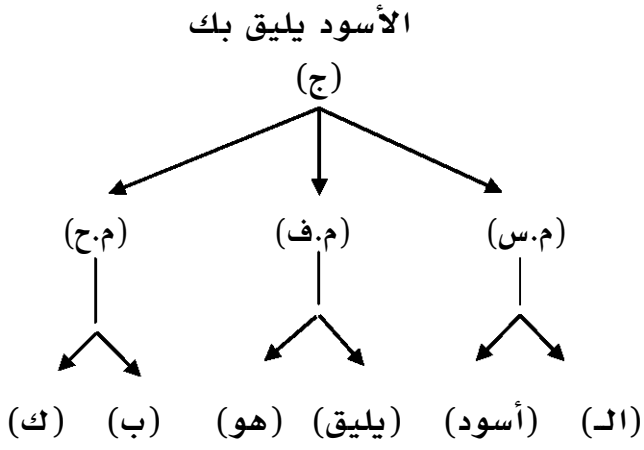
إن أول ما يشد انتباهنا عند تحليل رواية «الأسود يليق بك» هو ذلك الشكل الذي كتب به العنوان، حيث جاء مخطوطًا بنوع من أنواع الخطوط العربية السميكة. وقد قال محمد المكاري عن هذا النوع من الكتابة: «لقد كانت الكتابة السميكة والكتابة التي تصعد فيها الحروف تدريجيًا إلى أعلى من بداية الكلمة حتى نهايتها دليلًا على الصراحة والسذاجة، في حين أن الكتابة المتشابكة التي تتشابك فيها الأجزاء العليا من الحروف بالأجزاء السفلى فيما بين السطور، تعتبر دليلًا على الغموض وخطأ التقديرات والأحكام»[1].

جاء عنوان هذه الرواية مركبًا من جملة اسمية. ومعلوم أن الجملة الاسمية تفيد الثبات. وهي جملة إخبارية هنا، قد تحتمل الصدق أو الكذب.

ونفكك العنوان آخذين في الاعتبار أنه نص صغير واصف للنص الكبير، لما يحمله من دلالات وإيحاءات، لنكشف في نهاية المطاف العلاقة القائمة بين العنوان ومضمون الرواية:

(1) محمد المكاري، **الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي**، المركز الثقافي العربي، الطبعة: 1، 1991م، ص: 85.

أ ـ البنية السطحية للعنوان



ب ـ البنية العميقة للعنوان

- **(الـ)** = {+ **تعريف**}، {+ **الحضور**}، {+ **القوة..**}.
- **(أسود)** = {+ **لون طبيعي**}، {+ **الحداد**}، {+ **الحزن**}، {+ **الوحدة**}، {+ **الغموض**}، {...}
- **(يليق)** = {+ **فعل مضارع**}، {+ **حالة نفسية**}، {+ **وضعية جمالية وأخلاقية**}...
- **(هو)** = {+ **ضمير**}، {+ **الغائب**}، {+ **المفرد**}، {+ **المستتر**}، {+ **الأسود**}...
- **(ب)** = {+ **حرف جر**}، {+ **إلصاق**}...
- **(ك)** = {+ **ضمير**}، {+ **متصل**}، {+ **الخطاب**}...

وهكذا نكتشف من خلال هذه الترسيمة المعاني والإيحاءات التي يضمها العنوان بين طياته، وهذا ما ذهب إليه الدكتور عبد الرحيم العماري، عندما قال: «إن تصور المعنى حرفيًا ومقعدًا في المعاجم والقواميس إقبار في نهاية المطاف للنص، وإجحاف في حق «اللغة الأدبية» ذات الوظيفة الشعرية، وان التشبث بالمعنى الحرفي ينحصر عند حدود قراءة أحادية للنص

الروائي، لا تتجاوز السطح، فالمعنى الذي نروم البحث عنه، هو المعنى الثاني الإيحائي»[1].

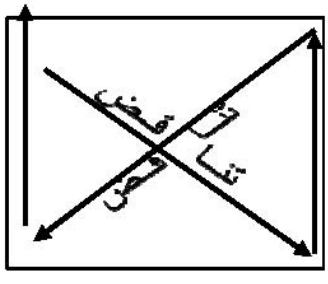
إن هذا المعنى الثاني الإيحائي هو الذي ساعدنا على فهم بعض الأشياء التي تحويها الرواية، لكنه لم يزل الغبار عن بقية الأشياء التي بلورتها الرواية بين طياتها.

وسنعمد إلى مزيد من التشريح للعنوان اعتمادًا على المربع السيميائي الذي سيبين لنا بعض المفارقات اللغوية والصورية التي يضمها العنوان.

ونرسم هذا الشكل حتى ينجلي الغموض ويتضح المعنى أمام القارئ:

أسود ـ محور التضاد ـ يليق

التضمن في الإثبات



التضمن في النفي

لا أسود ـ محور شبه التضاد ـ لا يليق

نستنتج من خلال هذا المربع السيميائي العلاقة التي تجمع بين محور التضاد، وشبه التضاد، وهي علاقة مبنية على مبدأ التناقض:

أسود/ يليق ـ لا أسود/ لا يليق

إضافة إلى ذلك فالعلاقة القائمة بين مؤشر الإثبات ومؤشر النفي قائمة على التضاد:

لا أسود/ أسود ـ لا يليق/ يليق

(1) عبد الرحيم العماري، **الخطاب والإيديولوجية ـ سميائيات الخطاب**، دار وليلي للطباعة والنشر، الطبعة: 1، 1998م، ص: 52.

نستنتج مما سبق نوع العلاقات التي تجمع كلمات العنوان، ومن ثم، لا نستطيع الحسم من خلال العنوان في الحصول على جواب شاف:

هل الأسود يليق؟ أم أنه لا يليق؟

ولكننا نجد شيئًا من الجواب في متن الرواية، حينما أرسل (طلال هاشم) باقة ورد معها ظرف صغير إلى (هالة الوافي) يحمل هذه العبارة: «الأسود يليق بك»[1].

2 ـ 2 ـ قراءة في العناوين الداخلية

تمثل العناوين الصغرى العتبات الثانية التي تساعد القارئ على فهم الرواية، من خلال ما تحمله من دلالات وإيحاءات. فقد جاءت الرواية على شكل أربع حركات، تحيل كل حركة على عنوان معين:

ـ الحركة الأولى

صدرتها الكاتبة بقولة: «الإعجاب هو التوأم الوسيم للحب»[2]. ونفهم منها الإعجاب الذي يولد الحب، ويولد السعادة العابرة التي يحس بها العشاق، لكن سرعان ما تختفي هذه السعادة وتندثر، ومن ثم لا تجعل من الإعجاب توأمًا للحب، وانما هو تعاسة لمن نحب.

ـ الحركة الثانية

نقرأ مع الكاتبة في هذه الحركة قول نيتشه: «من أي نجوم أتينا لنلتقي أخيرًا؟»[3]. ويتضح، بتأمل القول، أن الكاتبة تتوق للبحث عن لقاء، ولو لأول مرة، ظنًا منها أن ذلك اللقاء قد يشفي حرارة الشوق والنشوة التي تحس بها البطلة.

(1) **الأسود يليق بك**، ص: 38.
(2) نفسه، ص: 7.
(3) نفسه، ص: 99.

ـ الحركة الثالثة

عنونت الكاتبة هذه الحركة بقول ألفرد كابوس: «الحب هو عدم حصول المرء فورًا على ما يشتهيه»[1]. ويتبين من خلالها معاناة المحب، وخصوصًا عندما يتوق بلهفة إلى اللقاء. ويكشف بأن اللقاء لو تأخر بقليل لكان أفضل من اللقاء المتسرع الذي يجلب التعاسة للمحبين ويجعلهم غرباء عمن حولهم.

ـ الحركة الرابعة

بدأت الكاتبة حركتها هذه بقول (مارسيل بروست): «لم أنلها مرة بكاملها كانت تشبه الحياة»[2]. وهو قول يوضح الحلم الضائع الذي لم يتحقق رغم البحث الدؤوب عنه. والبحث عن هذا الحلم في حقيقة الأمر، هو بحث عن المستحيل الذي لا يتحقق.

ونستنتج مما جاء في هذه الحركات الأربع أن العلاقة القائمة بينها تدل على الحركية؛ فالإعجاب يقود إلى حرارة اللقاء، وحرارة اللقاء تقود إلى الحب، لكن الحب يقود إلى المعاناة، الشيء الذي جعلنا، ونحن نحلل هذه العناوين الصغرى، نقف أمام مشاهد، وكأننا في قاعة سينمائية، تمر أمامنا الأحداث والشخصيات، في أمكنة وأزمنة معنية.

وإذا ما ربطنا بين هذه العناوين الصغرى والعنوان الرئيس، فإننا سنقف على حقيقة مفادها أن العناوين الصغرى جاءت مكملة للعنوان الرئيس، في كونها أيضًا تدل على الصراع والغموض وعدم السعادة التي كانت فيها الشخصية المحورية، لذلك نجدها قررت اختيار الأسود لأنه يليق بها هي.

وتجدر الإشارة إلى أن من سمات هذا اللون الذي تم اختياره من قبل

(1) **الأسود يليق بك**، ص: 199.
(2) نفسه، ص: 263.

الكاتبة وإلصاقه بالشخصية المحورية، أنه يعبر عن أحاسيسها من جهة، ويعكس عكس ما يضمره من خلال الانتقال من حركة إلى أخرى، أو الانتقال من لون إلى آخر.

3 ـ المتن الحكائي في الرواية

3 ـ 1 ـ جرد أحداث الرواية

تنطلق الرواية من تيمة بسيطة (عيد الحب)، لتركيب صور سردية وخطابية متعددة. ولعل هذا ما فتح المجال لتلاقح الاستعاري والكنائي في «الأسود يليق بك»، باعتبار صورة الرواية ستتناسل إلى قضايا غرور وإذلال وكبرياء (طلال هاشم) الممثل للشر داخل المجتمع، وازدياد الشك في (هالة الوافي).

وهذه القضايا هي التي كونت مفهوم المتخيل الروائي في الرواية. يقول أحمد اليبوري: «لا يمكن لأي جماعة بشرية أن تعيش بدون متخيل، على شكل حكايات أو خرافات أو أساطير أو قصص أو روايات أو أفلام، أو غيرها من وسائل التعبير المكتوبة والشفوية والمرئية، وتتحدد أنماط المتخيل حسب الذهنية السائدة في راتباطها بأصناف التصوارت والتوجهات الفكرية داخل المؤسسات السوسيوثقافية، في لحظة معينة من التاريخ، مقيمة بذلك عالمًا موازيًا، قد يكون مكملًا أو معدلًا أو مناقضًا للعالم الواقعي، إلا أنه عالم ضروري، حتى في العصر الحديث، إذ رغم التقدم الذي حققه الفكر الوضعي، فإنه ما زالت لدى الإنسان جاذبية نحو كل ما ينفلت من حدود اليومي، وكل شيء يشير إلى أن الإنسان عاجز عن الاكتفاء بما هو واقعي وعقلاني»[1].

تبدأ الكاتبة روايتها بالحديث عن اللحظة التي يشاهد فيها (طلال

(1) أحمد اليبوري، **في الرواية العربية: التكون والاشتغال**، المدارس، 2000م، ص: 32.

هاشم) (هالة الوافي)، حينما استدعيت لحضور برنامج تلفزيوني تقدمه إحدى القنوات الجزائرية، بمناسبة ذكرى عيد الحب. فقرر (طلال هاشم) أن يوقعها في شباك حبه، بطريقة استثنائية خاصة، تنم عن نرجسية تفسر غرور الرجل الشرقي الثري، ورومانسيته في التعامل مع الجنس اللطيف.

وقد قلبت نظرته تلك إلى الفتاة حياته رأسًا على عقب، فأصبح مشوش الذهن، يفكر فيها صباحًا ومساء، مما دفعه إلى تغيير نمط حياته، فتخلى عن التدخين، وأصبح يحافظ على لياقته، من أجل الحصول على الفتاة، ولو كلفه ذلك خسارة ثروته كلها، لأنها في نظره فتاة تشبه الحياة التي يحلم بها كل شخص في هذه الدنيا.

وتطرقت الكاتبة إلى التصرفات التي كان يقوم بها (طلال هاشم) مع (هالة الوافي)؛ كأن تتعرف إليه وسط الحشود، ووضعها أمام مواقف محرجة ومهينة من أجل امتحانها وجعلها تستسلم أمام غروره، وتتحدث أيضًا عن ذلك اللقاء الشائك الذي جمع بين بطلي الرواية.

كما تناولت الكاتبة الشهرة التي كانت تحظى بها بطلة الرواية، والتخوف الذي كان يشعر به البطل إذا ما فقدها ذات يوم، وفي ذلك ما فيه من معاناة للبطلين معًا.

وختمت الكاتبة روايتها بالحديث عن القطيعة التي انتهى إليها البطلان، بسبب اهتمام البطل الزائد بالبطلة، وشكه فيها.

تجسد هذه الرواية الواقع الذي كانت تعيشه الجزائر إبان الثورة ضد المستعمر الفرنسي، حيث المعاناة، والاضطهاد، والظلم، وترميل النساء، وقتل الأطفال، كل هذه الأمور دفعت الكاتبة إلى أن تكتب هذه الرواية، لأنها تشكل مرحلة مهمة من مرحلة طفولتها، وهي المرحلة التي قال عنها الدكتور صلاح فضل: «أشد الفترات حسمًا في توجيه الإنسان في المستقبل طيلة عمره هي سنوات الطفولة... السنوات الأولى في حياته، حيث تتكون استجاباته، ومشاعره، وتوتراته، وتتكون طريقة نظره للأشياء، واستراتيجية

مواقفه في الحياة، ويتكون ما هو أعمق من ذلك تجذرًا في داخله، وهو تلك المناطق الحساسة التي تظل تحكم فيما بعد منظومة رموزه واستجاباته العاطفية والوجدانية؛ فإذا عانى شيئًا من الحرمان في الطفولة الباكرة، أو نفي بعض التجارب القاسية التي كانت هي المشكلة لأهم ملامح طريقته في السلوك وفي التصور وفي بناء الرموز، فإذا ما كان الإنسان فيما بعد مبدعًا أو شاعرًا، أصبح محكومًا ببعض تجاربه الطفولية تلك، وأصبحت هي التي تمثل الجذر الأساسي لإبداعه والمرجعية الحقيقية لما يستخدمه من رموز»...[1].

كتبت أحلام مستغانمي هذه الرواية دفاعًا عن المرأة الجزائرية خصوصًا، والمرأة العربية عمومًا، من أجل الحفاظ على كبرياء الروائية، من جهة، وكبرياء المرأة العربية من جهة أخرى؛ ولذلك يتداخل صوت المؤلفة الواقعي والضمني، بتعبير (أمبيرتو إيكو)، في هذه الرواية، إلى حد كبير. كما تتصادم فيها الذكورة والأنوثة.

وتبين لنا الصراع القائم بين (هالة الوافي) و(طلال هاشم) الثري اللبناني من جهة، وتفضح الصراع القائم بين الأنوثة والذكورة في المجتمع الجزائري من جهة أخرى. وتعكس لنا إضافة إلى ذلك شخصية أحلام باعتبارها رمز الأنثى الجزائرية.

3 ـ 2 ـ البناء والحبكة في الرواية

3 ـ 2 ـ 1 ـ مكونات البناء

أ ـ **الخطاطة السردية**: يمكن رصد عناصر الخطاطة السردية وفق ما يلي:

ـ **الوضعية الاستهلالية:** تبدأ مع بداية الحركة الأولى، حينما يشاهد

(1) صلاح فضل، **مناهج النقد المعاصر**، إفريقيا الشرق، 2002م، ص: 57.

(طلال هاشم) (هالة الوافي) على شاشة التلفاز «حين تناهى إلى سمعه صوتها في برنامج حواري ليس من عادته متابعته»[1].

- **الحدث المثير:** يتجلى في السفر وتعذر اللقاء الأول الذي كان يطمح إليه كل من البطل والبطلة. إن اللقاء يتخذ في الرواية لغزًا أسطوريًا. «أقسى الذكريات وأطرفها تلك التي عاشها يومها وهو جالس لمدة أربع ساعات على بعد خطوات من انشغالها عنه... كانت على قرب مقعدين منه، لكن أبعد من يوم شاهدها على شاشة التلفزيون... كان يمكن أن يقف ويسلم عليها، أن يرفع خصلة الشعر من على جبينها ويقول: «مرحبا هالة. هذا أنا»، غير أنه أحب دور الرجل الذي لا تراه.. ولا يرى سواها»[2].

جاء السرد في الرواية هلاميًا، إذ لم يستوعب التناقضات والصراعات، رغم لجوء الروائية إلى ضمير الغائب، لأن السرد في النهاية يجب أن يكون له عمقه الداخلي المتماوج مع الرؤية السردية.

ونجد أن السرد في الرواية ـ وهو سرد استرجاعي ـ قد تم توظيفه في أماكن عدة من الرواية. ومن هنا فهذه التقنية أسعفت الكاتبة في تحقيق توازن بين الماضي والحاضر، وانتصارها على الماضي، هو عودة إلى التلاحم والتجانس، أما الحاضر فهو التفكك الاجتماعي والسياسي.

ب ـ الموضوع الرئيس

- **اللقاء:** يتجلى اللقاء في الحركة الثانية «إنه «هو» الرجل الذي غنت له أمس.. ماذا يفعل هنا؟ أتراها مصادفة؟ أم أنه هو من ضرب لها موعدًا؟»[3].

(1) **الأسود يليق بك**، ص: 14.
(2) نفسه، ص: 56 ـ 57.
(3) نفسه، ص: 118.

- **القطيعة**: تتمثل القطيعة في بداية الحركة الرابعة، «رفعت رأسها فرأته يمسك بحزمة أوراق. قالت وهي تشير بحركة من رأسها: لا أحتاج إلى مال! بدا له أنها قالت: «لا أحتاج إلى مالك»[1].

يمكننا القول ـ من خلال هذه الثنائية التي وظفتها الكاتبة في جردها للوقائع والأحداث، واعتمادها على البناء الخطي الحركي الدال على الاستمرارية ـ : إن الكاتبة نجحت بشكل كبير في شد القارئ، ودفعه للإقبال على قراءة الرواية، وكأنه يقبل على تناول وجبة شهية.

ـ ج ـ **العلاقة اللونية**: جاء بناء الرواية لونيًا على ثلاث مراحل:

* **مرحلة الأسود:** وفيها تستعيد البطلة (هالة الوافي) أحزانها بسبب المخلفات التي تركتها فيها الثورة. وقررت على أثر ذلك التمسك بارتداء الثوب الأسود.

* **المرحلة الثانية**: تتلقى فيها البطلة رسالة جاء فيها: «الأسود يليق بك»[2]. فاستنتجت أن الأسود ـ رغم حياده ـ إلا أنه لون جميل يمكننا ارتداؤه لكتم أحزاننا.

* **المرحلة الثالثة:** جاءت مرحلة اللون البنفسجي ثم اللازوردي الذي يحيلنا على القطيعة، ومن ثم، تخلصت البطلة من ارتداء الثوب الأسود.

د ـ **التكرار:** اعتمدت الكاتبة في بناء روايتها على بنية حلزونية؛ فالبداية تحيلنا على النهاية، أو العكس، «إذ الحكي لا ينتهي أبدًا»[3]. بيد أن الرواية قد جاءت مثقلة بكثرة الاستعارات والوصف والتداخل البلاغي.

(1) **الأسود يليق بك**، ص: 284.

(2) نفسه، ص: 38.

(3) سيزا قاسم، **روايات عربية ـ دراسة مقارنة**، شركة الرابطة للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1997م.، ص: 181.

وسنقف على بعض الإشارات الدالة على الروابط القائمة بين فصول الرواية؛ ومنها الإشارة الواردة في الحركة الأولى: «كبيانو أنيق مغلق على موسيقاه، منغلق هو على سره»[1]، وعلاقتها بالإشارة الواردة في الحركة الثانية: «كحزن بيانو مركون ومنغلق على موسيقى لن يعزفها أحد»[2].

إن قراءة الرواية تفصح عن الوضع الراهن الذي لا يرتبط بانغلاق السر، بل يسعى إلى إشهاره، وفي ذلك دلالة على العلاقة القائمة بين حركات الرواية التي تضمن لها وحدتها العضوية وبناءها المحكم. وقد استعملت الكاتبة هذه التقنية لشد القارئ وجعله يذهب معها إلى الصفحات الأخيرة من الرواية.

جاءت الرواية مليئة بالتكرار الذي ساعد على بناء المتن الحكائي للرواية وإبراز بعض مواصفات الأنوثة. ويتبين ذلك في الحركة الثانية من خلال: «يريد له وحده مرحها وصباها، ذكاءها أنوثتها، براءتها، اندهاشها البكر بكل ما تراه معه لأول مرة»[3]. ويتكرر ذلك في الحركة الثالثة من خلال: «يريد أكثر من أن يضمها حد الانصهار في صباها، واحتواء أنوثتها المحتمية بقميص نوم لم يحترف الغواية بعد»[4].

3 ـ 2 ـ 2 ـ الحبكة الروائية

يتضح من خلال قراءة الرواية أنها تتشكل من بداية، وحبكة، ونهاية. وقد جاءت الحبكة فيها متنوعة ما بين (المناورات، والشك، والقطيعة).

وتتجلى المناورات في قول الصديقة الحميمة للبطلة: «تقول نجلاء: إنها «مناورات عاطفية». كلما شعر أنه مهدد بفقدانها تخلى عنها، فانشغلت

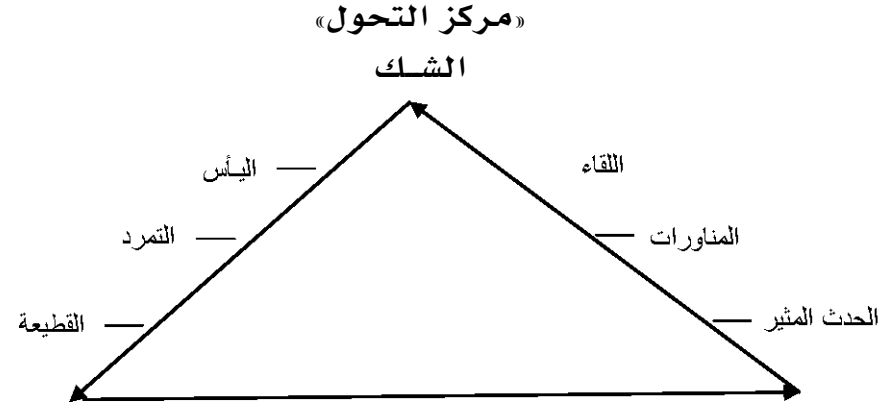
(1) **الأسود يليق بك**، ص: 11.
(2) نفسه، ص: 132.
(3) نفسه، ص: 170.
(4) نفسه، ص: 219.

عن عملها بالعمل على استعادته. حيلة يضمن بها استعادتها من خلال منعها من العمل»[1].

أما الشك فيتجلى حينما «كان يهم بدخول جناحها ليسلم عليها، حين تناهى إلى سمعه حديثها على الهاتف بلهجة جزائرية، لم يفهم منها إلا الجملة الأخيرة. بقي واقفًا مكانه للحظات، كما لو أنه أمسك بها بالجرم المشهود... لقد أعطتهما رقم هاتفها»..[2].

أما القطيعة فتتجلى بوضوح في: «عاد الشتاء من دونه، وقبله مر فصلان لم تدر بهما. بلغت معه ذلك الحزن الأكبر الذي ليس بعده خسارة أو فقدان. كانت على حداد على ما تدري الآن أنه ما عاد يمكن حدوثه مجددًا»[3].

ويمكن توضيح تطور المتن الروائي في هذا الرسم:



- **الوضعية الاستهلالية**
- **الوضعية النهائية**

(1) **الأسود يليق بك**، ص: 230.
(2) نفسه، ص: 283.
(3) نفسه، ص: 309.

3 ـ 3 ـ الرهان

إن الهدف الأول من تأليف هذه الرواية هو الدفاع عن «شرف المرأة الجزائرية وكبريائها باعتبارها... ابنة الأوراس، حيث تولد النساء حبالى»[1]. فهو دفاع عن شرف المرأة الجزائرية بصفة خاصة، والدفاع عن شرف المرأة في الوطن العربي بصفة عامة، وتسليط الضوء على الحالة التي تعيشها المرأة العربية، حيث يتم سلبها أبسط حقوقها وجعلها تعاني. بيد أن المرأة رغم ظروف الظلم والاضطهاد والتعسف والخذلان والحرمان التي تعيشها، فإن لها دورًا كبيرًا في تسيير شؤون الحياة، ولا تستقيم الحياة إلا بوجودها والهدف الثاني الذي سعت الكاتبة إلى تحقيقه هو فضح تلك العلاقة المطردة بين الرجل والمرأة في الجزائر، وهي علاقة قديمة جديدة.

ويمكننا أن نركز على خصيصتين أساسيتين في الرواية، هما:

ـ **الخصيصة الأولى**: إن الرواية تشيد مفهومًا خاصًا لبنيتها السردية، وتفكر ثمة في قارئ محتمل لها سيعيد إلى الرواية مبنى جديدًا إلى تجاربه، وسيعيد صياغة نص الرواية وما يلازم ذلك من قيم فعلية مترتبة عليه، ويبدو ذلك جليًا من خلال غلاف الرواية الذي يولد لدى القارئ استلهامًا جماليًا.

ـ **والخصيصة الثانية:** هي ظاهرة الوصف الذي تتميز به الرواية، على مستوى تسلسل حكايتها، وعلى مستوى التوليف النصي والخطابي أيضًا، منظورًا إليه من خلال:

أ ـ اللغة التي تكتب بها الروائية أحداث الرواية.

ب ـ الصورة الدينامية التي تشيد مفهومًا خاصًا للبطل داخل الرواية.

(1) عبد الكريم أحمد، **الفجر** (يومية جزائرية مستقلة)، الأحد 13 يناير 2013م.

فبالنسبة إلى العنصر الأول الذي هو اللغة، فإن لغة الرواية حوارية بامتياز، ولذلك فإن هذه الحوارية المتعددة حلت في اللوحة وفي العنوان وعلى امتداد الرواية.

ومن ثم، تعتبر الحوارية تداخلًا أليفًا وعنيفًا في آن؛ لأن هذه الحوارية التي تشكل من خلالها الخطاب الروائي، بنينت الأشكال والتيمات، وزرعت داخل خطاب الرواية ألغام اللغة بجسورها وأحلامها وتأوهاتها أيضًا، برجاتها النبرية والتكرارية، فتحولت الرواية بذلك إلى قيمة مشهدية معبرة عن الخذلان والخوف، ولكنه الخوف الذي يكبر ليولد في النهاية تحديًا، «الخوف من الحب وتحديه في الآن نفسه»[1]. وهذا الخوف ينبثق من قلق السؤال الاستفهامي: «من أي نجوم أتينا لنلتقي أخيرًا؟»[2]. ليأتي الجواب: «الحب هو عدم حصول المرء فورًا على ما يشتهيه»[3].

ولذلك فالرواية تخلق اللذة والشهوة، وتخلق أيضًا الصراع بين الحلم والحقيقة، وهي حيلة سردية حاولت الروائية امتلاكها والكتابة انطلاقًا منها لتأمل وجود الإنسان المليء بالفجوات الصامتة، وكذلك الوعي الإيديولوجي الكامن في الكتابة الإبداعية التي تستعير أشياء المجتمع والسلطة، انطلاقًا من فلسفة البوح والأماني والأحلام الضائعة والحقيقة الهاربة؛ وكأن كل الأشياء التي تحاول الروائية الإمساك بها تهرب بسرعة إلى ما وارء الحياة؛ ولذلك عمدت الروائية إلى اقتباس قول الروائي العالمي مارسيل بروست: «لم أنلها بكاملها. كانت تشبه الحياة»[4].

إن في هذا الأمر تأكيدًا أن هذه الحركية ما هي في النهاية إلا معاناة ومكابدة عنيفة مليئة بالتأوهات والأحزان.

(1) **الأسود يليق بك**، ص: 199.
(2) نفسه، ص: 199.
(3) نفسه، ص: 199.
(4) نفسه، ص: 7.

واذا كانت هذه هي طبيعة الرواية بلغتها وأسلوب حكايتها، وتعدد مسارب سؤالها، فإنه ينبغي التأكيد أن صورة الرواية ستبدو في التداخل والتعدد والاختلاف، انطلاقًا من منعطف وجودها في ذاكرة قارئ محتمل، سيقرأ الصورة باعتبارها ذاكرة للجسد، ذاكرة للتمرد، ذاكرة للعنف، ذاكرة للبوح، ذاكرة للخروج من مأزق الحياة، انطلاقًا من ذاكرة الكتابة التي تناضل من أجل ألا تنسى الروائية آلامها وأحزانها وقيودها وتداعيات جسدها.

4 ـ شخصيات الرواية

يرى (يونغ) أن «الشخصية الإنسانية لا تقتصر حدودها على التجربة الفردية، وانما تمتد لتستوعب التجربة الإنسانية للجماعة الموغلة في القدم، وأن هذه الشخصية تحتفظ بقراراتها بالنماذج، والأنماط العليا التي تختمر في الثقافة الإنسانية عبر الأجيال المختلفة، هذه النماذج والأنماط العليا تدخل في تركيب طريقة التخيل الإنساني، وطريقة التصور، وطريقة الشعور، وفي منظومة القيم، والفاعلية النفسية للإنسان»[1].

إن الشخصيات في هذه الرواية تنفعل وتتفاعل مع الأحداث التي تجري. وهذه الفعالية، كما يقول (كريماص) مبنية على التفاعل والصراع[2]. وهذا الصراع يتجسد في حركات الشخصية وأحداث الفضاءات وتناسل الأمكنة، وفي الأفعال والأعمال.

الشخصيات في الرواية مأخوذة من واقع معيش، برموزه وأنماط تفكيره وتعالقاته. والشخصية المحورية في الرواية هي البطلة (هالة الوافي). وهي امرأة جزائرية قدمتها الرواية من خلال:

(1) صلاح فضل، **مناهج النقد المعاصر**، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ص: 62.

(2) محمد مفتاح، **دينامية النص تنظير وانجاز**، المركز الثقافي العربي، الطبعة: 2، 1990م، ص: 12.

- المظهر الخارجي،
- والوضع الاجتماعي.

وهما أمران قاما بدور رئيس في تفسير القناعات الشخصية والنفسية لهذه الشخصية: فجمالها وأنوثتها الصاخبة، وحبها للغناء، جعلها تتحول إلى كيان مضاد، فتح عليها النار، بحيث طردت من عملها.

إن هذه المفارقة التي عاشتها الشخصية المدثرة باللون الأسود والتي غادرت تدريس قواعد النحو واللغة، إلى الرقص والغناء، يجعلنا أمام أنثى حائرة، ويجعل سلوكها يتخذ منعرجات في عملية السرد، ولذلك كان الصراع الداخلي الذي تعيشه هالة صراعًا طبقيًا مع (طلال هاشم)، وصراعًا وجوديًا مع المجتمع. ومن ثم، فإن «الميل إلى الحلم، والنفور من الواقعي، وتأليه الفكر، تتجه على نحو طبيعي جدًا صوب صوفية الطفولة، العمر السحري أكثر من أي عمر آخر الذي يترك للوجود وحدته الأولية حين يجهل ضروب الفعل لدى العقل»[1].

و(طلال هاشم) هو الشخصية الرجالية الرئيسة في الرواية. وهو ثري لبناني، عشق البطلة هالة، وحاول الظفر بها بكل الوسائل. وصورته الرواية رجلًا ممثلًا للغرور والإذلال والكبرياء. وهو أيضًا ممثل للشر داخل المجتمع، يشك في كل شيء من حوله . . .

5 ـ الزمان والمكان في الرواية

5 ـ 1 ـ الزمان في الرواية

إن الكاتبة تتحدث عن فترة الثورة التي عاشتها الجزائر، وما دار فيها من أحداث، والدور الذي لعبته المرأة في هذه المرحلة إلى جانب الرجل.

(1) مارت روبير، **رواية الأصول وأصول الرواية: الرواية والتحليل النفسي**، ترجمة وجيه أسعد، منشوارت اتحاد الكتاب العرب، ص: 15.

تتوفر رواية «الأسود يليق بك» على خليط عجائبي، من التعدد والتداخل:

- تعدد وتداخل في الأزمنة،
- تعدد وتداخل في الأمكنة،
- تعدد وتداخل في الضمائر،

ومن ثم، تكمن براعة الروائية أحلام مستغانمي في تمكنها من القبض على خيوط الحكاية وناصية اللغة، فجعلت من عملية السرد، عملية متداخلة، تحول الزمن عبر صفحات الرواية، إلى فعالية نصية لها أيقوناتها ومساربها...

5 ـ 2 ـ المكان في الرواية

توزعت أحداث الرواية بين أماكن عدة، كما يلي:

أ ـ الأماكن الدامجة: ومنها: الجزائر، ومرواة، والأوراس، والفندق...

ب ـ الأماكن المدمجة: ومنها: باريس، وبيروت،

ج ـ الأماكن العابرة: ومنها: الباخرة، والسيارة، والحمّام، والطائرة، والمطار.

وقد وضعت الروائية جدلًا في الأمكنة مما أضفى جمالية عليها، وجعل الفضاء المكاني مشحونًا بصرامة اللغة وقوتها، وفي مرات كثيرة بهشاشتها وتقريريتها.

لقد ظل المكان في الرواية مراوحًا بين مروانة والأوراس، فالمكان الأول أمازيغي، والثاني عبارة عن قمم جبال وقسوة طبيعته، وربما هذا ما سيفتح الرواية أمام تلقٍّ آخر، ينظر إلى المكان باعتباره بؤرة دالة، ويعكس طبيعة الشخصية وحواراتها. فللأمكنة دلالات وإيحاءات شديدة الصلة

والارتباط بالشخصيات والأحداث، فلكل مكان أشخاص ومهام، فالمدينة ليست هي القرية في الرواية، والفندق يختلف عن المطار، و. . .

إن البناء المكاني تحول إلى عنصر حي وفاعل في الأحداث، بل لقد تساوق المكان مع الزمان، فوصلتنا عبرهما مجموعة من الأحداث، منها ما هو سياسي، وثقافي، ومنها ما هو ذاتي مرتبط بشخصية الرواية المحورية (الأنثى) في علاقاتها المتعددة والمختلفة مع شخصيات أخرى، وكأن الروائية تؤكد من جديد أن الرواية قصة بحث عن قيم أصيلة في عالم منحط[1].

إن جمالية هذه الرواية جعلتها تقدم نفسها للقارئ انطلاقًا من فتح أفق انتظاره عبر تقنيتين أساسيتين، هما: العرض والحكي، اللذان يقابلان الخطاب والقصة.

وقد لجأت الروائية إلى هاتين التقنيتين لتنويع الحكي، انطلاقًا من مفاهيم:

المؤلف الواقعي ← القارئ الواقعي

المؤلف المجرد ← القارئ المجرد

وهذه القضايا مجتمعة تقرر تلك الحالات التي تكون فيها علاقات مباشرة بين الحدث المروي والمؤلف، ويتسم النص ههنا بحضور سارد يكون وسيطا بين المؤلف والرواية.

خلاصة

تظل أحلام مستغانمي روائية متميزة، من حيث قدرتها على خلخلة السؤال، وعلى تصويب سهام النقد والتوجيه للمؤسسات. وعليه، جعلت

(1) بوعزة محمد، **الدليل إلى النص السردي: تقنيات ومناهج**، دار الحرف للنشر والتوزيع، الطبعة: 1، 2007م ،ص: 10.

الروائية الجزائرية من الكتابة الروائية قضية دفاع عن الذات وعن الآخر في آن، وهي قضية المرأة التي تصارع من أجل الدفاع عن القيم، شأنها شأن الرجل. ولهذا حُقَّ لنا أن نعتبر قضية الرواية الأولى هي : «الأنا في مواجهة الآخر».

تعتبر هذه الرواية جنسًا تعبيريًا قادرًا على استيعاب لغات حوارية متعددة، بحيث تلتقي داخلها علامات صوتية ونبرية وإيقاعية، ولغات متعددة ما بين الفصيحة والدارجة وعبارات من اللغات الأجنبية، وشخصيات كثيرة، منها الرئيسة الفاعلة، والثانوية.

وتقدم الرواية، إضافة إلى كل ما ذكر، معارف تاريخية ونفسية، ولذلك فإن القراءة لا يجب أن تغفل العناصر الرمزية، ذات الطابع الإيديولوجي الكامنة في صلب الرواية.

لائحة المصادر والمراجع

- أحلام مستغانمي، **الأسود يليق بك**، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة، 2012م.
- أحمد اليبوري، **في الرواية العربية: التكون والاشتغال**، المدارس، 2000م.
- بوعزة محمد، **الدليل إلى النص السردي: تقنيات ومناهج**، دار الحرف للنشر والتوزيع، الطبعة: 1، 2007م.
- سيزا قاسم، **روايات عربية ـ دراسة مقارنة**، شركة الرابطة للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1997م.
- صلاح فضل، **مناهج النقد المعاصر**، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2002.
- عبد الرحيم العماري، **الخطاب والإيديولوجية ـ سميائيات الخطاب**، دار وليلي للطباعة والنشر، الطبعة: 1، 1998م.
- مارت روبير، **رواية الأصول وأصول الرواية: الرواية والتحليل النفسي**، ترجمة وجيه أسعد، منشوارت اتحاد الكتاب العرب .
- محمد مفتاح، **دينامية النص تنظير وإنجاز**، المركز الثقافي العربي، الطبعة: 2، 1990م.
- محمد المكاري، **الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي**، المركز الثقافي العربي، الطبعة: 1، 1991م.

التعدد اللغوي في الرواية العربية

(قضايا ونماذج)

تقديم

تعد اللغة مكونًا أساسيًا من مكونات الرواية، ولذلك اعتُبرت «هي التفكير، وهي المتخيل، بل لعلها المعرفة نفسها، بل هي الحياة نفسها»[1]. ومن ثم، فإن حسن توظيفها من قبل الكاتب، إلى جانب بقية المكونات الأخرى، هو الكفيل بإنجاز عمل روائي بالمعنى الصحيح. تقول يمنى العيد: «إن الرواية مادة لغوية، واللغة مخزون ثقافي يتكلس أو يموت إذا عزل عن اللسان وعن الثقافات الأخرى من جهة ثانية»[2].

وقد حظي الوعي لدى العديد من الروائيين من جهة والنقاد من جهة ثانية، سواء في الغرب أو في الشرق، بأهمية التعدد اللغوي في بنية الرواية.

ونتناول في هذا البحث التعدد اللغوي في الرواية العربية، على المستويين النظري والتطبيقي، من خلال مبحثين اثنين، مركزين في أولهما على بعض القضايا، من خلال نماذج من الدارسين والنقاد الغربيين والعرب، وتناولنا في المبحث الثاني نماذج من الروايات العربية التي وجدنا فيها شيئًا من التعدد اللغوي.

1 ـ قضايا التعدد اللغوي

● 1 ـ 1 ـ قضية مفهوم التعدد اللغوي

عُرِّف مصطلح «التعدد اللغوي» تعريفات عديدة؛ منها:

(1) عبد المالك مرتاض، **في نظرية الأدب**، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2005م، ص: 139.

(2) يمنى العيد، **فن الرواية العربية**، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص: 54.

أ ـ هو «تجاور ملفوظات تنتمي إلى لغات متعددة داخل فضاء روائي واحد. ويشترط في هذا التعدد أن يحمل في ذاته تعددًا في الرؤى؛ فاستعمال الفرنسية مثلًا داخل مجتمع يتكلم معظم أفراده اللغة العربية، لا يخلو من الدلالة على رؤية الناس للشخص الذي يستخدم هذه اللغة»[1].

ب ـ وهو ـ حسب باختين ـ لا يعني حضور مجموعة من اللغات (فرنسية، عربية، إنجليزية...) داخل عمل روائي واحد حينًا إلى حين فقط، بل هو تعدد مبني على أساس وجود منظور سوسيولساني ملموس يتفرد داخل اللغة. ويقتضي الكشف عن التعدد اللغوي وعيًا عميقًا باللغات المتفاعلة داخل اللغة الواحدة التي تتحاور وتتصارع عبر مواقف وقيم.

●1 ـ 2 ـ قضية ارتباط التعدد اللغوي بمصطلحات أخرى

ارتبط مصطلح «التعدد اللغوي» بمصطلحات أخرى؛ منها:

- البوليفونية؛
- الحوارية؛
- تعدد الأصوات؛
- التناص.

وقد عرف ميخائيل باختين الرواية البوليفونية، فقال: «إن الرواية المتعددة الأصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع. وبين جميع عناصر

(1) التعدد اللغوي وأثره الجمالي في وليمة لأعشاب البحر لحيدر حيدر، بحث للطالبة الأستاذة خديجة ط، نالت به شهادة التبريز من المدرسة العليا للأساتذة بالمغرب، بإشراف الدكتور محمد عفط، السنة الجامعية: 2008 ـ 2009، نقلًا عن. موقع: www.blog.saeed.com/2010/04

البنية الروائية توجد دائمًا علاقات حوارية، أي: إن هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر، مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي. حقًا إن العلاقات الحوارية هي ظاهرة أكثر انتشارًا بكثير من العلاقات بين الردود الخاصة بالحوار الذي يجري التعبير عنه خلال التكوين، إنها ظاهرة شاملة تقريبًا، تتخلل كل الحديث البشري وكل علاقات وظواهر الحياة الإنسانية، تتخلل تقريبًا كل ما له فكرة ومعنى»[1].

وأنجز جميل حمداوي بحثًا بعنوان: (الرواية البوليفونية أو الرواية المتعددة الأصوات)، عرفها فيه بأنها «رواية قائمة على تعدد الأصوات، والشخصيات، واللغات، والأساليب، والمواقف، والمنظورات السردية».

وأضاف: «يقصد بالبوليفونية لغة (Poliphonie/ Poliphony): تعدد الأصوات. وقد أخذ هذا المصطلح من عالم الموسيقى، ليتم نقله إلى حقل الأدب والنقد. ومن ثم، فالمقصود بالرواية البوليفونية تلك الرواية التي تتعدد فيها الشخصيات المتحاورة، وتتعدد فيها وجهات النظر، وتختلف فيها الرؤى الإيديولوجية، بمعنى أنها رواية حوارية تعددية، تنحو المنحى الديموقراطي، حيث تتحرر بشكل من الأشكال من سلطة الراوي المطلق، وتتخلص أيضًا من أحادية المنظور واللغة والأسلوب»[2].

(1) ميخائيل باختين، **شعرية دويستوفسكي**، ترجمة: د. جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص: 59.

(2) جميل حمداوي، **الرواية البوليفونية أو الرواية المتعددة الأصوات**، موقع: www.alukah.net

ويوضح الجدول التالي هذا الأمر:

التعدد	نوعه	تجلياته
	تعدد المنظورات السردية	ـ الرؤية من الخلف ـ الرؤية من الداخل ـ الرؤية من الخارج
	تعدد الضمائر السردية	ـ ضمير المتكلم ـ ضمير المخاطب ـ ضمير الغائب
	تعدد الرواة	ـ اختلاف الرواة والساردين، وكل يعبر انطلاقًا من موقفه الفكري ومن رؤيته الخاصة للموضوع
	تعدد المواقف الإيديولوجية والأطروحات الفكرية	ـ انطلاقًا من اختلاف الانتماء السياسي والفكري والعقدي لكل واحد

1 ـ 3 ـ قضية العلاقة بين اختلاف المقامات والسياقات والتعدد اللغوي

يرى محمد برادة أن «تحقق النص الأدبي إنما يتم باللغة»[1]. وعليه، فإن اختلاف المستويات الاجتماعية والاقتصادية يؤثر تأثيرًا كبيرًا في اللغة التي تتكلم بها كل طبقة اجتماعية، ومن ثم كانت العلاقة وطيدة بين التعدد اللغوي في الرواية والمستوى الاجتماعي الخاص بكل شخص من شخوص أي عمل روائي، ذلك أن الأوضاع الاجتماعية والثقافية للشخصيات تلعب دورًا كبيرًا في تحقيق التعدد اللغوي. فاللغة التي يتكلمها المثقفون وعلية القوم، ليست هي اللغة التي يتكلمها عامة الناس، والحرفيون والصناع، والباعة المتجولون، . . . إلخ

(1) محمد برادة، **أسئلة الرواية ـ أسئلة النقد**، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996م، ص: 30.

أولًا: ماهية السياق والنص الروائي

إن هناك دائمًا في الروايات علاقات جدلية بين النص الإبداعي والسياق الذي يمتلك سلطة ما في عملية إبداع النص الروائي، وتحديد معالم الكتابة الروائية على صعيد اللغة، لتعددها المعجمي والدلالي، ومن ثمة تأسيس التخيل السردي باعتبار السياق الذي تتداخل فيه الظروف التي تحيط بحدوث الفعل التلفظي الكلامي، وكما قال «فيرث» فهناك محددات للسياق أجملها فيما يلي[1]:

- أحداث لغوية صادرة عن المتكلم في الخطاب والشخصيات.
- أشياء وآثار خارجية ذات صلة بالحديث[2]. فالنص تتحكم في إنتاجه سياقات متعددة، ومنها السياق العام الذي أنتج داخله هذا النص، ثم بنية اللغة بمستوياتها المتعددة، باعتبارها وسيلة من وسائل التواصل، وأيضًا كون اللغة تلعب دورًا في بيننة النص والكشف عن المغيب وفضح كل التابوهات، والمزج بين فضاءات متنوعة كالواقع والتاريخ والتراث والذاكرة والدين.

إن اللغة في تعددها واختلافها تدخل في نطاق ما يمكن أن يُسمى بالعلاقات السياقية «ربط النص الأدبي بالنصوص الأخرى في حركة تضاد أو مقابلة، أو تحويل وتعمل على إعطاء النص مستويات دلالية معقدة، ومكثفة واستدعاء مجموعة من الخبرات في التفاعل تغني النص وتضاعف من أبعاده الدلالية»[3]. فتراكيب اللغة بهذه الميزة لها القدرة على خلق مسافة جمالية لدى المتلقي، وربما تكمن قدرة اللغة في مفهوم التعدد اللغوي والحواري والبوليفوني (تعدد الأصوات).

---

(1) ينظر كتاب محمد الماكري، **الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي**، المركز الثقافي العربي، 1991م، ص 12.

(2) بن ضيف الله الطلحي، **دلالة السياقية**، جامعة أم القرى مكة، ط 1، 1424هـ ص 53.

(3) سيزا قاسم، **روايات عربية قراءة مقارنة**، ط 1 1997م، الرابطة المغرب، ص 22.

فالتعدد اللغوي يشغل موقعًا بؤريًا داخل النص الروائي، بما له من كفاية في تخصيص الأزمنة والفضاءات، ورسم الشخوص وبنينة الثيمات[1]، وكذا توليد المتخيل بامتداداته الرمزية والأسطورية، إذ لا يخفى أن صورة اللغة هي التي تلملم سمات مجموع مكونات النص وترتبط بها بعلاقة التأثير المتبادل[2]، وتولد الحكايات، ومتخيل الشخصيات، وترسم لهم الأوعاء الإيديولوجية. واللغة في هذا المستوى تسائل المحكي الشعبي والتراثي والأسطوري والتاريخي والصوفي، والأخبار، وما إلى ذلك. يعتمد الروائي على أسلوب التحويل الذي تعتبر اللغة هي المسؤولة عن تأسيسه.

ثانيًا: باختين والتعدد اللغوي

يعتبر باختين من أوائل النقاد الغربيين في القرن العشرين الذين اعتنوا باللغة الأدبية بشكل عام، وبلغة الرواية بشكل خاص؛ وظهر ذلك في مجموعة من أعماله النقدية؛ منها:

- شعرية دويستوفسكي[3].
- إستيتيقى الرواية ونظريتها[4].
- الماركسية وفلسفة اللغة[5].

ولذلك قال باختين: «إن اللغة بصفتها حية وملموسة يعيش فيها وعي

(1) بنية الثيمات: هي إعطاء الثيمات شكلًا ومضمونًا. وهذه القوالب في امتدادها وتقابلها هي ما يجعل النص الروائي مبنينًا، حيث يكسب شعور الشخصية ولا شعورها هذه الثيمات أبعادًا تداولية داخل الخطاب.

(2) أحمد فرشوخ، **جمالية النص الروائي**، دار الأمان، ط1، 1996م، ص 98.

(3) **شعرية دويستوفسكي**، ترجمة: د. جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986.

(4) **Esthétique et Théorie du Roman**, Gallimard, Paris, 1978.

(5) **الماركسية وفلسفة اللغة**، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ط، 1986.

الفنان بالكلمة لم تكن أبدًا وحيدة، إنها لا تكون كذلك إلا باعتبارها نسقًا نحويًا مجردًا مكونًا من أشكال معيارية، ومحولًا عن الإدراكات الإيديولوحية التي تملأه»[1]؛ ومن ثم، اعتبر الرواية «ظاهرة لغوية قبل أي اعتبار آخر. ويتجلى ذلك في تعدديتها اللغوية. فقد تشكلت الرواية ونمت، بخلاف باقي الأجناس الأدبية الأخرى، من التعددية اللغوية الداخلية والخارجية»[2].

وقد حاول باختين من داخل الفلسفة الماركسية ومن داخل اللسانيات ونظريات الشكلانيين الروس والأسلوبيين، تعريف الرواية وشعرية خطابها؛ فهي في رأيه «التنوع الاجتماعي للغات وأحيانًا للغات والأصوات الفردية، تنوعًا منظمًا أدبيًا»[3]، يرتبط بالخطاب والكلمة، وكلها عناصر مشتملة على علائق حوارية تلتقي مع مفهوم التناص في معناه العام، ولهذا فباختين ـ بخلاف المنظرين الذين سبقوه ـ لا يتخلى عن الربط المألوف بين الرواية والطبقة البورجوازية المعتمدة على إبراز الفردية وقيمها، محاولًا أن يجد لها جذورًا في أحضان الثقافة الشعبية، وأن يتلمس مكوناتها النصية في بعض النصوص النثرية الإغريقية والرومانية القديمة وكذلك في روايات العصور الوسطى[4]، ولأن ميخائيل باختين لا يغفل الدراسات الأخرى، وخصوصًا تلك التي تتساوق مع فكره وتحليلاته، فإنه أكد أن الرواية هي الجنس الوحيد الذي يوجد في صيرورة وما يزال غير مكتمل[5]. ويعود إلى الأبعاد التاريخية والمجتمعية التي بلورت الرواية في القرن التاسع عشر

(1) ميخائيل باختين، **الخطاب الروائي**، ترجمة: محمد برادة، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، ط2، 1987م، ص: 52.

(2) العوف زياد، **الأثر الإيديولوجي في النص الروائي**، مؤسسة النور للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1993م، ص: 168.

(3) ينظر: ميخائيل باختين، **الخطاب الروائي**، ص 11.

(4) نفسه، ص: 11.

(5) نفسه، ص: 12.

وبداية القرن العشرين، وجعلت منها شكلًا لتعدد الأصوات واللغات، وتنوع الملفوظات المتجاورة، والمواقف الإيديولوجية المتصارعة.

إن باختين ينطلق من اللغة؛ فهي عنده «حجر الزاوية عندما يقرأ تاريخ الرواية يؤكد أن وراء نمذجة الرواية وتطورها يقف تاريخ صراع الإنسان من أجل تحكيم مطلقية اللغة ونزوعها الملغي للتعدد والنسبية»[1].

يؤمن باختين بأن اللغة هي تعدد، وهذا التعدد هو الذي يطلق الجدلية بين المكان والزمان، وبين سؤال الكاتب والسخرية من المحيط. فباختين له رؤية تقـوم على مفهوم التحول، والأخرى قائمة على الرصد الثنائي المتضاد بين مرحلتين: مرحلة سالفة ومرحلة حاضرة، تجسدت هذه العلاقات في النظر إلى العلاقة التي تتم بين الملحمة والرواية حيث الانطلاق من مفهوم البطل، ذلك العنصر الأساس الذي يكون ثيمة القصة، باعتبارها أحداثًا وأدوارًا تقوم بها شخصيات، وعلى أن الرواية بدأت انفلاتها وتملصها من ربقة التبعية للملحمة عندما فقد البطل صورته المثلى وتحول إلى مجرد شخصية لا تجد ما يميزها عن باقي الشخصيات المشاركة وغير المشاركة في الأحداث[2].

لـم يقـف التـحول عـنـد هـذا الـحـد، بـل تـحـولـت الـلـغـة، كـأسـلـوب حواري، إلى إحدى العلامات المميزة لرؤية ميخائيل باختين.

ثالثًا: محددات التعدد اللغوي عند ميخائيل باختين

يرى باختين أن الرواية «نظام لغات تنير إحداهما الأخرى حواريًا. ولا يجوز وصفها ولا تحليلها باعتبارها لغة واحدة ووحيدة، لأن ذلك قد يُسطح العمل الروائي، ويطمس كافة أبعاده»[3].

(1) ميخائيل باختين، **الخطاب الروائي**، ص: 12.

(2) محمد معتصم، **الشخصية والقول والحكي في لعبة النسيان**، مكتبة الرسالة، 1995م، ص: 2 و3.

(3) بركات وائل، نظرية النقد الروائي عند ميخائيل باختين، **مجلة جامعة دمشق**، المجلد: 14، العدد: 3، 1998م، ص: 57.

هناك إيواليات لغوية، في كل الروايات، تلامس دلالات المجتمع والكون عبر العلاقات الصلبة والمتينة بين عناصر الإرسالية النصية، حيث تتمثل اللغة الصور والأصوات، وهي علاقات حسب باختين مسننة داخل الحوار الروائي، وتعكس، من ثمة، ما هو ثقافي بالمعنى الأنتروبولوجي للكلمة.

ويتمثل كل هذا في تحويل العالم عبر اللغة وصورها إلى خزان للقيم، وذلك باستعمال سنن أنتجتها منظومات جماعية على مدى تاريخها، كتاريخ دلالات الأشكال والرموز المتواضع عليها.

فالروائي يعمد إلى توظيف قنوات تواصلية وإيواليات إدراكية تجد أساسها في المرجعيات الثقافية والأنساق الإيديولوجية للقارئ والكاتب معًا. لقد أبرز «ليو سبيستر» أهمية العلاقة بين التفاصيل الأسلوبية ومجموع العمل الأدبي، ذلك لأن دلالة بعض الخصائص الأسلوبية التي تظهر من قراءة النص لا تتضح إلا بربطها بالبنية الكلية للعمل[1].

ينطلق باختين ـ إضافة إلى مفاهيم الأسلبة والتهجين ـ من مبدأ آخر، هو لغات التفاعل على مستوى «ملفوظ الغير لمحاورته أو السخرية منه في سياق تحقيق ما يسمى بالتناص الداخلي وضمن هذا التفاعل يمكن التمييز بين لغتين: لغة الحوار ولغة السرد»[2].

إن هذه الحوارية التي يستدعيها ميخائيل باختين والتي تؤسس لجدل أخاذ بين السرد والتحاور، هي التي تُشيد مسارات السرد، وتُشخص المحكيات والتواصل، وبناء عوالم الرؤى.

إن هذا الاختلاط الحواري؛ هو الذي يمنح اللغة مقومات وجودها مادامت «لا تحيا لغير الحوار»[3].

(1) سيزا قاسم، مرجع سابق ص: 37.
(2) أحمد فرشوح، مرجع سابق ص: 94.
(3) ميخائيل باختين، **شعرية دوستويفسكي**، ترجمة جميل نصيف، توبقال 1986م، ص: 267.

إن التشخيص الأدبي يجعلنا نؤمن بأن الرواية هي التعدد الحواري الذي يعود إلى البنيات الاجتماعية ويسائل مكوناتها الداخلية. ويورد باختين ثلاث طرائق لتشييد صيرورة اللغة في الرواية:

«الحوار الخالص ـ الصريح ـ التهجين؛ أي مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد والتقاء وعيين لغويين مفصولين داخل ساحة ذلك الملفوظ.

ويلزم أن يكون التهجين قصديًا:

- ✓ تعالق اللغات والملفوظات من خلال الحوار الداخلي.
- ✓ الأسلبة: قيام وعي لساني معاصر بأسلبة مادة لغوية أجنبية عنه.
- ✓ التنويع: إدخال لغة أجنبية جديدة داخل لغة الكتابة وإدراجها داخل قوالب ومواقف مستحيلة بالنسبة لها»[1].
- ✓ الباروديا: هو السخرية.

والواقع أن كُتاب الرواية مدينون لباختين بهذه التحولات النقدية التي تبين إلى أي حد يمكن للغة في جوانب تعددها واختلافها أن تسهم في تطور الرواية.

2 ـ نماذج تطبيقية على روايات عربية

يرى محمد برادة أن ظاهرة التعدد اللغوي في الرواية العربية موجودة منذ بداية القرن العشرين، لكن ما يلفت النظر ـ في نظره ـ هو بروزها وكثافتها النسبية منذ السبعينيات، لتبرز بشكل واضح وجلي في ظل التغيرات الاجتماعية والسياسية التي عرفها العالم العربي بعد هزيمة حزيران 1967م. وهذا ما جعل اللغة وسيلة تحمل وراءها رؤية الفئات الاجتماعية المختلفة ودرجات وعيها[2].

(1) تنظر ترجمة محمد برادة لكتاب باختين، فقد اخترنا بتصرف هذه المرتكزات، وسنبين في التطبيقات كيف تنصهر هذه المفاهيم.

(2) محمد برادة، **أسئلة الرواية ـ أسئلة النقد**، (بتصرف)، ص: 31 ـ 37.

وقد أعطى محمد برادة نماذج من الروائيين العرب الذين وظفوا تقنية التعدد اللغوي في أعمالهم، فذكر منهم: الطيب صالح، وإميل حبيبي، وجمال الغيطاني، وحنان الشيخ، وغالب هلسا، وإدوار الخراط، وحيدر حيدر، وعبد الرحمن منيف وغيرهم...

وسنتناول في هذا البحث، بدورنا بعض النماذج التي طبقت التعدد اللغوي. ونأخذ على سبيل التمثيل:

- رواية (الشراع والعاصفة) للروائي السوري حنا مينه.
- ورواية (اللجنة) لصنع الله إبراهيم.
- ورواية (لعبة النسيان) لمحمد برادة.
- ورواية (اللاز) للطاهر وطار.

2 ـ 1 ـ النموذج الأول: رواية (الشراع والعاصفة)[1]

تنطلق رواية (الشراع والعاصفة) لحنا مينه، من إشكالية التعدد اللغوي، حيث حضرت الكتابة نفسها باعتبارها تعددًا قائمًا على تفجير المعطيات السياسية والدينية والأسطورية. ولذلك يقول في مستهل الرواية:

«المسافة بين العين ومرمى البصر ليست المسافة الوحيدة للرؤية، وليست كذلك المسافة الأكثر طولًا أو بهجة. العاشقون مثلًا أو المغتربون والمحزونون وكل الذين نأت بهم الدار عن الدار، هؤلاء جميعًا لا يرون بعيونهم فحسب، بل بقلوبهم»[2]. ولم لا؟ فالكتابة حسب كيليطو «تتملك مظهر الحية الرقطاء»[3]، ومن هنا فالكتابة لعب لغوي، تخاطب العين، مادام سر الكتابة هو الهندسة اللغوية والفضائية بين العلامات، فرسم

(1) حنا مينة، **الشراع والعاصفة**، دار الآداب، دمشق، ط4، مارس 1982م.
(2) نفسه، ص: 1.
(3) عبد الفتاح كيليطو، **الغائب**، دار توبقال البيضاء، 1987م، ص: 70 و89.

الكلمات يتشابه مع الرسم الاصطلاحي حيث يخرج النص من المدى الصائت إلى مدى الكتابية[1].

إن رواية (الشراع والعاصفة)، تحضر فيها بوليفونية الكتابة، وحوارية اللغات، وتعدد الشخصيات، وإن كان صوت الطروسي/ السارد، هو الغالب في رواية حنا مينه، إضافة إلى البحر وحورية البحر، كل هذه العوالم أسهمت في تشكيل الرواية. جاء في مقطع من الرواية: «وفي قاع الفلوكة مد البحارة أرجلهم واستراحوا حين تنفرد الريح بالعزوف على الشراع لا بد أن يصمت المجداف، وفي حال كهذه يحسن به أن يضع رأسه في الماء وينتحب وجدًا كما تفعل الناعورة ذات الأنين، وقد انغمست رؤوس المجاديف في الماء»[2].

لقد شكلت الكتابة باعتبارها أفقًا للتعدد اللغوي، أهمية بالغة، لها قواميسها وأنحاؤها، واللغة في هذا المنحى تمسي مقننة «ولكن السنن بدوره يعتبر قاعدة مكتوبة خاضعة لاستعمال صارم، من خلال قواعد الإملاء، وهذا ما منح الكتاب أهمية قصوى»[3]. وهذه الصيغ مجتمعة هي التي أعطت أهمية لكتابة حنا مينه، رغم مستواه الدراسي البسيط، ومهنته المتواضعة (حلاق).

لقد شكل الروائي حنا مينه عالمه الروائي انطلاقًا من مسلمات أساسية، منها أولًا طبيعة اللغة التي يكتب بها متنه الروائي وهي لغة تجاورت فيها لغة المقاهي، إلى غير ذلك من العوالم الواقعية والسحرية. يقول، مثلًا: «هذه هي الصخرة التي ينهض على أمثالها البناء. صحيح أنه ليس عاملًا ولا فلاحًا، ولكنه من الشعب»[4].

(1) أحمد فرشوخ، **جمالية النص الروائي**، دار الأمان، 1996م، ص: 38.

(2) حنا مينة، **الشراع والعاصفة**، ص: 14.

(3) محمد الماكري، **الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي**، المركز الثقافي العربي، 1991م، ص: 74.

(4) حنا مينه، **الشراع والعاصفة**، ص: 328.

2 ـ 2 ـ النموذج الثاني: رواية (اللجنة)

وظف صنع الله إبراهيم في روايته (اللجنة)[1] لغة التهجين والأسلبة، وهو توظيف روائي مصر على إبراز عناصر الاستلاب والهزيمة؛ ومن ثمة، فالقارئ سيجد نفسه أمام شخصيات عدة، في مقدمتها الشخصية الساردة، وأعضاء اللجنة وشخصيات أخرى بلا أسماء، وربما مرر الكاتب، بهذه الطريقة، طرقًا ساخرة (الباروديا) إلى المجتمع المصري والعربي بصفة عامة، ولذلك أسهمت اللغة في تعددها الذي كتب به صنع الله روايته إلى تحديد الشخصيات، انطلاقًا من «مقومات وصفية، إيجابية أو سلبية، وأحيانًا ملتبسة حسب تراتبية غامضة للقيم التي يحيل عليها. وهكذا فالشخصية الساردة مثلًا، التي كانت نقطة الارتكاز في تحديد المرجعية الدلالية، لدى كثير من النقاد، لا يتم التعرف عليها بسهولة، لأن تلفظها ملتبس لا يمكن فك شفرته إلا بالرجوع إلى الموسوعتين اللغوية والثقافية؛ وحتى حضورها أمام اللجنة لا تتحدد غايته إلا عبر مؤشرات لغوية تتسم بالإلغاز؛ من هنا يصبح التعتيم سمة أساسية في بناء النص، خاصة عندما يوظف السخرية»[2].

إن صنع الله ابراهيم وظف لغة السخرية والتعتيم، في مستويات متعددة:

- ✓ أ ـ مستوى بناء النص الروائي.
- ✓ ب ـ فضاء الرواية (البيت ومقر اللجنة). ويبدو من هنا أن الفضاء مغلق، وحاولت لغة الرواية الاشتغال على مستوى الأسلبة والتهجين والحوارية.

(1) صنع الله إبراهيم، **اللجنة**، بيروت، دار الكلمة للنشر، ط2، 1983م.

(2) أحمد اليبوري، **في الرواية العربية التكون والاشتغال**، شركة النشر والتوزيع المدارس، 2000م، ص: 116. في هذا الكتاب القيم يخصص الباحث دراسة في ست صفحات لرواية صنع الله إبراهيم، وينظر في بنائها اللغوي روعي ساردها السياسي وموقف «اللجنة» منه.

- ✓ ج ـ على مستوى لغة الصحافة وكيف تفاعلت مع العامل الذات في الرواية، وهذه المؤسسات هي مؤسسة دار الكتب، ومقر لجنة نسائية، ومكتبة السفارة الأمريكية، «إنها كلها تعكس الفضاء المعرفي الذي في إطاره تحدد برنامج للتنقيب والبحث والفهم والتفسير والوعي. وقد كان لهذا كله دور كبير في توجيه العامل الذات لتحدي اللجنة بشكل أقوى مما سبق»[1]. يقول الروائي: «وأحب أن أصارحكم بشيء آخر له أهمية خاصة، فقد كشفت لي الدراسة التي قمت بها عن عديد من العلاقات والارتباطات الخفية بين مجموعة من الظواهر المتنوعة والغريبة؛ وأعتقد أني قادر في وقت قريب للغاية على أن أميط اللثام عن بعض الألغاز والفوازير التي حيرت الكثيرين حتى الآن»[2].

لقد حاول صنع الله إبراهيم، كما في روايته (تلك الرائحة) أن يجعل اللغة مقتصدة في دلالتها، مكثفة في رسالتها، ولذلك حضر «التناص التفاعلي في تضاعيفها وذلك ما ساهم في تحديد بنائها الفني، بحيث أصبح ينطبق عليها ما ذكره «جيل دولوز» عن روايات كافكا بأنها أقرب إلى التعبير قادرة على إحداث ارتباك في أشكالها الخاصة وفي أشكال مضامينها»[3].

إن لغة صنع الله إبراهيم لغة متعددة، ولكنها لغة ساخرة؛ فالسخرية توجد في الرواية من العنوان إلى آخر كلمة كتبت فيها «إني آكل نفسي». وجاءت خاتمة السخرية على الشكل التالي:

- ✓ أ ـ السخرية من الذات.
- ✓ ب ـ السخرية من اللجنة.

(1) أحمد اليبوري، **في الرواية العربية التكون والاشتغال**، ص: 117.
(2) صنع الله إبراهيم، **اللجنة**، ص: 70.
(3) أحمد اليبوري، **في الرواية العربية التكون والاشتغال**، ص: 118.

- ✓ ج ـ المفارقة اللغوية.
- ✓ د ـ السخرية الكلية التي تضع القيـــم موضع تساؤل. ولا غرو ههنا أن تكون الرواية بهذا التعدد اللغوي قادرة على بناء متواليات حكائية «ولكم أن تتصوروا حالتي بعد هذه التجربة الفاشلة وقد وقفت أمامهم غارقًا في عرقي، لكن أغرب ما في الموضوع أني لمست في أعماقي شعورًا بالارتياح لهذا الفشل، كأنما كان ثمة جزء من نفسي يخشى على نفسه من نجاحي»[1].

ومن هذه الزاوية يمكن القول على لسان ميخائيل باختين بأن دلالات «كل من الأسلبة والتنويع كبيرة في تاريخ الرواية ولا تفوقها سوى الباروديا لأنها مكونة ومشكلة أسلوبيًا، وغالبًا ما تكون إمكانات للعدد اللساني الحي، لأن اللغة التي تخلقها الأسلبة على الأكثر صفاء والأكثر اكتمالًا فنيًا»[2].

2 ـ 3 ـ النموذج الثالث: رواية (لعبة النسيان)

تعد (لعبة النسيان) لمحمد برادة من الروايات العربية التي تحقق فيها التعدد اللغوي، عبر استلهام مكونات الأخبار والسيرة الذاتية، والرحلة من خلال لغة متعددة. وقد تم هذا التفاعل على مستوى تعدد الأصوات، أو من خلال طرائق الأسلبة والتهجين والباروديا.

لقد حاول محمد برادة استدعاء ملفوظ الغير لمحاورته أو السخرية منه، في سياق تحقيق ما يسمى بالتناص الداخلي «وضمن التفاعل يمكن التمييز بين لغتين تتبادلان الإضاءة والتعتيم، هما لغة الحوار، ولغة السرد»[3].

---

(1) **اللجنة**، ص: 144.

(2) **esthetique et theorie du roman** الذي ترجمه محمد برادة تحت عنوان: **الخطاب الروائي**، دار الأمان، 1987م. انظر ص: 111.

(3) أحمد فرشوخ، **جمالية النص الروائي**، دار الأمان، ص: 94. يشرح الباحث هذه القضايا من خلال لعبة النسيان التي صدرت سنة 1987م، عن دار الأمان.

ونحن نقرأ رواية (لعبة النسيان) يتراءى لنا أن لغة الحوار، تشغل حيزًا واسعًا في النص، إذ هو الذي يضمن إمكانات الجدل والسرد والتحاور، من أجل إنجاز وظيفتين:

أ ـ وظيفة إيديولوجية تمثلت في كون المتكلم يدافع عن مواقف معينة، من خلال التفنيد والتأكيد والاعتراف.

ب ـ وظيفة تعبيرية، يتكلف بها الحوار، حيث تجلت مفاهيم الأسلبة، حيث رجع المؤلف إلى اللغة اليومية، وجعلها علامة من علامات الحكي.

إن محمد برادة ـ باعتماده على لغة اليومي ـ كان يسعى إلى إعطاء كل شخصية الصوت الذي ينبغي أن تتكلم به، ولعل في هذا التعدد الصوتي، تكمن قوة بعض الروائيين العرب الذين نذكر من بينهم جبرا إبراهيم جبرا، وإدوار الخراط، وعبد الرحمن منيف، وآخرين.

2 ـ 4 ـ النموذج الرابع: رواية (اللاز)

رواية (اللاز)[1] هي الرواية الثالثة التي صدرت باللغة العربية للطاهر وطار في الجزائر، ومن ثمة كان أمامها خيار التعدد اللغوي لإثبات مركزيتها في الإبداع العربي عمومًا والجزائري خصوصًا، ولعل في استثمار الروائي لمفاهيم الثورة الجزائرية هو الذي جعله يبدع نصًا متعددًا ومختلفًا من حيث:

أ ـ اختيار لغة تفاقم الخلافات والتناقضات في مكونات الثورة السياسية والعسكرية.

ب ـ في الرواية نجد صوت السياسي والعسكري، وجبهة التحرير الوطني والحزب الشيوعي الجزائري.

(1) **(اللاز)** للطاهر وطار، صدرت سنة 1974م، في الجزائر عن الشركة الوطنية للتوزيع والنشر.

ج ـ لغة التصفية الجسدية بمصطلحاتها اللغوية مثل (الموت، القساوة، الخونة).

د ـ اللجوء إلى الأسلوب التقريري الجاف (الأسلبة).

ذ ـ إدخال اللغة العربية ومفاهيم اللغة الفرنسية (التهجين). ثم في النهاية نبرة السخرية (لغة الباروديا).

خاتمة

تبين من خلال هذا البحث أن التعدد اللغوي لدى ميخائيل باختين يعني في أبسط تعريف له هذه التلوينات اللغوية التي تسهم في إتمام بناء النص وتحديد دلالته ومعانيه، لأن كل خطاب أدبي يعتبر شكلًا من أشكال التعبير الذي يفترض وجود طبقة أو طبقات اجتماعية وسوسيوثقافية تحدد الإيديولوجية العامة للنص الأدبي واهتمامات الكتاب وتطلعات القراء.

لقد أسهمت هذه النظرية ـ كما صاغها ميخائيل باختين ـ في حفر مفهوم أساسي تبنته جوليا كريستيفا، ألا وهو مفهوم التناص، فشكلت هذه البنيات اللغوية بحق كالتهجين والأسلبة، والبارروديا، ملمحًا أساسيًا وسمة بارزة من سمات الكتابة الروائية على المستوى الغربي وعلى المستوى العربي، ومازالت نظرية باختين تشكل منعطفًا أساسيًا في الكتابات التنظيرية للأسباب التالية:

أولاً: لأنها تعتبر التعدد اللغوي من المكونات الأساسية للخطاب الروائي.

ثانيًا: لأن هذا التعدد اللغوي هو حجر الزاوية لمكونات أخرى تتداخل معه كمكون الفضاء والزمن والشخصيات.

ثالثًا: لأن هذه الوحدات اللغوية تساعد الباحث على تفكيك العمل الروائي ومعرفة خصوصياته الجمالية والإيديولوجية.

إن الرواية العربية في مجملها سعت إلى منح النصوص خصوصية تعددية باعتبار أن التعدد اللغوي قد أمسى شكلًا مكونًا مرتبطًا بحوار اللغات على المستوى التالي:

- ✓ أ ـ الحوار نفسه بين الشخصيات على المستوى الوصفي والثيماتي[1].
- ✓ ب ـ تعدد الأشكال والحوارات عن الذات والآخر.
- ✓ ج ـ تعدد الصيرورات الاجتماعية والإيديولوجية داخل اللغة باعتبارها خطابًا ينصهر داخله التعايش والتطور معًا في الوحدة والتعدد.

ونعتقد أن الرواية العربية ـ باعتبارها أفقًا للخطاب ـ أغنت تجاربها بهذا التعدد اللغوي، على المستوى السطحي والعميق من جهة وعلى مستوى التفاعلات والتناصات الإيحائية بين الرواية العربية من جهة أخرى وكيف تتماس وتتفاعل مع روايات عالمية، من خلال توظيف:

- ✓ أ ـ التراث العربي والصوفي والفلسفي؛
- ✓ ب ـ الانفتاح على الأسطورة والرمز؛
- ✓ ج ـ التشبع بلغة الحداثة ومستوياتها.

يقول أحمد اليبوري: «تبين لنا أن الرواية العربية خاصة في مصر والشام تكونت تحت تأثير عوامل داخلية لخصناها في (المكون اللغوي) و(المتخيل الروائي)، وأخرى خارجية تتمثل في (المثاقفة) وبينهما عامل رابع ينغرس في آن واحد في المجتمع، وفي المجالين الثقافي والأدبي، أطلقنا عليه (مؤسسة الرواية)»[2].

فالرواية العربية في إطار هذا التعدد وظفت المثل لإغناء التعدد اللغوي للخطاب وجعلت منه مشكاة تجمع بين الفصيح والدارج، وكان

(1) تعني الثيمات هنا الحمولة الجمالية والقيم المدركة من لدن السارد والمسرود له، ما يجعل المفاهيم الموضوعاتية تستنبت داخل الرواية بشكل دينامي يولد طبقات من الموضوعات.

(2) أحمد اليبوري، **في الرواية العربية التكون والاشتغال**، ص: 7.

الهدف مـن وراء ذلك منح السارد الطاقة الخلاقة لإبداع نص يتماهى مع محيطه. ولـقـد ساعـدت الرواية العربية هـذه القضايا الجامعة بين الديني والدنيـوي، والتقريري والإشعاري، والاجتماعي والسياسي، والواقعي والأسطوري، لكتابة مغايرة، عمقها التعدد اللغوي، ورسالتها هي الضحك كالبكاء، والسخرية مـــن الذات والآخر.

إلى جانب اللغة العربية الفصحى، نجد اللهجات (الأمثال الشعبية ـ الكلام اليومي المتداول ـ الأغنية الشعبية). ويعزو الناقد صلاح صالح توظيف العامية إلى اعتبارات عدة: «فهذه التراكيب الجاهزة في سياق السرد ليست فقط لاستلهام التراث حصرًا، وإنما يتم اللجوء إليه أحيانًا لوسم أحداث الرواية بالواقعية، انطلاقًا من أن الشخصيات الواقعية في الحياة اليومية تستعمل هذه التراكيب»[1].

(1) صلاح صالح، **سرديات الرواية العربية المعاصرة**، المجلس الأعلى للثقافة، ط3، 2003، ص: 272.

المصادر والمراجع

- أحمد اليبوري، **في الرواية العربية التكون والاشتغال**، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، سلسلة: المكتبة الأدبية، ط1، 2000م.
- أحمد فرشوخ، **جمالية النص الروائي**، دار الأمان، الرباط، ط1، 1996م.
- بركات وائل، نظرية النقد الروائي عند ميخائيل باختين، **مجلة جامعة دمشق**، المجلد: 14، العدد: 3، 1998م.
- بن ضيف الله الطلحي، **دلالة السياقية**، جامعة أم القرى مكة، ط 1، 1424هـ.
- حنا مينة، **الشراع والعاصفة** (رواية)، دار الآداب، دمشق، ط4، مارس 1982م.
- سيزا قاسم، **روايات عربية قراءة مقارنة**، ط 1، الرابطة المغرب، 1997.
- صلاح صالح، **سرديات الرواية العربية المعاصرة**، المجلس الأعلى للثقافة، ط3، 2003.
- صنع الله ابراهيم، **اللجنة**، بيروت، دار الكلمة للنشر، ط2، 1983.
- الطاهر وطار، **اللاز**، الشركة الوطنية للتوزيع والنشر، الجزائر، 1974.
- عبد الفتاح كيليطو، **الغائب**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1987.
- عبد المالك مرتاض، **في نظرية الأدب**، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2005م.
- العوف زياد، **الأثر الإيديولوجي في النص الروائي**، مؤسسة النور للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1993م.
- محمد الماكري، **الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي**، المركز الثقافي العربي، 1991م.

- محمد برادة، **أسئلة الرواية ـ أسئلة النقد**، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996م.
- محمد برادة، **لعبة النسيان**، دار الأمان، الرباط، 1987م.
- محمد معتصم، **الشخصية والقول والحكي في لعبة النسيان**، مكتبة الرسالة، 1995م.
- ميخائيل باختين، **الخطاب الروائي**، تقديم وترجمة محمد برادة دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، ط2، 1987م.
- ميخائيل باختين، **شعرية دوستويفسكي**، ترجمة الدكتور جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986م.
- يمنى العيد، **فن الرواية العربية**، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1998م.

المواقع الإليكترونية

- التعدد اللغوي وأثره الجمالي في وليمة لأعشاب البحر لحيدر حيدر، بحث للطالبة الأستاذة خديجة ط، نالت به شهادة التبريز من المدرسة العليا للأساتذة بالمغرب، بإشراف الدكتور محمد عفط، السنة الجامعية: 2008 ـ 2009، نقلًا عن. موقع: www.blog.saeed.com/2010/04
- جميل حمداوي، الرواية البوليفونية أو الرواية المتعددة الأصوات، موقع: www.alukah.net