الجمهوريـــّة الجزائريـــّة الدّيمقراطـــية الشّعبيـــّة

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة امحمّد بوقرة ـ بومرداس

كلّية الحقوق ـ بودواو. قسم اللّغة العربيّة وآدابها.

مذكّرة لنيل شهادة ماستر في اللّغة العربية وآدابها.

تخصّص : دراسات أدبيّة ونقديّة.

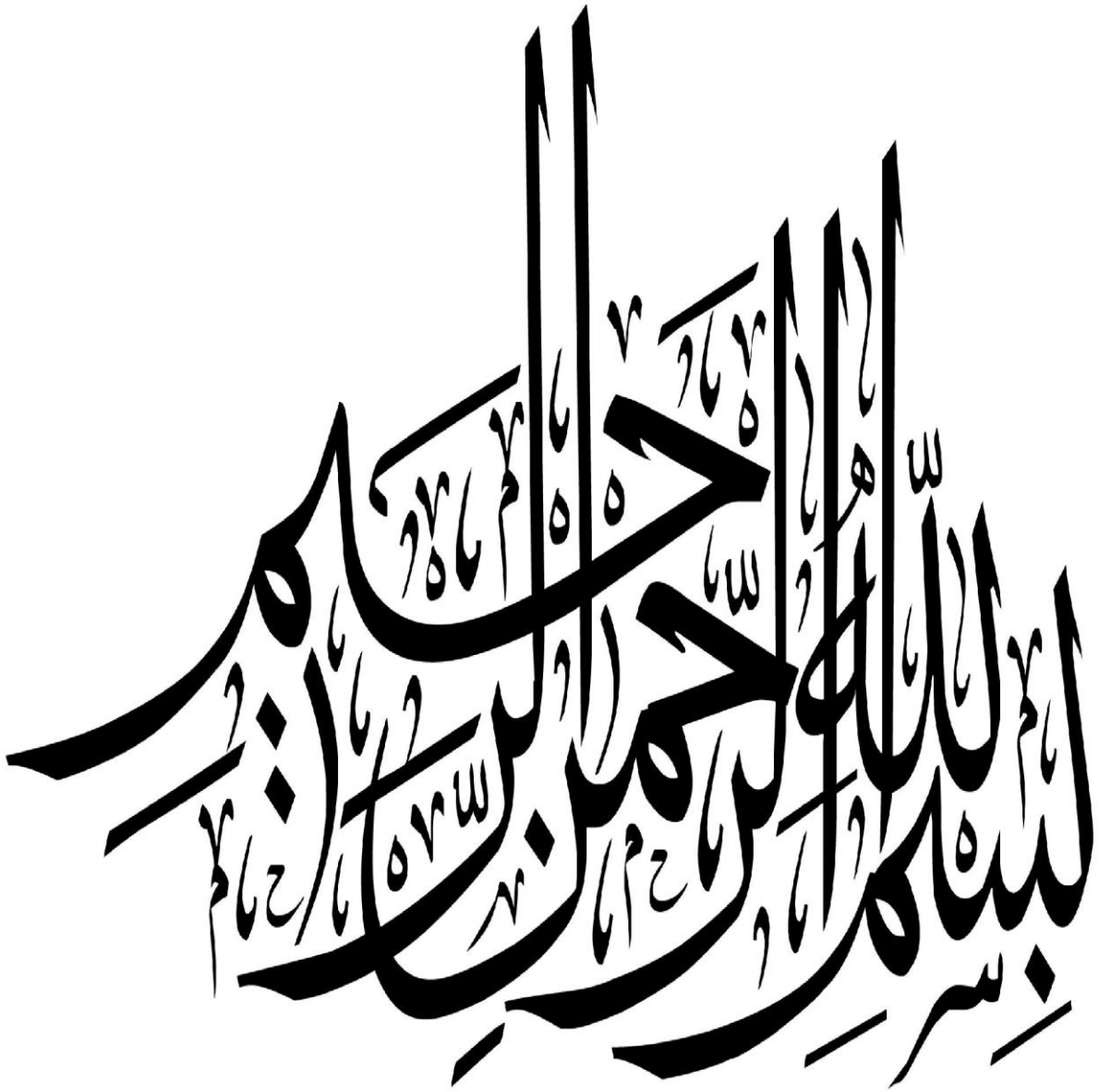
الحواريّة في الخطاب الرّوائي "أصابع لوليتا" لواسيني الأعرج أنموذجًا

قراءة حواريّة

إعداد الطّالبة : إشراف الأستاذة :

❖نسيبة رافع . وافية مريبعي.

السّنة الجامعيّة 2016 - 2017


بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة شكر:

بسم الله الرحمن الرحيم

والصلاة والسلام على رسوله الكريم، وبعد:

نحمد الله تعالى لمنّه وإنعامه علينا، وتوفيقه لنا بإتمام هذا البحث الذي بين أيديكم، وعملا بقول نبينا محمد صلى الله عليه وسلم: "من لم يشكر الناس لم يشكر الله".

أتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذة المشرفة على البحث **"وافية مريبعي"** على إرشاداتها العلمية والمنهجية التي مهدت لي الطريق لإنجاز هذا العمل، إلى كل من ساعدني من قريب أو بعيد الذين لم يبخلوا عليّ بالتشجيع والمؤازرة، إلى كلّ أساتذتي، إني مدينة بأسمى معاني الود والعرفان والشكر والامتنان لكم، فشكرًا.

شكرًا لكم جميعًا.

نسيبة.

إهداء

بسم الله الرحمن الرحيم.

قبل كل شيء أحمد الله العليّ القدير الذي وفّقني إلى ما كنت أطمح إليه.

أهدي ثمرة هذا العمل إلى من قال فيهما عزّ وجلّ:﴿... وَلَا تَقُلْ لَهُمَا أُفٍ وَلَا تَنْهَرْهُمَا وَقُلْ لَهُمَا قَوْلًا كريمًا...﴾ وقال:﴿ وَ بِالوَالِدَيْنِ إِحْسَانًا...﴾.

إلى ملامح هويتي، أطال الله في عمرهما.

إلى من زرع في نفسي حبّ العمل وأخذ بيدي إلى سبيل الفلاح، إلى الذي أمدّني بكلّ ما أحتاج إليه، من عاش وربّى وتعب وكدّ من أجل نجاحي وفرحتي، إلى من علمني الحروف الأولى" **أبي العزيز**".

إلى التّي أعطتني من حنانها ورقّتها وصفاء قلبها، إليها من بكت لأحزاني وسعت لأفراحي وأخلصت الدّعاء من قلبها للمولى لتوفيقي، إلى قرّة عيني التّي انتظرت بشغفٍ ولهفةٍ تحقيق تطلّعاتي، إلى أعذب ما تتحدّث به الشّفاه إلى الحنون التّي كانت عوني في حياتي، إليك أهديها "**أمّي الغاليّة**".

إلى أعمدة البيت ومصابيحه شقيقاي"**أسامة**" و"**عبد الغفار**"، إلى شرايين قلبي ودماء أوردتي، شقيقتي "**سمية**" وزوجها "**سيد أحمد**" وابنهما. إلى عائلتَي "**رافع**" و"**كشنيط**"، إلى أحبّتي وصديقاتي، إلى كل زملاء الدّراسة وكل من عرفني من قريب أوبعيد، إليك أستاذتي "**وافية مربيعي**"، إلى من ساعدوني على تحقيق أُولى أحلامي ولم يبخلُوا عليّ بعلمهم إليكم أساتذتي، إلى كل أستاذ كنت بين يديه يومًا تلميذةً، إلى الذّين قيل فيهم:"كاد المعلّم أنْ يكون رسولا"، إلى كل من سعتهم ذاكرتي ولم تسعهم مذكّرتي، إليكم جميعًا أهدي ثمرة هذه الدّراسة.

وصلّ اللّهم وسلّم وبارك على من لا نبيّ بعده.

نسيبة

مقدّمة

تحتل الرواية مكانة خاصة بين الأجناس الأدبيّة، بحكم تطوّرها المستمر وتنوّعها وتعدد الأشكال الّتي تندرج تحت اسمها، كما أنّها الجنس الأدبي الأكثر انفتاحا على الخطابات الأخرى، بحيث تستحضرها فتحاكيها وتتفاعل معها، لتشكّل في نهاية المطاف حواريتها الكبرى.

نشأت الرّواية في أزقة المجتمعات الأوربيّة المهمّشة، والأمكنة الشعبيّة المظلمة، وتغذت من الاضطرابات الّتي عاشها أفرادها، فكانت انكسارًا للواقع بطريقة فنيّة تخضع لقواعد الفن الرّوائي وقوانينه، ولأنّ العالم (الواقع) أكثر اتساعًا وعمقًا من أن يُعبّر عنه بلغة وحيدة كان لزامًا على الرّوائي استعمال كثرة لسانيّة تترجم الوعي المجتمعي داخل الرّواية، ويجعل منها شكلا لتعدد الأصوات واللغات وتنوّع الملفوظات وتداخل الخطابات..، هذا ما اكتشفه النّاقد الروسي **ميخائيل باختين BAKHTINE MIKHAÏL** (1895-1975) أهمّ منظريّ الخطاب الروائي و نقاده في القرن العشرين، من خلال دراسته لروايات **فيودور دوستويفسكي**، حيث أثبت أنّه لا تتحقق التعددية داخل الرواية إلا من خلال تشخيصها حواريا ما جعله يطلق عليها اسم "الرواية الحواريّة" " Le roman dialogique"، وهي فن سردي فريد من نوعه، اهتمّ بالإنسان وتناول مشكلات حياته، وحاكى لغته وفكره، وواقعه، وتطوّر لتطوّره، ممّا جعله الجنس الأدبيّ الأكثر شبابًا، والأكثر تحوّلا وتبدّلا.

إنّ الرّواية ساحة كبرى تلتقي فيها الآراء المتضاربة، والإيديولوجيات المتناقضة، والفلسفات المتعدّدة، وذلك لكثرة الأحداث وتعقّدها من جهة، ولتعدّد شخصياتها واختلاف طبقاتهم الاجتماعيّة ولغاتهم، وطريقتهم في التّعبير من جهة أخرى. كما أنّها الفضاء الأدبي الوحيد الّذي يعرض فيه مؤلّفه حقيقة واحدة من منظورات وأساليب متنوّعة، حيث يسمح فيه لشخصياته بأن تطرح وجهات نظرها وتعبّر عن إيديولوجياتها بلغاتها الخاصة ونبراتها المختلفة، مبرزة بذلك الفوارق الاجتماعيّة وفق المقام الّذي توضع فيه، هذا ما يلبّي جميع ميولات قرائها. ويجعلها تحقق الوعي الشمولي بالواقع.

حاولنا في هذه الدراسة استنطاق الحواريّة والكشف عن تجلياتها، من خلال الرّواية الأنموذج، المكتوبة باللّغة العربيّة والموسومة بـ: « أصابع لوليتا » للكاتب والرّوائي الجزائري "واسيني الأعرج". لذا آثرنا إعطاء الموضوع عنوان:

الحواريّة في الخطاب الرّوائي "أصابع لوليتا" لواسيني الأعرج أنموذجًا.

سلكنا المنهج الحواري لكونه الأنسب لدراسة هذه الظّاهرة، بغية الإجابة عن الإشكاليّة التّالية:

ما الحواريّة؟ وما أهم مكوّناتها في الفكر الباختيني؟ وكيف تتجلى في الرّواية الأنموذج؟ وماذا يقصد باختين بصورة اللّغة؟

يعود سبب اختيارنا لهذا الموضوع لأهميّة الناقد –ميخائيل باختين– في الساحة النقديّة وخصوبة نظرياته في البحث والتحليل في مجال نظرية الرواية، ولأننا كنا قد درسنا جزءًا من طروحاته في مذكرة الليسانس فإنّه لثراء الموروث الباختيني –الّذي خلّفه وراءه– وغناه لا يمكن حصره واختزاله في مذكرة.

اتّبعنا في دراستنا لهذا الموضوع خطّة توزّعت على فصلين: نظري وتطبيقي مع مقدّمة وخاتمة.

وُسم الفصل الأوّل بـ " **أهم مفاهيم الفكر الباختيني**". وهو فصل نظري خصصناه لدراسة أهم ماجاء به المفكر الروسي ميخائيل باختين، ويضمّ مبحثين: نظرية الملفوظ/ التلفّظ، والّذي ينقسم إلى عنصرين، "الكلمة والإيديولوجيا والمجتمع": تحدثّنا فيه عن نظرية الكلمة الّتي يفصل فيها **باختين** بين الكلمة القاموسيّة في الفكر التقليدي، والكلمة الحيّة موضوع الخطاب الرّوائي وعلاقة هذه الأخيرة بالمجتمع، بالإضافة إلى التأكيد على دورها وما تحمله من خصائص ودلالات ايديولوجيّة مختلفة باعتبارها صورة للّغة. أمّا العنصر الثّاني من هذا المبحث فهو: "نظرية التلفّظ/ التفاعل اللّفظي"، الّتي تعتبر من أبرز المواضيع الّتي ناقشها باختين وأكّد على أهميتها، حيث يجمع فيها بين الأطروحة ونقيضها، فيقابل بين النزعة الذاتيّة المثاليّة وأشهر ممثليها هامبولدت و فوسلر، ونزعة دي سوسير الّتي أطلق عليها مصطلح الموضوعانيّة المجرّدة، لنحاول في الأخير التوفيق بين النظريتين من خلال عرض آراء باختين النقديّة.

ومهدّنا للمبحث الثّاني المعنون بـ: "نظرية الرّواية" بأهمّ الآراء النقديّة حول الرّواية، وقسّمنا هذا المبحث بدوره إلى عنصرين: "أصل الجنس الرّوائي" عند باختين، والّذي تحدثنا فيه بإسهاب بدءًا بالأدب المضحك بجد ومرورًا بأهمّ أنواعه: الحوارات السقراطيّة والهجائيّة المينيبيّة، وصولا إلى الجذر المشترك لها وهو الكرنفال.

ختمنا الفصل الأوّل بالرّواية الحوارية وعلاقتها الضديّة مع الرّواية المونولوجيّة.

أما الفصل التطبيقي فارتأينا تخصيصه بكامله لأهم نظريات باختين القابلة للتّطبيق، وهي نظرية الحواريّة في رواية "أصابع لوليتا". فمهدنا له بتوضيح مفهوم الحواريّة. وبحثنا عن أقسامها المتمثّلة في (حواريّة الأفكار، وحواريّة الخطاب، والحواريّة وخطاب الوعي). ثمّ تطرّقنا إلى صورة اللّغة، بدأنا بعنصرين مهمين في الرّواية متعدّدة أصوات هما: الأجناس المتخللة (الأدبيّة، شبه الأدبيّة، وغير الأدبيّة)، وتعدّد اللّغات واللّهجات والأصوات، ثم المقولات الباختينيّة الثلاث المتمثّلة في: التهجين، والعلاقات المتبادلة المشحونة بالحوارية بين اللغات والتي تحتوي بدورها على: الأسلبة و التنويع و أسلبة المحاكاة الساخرة. وأخيرا آخر عنصر في المقولات الباختينيّة وهو الحوارات الخالصة.

وختمنا الدّراسة بخاتمة نهائيّة تلخص أهم النّقاط المتوصّل إليها، ثم ألحقنها بملحق بيوغرافي ومعجم للمصطلحات.

أما فيما يخص أهم المراجع المعتمدة فهي: "**الماركسيّة وفلسفة اللّغة، شعريّة دوستويفسكي**" **لباختين و**"**الخطاب الروائي**" ترجمة محمد برادة، "**نظريّة الرّواية والرّواية العربيّة**" **لفيصل دراج** ومراجع أخرى باللغة الفرنسيّة:

1- Mikhail BAKHTINE, (V.N.VOLOCHINOV):Le marxisme et la philosophie du langage.
2- Mikhail BAKHTINE, Esthétique et théorie du roman.
3- Mikhaïl BAKHTINE :Esthétique de la création verbale.
4- T.Todorov : Mikhail Bakhtine, le principe dialogique.

وهذا على سبيل التمثيل لا الحصر.

وفي الأخير نشير إلى بعض الصعوبات التي تعترض الدّراسة وهي صعوبة الحصول على المراجع الأساسيّة وصعوبة الفهم الدّقيق لآراء الناقد ميخائيل باختين، وهنا نريد أن نشكر الأستاذة المشرفة جزيل الشكر الّتي زوّدتنا بأهم المراجع وأعانتنا على فهم المبهم من أراء باختين وأطروحاته.

الفصل الأوّل: أهم مفاهيم الفكر الباختيني.

1- نظريّة الملفوظ/ التلفظ: La Théorie de l'énoncé/ L'énonciation

أ- الكلمة والأيديولوجيا والمجتمع:

عندما يتحدّث **ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine** عن الجنس الرّوائي، والذّي يتعلّق موضوعه بالإنسان الّذي يتكلّم وكلامه[1]، فمعنى هذا أنّه يتحدّث عن واقعه الاجتماعي وحياته الشّخصيّة، وعن علاقته بالأفراد المحيطين به وفي تعاملاته معهم، ولا يكون احتكاك الفرد بالآخرين إلاّ من خلال كلمته وما تحمله من دلالات مختلفة، وبأسلوبه الخاصّ في الكلام، فهذه الكلمة هي التّي تحدّد لغته وتصوغها، فصورة الكلمة هي صورة للّغة، وبما أنّ الكلمة موجودة على ألسنة النّاطقين بها، فاللّغة هي الأخرى تحضر أثناء حوار الأشخاص أصحاب اللّغة الواحدة.

يركّز **باختين** في دراسته للرّواية على "**نظرية الكلمة**"، الّتي تفصل بين"الكلمة القاموسيّة" الّتي يحتفي بها الفكر التقليدي و"الكلمة الحيّة" الّتي هي موضوع الخطاب الرّوائي، إذ يقول أنّ: "الكلمة في الفكر الأسلوبي التقليدي لا تعرف إلاّ ذاتها (أي سياقها هي) وموضوعها وتعبيريتها المباشرة ولغتها الواحدة والوحيدة، أما الكلمة الأخرى الموجودة خارج سياقها، فلا تعرفها إلاّ بوصفها كلمة محايدة، لا تخصّ أحدًا إلاّ مجرّد إمكانية كلاميّة"[2]، ومن خلال ذلك نجد **باختين** رافضًا للفكر التقليدي الّذي يمجّد الكلمة الميّتة أو المحايدة كما يقول، ويقترح الكلمة الحيّة أو المشخَّصة كبديل عنها و"الّتي يساوي وجودها وجود كلمات الآخرين فيها، قبولاً أو رفضًا أو تقاطعًا. فلا وجود للكلمات فرادى، فوجودها هو صراعها مع كلمات وتأثّرها بكلمات أخرى وتقاطعها القلق مع كلمات لاحقة، وهذا كلّه يُعيّن الكلمة كيانًا حيًّا"[3]. فالكلمة "لا يمكن أن تكون محسوسة إلاّ إذا ضُمِّنت في السياق التّاريخي الواقعي لتحققها الأوّلي [الأصلي]"[4]، أي أنّها لا يمكن أن توضع في قاموس وتفهم بمعزل عن سياقها، هذا الأخير هو الّذي يحدّد معناها، "والواقع أنّه كلّما تعدّدت السياقات تعدّدت المعاني، ورغم ذلك

---

(1): Mikhaïl BAKHTINE : Esthétique et théorie du roman, T. Dania Olivier, Préface Michel Aucouturier, Gallimard, Paris, pp 153.

(2): فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2002، ص66.

(3): المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4): ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، تر: محمد البكري و يمنى العيد، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط1،1986، ص103.

تبقى الكلمة واحدة، فهي لا تتحلل إلى كلمات تتعدّد بقدر السياقات الّتي يمكن أن تُدمج فيها"[5]. أي أنّ كلمة واحدة يمكن وضعها في سياقات متعدّدة ومجالات مختلفة (علميّة، وأدبيّة، واقتصاديّة، واجتماعيّة...) لتعطينا معاني مختلفة ومتعددّة.

إنّ تأكيد باختين للكلمة على أنّها كيان حيّ، يظهر من خلال صراعها وتأثّرها بكلمات أخرى وبالعلاقات الاجتماعية التّي تَعْبُرها، حيث يقول :" تتكشّف كلّ كلمة كما نعلم حلبة مصغّرة تتقاطع فيها وتتصارع لهجات اجتماعيّة ذات توجه متناقض، تستبين الكلمة في فم الفرد نِتاجا للتّفاعل الحيّ للقوى الاجتماعيّة"، ويضيف قائلا:" إنّ الكلمة تعيش خارج ذاتها في توجّهها الحيّ إلى الموضوع، فإن غفلنا عن هذا التوجّه حتّى النّهاية لن يبقى بين أيدينا إلاّ جثّة الكلمة عارية لا نستطيع أن نعرف منها شيئًا، لا عن وضع الكلمة الاجتماعي ولا عن مصير حياتها. إنّ دراسة الكلمة في ذاتها مع إغفال توجّهها خارج ذاتها عبث كعبث دراسة المعاناة النّفسيّة خارج الواقع الفعلي المتوجّهة إليه هذه المعاناة والمحكومة به"[6].

لقد أعطى **باختين** الكلمة مكانة خاصة في دراسة الأيديولوجيات، حيث يرى أنّه كان يجب أن تستمدّ الماركسيّة البراهين الكافيّة لوضع الكلمة موضع الصدارة وذلك من خلال قيمتها النّموذجيّة وصفائها الدّلائلي ومن خاصيتها التّمثيليّة، كظاهرة أيديولوجيّة."ففي الكلمة بالضبط تتجلى الأشكال القاعديّة، والأشكال الأيديولوجية العامة على أحسن وجه"[7]. حيث أنّ "الكلمة هي الظاهرة الأيديولوجيّة الأمثل، من حيث أنّ وظيفتها كدليل تبتلع واقعها بأكمله ولا تحتمل أيّ شيء غير مرتبط بهذه الوظيفة، كما أنّها لا تحتمل أيّ شيء غير متولّد عنها إنّها نمط العلاقة المجتمعيّة الأكثر صفاءً والأكثر حسيّة"[8]. وهذه خاصيّة من الخصائص الأساسيّة للكلمة، بالإضافة إلى "حيادها الأيديولوجي"، حيث يعتبرها **باختين** دليلا محايدا تتسرّب إلى العلاقات الّتي تربط بين الأفراد في تعاوناتهم وصراعاتهم ولقاءاتهم وعلاقاتهم المختلفة في شتى المجالات، فكل الأنظمة الدلائليّة الأخرى نوعيّة، تختص بهذه الدائرة أوتلك من دوائر الإبداع الأيديولوجي، أمّا الكلمة "فهي(...) محايدة تجاه أيّ وظيفة أيديولوجيّة خاصة. حيث بإمكانها أن تقوم بوظائف أيديولوجيّة متنوّعة: فنيّة وعلميّة وأخلاقيّة

(5): المرجع السابق، ص106.

(6): فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص66.

(7): ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ص23.

(8): المرجع نفسه، ص 23.

ودينيّة ..."[9]. كما أنّها الأداة الأفضل للتّواصل في إطار الحياة اليوميّة، فالكلمة تعيش في حياتنا وتؤمّن تواصلنا مع النّاس وتعارفنا معهم، "هذا النّوع من التواصل غنيٌّ وهام بكيفيّة خارقة. فمن جهة يرتبط مباشرة بعمليات الإنتاج، ويمسّ من جهة أخرى الدّوائر الإيديولوجيّة المتنوّعة المتخصّصة والمُشكلَنَة(...) إنّ الكلمة هي الأداة المفضّلة وذات الامتياز في التواصل الّذي يجري في الحياة اليوميّة والعاديّة. في هذا المجال بالضبط، تقع المحادثة وأشكالها كنمط للخطاب"[10]. فهي تُتيح لنا فرصة الكلام مع بعضنا البعض وتعكس تصوّرنا للعالم ووجهات نظرنا حوله، باعتبارها حاملا أيديولوجيًا ما يجعلها نقطة التقاء مختلف اللّغات واللّهجات الإجتماعيّة.

للكلمة خاصيّة تجعل منها الموضوع الجوهري لدراسة الأيديولوجيات من حيث حضورها الإجباري، بوصفها ظاهرة مرافقة لكل فعلٍ واعٍ[11]. "فهي الوسيلة الأولى للوعي الفردي(...)الّذي لا يمكن أن ينمو إلاّ إذا توفر على مادة مرنَة ينقلها الجسم. ذلك النوع من المادة هو الكلمة بالتحديد"[12].

ويرى **باختين** أنّ الكلمة "تستطيع بفضل الدّور الاستثنائي الّذي تؤديه كأداة للوعي، أن تشتغل كعنصر أساسي مرافق لكل إبداع أيديولوجي كيفما كان نوعه. إنّ الكلمة تصحب كل فعل أيديولوجي وتُعلّق عليه"[13]، فهي "محمّلة دائمًا بمضمون أو بمعنى أيديولوجي أو وقائعي (...) ولا نستجيب إلاّ للكلمات الّتي توقظ فينا أصداء أيديولوجيّة أو لها علاقة بالحياة"[14]. إنّ الكلمة الطاهرة والمكتفية بطهرها الذّاتي غير موجودة، ذلك أنّها في استعمالها اليومي لا تنفصل عن مضمون أيديولوجي محايث لها، بل إنّها لا تحقق استعمالها إلا بفضل الأيديولوجيا الّتي تلازمها، ولذلك فإنّ الفصل بين الكلمة وحمولتها الأيديولوجيّة يلغي دلالة الكلمة، لتغدو إشارة مجرّدة، بعد أن كانت علامة لغويّة[15]. وهذا يدل على أنّ

---

(9): المرجع السابق، ص 23، 24.

(10): فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص66.

(11): ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة ، ص 26.

(12): المرجع نفسه، ص24.

(13): نفسه، ص 25.

(14): نفسه، ص93.

(15): فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص66، 67.

اللّغة هي أحد التعابير المشخّصة للأيديولوجيا، ففي اللّغة تتقاطع الحمولات الأيديولوجيّة للكلمات، وخلو الكلمة من فحواها الأيديولوجي يعني تجريدها من دلالاتها الرّامزة للوعي الفردي داخل المجتمع.

ومنه "فالنّتاج الإيديولوجي ينتمي إلى واقع(طبيعي، مجتمعي)، مثله في ذلك مثل أيّ جسم مادي، سواءً كان أداة للإنتاج أو منتوجًا للاستهلاك، ولكنّه فضلا عن ذلك، وعلى النقيض منهما، يعكس ويكسرُ واقعًا آخر خارجيًا، لأنّ كل ما هو إيديولوجي يتوفّر على مرجع (اجتماعي)، ويحيل إلى شيء ما يقع خارجه (الواقع)، حيث أنّ كل ما هو إيديولوجي دليل، ولا إيديولوجية بدون أدلّة"[16].

وعندما نأتي لربط الكلمة بالمجتمع فإنّنا نجدهما يتقاسمان التّغيّر والتبدّل، ففي تحوّلات الكلمة مقدّمة لتحوّلات اجتماعيّة لم تفصح عن ذاتها بعد: "تشكّل الكلمة الوسط الّذي تحدث فيه تراكمات كميّة بطيئة من التّحولات الّتي لم يتسنّ لها بعد اكتساب صفة أيديولوجيّة جديدة، ولم تُتح لها بعد فرصة خلق شكل أيديولوجي جديد ومكتمل، إنّها قادرة على تدوين المراحل الانتقاليّة الأكثر تفاهة والأسرع زوالا في التحوّلات المجتمعيّة"[17]. فتعكس بدقّة انزلاقات الوجود المجتمعي الأكثر خفاءً، ومنه فالكلمة تستطيع أن تكسر واقع البنية التحتيّة الّذي لم يكد يبزغ ولم يكتمل نضجه، كما أنّها لا تتعيّن إلاّ من خلال أشكال التّواصل اللّفظي الاجتماعي.

إنّ ربط **باختين** تطوّر اللّغة والكلمة بتطوّر الأيديولوجيا والمجتمع جعله يرى بأنّ اللّغة ليست مجرّد علامات لغويّة فقط، بل تصدر عن ظاهرة التّفاعل اللّفظي الاجتماعي المتحقّقة من خلال عمليّة التّلفظ، والّتي سنتطرّق إليها لاحقًا.

(16): ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ص 17.

(17): المرجع نفسه، ص 30.

ب- التلفّظ والتّفاعل اللّفظي: L'énonciation et L' interaction Verbale

إنّ من أبرز المواضيع الّتي تطرّق لها **ميخائيل باختين** موضوع **التلفّظ** وأهم مظاهره، "أو على الأقل المظهر الأكثر إهمالا، هو حواريته. فبعد هبوط آدم إلى هذا العالم لم تعد هناك أشياء بلا أسماء أو أي كلمات غير مستعملة. إنّ كل خطاب، عن قصد أو عن غير قصد، يقيم حوارًا مع الخطابات السّابقة له، الخطابات الّتي تشترك معه في الموضوع نفسه، كما يقيم أيضا حوارات مع الخطابات الّتي ستأتي والّتي يتنبّأ بها ويحدس ردود فعلها. يستطيع الصوت الواحد الفرد أن يجعل نفسه مسموعا فقط حين يمتزج بالجوقة المعقّدة للأصوات الأخرى الّتي وجدت في المكان من قبل(...) ومن ثمّ فإنّ **باختين** قد طوّر ما يمكن أن ندعوه "**شعرية التلفّظ**"[18]، فالتلفّظ ليس فعلا فرديًا أو متغيّرًا بصورة غير محدودة، لذلك نجد باختين يجمع بين الأطروحة ونقيضها، لتقريب وجهات النظر: فيقابل بين النّزعة الفردانية الذّاتية La Subjectivisme individualiste، والنّزعة الموضوعانيّة المجرّدة Objectivisme abritait، وأعطى لكلّ اتّجاه حقّه من الدّراسة، ولكن بالرّغم من هذا فإنّ **باختين** كان يؤكّد على كلّ ماهو مجتمعي "social"

ب-1-النّزعة الفردانية الذاتية: اتّجاه ارتبط بالرومانسية الّذي جاء "كردّة فعل ضدّ الكلمة الأجنبيّة، والسّيطرة التي مارستها على مقولات الفكر والثقافة، وضدّ عصري النّهضة والاتباعيّة الكلاسية، فالرومانسيون هم الأوائل الّذين عالجوا اللّسان الأصلي، وأوّل من حاول إعادة تنظيم التّأمل اللّساني كليًا و على أساس النّشاط الذّهني المبذول في اللّسان الأصلي، باعتباره وسيطًا لنمو الوعي والفكر"[19].

إنّ من الممثلين الأكثر شهرة لهذا الاتجاه " **فيلهلم هامبولدت V.Humboldt**" وهو واضع أسسه، وتوسعت رؤية الفردانيّة الذّاتيّة لقضايا فلسفة اللّغة في إطار مدرسة "**فوسلر Vossler**" وتلامذته من أمثال (**ليوسبيتزر Léo Spitzer**)، (**لورسك Lorsk**) و(**ليرتش**

(18): تازفيتان تودروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ط1، 1996، ص16 ،17.

(19): ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللّغة، ص 113.

Lertch)...إلخ. تميّز ممثّلي هذه النّزعة بمحافظتهم على اتجاههم الرومانسي، ما جعلهم يرفضون رفضًا قاطعًا الاتّجاه الوضعي في اللّسانيات، تلك الوضعيّة الّتي لا ترى أبعد من الأشكال والصّيغ اللّسانية (وخصوصًا الصوتيّة منها فهي الأشدّ وضعيّة). ومن أنّ الفعل النفسي. الفيزيولوجي هو الّذي يولّدها..ومن هنا انبثق المُكوِّن الإيديولوجي الدّال للّسان واحتل الصّدارة"[20].

يركز هذا الاتجاه اهتمامه على فعل الكلام (التلفّظ) والإبداع الفردي كأساس للّسان (أي كلّ نشاط لغوي بدون استثناء)[21]، كما يرتكز أيضًا على التّلفظ * الدّاخلي، أي أنّهم يعتبرون الملفوظ ذو طبيعة داخليّة تتّصل بالنّشاط الذّهنيّ للفرد، أو بوعيه الفردي الخاصّ، وهم يؤكّدون على فكرة أنّ المتكلّم هو الذّات المعبّرة عن فكرها الخاصّ من الدّاخل ويدعّمون فكرتهم بأنّ "التّلفظ يبدو كفعل فردي محض وكتعبير عن الوعي الفرديّ ومقاصده وعن نواياه وحوافزه المبدعة وميولاته وأهوائه الخ ...فمقولة التّعبير هي تلك المقولة ذات المرتبة السّامية والتي تشمل فعل الكلام: أي التّلفظ"، ويُقصد بالتعبير:"كلّ شيء يتجسّد ويفصح عن نفسه بعد أن يتمّ تشكيله وتحديده بكيفيّة أو بأخرى داخل نفسيّة الفرد، موضوعيًا للغير وبواسطة هذه الشفرة من الأدلّة الخارجيّة أو تلك"[22].وبهذا فإنّ التعبير عند النزعة الذاتيّة الفردانيّة ينطلق من الدّاخل(المضمون/ ذات المتكلّم) إلى الخارج(التجسيد الموضوعي/ التلفّظ)، وإذا لم تتجسّد عمليّة التلفّظ بهذه الطّريقة، فإنّ نظريّة التّعبير ستنهار كلّها. هذا ما جعلها لا تنمو إلاّ في أرضيّة مثالية روحانية، فكلّ ما هو جوهري وأساسي إنمّا هو داخلي، ولا يصير الخارجي جوهريًا إلاّ بصفته وعاءً للمضمون الدّاخلي[23].

نجد الملفوظ في هذه النظرية «**نظرية التّعبير**» غافلا عن وجود الآخر والاعتراف به، في حين أنّ وجود السّامع ضروري إذا كان هناك متكلّم، لتتحقّق وظيفة التّواصل؛ وبما أنّه غائب وغير معترف به،فمعنى هذا أنّ الحوار بين الذّوات لا يصلح أن يكون لأنّ الاستيعاب لم يحصل؛ وبمعنى أصحّ لأنّ الذاتية الفردانية لم تقدّر حقا معنى الوظائف التواصلية للّغة.

---

(20): المرجع السابق، ص 68.

(21): المرجع نفسه، ص 66.

* جاء في الماركسيّة التلفّظ بصيغة التحدّث ، ولكن نرى أنّ ترجمة L'énonciation التلفّظ وتبقى الأقرب .

(22): نفسه، ص 114.

(23): يُنظر/ نفسه، ص 114،115.

يرى **باختين** أنّ الملفوظ اليومي يعبّر عن علاقة بين المتكلّم والسّامع، لأنّهما يشاركان في تشكيله، فالمتكلّم يدفع بالسّامع إلى الحوار والتفاعل. حيث يقول: "الواقع أنّ السّامع الذي يلتقّي ويفهم دلالة (لسانيّة) الخطاب، سيتّخذ في الوقت نفسه بالنظر إلى هذا الخطاب موقف النّبه النّشط، إنّه يتّفق أو يعارض (كليّا أو جزئيّا)، يكمل، يتوافق، ويتهيّأ لينقُد(...) هذا موقف السّامع الذي يكون منذ بداية كلّ خطاب، وأحيانا منذ الكلمة الأولى التي وضعها المتكلّم لإعداد جيّد طوال صيرورة الاستماع والفهم كلّها"[24].

إنّ هذا الاتجاه الذي انطلق من فكرة التّلفظ الدّاخلي (الحوار الدّاخلي) المتعلّقة بالفرد لوحده، قد أهمل جوانب مهمّة للملفوظ أثناء الحوار أو التّفاعل اللفظي في المجتمع، "فالملفوظ ذو وجهين لأنّه محدّد بطريقة متساويّة بين المرسل والمتلقي"[25]، أي أنّ العلامات والألفاظ كوحدات دنيا هي" ليست حياديّة أو خارجة عن تقويمات الآخر وأحكامه ،بل هي مسكونة بآرائه ومواقفه"[26]، حيث أنّ "لكلّ كلمة وجهين. فهي بقدر ما تتحدّد بكونها صادرة عن شخص ما تتحدّد أيضا بكونها موجّهة إلى شخص ما، إنّها تشكّل بالضبط حصيلة تفاعل المتكلّم و السّامع. كلّ كلمة تصلح تعبيرا للواحد بالنّسبة للآخر... إنّها عبارة عن جسر يصل بيني وبين الآخرين"[27].

وعليه" فإنّ المركز العصبي لكلّ تلفّظ، ولكل تعبير ليس داخليًا ولكنّه خارجي، إنّه يقع في المحيط المجتمعي الّذي يحيط بالفرد، ولا ينبع من الدّاخل، من الجهاز العضوي (الفيزيولوجي) للفرد المعزول...إنّ التلفّظ، بوصفه كذلك انتاج خالص للتّفاعل المجتمعي، وسواء تعلّق الأمر بنشاط كلامي يحدّده المقام المباشر أو السياق الأوسع الّذي تكوِّنه مجموع شروط حياة جماعة لسانيّة ما"[28].

---

(24): Mikhaïl BAKHTINE :Esthétique de la création verbale, traduit du Russe par Alfreda Aucouturier, Gallimard, Paris, 1984, pp274.

(25): Voi/ T.TODOROV :Mikhaïl Bakhtine ,le Principe dialogique ,éd ,Du seuil ,pari :1981 ,p70.

(26): Ibid ,p77.

(27): ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللّغة، ص 117.

(28): المرجع نفسه، ص127.

يرى **باختين** أنّ الذّاتيّة الفردانيّة في تأكيدها على أنّ الجوهر الحقيقي للّسان يكمن في الأقوال المعزولة، وأنّ الوظيفته الإبداعيّة تعود إليها، مخطئة من حيث أنّها جاهلة وعاجزة عن فهم الطبيعة المجتمعيّة للتّلفّظ."فبنية التلفّظ وبنية النشاط الذّهني الّذي يجب التّعبير عنه، من طبيعة مجتمعيّة. أما الصياغة الأسلوبيّة للتلفّظ فهي من طبيعة اجتماعيّة"... كما أنّ للذّاتية الفردانيّة الحق في القول باستحالة الفصل بين الصيغة اللّسانية ومحتواها الإيديولوجي ،ولكنّها تخطئ حين تقول بأنّ هذا المحتوى الإيديولوجي يمكن هو الآخر أنّ يستنتج من شروط النفسيّة الفرديّة"[29].

وقد نفى **باختين** «**نظرية التّعبير**» ودحضها، لأنّه يرى بأنّ الإبداع ينبثق عن الوعي الدّاخلي للفرد ليدفع بالعبارة الدّلائليّة نحو الخارج، حيث يقول:" كلّ تعبير لساني لانطباع ما يتولّد عن عالم خارجي، الّذي مهما كان مباشرًا أو مهما كانت مدّة بقائه في أعماق وعينا حتّى يتّخذ شكلا إيديولوجيا أكثر صلابة وأكثر ثباتًا، إذًا كلّ تعبير لساني يتّجه دوما نحو الآخر، نحو المستمع حتّى وإن كان هذا الآخر غائبًا فيزيائيًا، إنّنا نرى أنّ كلّ التعبيرات البسيطة والبدائيّة كرغباتنا أو حتّى ذات طبيعة فيزيولوجيّة لأحاسيسنا تتمتّع ببنية سوسيولوجيّة تحدّدها"[30].

إنّ النشاط الذّهني في نوعه الفردي يتميّز بطابع خاص إنّه موجّه إلى المجتمع، فالتّلفظ نتيجة لتفاعل مجتمعي وهذا ما أغفلته النّزعة الذّاتية المثالية، لذا فعيبها الحقيقي تمثّل في عجزها عن فهم الطبيعة المجتمعيّة للتّلفظ.

وعلى النقيض من ذلك نجد وجهة نظر "**دي سوسير De Saussure**"، وتلامذته(**شارل بالي Charles Bally** مثلا) والّتي أطلق عليها باختين مصطلح: **ب-2-الموضوعانية المجرّدة:** حيث أنّ **دي سوسير** يعرّف اللّسان على أنّه موضوع مجرّد، متعالٍ، ويرفض دراسة الكلام أي **التلفظ**، ويخرجه من حقل اهتمامه العلمي لأنّه حسب رأيه تأدية فرديّة[31].

---

(29): يُنظر/ المرجع السابق، ص 128.

(30) Voir/Tzevetan TODOROV: Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique: P287

(31):Mikhaïl BAKHTINE, (V.N.VOLOCHINOV) : Le marxisme et la philosophie du langage, T. Marina Yaguello. Préface de Roman Jakobson. Les éditions de Minuit. Paris. 1977. P14.

اهتم دي سوسير باللّسان واعتبره معيارًا لكلّ التجليات والمظاهر اللّغوية الأخرى، وميّزه عن أفعال التلفّظ الفرديّة، أي أفعال الكلام، فيقول:" ونحن إذ نفرّق بين اللّسان والكلام، نفرّق في الوقت ذاته بين ما هو مجتمعي عمّا هو فردي، و ما هو جوهري عما هو ثانوي أوعرضي إلى حدِ ما"[32].

من خلال هذا القول نلاحظ إهمال دي سوسير **لفعل التلفّظ** باعتباره فرديا ثانويا مقارنةً باللّسان الاجتماعي الجوهري. ومنه فإنّ فعل الكلام/ التلفّظ، فردي إرادي وعقلي، يجب التّمييز فيه بين التركيبات الّتي تستعملها الّذات المتكلّمة شفرة اللّسان بقصد التّعبير عن فكرتها الشخصيّة، وبين الإواليّة النفسيّة الفيزيائيّة الّتي تمكنها من تجسيد هذه التركيبات وإظهارها. ليصل **باختين** في الأخير إلى حوصلة ما توصّل إليه **دي سوسير** وهو أنّ: "اللّسان يتعارض مع الكلام كما يتعارض المجتمعي مع الفردي، والكلام على هذا الأساس فردي بمجمله، وهنا تكمن النّواة الوهم لدي سوسير والاتّجاه الموضوعاني المجرّد (حسب رأيه)"[33].

يؤكد **باختين** أنّ اللّسان في تطوّره تاريخيا متحرّك ومتحوّل، ولا يمكنه أن يستقرّ على حال واحد، لهذا تستحيل دراسته في فترة زمنيّة محدّدة، فحتى اللّفظة في ذاتها، إذا تمّ تلفظها مرتين فإنّها لا تكون مطابقة لذاتها، فيقول:" إنّ طبيعة العلامة في أصلها أنّها متحرّكة وحيّة ومتعدّدة النبرات، فقط الطبقة المسيطرة هي من تحاول أن تجعلها موحّدة النبرات"[34]. كما يؤكّد أنّه يتجلّى و يتمظهر من خلال التّواصل اللفظي الملموس وليس في النّظام اللّساني المجرّد ليصيغ اللّسان وأشكاله، ولا حتى في النفسية الفرديّة للمتلفّظين.

و يرى في نقده للسوسورية أنّ المشكل الأساسي لهذه النّزعة يكمن في اعتبارهم اللّسان نظاما مستقلاّ عن الوعي الفردي الذاتي، وفي هذا الصّدد يقول: "أنّ الواقع إذا غضضنا الطّرف عن الوعي الذاتي المناقض للّسان كنظام منَ المعايير المفروضة، وإذا ألقينا بنظرةٍ

---

(32): ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ص 80.

(33): يُنظر/ المرجع نفسه، ص 80، 81.

(34): Mikhail BAKHTINE, (V.N.VOLOCHINOV) : Le marxisme et la philosophie du langage , p13.

موضوعية حقًا على اللّسان، نظرة مغايرة تقريبا، أو على الأصحّ متوجهة من علٍ. فإنّنا لا نجد أثرا لنظام من المعايير الثابتة، بل على العكس سنواجه التّطور المتواصل لمعايير اللّسان، وقواعده، وإذا ما حاولنا من وجهة نظر موضوعيّة حقّا إدراك اللّسان، ونحن منفصلون تمام الانفصال عن الإدراك الذي يكوّنه عنه فرد معيّن في لحظة معيّنة فإنّ اللّسان سيبدو كتيّار تطوّر متّصل، أمّا بالنّسبة للملاحظ الذي يتّخذ لنفسه موقعا متعاليا على اللّسان فستبدو الفترة الوجيزة التي يمكن في حدودها بناء نظام تزامني للّسان محض خرافة ووهم"[35].

إنّ عرض **باختين** لأفكار ومبادئ كلا الاتّجاهين تجعله مدركا للأخطاء التي وقع فيها كلّ منهما؛ فالذّاتية الفردانيّة أرجعت التّلفظ إلى الطّبيعة الدّاخلية التي تتّصل بالفرد ،وجاءت النّزعة الموضوعانيّة مدافعةً عن رأيها معتبرةً اللّسان مستقلاً عن الوعي الذاتي وبعيدًا عن الإيديولوجيا. ويخلص إلى القول أنّ:" الذاتيّة الفردانيّة مخطئة –مثلها مثل الموضوعانيّة المجرّدة– في كونها تقوم أساسًا عل التلفّظ الداخلي، حقًا يقوم بعض الفوسليريين(أتباع فوسلير/ النزعة الذّاتية)، بمعالجة مشكل الحوار ما يؤدي بهم إلى فهم أكثر صوابًا للتّفاعل اللّفظي. على سبيل المثال(ليو سبيتزر) الّذي حاول تعليل الصّيغ الإيطاليّة المستعملة في المحادثات وفي علاقة وطيدة بظروف الاستعمال، والوضعيّة المجتمعيّة للمخاطب قبل كلّ شيء، إلاّ أنّ طريقته نفسيّة – وصفيّة. فهو لا يستنبط من تحليله أيّ خلاصة اجتماعيّة متماسكة. ويبقى التلفّظ الدّاخلي أساس الواقع اللّساني عند الفوسليريين"[36]. أمّا أوطو دييتريش (Otto Dietrich) فقد وضع مشكل التّفاعل اللّفظي بوضوح صارخ، منطلقًا من نقد نظريّة التلفّظ كوسيلة للتّعبير. فيرى "أنّ الوظيفة المركزيّة للّغة ليست هي التّعبير وإنّما التّواصل". ويقوده ذلك إلى الاهتمام بدور السّامع، حيث أنّ المتكلّم– السّامع بالنسبة له الشرط الضّروري للّغة. ولكنّه رغم ذلك يتشارك مع الذّاتيّة الفردانيّة في أهمّ مقدّماتها النّفسيّة، كما أنّ بحوثه مجرّدة من كلّ أساس اجتماعي جيّد التحديد[37].

(35): ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ص 87، 88.

(36): المرجع نفسه، ص 128.

(37): يُنظر/ نفسه، ص 129.

أمّا **باختين** فيرى أنّ الظّاهرة المجتمعية للتّفاعل اللّفظي، المتحقق عبر التلفّظ والتلفّظات (أو الأقوال) هي الّتي تُكوِّن الجوهر الحقيقي للّسان وليس النّظام المجرّد للصيغ اللّسانيّة ولا التلفّظ الدّاخلي المعزول، ولا الفعل النفسي- العضوي لإنتاجه. وهكذا يشكّل التّفاعل اللّفظي الواقعة الأساسيّة للّسان[38]. ويعتبر التّوجه المجتمعيّ إحدى القوى الحيّة والمكوّنة للملفوظ ،فهو الذي ينظّم السياق الخاصّ به كما يحدّد شكله وبنيته النحوية بدقّة؛ يقول:"مهما كانت لحظة التّلفظ -التّعبير- التي قد تأخذها في الحسبان فسوف تتحدّد هذه اللحظة دائمًا بوساطة الشّروط الواقعيّة لعملية تلفّظها وفي المقام الأوّل بوساطة الوضع الاجتماعي الأكثر قربا"[39]. ويضيف في قول آخر:"ينشأ التّلفظ بين شخصين منتميين عضويّا إلى المجتمع، وإذا لم يكن هناك محاور فعليٌّ فسوف نفترض مقدّما هذا المحاور في شخص، لنقُل إنّه ممثّل طبيعيّ للفئة الاجتماعية التي ينتسب إليها المتكلّم؛ إنّ الخطاب موجّه للشّخص المُخاطَب المعنّي، موجّه إلى ما يكوّنه ذلك الشّخص "[40].

و يرى أنّ من الخطأ إنكار الرّبط بين كل ما هو اجتماعي وما هو لغوي، حيث تتبلور لنا هذه العلاقة في المخطط التّالي:

- التّنظيم الاقتصادي للمجتمع .
- التّواصل الاجتماعي.
- التّفاعل اللّفظي.
- التّلفظات .
- الأشكال النّحوية للّغة[41].

و في نقده للنّزعتين يُضيف قائلاً:" التّلفظ وحده يمكن أن يكون جميلًا، كما أنّ التّلفظ وحده يمكن أن يكون صادقًا أو كاذبًا، شُجاعًا أو جبانًا... وتحشد هذه التّحديدات جميعًا طاقتها

(38): المرجع السابق، ص 129.

(39): تازفيتان تودروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، ص91.

(40): المرجع نفسه، ص 91.

(41): Voir/ T.TODOROV :Mikhaïl Bakhtine ,le principe dialogique ,p72.

لتؤثّر على نظام التّلفظ، وبالاقتران مع الوظائف نفترض وحدة الحياة الاجتماعية وعلى الأخصّ الوحدة الملموسة للأفق الأيديولوجي"[42].

2- نظريّة الرواية:

لا يمكن الحديث عن نظريّة متكاملة في الرّواية، فمنذ كتاب "فن الشعر" لأرسطو، لم تستطع ايّة نظريّة أن تصوغ قوانين ثابتة وتعيّن حدودا جماليّة متّفق عليها للرّواية، فالنقطة الجوهريّة لها، هي أنّها "على النّقيض من الأنواع الأخرى لا تمتلك أيّ معيار يمكن قياسها به Canon"[43]، رغم المجهودات الكثيرة الّتي بذلت لتقنينها. ولقد أجمع النقاد على أنّ بدايات الرّواية الحديثة كانت في نهاية القرن الثامن عشر حيث كانت تحبو، وبداية القرن التاسع عشر حين انتصبت على قدميها وفرضت نفسها، وأخذت أهميتها تتزايد مع مرور الزّمن، حتى أصبحت الجنس المسيطر على عقول القراء في هذه الأيام، فقد ابتلعت بقيّة الأنواع الأدبيّة الأخرى أو غطّت عليها[44]، ولا شكّ أنّ ما بوّأ نظريّة الرّواية مكانة خاصّة هو توافق صعودها وتبلورها مع جملة من التحوّلات المجتمعيّة والفكريّة والعلميّة[45]، الّتي نتج عنها آراء نقدية وتصورات نظريّة كثيرة حول أصل الجنس الرّوائي.

لا تختلف الأطروحات الباختينيّة كثيرا عن آراء بعض الدّارسين والنقاد الّذين أولو أهميّة كبرى لجنس الرّواية، أمثال: **الحركة الرومانسيّة الأولى في ألمانيا، "ميلان كونديرا، M. kundera "، "فلاديمير كريزنسكي، Wladimir krysinski"، مارتن والاس، Martin wallace**"[46] وغيرهم. ولا يمكننا المرور على الحركة الرومانسية الأولى مرور الكرام لأنّها

---

(42): المرجع السابق، ص 96.

(43): تازفيتان تودروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، ص163.

(44): حنا عبود، من تاريخ الرّواية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2002، ص10.

(45): ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدّراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص 7.

(46): يُنظر/ نورة بعيو، الخطاب الروائي عند عبد الرحمن منيف . خماسية مدن الملح، وثلاثية أرض السّواد، رسالة دكتوراه دولة، إشراف:عبد القادر بوزيدة، جامعة الجزائر، 2007، 2008، ص41، ص42.

أوّل من حاول تحديد بعض عناصر إشكالية الرّواية من منظور فلسفي تاريخي، في كتاب **أثينيوم Athenoeum** لفردريك شليغل، حيث يؤكّد –كما يفعل باختين– على أنّ الرّواية هي نتاج امتزاج الأنواع جميعا الّتي وجدت قبلها، والعنصر الأساسي في تنظير الحركة الرّومانسيّة للرّواية هو اعتبارها جنسًا قائمًا على تعدد الأجناس التعبيريّة وعلى تجاوز العناصر الرّوائيّة مع الفكر الخالص، والغنائيّة مع التّعبيرات النثريّة المبتذلة، "ممّا جعل خطاب الرّواية خليطًا متّصلاً بسيرورات تعدّد اللّغات والأصوات، وتفاعل الكلام والخطابات والنّصوص، ضمن سياق المجتمعات الحديثة القائمة على أنقاض قطائع اجتماعيّة وإبستمولوجيّة مع مجتمعات القرون الوسطى"[47].

كل هذه الآراء تتعارض مع **هيجل** في تعريفه لأصل الرّواية، فالفلسفة المثاليّة لهذا الأخير من بين أولى الفلسفات الّتي احتفت بالرّواية "وربطت شكلها ومضمونها بالتّحوّلات البينويّة الّتي عرفها المجتمع الأوروبي خلال صعود البرجوازيّة وقيام الدّولة الحديثة في القرن التّاسع عشر"[48]، هذه التحوّلات أدّت إلى تغيّر كتابات الرّوائيين، "فصار أبطالهم يجابهون الواقع المبتذل الّذي يقيم العقبات في وجوههم ويرغمهم على الخضوع لمواضعات الأسرة، والمجتمع، والدّولة(..) ومن ثَمَّ يغدو الصراع مع هذا الواقع صراعًا بين البطل/الفرد والمجتمع لتغيير العالم"[49]، حيث أنّ الرّواية تعكس التصادم القائم بين الفرد والمجتمع في ظلّ النّظام الرّأسمالي في المجتمع البرجوازي، عكس الملحمة الّتي غيّبت التناقضات بين الفرد ومجتمعه هذا ما جعله يقيم مقابلة بينهما ويعلن أنّ "الرّواية ملحمة برجوازيّة داخل مجتمع منظّم بطريقة نثريّة"[50].

يجاريه في آرائه تلميذه **جورج لوكاتش**، حيث يرى أنّ أصل الرّواية الغربيّة بورجوازي سامي، ويعني هذا أنّ الطبقة البرجوازيّة هي الّتي اتّخذت الرّواية أداة للتّعبير والنّضال، وذلك في صراعها مع الطبقات المناوئة، ولا سِيَما طبقة الإقطاع ورجال الكنيسة، والطبقة

(47): ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ص7.

(48): المرجع نفسه، ص9.

(49): المرجع نفسه، ص9.

(50): نفسه، ص 10.

البروليتارية[51]. وقد تبنى آراء هيجل أيضًا في التمييز بين الرّواية والملحمة والجمع بينهما باعتبارهما "ملحمة عالم بدون آلهة"[52]، ومنه فإنّ الرّواية ملحمة برجوازية لعالم حديث مادي، والفرد البرجوازي يواجه هذا العالم وحيدًا من دون إله يقف ضدّه أو معه، ومن دون أن يستغني هذا العالم عنه لأنّه سوف ينهار، ومنه ظهرت ثقة البرجوازي بنفسه ما جعله يفرض قيمه على المجتمع بكلّ طبقاته وفئاته. وفي هذا الطرح يجتمع مع **لوسيان غولدمان L. Goldmann** الّذي يرى أنّ "البرجوازيّة في حالة طموح دائم، فهي ذات وعي قائم (فعلي) وممكن (مأمول)، وعليه فإنّ الرّواية الحديثة تعكس كلّ مساعي البرجوازيّة، من خيبات وإحباطات ونجاحات، كما أنّها من خلقها ومرآة تعكس رؤيتها للعالم[53].

لكن ما يعاب على هذه الآراء هو أنّها لم تهتم بالجانب الفني للرّواية بقدر اهتمامها بالرّبط بينها وبين التّحوّلات التاريخيّة والاجتماعيّة وذات الفرد (المؤلّف) في صراعه مع مجتمعه، ومنه بقيت الرّواية تتأرجح بين المقاربات الفلسفيّة والتاريخيّة والاجتماعيّة[54].

على فرض أنّ الرّواية ملحمة برجوازيّة كما تدّعي النظريات السابقة، تُصوّر فيها واقعها وتعكس كلّ مساعيها، فهل يعني هذا أنّ البروليتاريا لم تنتج أدبًا؟ وإذا كان هذا غير صحيح فما هي ملحمتها؟ أو بمعنى آخر ما هو الجنس الأدبي الّذي عبّرت به البروليتاريا عن نفسها وكسرت فيه واقعها؟

تقوم نظرية **باختين** على أسس تختلف كلّ الاختلاف مع نظريات (هيجل، ولوكاتش، وغولدمان..)، فما هي نظريته حول الجنس الرّوائي، وإلى ماذا توصّل؟

---

(51): جميل حمداوي، نظريات الرّواية (قضايا وآراء)، صحيفة المثقف الالكترونية، العدد 208، جانفي 2012، موقع almothaqaf.com

(52): ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ص12.

(53): يُنظر/حنا عبود، من تاريخ الرّواية، ص14، 15.

(54): المرجع نفسه، ص15.

أ- أصل الجنس الرّوائي:

ينطلق **باختين** في تنظيره لأصل الجنس الرّوائي من موقع مغاير للاتجاهات الّتي سبقته، حيث أنّه يتخلى عن الرّبط بين الرّواية والطبقة البرجوازيّة، وينفي أنّ يكون الصراع الطبقي هو السبب الوحيد هي بلورت هذا الجنس الأدبي، ومنه "حاول أن يجد له جذورًا في أحضان الثقافة الشعبيّة (خاصّة طقوس الكرنفال) وأن يتلمّس مكوّناته النّصية في بعض النصوص النثرية الاغريقيّة والرّومانية القديمة، وكذلك في روايات العصور الوسطى"(55).

كانت الرّواية وليدة ظروف هيّأت لوجودها وعملت على صقل بنيتها لأنّها لم تولد مكتملةً، بل هي جنس تطوّري لم تولِّده حقبة عينها، إنّما عرف تطوّرات أسهمت في بناء شكله كما هو عليه الآن، والّذي لا يمكن اعتباره نهائيًا لأنّها متفتّحة تتقاطع حواريًا مع مختلف أشكال التّعبير: الأدبيّة، وغير الأدبيّة، وشبه الأدبيّة، حيث يرى **باختين** أنّ الرّواية "لم تكمل تطوّرها بعد، فهي الآن تدخل في مرحلة جديدة، فعصرنا هذا يميّزه التعقيد والعمق والتّفكير النقدي للإنسان، وهذه الخطوط تحدّد تطوّرها الّذي فيها وُلد -إلى حدّ معيّن- مستقبل الأدب بأكمله"(56).

---

(55): ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ص15.

(56): Mikhaïl BAKHTINE : Esthétique et théorie du roman, T. Dania Olivier, Préface Michel Aucouturier, Gallimard Paris, pp473.

تعمل الرّواية على تجديد مصطلحات اللّغة العتيقة الّتي ساهمت لوقت طويل في بناء الخطاب الرّوائي، وذلك بفضل اتّساع حيّزها والّذي سمته الأساسيّة تعدّد الأصوات La polyphonie والأساليب واللّغات[57]، ومنه فإنّها جنس التّعدد اللّغوي بامتياز، لاعتبارها ظاهرة لغويّة، قبل أن تكون موضوعًا فكريًا أو شكلا فنيًا، وأنّ لغتها ملتحمة بالمجتمع الّذي أفرزها تعبّر عنه وتكسر صورته أكثر من تعبيرها عن أفكار الرّوائي نفسه، كما أنّ لغة هذا الأخير تحمل في طياتها لغات ولهجات المجتمع بشرائحه المتنوّعة، وبالتّالي فإنّها تستقي أنواعًا من الكلام المعبّر عن الرّصيد اللّغوي والثّقافي والاجتماعي، "فالرّوائي منتج للمعرفة، ومحاور لثقافته ومجتمعه (...) والرّواية جسمٌ مركّبٌ من اللّغات والملفوظات والعلامات، والرّوائي هو منظِّم علائق حواريّة متبادلة بين اللّغات والأجناس التّعبيريّة، بين لغة الماضي ولغة الحاضر والمستقبل"[58]، وعليه فإنّ ثقافة المجتمع تشكّل بأنماطها المتنوّعة والمختلفة مجالا حيويًا للرّواية، كما يشكّل الرّوائي محاورًا ومنتجًا لها وللمعرفة.

وعليه فإنّ باختين لم يهمل الدّور الّذي لعبته التّحولات التاريخيّة والمجتمعية في بلورة الخطاب الرّوائي، هذا ما جعله يبحث في جذور الرّواية ويتتبّع خطواتها الأولى بدءًا من العصور القديمة والحضارة المغلقة (هوميروس)، والعصور الوسطى (دانتي)، مرورًا بالحضارة الإشكاليّة في العصر البرجوازي (سيرفونتيس، وجوته، وفولبير)، وصولا إلى العصر الحديث أو"العالم الجديد" (دوستويفسكي).

في نهاية العصور القديمة (الكلاسيكية والعصر الهيليني) تطوّرت أصناف أدبيّة كثيرة تختلف ظاهريًا ولكن يوحي عمقها بصلة قرابة، أطلق عليها القدماء اسم "**الأدب المضحك بجد**"*، ولقد كان "للمشاهد الساخرة ، Les mimesالّتي قدّمها سوفرون، وحوارات سقراط (بوصفها صنفًا أدبيًا خاصًا)، وأدب المآدب Symposium الواسع الانتشار (بوصفه صنفًا أدبيًا أيضًا)، وأدب المذكرات المبكّر (أيون من خيوس، وكريتيا)، والهجائيّة Lampoon، والشعر الرّعوي Bucolique، والهجائيّة المينيّة (بوصفها صنفًا أدبيًا خاصًا) مع عدد من

(57): Ibid. pp144.

(58): ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ص22.

*أي تصوير ما هو جاد مع ما هو مضحك في وقت واحد. ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التّكريتي، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، ودار الشّؤون الثّقافيّة العامة، بغداد، ط1، 1986، ص156.

الأصناف الأدبيّة الأخرى"[59]، أثرًا واضحًا للتّنوع والهجنة اللغويّة والخطاب المترامي بين الطبقات الاجتماعيّة وتعدّد اللّهجات، عكس الأصناف الجادة كالملحمة والمأساة، والتّاريخ، والبيان الكلاسيكي وغيرها، الّتي تتعارض بشكل كبير مع الأدب المضحك بجد، هذا القطاع الّذي يتميّز بخاصيتين أساسيتين هما: الضحك الشعبي Le rire populaire، والتعدّد اللّغوي، "فالضحك في رأي باختين نوع من التعبير الذّاتي عن أفكار مشتركة ومتبادلة، وعن سياقات وسجلات جرى تمويهها فأخذت أشكالا رمزية مرحة، تعكس هذه الأشكال بدورها الخبرات ووجهات النظر المتصارعة والموجودة معًا"[60].

تتبّع باختين طريق الأدب المضحك بجد لوصف كيفية اختراقه للحياة اليوميّة وتعبيره عنها بشكل هزلي ساخر مشبّع بالروح الكرنفاليّة Carnavalisation، وحدّد له ثلاث خصائص أساسيّة موجودة في كلّ الأصناف الّتي تدخل تحت رايته، تتمثّل خاصيته الأولى في موقفها الجديد من الواقع الماثل ومشكلاته، والعمل على تقويمه وإعادة صياغته، وصبغ الشخصيات التاريخية بصبغة المعاصرة، مع البعد عن التكلّف في الحياة اليوميّة. أمّا الخاصيّة الثانية فتكمن في تحرّر هذا الصنف –تقريبًا– من الموروثات واعتماده على الخبرة العملية القائمة على التلفيق الحر والاختلاف، هذا ما جعله يشكّل انعطافًا كاملا في تاريخ الصورة الأدبيّة. وأخيرًا اعتماده على التنوّع الأسلوبي المتعمّد، ولأنّ هذه الأصناف جميعًا ترفض الوحدة الأسلوبيّة نجد فيها تعدّد الأصوات، كما يتميّز أسلوبها القصصي بتعدّد النغمات، وذلك بالمزج بين السّامي والوضيع والمعارضة الساخرة للأصناف الجادة، والاقتباسات الّتي يُعاد تفسيرها بطريقة ساخرة، والمزج بين الشعر والنثر إلخ...وبالتالي اعطاء موقف جديد اتجاه الكلمة بوصفها مادةً للأدب.

هذه الخصائص الّتي أوردها باختين والمميّزة لقطاع الأدب المضحك بجد لعبت دورًا كبيرًا في تطوّر الرّواية الأوروبيّة بصفة عامة، وإبداعات دوستويفسكي خصوصًا[61].

---

(59): المرجع نفسه، ص155.

(60): شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك (رؤية جديدة)، مجلّة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع289، يناير 2003، ص296.

(61): يُنظر/ ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص 156، 157، 158.

تتنبّأ الأنواع المضحكة ذات الطابع الجدّي العائدة إلى العصور القديمة بالأنواع الاحتفالية الكرنفاليّة، وأهمّ هذه الأنواع الحوارات السقراطيّة والهجائيّة المينبيّة –هذان الصنفان اللّذان كان لهما الدّور العظيم في تطوّر ما سمي بالأدب الحواري–: فالحوار السقراطي Le dialogue Isocratique مثلا: صنف خاص تستند جذوره على أساس كرنفالي شعبي هذا ما ينفي كونه صنفًا أدبيًا بيانيًا متكلّفًا. ويشير باختين إلى أنّ ما وصلنا منه: حوارات أفلاطون، وكسينوفون فقط، أمّا حوارات انتيستينيس، وايسخين، وفيدون، واقليدس، والكسامين ... وغيرهم فنعرفها من الرّوايات والمقاطع القليلة الّتي بقيت منها[62].

كان الحوار السقراطي في مرحلته الأدبيّة الأولى عبارة عن مذكّرات حول المناقشات الحقيقيّة لسقراط، ولكن سرعان ما تحرّر هذا الصنف الأدبي من قيوده التاريخيّة المرتبطة

بالذكريات، مع حفاظه على المنهج السقراطي "بالكشف الحواري عن الحقيقة"[63].

يقف باختين عند الطبيعة الحواريّة للحقيقة في التصوّر السقراطي، وأهميّة النشاط الإنساني في البحث عنها، فهي ليست جاهزة في عقل الإنسان "إنّما تولد بين النّاس"[64]، ومنهج سقراط في الوصول إليها يعتمد على إثارة واستفزاز وإرغام الآخرين على النقاش، في بيئة تسمح لكلّ واحدٍ منهم أن يُعبّر عن وجهت نظره حول العالم من دون سيطرة، أو خوف، والسّماح لكلّ الثقافات والطّبقات الاجتماعيّة باكتشاف الحقيقة، الّتي يعتبرها نسبيّة relatif لا يمكن الوصول إليها بالمونولوجية والصوت الواحد، لذا كان لزامًا أن يجبر الآخر على الإدلاء برأيه لكسر المركزيّة المونولوجيّة.

لقد عرف سقراط "كيف يحمل الناس على الكلام"[65] ويجعلهم يتحاورون ويضمّنون الكلمة آراءهم الغامضة، والعنيدة ويفسّرونها بالكلمة لفضح زيفها ونقصها، هذا بفضل أسلوبين مهمين تتأصّل جذورهما في الفلكلور الكرنفالي، وهما: السينكريزا Syncrèse والأناكريزا Anacrèse، أمّا الأسلوب الأوّل فيعني: "أنّ يُقابل بين مختلف وجهات النظر حول مسألة بعينها، وأمّا الثّاني فيقصد به: القدرة على أن تُثار كلمة المناقش الآخر وأن تستفزّ، وأن

(62): يُنظر/ المرجع نفسه، ص 159.

(63): المرجع السابق، ص 159.

(64): المرجع نفسه، ص 160.

(65): نفسه، ص 161.

يجبر هذا المناقش على الإفصاح عن رأيه"[66]. يعمل هذان الأسلوبان على إشاعة الرّوح الحواريّة وإلغاء سلطة الكلام الأحادي الصوت والدّلالة (المونولوجيّة)، فالكلّ عند سقراط يُستفزّ ويُثار ليتكلّم، لهذا يكون بطله محمّلاً بإيديولوجيّة معيّنة، فهو شخص "يتذكّر، ويتكلّم، ويمزح، ويتّصف بصفات النمط الشعبي للأحمق والأبله من جهة، وصفات الإنسان الحكيم المشهور، من جهة أخرى، وينتج عن هذا الدّمج صورة مزدوجة للجاهل الطافح بالحكمة(..) وبذلك ينقلب البطل الذكي والحكيم إلى مهرّج بلغة شعبيّة ساخرة مستوحاة من الطبقات الدنيا"[67]، وبهذا تمتزج الثقافات والإيديولوجيات فتتصارع حواريًا للوصول إلى الحقيقة.

رغم أنّ الحوار السقراطي صنف أدبي ساهم في رسم ملامح الحواريّة في الخطاب الرّوائي،

وفي تشكّل الكلمة ثنائيّة الصوت والكشف عن الكلمة الغيريّة باعتبارها تخصّ شخصًا آخر، إلاّ أنّه لم يعمّر طويلاً، لكن خلال مرحلة اضمحلاله منح الحياة لأصناف حواريّة أخرى، من بينها: "**الهجائيّة المينيبيّة**".

إنّ الهجائيّة المينيبيّة، صنف أدبي ذو جذور فلكلوريّة كرنفاليّة، ظهر في القرن الثالث قبل الميلاد مع ممثّلها الحقيقي بيون بوريسثينيس، ثم أتى **منيب*** من غادار Gadar الّذي أخذت اسمها منه فحدّد سماتها وشكلها الكلاسيكي، وبعده بارون وهجائيته **سينكا**، لكن أصبغ المصطلح بصبغة دلاليّة أدبيّة في القرن الأوّل قبل الميلاد من قبل الروماني فارون الّذي سمى هجائياته "Saturnal menippeae"، أمّا الهجائيّة المينيبيّة الّتي لامست حدود الرّواية الحديثة فهي ساتيريكون لبيتروني، وتقدّم الهجائيّة المينيبيّة للوكيان تصوّرًا أوسع بكثير حول خصائص هذا الصنف رغم أنّها لا تشمل كلّ أغراضه وتفرّعاته، ثمّ تطوّرت مع أبولي في "الحمار الذهبي" والرّواية الهيبوقراطيّة أوّل رواية أوروبيّة على شكل رسائل، غير أنّ اكتمال تطوّر هذا الصنف الأدبي كان مع "عزاء الفلسفة" لبوئيتسي في العصر الإغريقي، وتليها روايات إغريقيّة ورومانية، وفي ظلّ الهجائيّة المينيبيّة "تطوّرت أصناف أدبيّة أخرى ارتبطت نشأتها مع الحوار السقراطي مثل: الخطبة اللاذعة diatribe، ومناجاة النفس

(66): ن، الصفحة نفسها.

(67): نورة بعيو، الخطاب الروائي عند عبد الرحمن منيف . خماسية مدن الملح، وثلاثية أرض السّواد، ص 44.

Soliloque، والأصناف الأدبيّة الّتي تعتمد على التفلسف الهازل Aretalogos"[68]، ولقد كان للمينيبيّة التأثير الكبير على آداب العصور اللاحقة كالأدب المسيحي، والأدب البيزنطي (ومن خلاله على الأدب الروسي)، وواصلت تأثيرها من العصور الوسطى إلى العصر الحديث، وأصبحت من أهم الوسائل المحتفظة بالبذور الكرنفاليّة الّتي حدّدت مصير الأدب الأوروبي عامّة والرّواية بشكل خاص.

رغم أنّ المينيبيّة تشترك مع الحوار السقراطي في نفس الجذور الكرنفاليّة، وتنتمي إلى نفس دائرة الأدب المضحك بجد، ورغم أنّها ورثت منه المبدأ الحواري، إلاّ أنّها تجاوزته بازدياد عنصر الإضحاك، ومثال ذلك مينيبيّة فارون الّتي يزداد فيها عنصر الإضحاك بشكل كبير جدًا، بينما يتضاءل عند بوئيتسي، كما أنّ المينيبيّة صنف أدبي يتمتّع بدرجةٍ عاليّة من "الحريّة في الاختلاق الفلسفي والمحوري"[69]، ممّا يجعله يتحرّر من القيود التاريخيّة المتعلّقة بالذكريات ومن الموروثات. وللكلمة في المينيبيّة دور كبير في البحث والوصول إلى الحقيقة تماثل الكلمة في الحوار السقراطي، فهي أيضًا تستفزّ الآخر لتجبره على الكلام وبالتّالي اختراق الفكرة الفلسفيّة والّتي تجعلها المينيبيّة في اختبار للبحث عن الحقيقة، والّتي تستفزّها بدورها وتخضعها لاختبار في وضعية استثنائيّة، مليئة بالخيال الجامح والجريء وروح المغامرة وكثيفة بالطابع الرمزي، لهذا نجد الأبطال الرئيسيين في المينيبيّة "يصعدون إلى السّماء، ويهبطون إلى الجحيم، ويسافرون إلى بلدان خياليّة"[70]، وذلك للبحث عن الحقيقة الّتي لا تتجسّد في الشخصية ذاتها وإنّما في فكرها، أوفي موقفها الفلسفي من العالم عكس أبطال الملاحم والتراجيديا.

إنّ المينيبيّة تجمع بين المتناقضات من حيث أنّها في ازدواجيّة غير منطقيّة تُؤالف بين عالمين منفصلين للوصول إلى الحقيقة، فهي تدنّس المقدّس وتقدّس المدنّس وتقرن بين

---

*المينيبيّة Ménippe: يعود الهجاء المينيبي إلى مينوس العذاري وهو كاتب سوري من القرن الثالث الميلادي كتب باليونانيّة ولاقت كتبه رواجًا منقطع النظير لكنّها لم تصل إلينا، وهو أوّل كاتب مزج الشعر والنثر، واشتهر بنقده اللاّذع وهجائه الساخر. يُنظر/ جان لوي كاباناس: النقد الأدبي والعلوم الإنسانيّة، تر: عبد الجليل الأزدي، مطبعة النجاح الجديد، الذار البيضاء، ط1، 2002، ص 138.

(68): ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص 165.

(69): المرجع السابق، ص 166.

(70): المرجع نفسه، ص ن.

"رموز العالم الديني التصوّفي وبين النتورالية Naturalisme الباحثة عن الفقر والقذارة"[71]، فالحقيقة المينيبيّة غير مكتملة أو منجزة تسبح في كلّ العوالم "ومغامراتها على الأرض تجري في الطرق الواسعة، وفي أوكار اللّصوص، وفي الحانات، وفي دور البغاء، وفي سوح الأسواق، وفي السجون، وفي الحفلات التهتكيّة الشهوانيّة لبعض الطقوس السريّة إلخ..."[72]. وعليه فإنّ المينيبيّة تسعى للوصول إلى الحقيقة النسبيّة من خلال المزج بين الرّموز السامية لعالم الخير، والرّموز الدّنيئة لعالم الشّر والحقارة، فالإنسان المينيبي يحتك بكلّ الأماكن القذرة والتّافهة، ويتحرّر من الأخلاق لينتقل كما يشاء من مكان لآخر بواسطة الخيال الّذي يلعب كبيرًا في المزج الرمزي بين المتناقضات. عرف الاتجاه النتورالي الميال للفقر القذارة تطوّرًا واسعًا في المينيبيات الّتي اقتربت في تطوّرها من الرّواية وذلك عند كلّ من بيتروني وأبولي.

إنّ الإتجاه الكوني الفلسفي الإستثنائي يتعلّق بشكل خاص بالمسائل الأخيرة والكلمات الأخيرة والمواقف الفلسفية الأخيرة الّتي ترتبط بالإنسان وتصرّفاته وحياته وعالمه، فنجد "على سبيل المثال التصوير الهجائي بطريقة كرنفاليّة خاص بـ "عرض الحيوات للبيع"، أي عرض المواقف الحياتيّة الأخيرة عند لوكيان، وحالات العوم الخيالي في بحار الإيديولوجيات عند فارون، والمرور خلال كلّ المدارس الفلسفيّة (عند بيون، على ما يبدو) إلى غير ذلك"[73]، هذه الصفة الّتي بقيت في جميع أشكال هذا الصنف الأدبي وميّزته، وكوّنت لديه بنية ثلاثية الأبعاد تظهر بشكل واضح في سينكا من خلال "الحوارات على الأبواب، عند عتبة الأولمب (حيث لم يسمحوا لكلوديوس بالدّخول) وعلى أبواب الجحيم"[74]، والّتي كان لها التأثير الواسع على الأصناف الجادة والهازلة في القرون الوسطى كمسرحيات الأسرار القروسطيّة، و"الفابلو Fabliau المشهورة حول مجادلات الفلاح عند بوابة الجنّة"[75]، تولّد عن هذا الأدب صنف أدبي خاص حظي بانتشار واسع خلال عصر النهضة، وخلال القرنين السابع عشر والثّامن عشر سمي "أحاديث الأموات"[76].

---

(71): نفسه، ص 167.

(72): ن، ص ن.

(73): المرجع السابق، ص 168.

(74): المرجع نفسه، ص 169.

(75): المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(76): المرجع نفسه، ص ن.

تتقاطع المينيبيّة مع الحوار السقراطي في أسلوب السينكريزا (المقابلة)، إلا أنّها تخالفه في طريق البحث عن طبيعة المشاكل الفلسفيّة، فالمينيبيّة تجرّدها من رداء الأكاديميّة المتعلّق بالمعرفة والجمال، وتجعل جوهرها المسائل الأخيرة الّتي تحدّد مصير الإنسان، هذه السمة انتقلت على طول الخط الحواري في النثر الرّوائي وصولا إلى روايات دوستويفسكي الّذي يعتبره باختين أبًا للرّواية البوليفونيّة الحديثة. إنّ احتفاظ المينيبيّة بالشكل الحواري يكمن في تجسيد "موقف الإنسان اتجاه نفسه بالذّات (هذا الموقف المفعم بازدواج الشخصيّة) والذّي ساعد على خرق كمال الإنسان وخرق مبدأ إنجازيته"[77] ما يسمح برؤيته من منظور مغاير، وتصوّره في حالاته المختلفة النفسيّة، والأخلاقيّة، ومختلف حالات الجنون (الهوس مثلا)، هذا ما يفقدها الدلالة الأحاديّة ويطبعها بطابع اجتماعي يومي.

ومن خصائص المينيبيّة الّتي ساهمت في تحديد شكل الخطاب الرّوائي: الخيال الاختباري الّذي يمنح الحرّية للأبطال ويكتفي بالمراقبة من مكان عالٍ ودون التدخل، ويظهر ذلك في إيكارومينيب Ikaromenipp عند لوكيان، وأنديميون Endimion لفارون، ويستمر هذا التأثير عند رابليه، وسويفت وفولتير وغيرهم، إضافة إلى ذلك فإنّ المينيبية لم تحرّر الكلمة من قيودها التاريخية فقط، إنّما جعلتها مهاجمة لكلّ ما هو سلطوي فوقي وأحادي من خلال المشاهد الفاضحة والتصرّفات الشاذة، والمداخلات الّتي تكون في غير محلّها "فتحدث خللا في المجرى الثّابت والاعتيادي و(المهيب) الخاص بالحوادث والشؤون الإنسانيّة، وتحرّر التصرّف الإنساني من دوافعه ومعاييره المقرّرة مسبقًا"[78]، إنّ هذه السلوكات الإنسانية الفاضحة، والصريحة حدّ الوقاحة أدّت إلى خرق الكمال الملحمي والتراجيدي، وساهمت بشكل كبير في إنتشار "أسلوب الإرداف الخُلقي (الطباق) Oxymoron (اجتماع لفظتين متناقضتين) وبالمتعارضات عمومًا"[79]، فجمعت بين مختلف أشكال العلاقات غير المتكافئة Mésalliance (السامي والوضيع، النهوض والسقوط، امبراطور وعبد إلخ...)، وما ساعد المينيبيّة على فضح الآخر وكشف نواياه المبطّنة هو استخدامها الواسع لأصناف أدبيّة مونولوجيّة جادّة ومركبة، مثل: نوفيلات، ورسائل، وأقوال خطابيّة متكلّفة، وندوات

(77): المرجع نفسه، ص 170.

(78): ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص 171.

(79): المرجع نفسه، ص ن.

مناقشة Symposiumes، كما تتصف أيضًا بالخلطبين المنثور والمنظور من الكلام"[80]، هذه الأصناف تقوي التعددية في أسلوب ونغمة الخطاب المينيبي، كما تساعد المؤلّف على وضع مسافة فاصلة بين خطابه وخطابات الآخرين، "بدرجات متفاوتة من المحاكاة الساخرة Parody أو الموضوعية"[81].

تطرّقنا باختصار لأهمّ خصائص الأدب المضحك بجد مع الحوار السقراطي والهجائيّة المينيبيّة، لننتقل إلى الجذع الّذي يجمعها معًا، وهو **الكرنفال Le carnaval**.

ارتبطت لفظة الكرنفال بموسم الاحتفالات الشعبية الصاخبة والبالغة الفوضى، الّتي تسبق فترة الصيام الكبير عند النصارى*، وتعني عند باختين: مختلف أشكال الشعائر الاحتفاليّة والتعبيريّة، المرتبطة بالنمط الكرنفالي الّذي اخترق الحياة اليومية للإنسانية وتطوّر من خلال أزماتها الاجتماعيّة وصراعها الطبقي. ويوضّح باختين أنّ الكرنفال ليس ظاهرة أدبيّة، إنّما هو "شكل تمثيلي توفيقي Syncrétique ذو طبيعة شعائريّة وإنّ هذا الشكل معقّد جدًّا، ومتنوّع، يمتلك إلى جانب أساسه الكرنفالي العام، مختلف النسخ والظِّلال تبعًا لاختلاف العصور، والشعوب، والاحتفالات ذاتها"[82]. ولقد كان الكرنفال منذ ظهوره فسحة شعبيّة للخروج من القيود السلطوية واللّغة المتحفّظة، يستغلّه الأفراد القابعين في قاع المجتمع لعيش المتعة حسب قوانينه الّتي تخرجهم من الحياة الاعتياديّة المنظّمة والرسمية وترميهم في أحضان نظام إيديولوجي واجتماعي جديد، يكرّس نسبيّة الثوابت الثقافيّة ويُلغي التراتب الطبقي ويزيل الخوف والاحترام الخاشع أمام العالم، وكلّ ما يتعلّق "بأشكال التبجيل والخضوع، وآداب السلوك إلخ.. وكلّ ما يترتّب على عدم المساواة بين الناس (...) إنّه هذا الاتصال الحرّ البعيد عن الكلفة"[83]، فيجعل الضحك موضوع اتصال مألوف بواسطة لغة

---

(80): المرجع نفسه، ص 172.

(81): نفسه، ص ن.

*يعدّ أصل كلمة Carnival في اللّغة اللاتينيّة إلى المصطلح Carnem Levare الّذي يعني (استبعاد اللّحم أو إبعاده) حيث لم يكن مسموحا بأكل اللّحم خلال الصوم الكبير، ومن ثمّ فإنّ الكرنفال هو الفرصة الأخيرة المسموح فيها بأكل اللّحم قبل عيد الفصح، وبشكل عام كان الكرنفال فرصة أو موسما للمرح الصاخب والابتهاج والتسليةيبدأ عند لقاء الشتاء بالصيف (...)، يُنظر/شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك (رؤية جديدة)، ص 296.

(82): ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص 178.

(83): المرجع نفسه، ص 179.

شعبيّة ساخرة ورامزة تكسر قواعد الثقافة الرسميّة وتكرّس "الحياة المقلوبة والعالم المعكوس"[84] ففي الكرنفال نجد أشياء كثيرة في الوضعيات معكوسة، وعليه فإنّ الضحك الكرنفالي ليس ضحكًا ساذجًا وغير مؤسس، كما أنّه ليس ردّ فعل فردي عادي في جوّ احتفالي صاخب، بل هو أكثر من ذلك إنّه فعل واعٍ يجسّد حالة فكريّة مقصودة "فالضحك يبلغ أقصى مستويات التفكير والتأمّل"[85]، ففي الاحتفال الشعبي الكرنفالي الحرّ فقط تُزال الكلفة ويتساوى النّاس رغم اختلاف ثقافاتهم ومعتقداتهم الدينيّة وإيديولوجياتهم، فتنصهر كلّ الحواجز بتشارك جميع الفئات العمرية والطبقات الاجتماعيّة ساحة الكرنفال، " حيث تلغى الفواصل بين شخص وآخر، أو بين الشخص والشيء، ليذوب الكلّ في الجمهور والكون، ويترتّب على هذا الذّوبان تجاوز الجسد الشخصي ليحلّ محلّه (جسد النوع البشري التّاريخي)، وهكذا يموت جسد الفرد ليمنح الحياة لجسد الجماهير"[86]، ومنه يخلق الكرنفال تعارضًا بين الموت والحياة متبعًا في ذلك سياسة تدمير وهدم بعض السلوكات والعادات الاجتماعية والثقافيّة وتقديم بدائل لها لإعادة البناء وميلاد عالم جديد ومجتمع جديد ونفوذ جديد مخالف تمامًا لسابقه، "ففيه تتمّ معالجة وتطوير طريقة جديدة لتنظيم العلاقة المتبادلة بين الإنسان والإنسان"[87]، بعيدًا عن التراتب الطبقي والتمييز المجتمعي والكلفة الّتي يرتبط مفهومها بما يسمى بالعلاقات الكرنفالية غير المتكافئة، فتعمّ الأشياء والظواهر المختلفة، ووجهات النظر والأفكار والقيم، فيوحِّد المقدّس بالمدنّس، والسامي بالوضيع، والحكيم بالبليد، والمهم بالتّافه..، ويرتبط بمفهوم التدنيس كلّ أشكال التحقير والشتيمة والابتذال الّتي لها دورٌ في فضح وجهات النظر والتقريب بينها، ويتكشّف ذلك بطريقة مسرحية شعائرية تنتمي إلى الحياة ذاتها.

ساهم مبدأ عدم الكلفة بشكل كبير في إلغاء المسافة الفاصلة بين الأجناس الأدبيّة السّامية والأحاديّة الصوت والدّلالة، المتمثّلة أساسًا في الملحمة والتراجيديا، وبين أمور الحياة والواقع

---

(84): نفسه، ص ن.

(85): Mikhaïl Bakhtine, L'œuvre de François Râbelais et la culture populaire au moyen Age et sous la Renaissance, Traduit du russe par Andrée Robel, Edition Gallimard, 1970, p17.

(86): ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل النّاقد الأدبي، ط3، المركز الثّقافي العربي، المغرب، 2002، ص 216.

(87): ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص 179.

الاجتماعي للأفراد، كما ساعد على تجريد الأبطال من صفاتهم الخارقة وإنزالهم إلى أرض الواقع وذلك من خلال التحقير الفكاهي واللّغات الشعبيّة والمحاكاة الساخرة التهكميّة.

إلى جانب الضحك يذكر باختين طقوسًا ومشاهد كرنفاليّة أخرى ساهمت في تشكّل حقيقة نسبيّة معاكسة ونافية للحقيقة المطلقة السائدة، من بينها "التتويج المازح وما يعقبه من نزع للتّاج عن الملك الكرنفالي"[88]، وهو مشهد كرنفالي بارز يعبِّر فيه الأفراد عن موقف حي اتجاه العالم، ويتكرّر بأشكال مختلفة في جميع المجالات ذات الطابع الكرنفالي، بلغ هذا الطقس ذروته في أعياد الإله ساتورن Saturnalia في روما القديمة، ليتواصل في الكرنفال الأوروبي في القرون الوسطى متمثّلا في أعياد الحمار والحمقى، والأعياد الدينيّة، واحتفالات الولائم الّتي تكتفي بتصوير ملوك مؤقّتين وملوك للأعياد، ويكمن المغزى من هذا المشهد الطقسي "التناوب والتبديل، الموت والتّجديد"[89]، وهي رسالة مشفّرة من الطبقة السفلى الّتي تقبع في قاع المجتمع موجّهة إلى الطبقة الرسميّة الجادة والمحتكرة للسلطة بصورة مطلقة، محاولةً التغيير لخلق عالم جديد، وعليه فإنّ مشهد التتويج ونزع التّاج هو تعبير عن ازدواجيّة بين وحدتين متناقضتين ومتكافئتين، ومتلازمتين تقريبًا، فنزع التّاج عن الملك وتتويج ملك كرنفالي آخر، معاكس تمامًا للملك الحقيقي هو قلب فاضح للعالم وخرق للمطلق الجدي أحادي الدّلالة المتمثّل في السلطة الرسميّة ورموزها، وملابسها وسلوكاتها، وبالتّالي الإقرار بحتمية التناوب والتجدّد والنسبيّة المرحة لطقس التتويج ونزع التّاج الّذي يستمر طيلة المشهد الكرنفالي، "وهكذا تكون جميع الرموز الكرنفاليّة: إنّها تتضمّن دائمًا احتمال النفي (الموت) أو العكس. إنّ الولادة تحمل في طياتها الموت، والموت يوحي بولادة جديدة"[90].

يشير باختين إلى أنّ الاحتفالات الكرنفاليّة ذات طبيعة وظيفيّة وليست جوهريّة في ذاتها، فهي نسبيّة مرحة في كلّ شيء، لذا فإنّ نزع التّاج والرّموز الرسميّة عن المطاح به والاستهزاء به وضربه تعبّر عن تحطيم المطلق بطريقة رمزيّة و"يبرز بشكل واضح وجلي المضمون الكرنفالي للتناوب والتجدّد، وتبرز كذلك صورة الموت بوصفه قيمة تأسيسية، ولهذا السبب فإنّ طقس نزع التّاج جرى نقله إلى الأدب أكثر من أيّ شيء آخر (...) إنّ التتويج

(88): المرجع نفسه، ص 181.

(89): المرجع السابق، ص 181.

(90): المرجع نفسه، ص 182.

ونزع التّاج هما قيمتان غير منفصلتين عن بعضهما (...) وإذا ما فُصل بينهما فصلا تامًا فإنّهما سيفقدان تمامًا معناهما الكرنفالي"[91]. وممّا لا شكّ فيه أنّ مشهد التتويج ونزع التّاج يرتبط ارتباطًا وثيقًا بمبدأ البعد عن الكلفة خاصّة في عملية نزع التّاج (أو عملية الإطاحة من العرش) أين يُهان الملك المنزوع، وتظهر كذلك في العلاقات غير المتكافئة حين يتوّج المهرّج والعبد..، وعليه فإنّ "كلّ صور الكرنفال هي مزدوجة الوحدات، إنّها توحّد في أعماقها بين كلا قطبي التناوب والأزمة: الولادة والموت (صوة الموت الحامل للجنين)، المباركة واللّعنة (اللّعنات الكرنفاليّة المباركة مع الرغبة بالموت والانبعاث في آن واحد)، المديح والهجاء، الشباب والشيخوخة، السامي والوضيع، الوجه والظهر، الحماقة والحكمة، وممّا يتميّز به التفكير الكرنفالي شيوع الصورة المزدوجة المأخوذة حسب مبدأ التعارض (السامي – الوضيع، السمين – النحيف، وهكذا) والتشابه (التوأمان – الشبيهان)، ويتميّز حتّى باستخدام الأشياء استخدامًا عكسيًا: ارتداء الملابس بصورة مقلوبة (أو وضعها في مكان هو عكس مكانها تمامًا) وضع البنطلون على الرّأس، أو وضع الأواني في موضع أغطية الرّأس، أو استخدام اللّوازم البيتيّة وكأنّها أسلحة إلى غير ذلك"[92]. إنّ هذا الازدواج القيمي L'ambivalence والتكافؤ في الأضداد يلغي في الحياة الكرنفاليّة كل سمات المطلقيّة والاتجاه الأحادي الصوت والدّلالة، ويمنح الطبقة الكادحة الحق في التعبير عن وجهات نظرها عن طريق الضحك الساخر الّذي كاد أن يكون محرّمًا على مستوى الحياة اليوميّة والرسمية، فالضحكة الكرنفاليّة "مزدوجة، فهي مرحة تفيض بهجة، ولكنّها في الوقت نفسه، ساخرة، لاذعة، تنكر وتؤكّد، وتتوارى وتجيء على السواء"[93].

كلّ هذه التحوّلات والأجناس الشفاهية الساخرة والخطابات الكرنفالية الوضيعة، ساعدت على خلق تعدّدية لغويّة دخلت العالم الأدبي من أبوابه الواسعة وكسرت عبر الخطاب الرّوائي البوليفوني واقع المجتمعات والشعوب.

---

(91): نفسه، ص 183.

(92): ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص 184.

(93): شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك (رؤية جديدة)، ص 298.

تعدّ الرّواية الكلاسيكيّة أو ذات الطابع التقليدي رواية أحاديّة الصوت، لذا سمّاها النّقاد بالرّواية المونولوجيّة. في حين لم تظهر الرّواية البوليفونيّة المتعدّدة الأصوات إلا مع دويستويفسكي. حسب باختين(94). فما هي الرّواية البوليفونيّة؟ وما الّذي يميّزها عن الرّواية المونولوجيّة؟ وما مقوّماتها؟

ب- مفهوم الرّواية البوليفونيّة Le roman poliphonique :

يقصد **بالبوليفونيّة:** لغة تعدّد الأصوات، وقد أخذ هذا المصطلح من عالم الموسيقى، ليتمّ نقله إلى حقل الأدب والنقد، ومن ثمّ فالمقصود بالرّواية البوليفونيّة تلك الرّواية الّتي تتعدّد فيها الشّخصيات المتحاورة، وتتعدّد فيها وجهات النظر، وتختلف فيها الرّؤى الايديولوجيّة، بمعنى أنّها رواية حواريّة تعدّدية(95). أمّا باختين فيعرّفها بقوله:" إنّ الرّواية المتعدّدة الأصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع. وبين جميع عناصر البنية الرّوائيّة، توجد دائمًا علاقات

(94): جميل حمداوي، البوليفونيّة في الأدب والنقد، المغرب، ط1، 2015، ص 4.

(95): المرجع نفسه، ص 5.

حواريّة. أيْ: إنّ هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر، مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي. حقًا إنّ العلاقات الحواريّة هي ظاهرة أكثر انتشارًا بكثير من العلاقات بين الرّدود الخاصة بالحوار الّذي يجري التّعبير عنه خلال التكوين. إنّها ظاهرة شاملة تقريبًا، تتخلّل كلّ الحديث البشري وكلّ علاقات وظواهر الحياة الإنسانيّة تتخلّل تقريبًا كلّ ماله فكرة ومعنى"[96].

بين الرّواية المونولوجيّة والرّواية الحوارية:

تتضمّن **الرّواية المونولوجيّة**–كما هو معلوم– فكرة واحدة أو موقفا إيديولوجيًا واحدًا. وغالبا ما تكون تلك الفكرة هي فكرة الكاتب المهيمنة، كما نجد ذلك واضحًا في الرّوايات الواقعيّة أو الرّوايات الطّبيعية الكلاسيكيّة. ويعني هذا أنّ فكرة الكاتب هي الّتي تحدّد مسار الرّواية من البداية حتى النّهاية. حيث يتقمّص البطل روح هذه الفكرة، فيناضل من أجلها، ثمّ يتدخّل السارد لتثبيت هذه الفكرة ومناصرتها بجميع الوسائل الفنيّة عن طريق الوصف، والتقويم، والتلفّظ. فتصبح هذه الفكرة المهيمنة هي المفضّلة، وعلى القارئ أن يتمثّلها، بأيّ حال من الأحوال، على أنّها الأمثل والأحسن[97]، و في هذا السّياق يقول باختين:" إنّ فكرة المؤلّف المقبولة والكاملة القيمة يمكنها أن تضطلع، في عمل أدبي من النمط المونولوجي، بثلاث وظائف: أوّلا، إنّها تعتبر الأساس الّذي تستند إليه الرّؤيا نفسها وتصوير العالم، المبدأ الّذي يعتمد عليه في في اختيار المادة وتوحيدها، المبدأ الّذي يقرّر النبرة الأحاديّة الإيديولوجيّة لجميع عناصر العمل الأدبي، ثانيًا، يمكن تقديم الفكرة على اعتبارها استنتاجًا واضحًا بهده الدرجة أو تلك، أو واعيا مستخلصًا من المادة الّتي يجري تصويرها، ثالثا وأخيرًا، فإنّ فكرة المؤلّف يمكن أن تكتسب تعبيرًا مباشرا داخل الموقف الإيديولوجي للبطل الرّئيس"[98].

الرّواية البوليفونيّة (الحواريّة/ الديالوجيّة): هي رواية متعدّدة الأصوات على مستوى اللّغة والأساليب والمنظور السردي والإيديولوجي. وكذلك من حيث الشخصيات وتطرح أفكار متناقضة جدليًا، وتعطي المتلقي هامشًا من الحريّة والإستقلالية لكي يختار الموقف المناسب الّذي يتلائم مع قناعاته وثقافته ومعتقداته، وغالبًا ما تتحدّد بوليفونية الرّواية بوجود تنوّع في

(96): ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص 59.
(97): جميل حمداوي، البوليفونيّة في الأدب والنقد، ص 12.
(98): ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص117.

المنظور الإيديولوجي، لذا يرى أوسبنسكي(Uspenski) أنّها تمتازبمجموعة من الشروط، هي:

1. عندما تتواجد عدّة منظورات مستقلّة داخل العمل.
2. يجب أن ينتمي المنظور مباشرة إلى شخصية ما من الشّخصيات المشتركة في الحدث. أي: ألاّ يكون موقفًا إيديولوجيًا مجرّدًا من خارج كيان الشخصيات النفسي.
3. أن يتّضح التعدّد المبرز على المستوى الإيديولوجي فقط، ويبرز ذلك في الطّريقة الّتي تقيم بها الشخصيّة العالم المحيط بها[99].

لهذا، فقد تخلّصت الرّواية الحديثة من أحادية المنظور، وانزاحت كذلك عن اليقين المطلق الثابت باسم النسبيّة والمعرفة الإحتماليّة، إنّ سيطرة أحاديّة الرّاوي العالم بكلّ شيء أصبحت غير محتملة في العصر الحديث مع التطوّر الثقافي العريض للعقل البشري، بينما أصبحت النسبيّة المتشبّعة في النّص القصصي أكثر ملاءمة"[100].

وبناءً على ما سبق، تنبني الرّواية البوليفونيّة على تعدّد المنظورات السرديّة ووجهات النظر، بالإضافة إلى تعدّد الضّمائر السرديّة (المتكلّم، المخاطب، الغائب)، وتعدّد الرّواة والسّراد الّذين يعبّرون عن اختلاف المواقف الفكريّ، وتعدّد المواقف الإيديولوجيّة، واختلاف وجهات النظر تواصلا وتبليغًا واقتناعا... بمعنى أنّ كلّ قصّة مروية يسردها سرّاد مختلفون. وكلّ سارد له رؤيته الخاصّة إلى زاوية الموضوع. أي: يعطي المؤلّف للشّخوص الحريّة والديمقراطيّة في التّعبير عن وجهات نظرها، دون تدخّل سافر من المؤلّف لترجيح موقف على حساب موقف آخر، بل يترك كلّ شخص يدلي برأيه بكلّ صراحة وشفافيّة، فيعلن منظوره تجاه الحدث والموقف بكلّ صدق وإخلاص، ثمّ يعبّر عن وجهة نظره وإيديولوجيته بكلّ مصداقيّة، دون زيف أو مواربة أو تغيير لكلامه. كأن تعبّر شخصيّة ما عن رؤيتها الإسلاميّة وتعبّر شخصيّة أخرى عن رؤيتها الإشتراكيّة، وشخصيّة ثالثة عن الرؤّية الشيوعيّة، وهكذا...[101].

---

(99): المرجع السابق، ص 8.
(100): المرجع نفسه، ص7.
(101): يُنظر/ المرجع السابق، ص 8، 9.

وختامًا، "لا بدّ من التنبيه إلى أنّ القول بوجود حقيقة وحيدة لا يعني أبدًا ضرورة أوحتميّة وجود وعي واحد وموحّد. من الممكن تمامًا الافتراض والاعتقاد بأنّ الحقيقة الوحيدة تتطلّب أشكال وعي متعدّدة، وإنّها لا تُستوعب من حيث المبدأ في حدود وعي واحدٍ، وإنّها بحكم طبيعتها حادثيّة وتتولّد من تماس أو احتكاك مختلف أشكال الوعي، إنّ كلّ شيء يتوقّف على الطّريقة الّتي يتصوّربها المرء الحقيقة وعلاقتها بالوعي. إنّ الشكل المونولوجي لاستيعاب الحقيقة وادراكها ليس إلاّ واحدًا من الأشكال الممكنة. وإنّ هذا الشّكل يظهر هناك حيث يتمّ وضع الوعي فوق الوجود اليومي ووحدة الوجود اليومي تستحيل إلى وحدة وعي[102].

(102): ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص 115.

الفصل الثّاني:

الحواريّة في رواية "أصابع لوليتا".

تعدّ الرّواية من أكثر النّصوص الأدبيّة استحضارًا للمعالم التّاريخيّة وللمظاهر الاجتماعيّة، وللأنساق الفكريّة الإيديولوجيّة، تُقدِّم للقارئ وفق رسالة فكريّة أدبيّة، موظّفة التعدّدية الصوتيّة، ممّا جعلها جنس أدبي يتميّز عن باقي الأجناس الأدبيّة الأخرى، كونها ترتبط بالحياة المجتمعيّة وتصوّر الواقع ضمن السيرورة التّاريخيّة للمجتمع، معتمدة على بنياتها الفنيّة، من زمان مركّب وأمكنة متنوّعة، وأحداث وشخصيات كثيرة، ذوات رموز مختلفة،ولغات ولهجات متعدّدة، هذا ما لحضناه في روايات واسيني الأعرج عمومًا، ورواية "أصابع لوليتا" خصوصًا، الّتي سنخضعها للدّراسة والتّحليل. ولكن قبل ذلك، سنلقي الضوء على العلاقة الموجود بين مصطلحي الحوار والحواريّة.

إنّ العلاقة بين الحوار والحواريّة متينة، فالحوار مصطلح قديم قدم الوجود الإنساني باختلاف أشكاله وتعاريفه. أما الحواريّة فهي مصطلح حديث الظّهور، مرتبط بالناقد "**ميخائيل باختين**" تشترك جذورها مع الحوار، هذا ما لم يهمله باختين في إرساءه لقواعدها. فما الّذي يفرّق بين هذين المصطلحين؟

1-الحواريّة Dialogisme:

يقول فيصل دراج بخصوص نشأة الحواريّة: "ينشئ باختين نظرية الرّواية على نظرية اللغة الحواريّة، وما يقول به متوقّع، منذ أن رأى في الرّواية صورة عن اللغة ورأى في اللغة صورة حوار لاينقطع، تأخذ الرّواية في الرؤية صفات الحوار وتكون تجسيداً له، أي كتابة ديمقراطيّة، إن صحّ القول، تتعامل مع الإنسان العادي الّذي لا معجزة لديه ولا ينتظر خوارق قادمة ولأنّها على ما هي عليه يكون المبدأ الحواري قواماً لها:"إنّ تطوّر الرّواية يقوم على تعميق الحواريّة وتوسيعها، وإحكامها وبذلك يتقلّص عدد العناصر المحايدة الصلبة، الّتي لا تدج في الحوار، فيتغلغل الحوار بالتالي إلى أعماق الجزئيات، وأخيراً إلى أعماق الذرات في الرّواية".(103)

إن مصطلح الحواريّة، الّذي يأخذ هذه الأبعاد، سيختص بالأجناس النثرية وتحديداً بالرّواية كما يرى مبتكره باختين: "صحيح أن صورة ذات صيغة حواريّة من هذا النمط يمكن أن تجد مكانها(بدون أن تكون لها نبرتها) في مجموع الأجناس الشعريّة...لكنها داخل الجنس الرّوائي، وفيه وحده تستطيع أن تتطور وأن تصور وأن تصبح معقدة وعميقة، وفي نفس الآن تُدرك اكتمالها الأدبي، فالتشخيص الشّعري بمعناه الصارم (داخل الصورة-الإستعارة) يجري

(103): فيصل دراج ، نظريّة الرّواية والرّواية العربيّة، ص72.

كل الفعل (دينامية الكلمة–الصورة) ما بين الكلمة والموضوع (في جميع مظاهرهما)...لذلك فإنّ الكلمة لا تفترض شيئاً خارج حدود سياقها، وإلاّ فإنّ ذلك الشيء يكون هو ذخائر اللّغة نفسها. إنّ الكلمة تنسى تاريخ المفهوم اللّفظي المتناقض بموضوعها كما تنسى حاضر ذلك المفهوم الّذي هو أيضاً متعدد اللّسان".[104]

وإذا تعاملنا مع النثر بوصفه مادة الرّواية (صورة النثر الرّوائي): فالفنان الناثر، يكشف الموضوع قبل كل شيء، التّعدد الشكلي الاجتماعي المتعدد اللّسان... وبدلا من الامتلاء الّذي لا ينفذ للموضوع ذاته، يكتشف الناثر كثرة من الطرق والسّبُل، والممرات المرسومة داخله بواسطة وعيه الاجتماعي. وفي نفس الآن الّذي يكتشف الناثر التناقضات الداخليّة للموضوع ذاته. فإنّه يكتشف من حوله لغات اجتماعيّة مختلفة...وتتخاصر جدلية الموضوع مع الحوار الاجتماعي من حول الكاتب الناثر، وبالنسبة لهذا الأخير فإنّ الموضوع هو نقطة ائتلاف أصوات مختلفة، داخلها، يتحتّم أيضاً أن يدوِّي صوته، فمن أجل صوت تخلق الأصوات الأخرى خليقة ضروريّة بغيرها لن تكون تلاوين نثره الأدبي قابلة للإدراك و"لا مرنة").[105]

ومن هنا تأخذ الحواريّة من النّاحية التّفاعليّة مظهرها الدّاخلي: تخص الفرد ذاته، حيث يكون حواره مع نفسه، وفيها يقول باختين:"لكن الصوغ الدّخليّ للخطاب،–سواء في إجابة الحوار أو في الملفوظ المونولوجي الّذي يتغلغل إلى مجموع بنيته وطبقاته الدّلاليّة والتّعبيريّة وقع تقريبا تجاهله باستمرار، غير أنّ هذا الصوغ الحواريّ الدّاخلي للخطاب هو بالضبط الّذي يتوفّر على قوّة مُؤسلبة كبيرة، إنّ الصوغ الحواريّ الدّاخلي للخطاب يجد تعبيره داخل سلسلة من خصائص الدّلالة والتّركيب والتّآليف لم تدرسها مطلقا الألسنيّة والأسلوبيّة إلى يومنا هذا".[106]

بلور باختين مفهوم الحواريّة اعتماداً على انتاج **دوستويفسكي** الرّوائي، حيث تتعدد أشكالها في الملفوظ الرّوائي أكثر من غيره، وذلك من خلال تعدد لغات الشّخصيات، وكثرة الأصوات والخطابات في النّص الرّوائي الواحد.[107] فالرّواية هي الأرضيّة المناسبة لتمظهر

---

(104): ميخائيل باختين ، الخطاب الرّوائي، ص53.

(105): المرجع السابق، ص53.

(106): المرجع نفسه، ص53، 54.

(107): أحمد زاوي، بنية اللّغة الحوارية في روايات محمد مفلاح، أطروحة دكتوراه، إشراف عبد الحليم بن عيسى، جامعة وهران، 2014 /2015، ص22.

الحواريّة، ففيها يتجلى خطاب الشّخصيات وحواراتها، وفيها تتمازج اللّغات واللّهجات مشكّلة لنا حوارات متنوّعة، والرّاوي الحواري هو الوحيد القادر على أن ينظّم هذه الحوارات المتبادلة لأنّه الأعلم بتصنيفها بين لغة الماضي ولغة الحضر ولغة المستقبل.

تحمل الرّواية في حواراتها وملفوظاتها تداخلا للغات ولهجات، فقد تنقسم اللّغة على نفسها إلى لهجات، وقد تضمّن لغات ثانية مع اللغات الأصليّة، وأحيانا نجد امتزاج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، سمي بالتهجين، إضافة إلى هذا العنصر فقد وجدت عناصر أخرى سماها **باختين** مجتمعة: صورة اللّغة. سنتطرّق إليها لاحقًا.

كما أنّ **للحواريّة أقساماً** عالجها **باختين** في دراسته لروايات **دوستويفسكي**، هي:

1-1: حواريّة الأفكار:

لا شك أنّ الأفراد المتكلّمون هم صناع الحوار، فهم يتبادلون الكلام في حياتهم الاجتماعيّة، كما أنّهم يتبادلون مختلف المواضيع، ولا يحتكرونها في أذهانهم وإلا ماتت تلك الأفكار"ولا تبدأ حياتها في التّشكل والتّطور إلا عندما تعثر على تعبيرها اللفظي فتجدده لتتولد منها أفكار جديدة".(108)

يرى **باختين** أنّ دوستويفسكي هو أول من استطاع تصوير فكرة الغيرفي أعماله الرّوائية، محافظاً على قيمتها الدّلاليّة كاملة وعلى المسافة الفاصلة بين إيديولوجية المؤلف(أي إيديولوجيته الخاصة) وبين إيديولوجية أبطاله "الأحرار"، ليصبح بذلك فنان الفكرة العظيم في ميدان الأدب.

وضع دوستويفسكي شروطا يتم وفقها تصوير الفكرة، حيث أنّها بالنّسبة له يجب أنّ تفهم وتحسّ أيضا، فربط صورة الفكرة بصورة الإنسان حامل الفكرة." ليس الفكرة بذاتها هي الّتي تعتبر بطلة العمل الأدبي (...) بل إنسان الفكرة. وإذا ما فقدت الفكرة قيمتها الدّلالية بوصفها فكرة كاملة القيمة فإنّها ستخرج عن نطاق الجدل الّذي تعيش فيه من خلال علاقة متبادلة حواريّة ومتّصلة، ترتبط بواسطتها مع أفكار أخرى كاملة القيمة، ولكن لا يستطيع حمل الفكرة الكاملة القيمة إلا الإنسان داخل الإنسان".(109)

أما الشرط الثّاني في تكوين صورة الفكرة فهو فهمه العميق لطّبيعة الحواريّة للفكر الإنساني. الطبيعة الديالوجيّة للفكرة، الّتي تحيا في الوعي الفردي الدّاخلي بل تتعداه إلى وعي

---

(108): المرجع السابق، ص25.

(109): ينظر/ ميخائيل باختين ، شعرية دوستويفسكي، ص121،120.

الغير، مشكلة بذلك علاقة حواريّة بين مختلف أشكال الوعي "فالفكرة هي بمثابة الحادثة الحيّة الواقعية في نقطة الالتقاء الحواري بين شكلين أو أكثر من أشكال الوعي.[110] فلا يمكن أن تتطوّر الفكرة إذا ما بقيت حبيسة محجوزة في فكر الفرد لأنّها ستموت في النّهاية، ولكنّها حتى تبدأ بالتّشكل والتّطور فتتولّد عنها أفكارا جديدة عليها أن تتفاعل وتقيم علاقات حواريّة مع غيرها من الأفكار.

كما يؤكد باختين على ضرورة تحاور أفكار الفرد مع أفكار الآخرين مشافهة وكتابة، فالفكرة من هذه الزّاوية شبيهة بالكلمة الّتي تحتاج أن تكون مسموعة، ومفهومة ومجاباً عنها بأصوات أخرى صادرة عن أشكال وعي الآخرين.[111] ولا يمكن أن تظهر قيمة تلك الأفكار ما لم يشاركها صاحبها من خلال حواره مع غيره ممن يتّفقون أو يتناقضون معه.

ولا يقصد بحوار الأفكار، الكلام بين شخصين في الزّمان والمكان فحسبن بل يمكن أن يتباعد أطرافه، المهم أن يبدي الاحق انطباعه حول فكرة السابق، سواءً كان يؤيّده أو يختلف معه فلسفيا أو فكريا أو عقائديا.[112]

في الأنموذج الآتي تتجسد حواريّة الأفكار بصورة واضحة من رواية **أصابع لوليتا:**

يتحاور **واسيني الأعرج** في الفكرة مع **فلادمير نابوكوف** (**Vladimir Nabokov**)* فنلاحظ حضوره روحا ونصا من خلال جملة من الأفكار و التضمينات المزروعة في أرضية الرّواية ونبدأ من العنوان أصابع "لوليتا" شخصيّة نابوكوف الّتي اختارها واسيني لتكون بطلة عمله الأدبي الّتي التقاها بطله يونس مارينا في فرانكفورت حين كان يوقع روايته الأخيرة "عرش الشيطان":(...قبل أن يفاجئه صوت اخترق كل الحواجز الورقيّة في شكل همسات متقطّعة ولكنّها كانت شديدة الوضوح: التفتنا نحو بعضنا بعضا في الثانية نفسها. توقفت، فتقدّمت نحوها. قامتها لا تتجاوز صدري. أدهشتني بطول حاجبيها وطفولة ملامحها...صرخ..عرفتها..عرفتها...واووو..هي...لوليتا...هي...لاأحدغيرها...لوليتا)[113].

---

(110): المرجع السابق، ص125.

(111): المرجع نفسه، ص125.

(112): ينظر/ أحمد زاوي، بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح، ص 26.

*روائي روسي أمريكي،أثارت روايته "لوليتا" جدلا كبيرا في الأوساط الأدبيّة العالميّة سنة 1955، وصفت بالرّواية "الملعونة". جلبت الرّواية شهرة كبيرة لكاتبها، لكنّها كانت مصحوبة بفضيحة استثنائيّة باعتبارها رواية فاحشة ومسيئة للأخلاق.

(113): واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، مجلة دبي الثقافية، الإصدار 59، دار صدى للصحافة والنّشر والتّوزيع، 2012. ص46.

فالنص الرّوائي عند واسيني الأعرج يحاور فكرة نابوكوف المؤلف، وقصة الكهل همبر بطل الرّواية الّذي أغرم بفتاة لم تتجاوز الثّاني عشرة من عمرها ليقوم بالمستحيل من أجل الوصول إليها: "اهتز يونس مارينا في مكانه مرّة أخرى، يريد فقط أن يتخطى عتبات الدّهشة الّتي غرستها فيه هذه الشّابة الّتي لو تزوّج بشكل طبيعي لكانت هي أصغر بناته".[114] وهذا يثبت أنّ "لوليتا واسيني" تحاكي "لوليتا نابوكوف" في صغر سنّها وفي اعجاب كهل بها فنلاحظ تشكّل علاقة حواريّة بين وعي يونس ماريتا وهمبر.

وأيضا نجد مقاطع من رواية "نابوكوف" مضمّنة في رواية "واسيني"، منها:

-"فجأة شمّ عطرها الهادئ القريب من رائحة البسكويت: خرجت ...مازلت اشمّ ذلك العطر الناعم القريب من المسك، وصابون التواليت الّذي سرقته من خادمة أمها الاسبانية، تتماهى مع رائحة جسدها الّتي تشبه البسكويت وحواسي المتوفرة"[115].

-"هي ذي لوليتا الخالدة الّتي كانت تسري في دمي، لوليتا الّتي لم تكتمل بعد. لوليتا الّتي أستطيع اليوم أن ألمسها، أن أستنشقها، أن أسمعها وأراها"[116].

ويتحاور **واسيني** أيضًا في الفكرة مع **باتريك سوسكيند*** في روايته "**العطر**" ويحاكي وعي بطله "باتيست غرونوي" :"استنشق يونس مارينا رائحة العطر الهارب طويلا، بعد أن أغمض عينيه. تمتم...لست باتيست غرونوي، ولكن هذا العطر ليس غريبًا على حواسي؟"[117] غرونوي الّذي كان يمتلك حاسة شمّ إعجازيّة.

-"...واصل توقيعاته متصيّدا مصدر العطر..."[118].

-"...منحه عطرها الهادئ الّذي تسرّب إلى أنفه، نوعًا من الرّاحة والطمأنينة...."[119].

---

(114): الرواية، ص 37.

(115): الرواية، ص448.

(116): الرواية، ص458،459.

*كاتب ألماني صاحب رواية "العطر" صدرت سنة 1985، تعتبر أكثر الروايات مبيعا في ألمانيا في القرن 20، ترجمت إلى 48 لغة. حصلت على إشادة من النّقاد بإيجابية وجماعيّة عالميًا ومحليًا، رغم أنّها أوّل عمل روائي له. موقع: https//ar.m. wikipedia.arg/.wiki

(117): الرواية، ص14.

(118): الرواية، ص15.

(119): الرواية، ص16.

–"عندما رفع يونس مارينا رأسه...فجأة شمّ من جديد العطر المدوّخ نفسه، تحسسه بعينيه، بحاسة شمه الّتي جعلتها سنوات الخوف حادة جدًا،... لكل عطر سحر أنثاه... تأكّد مرّة أخرى أنّه لم يكن عطر إيفا"[120].

–"أثاره من جديد العطر نفسه الّذي كان يأتي من مكان ما ...رفع رأسه كالذّئب وهو يتحسس المصدر الّذي لم يكن بعيدًا. أدار عينيه في كل الاتجاهات واستنفر كلّ حواسه كالحيوان البّري ليتتبّع أثر العطر الهارب"[121].

–"...شمّ رائحة شعرها الّتي هي مزيج من الحناء، والزيت والمختزلات النّادرة من النّباتات والعطور، تقول لوليتا إنّها تحتفظ بالوصفة لنفسها...لا تريد من جسد آخر أن يحمل عطرها"[122].

حاورت شخصيّة يونس مرينا شخصيّة غرونوي في تربّص العطر الأنثوي وعدم معرفة مصدره ولا مكوّناته.

وأيضا قول لوليتا وربطها بين شخصيتي يونس مارينا **وسلمان رشدي***: "لابدّ أن يكون ذعرك أكبر مع عرش الشّيطان؟ قالوا إنّ الشيطان هو من أوحى لك بهذا النّص،...قرأت هذا في إحدى الصحف الوطنية. قبل أن يفتوا بقتلك، وجدوا شبها بينك وبين سلمان رشدي وابن المقفع..."[123].

ربط واسيني بين شخصيتي يونس مارينا وسلمان رشدي حيث أن كلاهما مؤلف. فسلمان رشدي ألّف رواية "الآيات الشّيطانية" وبسببها هدد بالتّصفية والقتل، ومثله يونس مارينا بالنسبة لروايته "عرش الشّيطان"، وتحاوا في الحب أيضًا حيث أحبّ كل منهما عارضة أزياء(بادما لاكشمي/ نوّة: لوليتا).

---

(120): الرواية، ص22.

(121): الرّواية، ص31.

(122): الرّواية، ص400.

*سلمان رشدي روائي هندي بريطاني، صاحب رواية"الآيات الشيطانية". يرى بعض النّقاد أنّه تجاوزفيها حريّة التعبير ليدخل في إهانة مقدّسات ثقافات الآخرين، هدر دمه من قبل آية الله الخميني، وحاولت جماعات متطرّفة غتياله، واستهدفت بعض المترجمين. موقع: https//ar.m. wikipedia.arg/. wiki

(123): الرّواية، ص36.

1-2: حواريّة الخطاب:

قبل أن نتحدّث عن حواريّة الخطاب، ارتأينا أن نحدّد مفهوم الخطاب بسبب تعدّد واختلاف تعريفاته.

يختلف الخطاب ويتعدّد بتعدّد ميولات الأفراد، فنجد الخطاب اليومي، البلاغي، الدّيني، السّياسي، الفلسفي، والرّوائي، وغيرها كثير، والانسان يحمل في ذاته مجموعة من الخطابات يحاور بها خطابات سابقة له زمانيا ومكانيا، يؤمن بها ويدافع عنها،لأنّها تشكّل جزءًا من شخصيّته، ومن خلالها يثبت قيمته ووجوده في المجتمع.

الخطاب Le Discours :

للخطاب مفهوم اصطلاحي حدّده **فوكو** بقوله هو:"شبكة معقّدة من العلاقات الاجتماعيّة والسياسيّة والثّقافيّة الّتي تبرز فيها الكيفيّة الّتي ينتج فيها الكلام كخطاب ينطوي على الهيمنة والمخاطر في الوقت نفسه"[124]. ويكون الخطاب مادة وسيط تتمظهر فيه: لغة شفاهيّة أو مكتوبة، صور ساكنة أو متحرّكة، إيماءات إلخ[125]. وترى **ساره ميلز** أنّ:"الخطاب محادثة خاصة ذات طبيعة شكليّة، تعبير شكلي ومنسّق عن الأفكار بالكلام أو بالكتابة، يشمل تعبيرا عن الأفكار في شكل خطبة دينيّة أو رسالة بحث...إلخ، قطعة أو وحدة من الكلام أوالكتابة"[126].

الملاحظ في التعريفات سابقة الذّكر اتّفاقها على أنّ الخطاب كلام منطوق أو مكتوب يعبّر عن فكر المتحدّث، يحاور أفكار سابقة له ويهدف إلى إفهام السّامع (القارئ).

"إنّ كلّ خطاب موجّه لشخص معيّن، لفرد محدّد، يكون قادرًا على فهمه، وإعطاء إجابة حقيقيّة أو محتملة عنه. إنّ هذا التّوجه نحو الآخر، المتلقي أو السّامع يؤدي بالضّرورة للأخذ بعين الاعتبار العلاقة الاجتماعيّة والتّراثيّة بين المتكلّمين لما لعلاقة التّخاطب من علاقة بالسّياق، بالإضافة إلى المحتوى الاجتماعي للخطاب. هذا التّوجه الاجتماعي يقابله الطابع التراثي عند المتلقين من حيث المهنة والمستوى الثّقافي والانتماء الطّبقي...إلخ[127]. فالخطابات تكتسب روح جديدة وقيمة اجتماعيّة جديدة كلّما أعيد استعمالها في سياقات مختلفة، وكلّما دخلت في علاقات حواريّة مع خطابات أخرى على أفواه متكلّمين

---

(124): سعد البازغي وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، ص155.

(125): جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيّد إمام، ميريت للنّشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003، ص48.

(126): محمد القاضي و مجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، دار علي للنّشر، تونس، ط1، 2010، ص158.

(127):Voir : tzevetan TODOROV, Mikhail Bakhtine, le principe dialogique, P298 .

آخرين."فالنيّة المباشرة والتلقائية للخطاب داخل مناخ الرّواية ...ذات صيغة حواريّة من هذا النّمط يمكن أن تجد مكانها (بدون أن تكون لها نبرتها) في جميع الأجناس الشعريّة بما في ذلك من الشّعر، لكنّها داخل الجنس الرّوائي، وفيه وحده، تستطيع أن تتطوّر وأن تصبح معقّدة وعميقة، وفي نفس الآن تدرك اكتمالها الأدبي"[128].

ليس هناك أي خطاب من النثر الأدبي... يستطيع أن يفلت من السّير في اتجاه ما قيل سابقا...إنّ الاتجاه الحواري للخطاب هو بطبيعة الحال، ظاهرة خاصة بكل خطاب. إنّه التّثبيت الطّبيعي لكلّ كلام حيّ، وعلى كلّ الطرق الّتي يسلكها نحو الموضوع، وفي كلّ الاتّجاهات، يصادق الخطاب موضوعًا آخر، (أجنبيًا) لا يستطيع أن يتجنّب تفاعلا حيًا، قويًا معه[129].وبما أنّ الإنسان اجتماعيٌ بطبعه فهو مضطرٌ لتّواصل والتّفاعل مع غيره وبالتّالي يكون محمّلا بمجموعة من الخطابات ذات علاقات اجتماعيّة تقيم حوارات سواءً في الخطابات السرديّة الرّوائيّة أو غيرها. وإذا ما تأمّلنا أيّ نص روائي نجده يتكون من مجموعة خطابات تتحاور فيما بينها من خلال السّارد (خالق العمل الأدبي) والشّخصيات.

1-2-1: خطاب المؤلّف وخطاب الشّخصية:

أسند واسيني مهمّة روي أحداث الرّواية إلى الرّاوي العليم حيث" يمتلك هذا الأخير، القدرة غير المحدودة في الوقوف على الأبعاد الدّاخليّة والخارجيّة، للأشخاص داخل المتن الرّوائي، فيكشف لنا عن العوالم السريّة للأبطال دون أن تقف في طريقه سقوف أو حواجز[130]. ويظهر ذلك جليا من خلال تقنيّة التذكّر والاسترجاع، فتنتقل الشخصيّة من الواقع إلى الذّكرى وذلك ما يجعل حضور الشخصيّة غير مباشر، غير أنّها تسترجع حضورها المباشر من خلال الحوار بين الشّخصيات، هذا مايجعل خطاب الآخر خارج خطاب المؤلّف، لكن خطاب المؤلّف يأخذ خطاب الآخر في الحسبان ويؤسس علاقة معه.

يرى باختين أنّ للبطل الحريّة في الحركة والتّصرّف داخل العمل الرّوائي، وشخصيات الرّواية لا تعبّر بالضرورة عن إيديولوجية المؤلّف، "إننا بالأحرى نقع على تعدديّة في الوعي، وكل وعي يمتلك حقوقه الكاملة والمتساويّة للوعي الآخر، كما يمتلك عالمه الخاص به، حيث يتّحد كل وعي مع الأخر في حدث لكن دون أن يلتحما(...) إنّ وعي الشخصيّة

---

(128): ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، تر: محمد برادة، ص53.

(129): المرجع نفسه، ص ن.

(130): ينظر/ أحمد زاوي، بنية اللغة الحواريّة في روايات محمد مفلاح، ص89.

يعطى بوصفه وعيا آخر، بوصفه يخصّ شخصا آخر دون أن يصبح هذا الوعي ماديا أو منغلقا. ودون أن يصبح موضوعا لوعي المؤلّف(...) ولكن تبنى الشّخصية بطريقة يكون فيها صوتها شبيها بصوت المؤلّف"[131].

يقول الكاتب المفترض: "كاد يونس أن يقول لألفريد إنّه ليس شيوعيا، مجرّد مجنون وجد نفسه بالصّدفة في المكان الّذي كان يفترض ألاّ يوجد فيه. بالصّدفة وجد نفسه يكتب عن شيء يحبّه. عن رجل لا يعرف عنه سوى أنّه كان صديقا لوالده، وهو من دفنه أيام الثّورة... ثمّ دخل في لعبة خطيرة لم يقدّر أبدًا عواقبها، واعتمد فيها على جناحي خيال قاده على كل الحواف الخطيرة"[132].

صوت المؤلّف يسير جنبا إلى جنب مع صوت بطلي الرّواية:" يونس مارينا/ لوليتا"،(اللّذين جمعت بينهما ظروف معيّنة (كلاهما ضحيّة) والمنفى. وفرّق بينهما العمر، والعمل، والأسرة والموقف من الأب). فنلاحظ أنّ معرفة المؤلّف بالأحداث تساوي معرفة البطليّن فهم يقفون في زاوية الرّؤية نفسها. وسواءً استعمل المؤلّف ضمير المتكلّم أو الغائب فإنّ مجرى السّرد يحتفظ بالانطباع نفسه، فلا البطلان جاهلان بما يعرفه المؤلّف، ولا المؤلّف جاهل بما يعرفه البطلان."إنّ كلمة مثل هذا البطل تقف على مستوى واحد مع كلمة المؤلّف"[133]. حيث" يعبران معا فنسمع، وفي حدود البناء اللّساني الواحد رنين صوتين مختلفين"[134].

ويرى باختين أنّ الشّخصيّة داخل العمل الروائي، تتمتّع باستقلال استثنائي في التّعبير عن رأيها بصوتها الخاص، وعن ايديولوجيتها الخاصة، والتّفاعل مع غيرها ما يخلق التعدّد الصوتي. حيث يقول:" إنّ خطاب الشّخصية عن نفسها وعن العالم له الوزن نفسه الّذي يمتلكه خطاب مؤلّف عادي، إنّه مدين بالفضل للصّورة الشّيئية الخاصّة بالشّخصية بوصفها مظهرًا من مظاهرها، والشّخصية أيضًا لا تعدّ ناطقًا باسم المؤلّف. إنّها تتمتّع بدرجة

---

(131): ت، تودروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ص193.

(132): الرّواية، ص155.

(133): ميخائيل باختين، شعرية ديستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ص119.

(134): ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، تر: محمد البكري، ويمنى العيد، ص 193.

استثنائيّة من الاستقلال في بنية العمل، كما أنّها تعبّر عن آرائها بحريّة جنبًا إلى جنب مع خطاب المؤلّف والأصوات الأخرى المؤهّلة للشّخصيات الأخرى وبصورة متساوية"[135].

ويعتبر باختين الشّخصية الرّوائية في أعمال دوستويفسكي تطل على الدّوام غير تامة أو محددة بشكل نهائي، إنّها هي نفسها تظل تتساءل عن هوّيتها الحقيقيّة أو موقف الكاتب منها، إنّه يتعامل معها بحياد تام كما يتعامل مع باقي الشّخصيات في الرّواية، لذلك يتوجه اهتمام الكاتب إلى المقابلة بين الشّخصيات بدل أن يوجه اهتمامه إلى تبني أفكار الشّخصية بعينها"[136].

ومن أمثلة ذلك ما لاحظناه على كل من يونس مارينا ولوليتا في كثرة تغيير أسمائهما وبحثها عن ذواتهما:

_"اسمع يا السي محمد. عندما أناديك عليك أن تجيب، فهمت؟ أنت معرفتنيش لكني أعرفك جيّدا.

_لكني يا سيّدي اسمي ليس يونس. اسمي... اسمي...أ.ب.

_أهلا بالألف باء...اسمك يونس وليد مارينا"[137].

_"نعم سلطان حميد سويرتي، هو اسمي الحقيقي. مارينا اسم الكتابة.

_...أنت الآن حميد زازو، وليد عنابة وليس وليد مارينا..."[138].

_"...لم يناده أحد باسمه الحقيقي ولكن لوبلافري...في النهاية لم يكن يملك أيّ اسم حقيقي. اسم عائلي مات منذ أن بدأ الكتابة. اسم مستعار، حميد زازو، لم يستعمله إلا مرّة واحدة... واسم صاحَبَه كلّ عمره...يونس مارينا...لكن لا أحد في العائلة كان ينادي يونس مارينا، باسم سلطان حميد إلا بحضور الجد... كلّهم ينادونه حميمد، وهو تصغير حميد وأحمد"[139].

والشيء نفسه نلحظه عند شّخصيّة البطلة نوّة:

_"...أشتهي أن تُرجع لي اسمي. نوّة. توحّشته ...نوّة الّتي تعني المطر. أنا مطر حبيبي

---

(135): ت، تودروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، ص 137.

(136): ينظر/ حميد لحميداني، النّقد الرّوائي والإيديولوجيا (من سوسيولوجيا الرّواية إلى سوسيولوجيا النّص الرّوائي)، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999، ص 48،49.

(137): الرّواية، ص 90.

(138): الرّواية، ص 151.

(139): الرّواية، ص157.

ولست امرأة معتوهة مثل لوليتا في اليابان وجدوا أنّ اسمي الأصلي نوّة. أحسن من لالو.."[140].

_"... كان يناديني ملاك، هذا الاسم أنساني اسمي الحقيقي وأراحني من اسمي العائلي، ومن لالو ...وحتى نوّة..."[141].

_"...وتشقّقت مرايا اللّوحة من شدّة الانفجار الّذي سرق جسد نوّة، رذاذ، أنزار، ملاك، لالو، وحتى لوليتا"[142].

كثرة الأسماء عند شّخصيتي البطلين، دليل على عدم الاستقرار والضّياع والبحث عن الذّات في عالم اللا استقرار.

1-2-2: خطاب الآخر(اللّعب الهزلي مع اللّغات):

يقصد باختين باللّعب الهزلي مع اللّغات: "السرد الّذي لا يأتي من الكاتب (بل من السارد، ومن الكاتب المصطلح عليه، ومن الشخصية) ، خطابات البطل ومناطقه، الأجناس المتخللّة، تلك هي الأشكال الأساسيّة الّتي تسمح بإدخال وتنظيم التعدّد اللّساني في الرّواية"[143].

كما أنّه خطاب: "يمثل في مجمله صور السّب، والشّتم، الألفاظ السوقيّة الرّكيكة والمبتذلة، اللّهجات المغمورة، واللغات القومية، وتقدّم في صورة جدليّة، ممثّلة وعيا لسانيا جديدًا"[144]. ويستخدم هذا الخطاب من أجل نقل النزعات المعادية له، والسخرية، التهكّم، الاستهزاء... ويكون شائعا في كلام الحياة اليوميّة[145].

ومن أمثلة ذلك، حوار طويل دار بين يونس مارينا وأحد ذئاب العقيد في محطّة القطار وهو يتأمّل إعلان المطلوبين من قبل السلطات والّذي كان واحدًا منهم:

_" قلي يا الشّباب، هل عرفت أحدهم؟ هل لديك قريب من هؤلاء المحظوظين؟

---

(140): الرّواية، ص 421،422.

(141): الرّواية، ص 432.

(142): الرّواية، ص 451.

(143): ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، تر: مجمد برادة، ص 90، 100.

(144) :Voir :Mikhail BAKHTINE, Esthétique et théorie du roman, traduit par Daria Olivier, Préface, Michel Aucouturier , Gallimard, Paris, P435.

(145): ينظر/ ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص283،284.

...لا يدري من أين جاءته في نفس اللّحظة ردّة فعله القويّة وفطنته: اهبل تعيش. أو دير روحك مهبول تشبع كسور:

_نعم خويا؟ لم أفهم؟

_هل تعرف أحدًا من هؤلاء؟

_وهاذوا شكون؟ كنت أنظر إلى وجوههم وأقول في نفسي: هل أستطيع حضور سهرتهم؟ فرقة موسيقيّة. البركة. لم يذكرو مكان الحفل؟ أنا أيضًا حاب نفرج على خاطري، قتلتني الخدمة. كل النهار وأنا منكفئ على فمي. توحشت الشيخة الريميتي.

_لم أفهم. قال الرجل. ثم أضاف:

_واش تخدم؟

_إسكافي. الصبابيط. أحب الأحذيّة النسائية...رائحة زكيّة...أحذية الرّجال يالطيف؟...

_تتقعدّ بي؟ تسخر من عقلي؟

_حاشا يا سيدي. قلت لك أنا كوردوني، ...الظاهر أنّها فرقة موسيقيّة، أليس كذلك؟...

_...يا حمار؟ هذه ليست فرقة موسيقيّة؟ هؤلاء أعداء الثورة. باعوا البلاد ورهنوا الاستقلال.

_الفرقة الموسيقيّة اسمها: اعداء الثورة؟ والله لم أفهم يا سيدي. فرقة أعداء الثورة؟

_رح طر من هنا كنت أظن نفسي أحكي مع ابن آدم وليس دابة.

_ما بها الدّابة يا سيّدي؟ هي أيضا خلقها الله.

_وقيل ما رحش تفرا معك. أنت حمار وأنا وقتي ضيّق"[146].

من خلال المثال نلاحظ نبرة الاستهزاء في صوت شخصية يونس، والألفاظ السوقيّة الرّكيكة في صوت شخصية أحد رجل العقيد، فالأمر لم يعد يتعلّق بأشكال نقل كلام الآخرين فقط، بل تظهر فيها أيضًا وباستمرار بذور تشخيصها الأدبي، يكفي أن نزحزح قليلا المنظور ليصبح الكلام المقنع الداخلي بسهولة، موضوعا لتشخيص أدبي. عندئذ تلتحم صورة المتكلّم جوهريا وعضويا ببعض مغايرات ذلك الكلام المقنع: كلام أخلاقي "صورة العادل"، كلام فلسفي صورة الحكيم، كلام سوسيوسياسي "صورة الرّئيس"[147]، وقد يتجسّد في كلام الأب وكلّ ما يمثّل السلطة بالنسبة لنا.

---

(146): الرّواية، ص 106،107،108.

(147): ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ص112.

نجد في خطاب الآخر داخل الجنس الرّوائي ما يوحي بالنبرة السلطويّة الآمرة، وكلام لا يحمل في طياته أيُّ تفاعل حواري، حيث يقول باختين عنه: "الكلام الآمر لا يشخّص، إنّه فقط منقول، فجموده واكتماله الدّلالي وانغلاقه، وتمييزه الظاهر والمتعجرف واستحالة وصول أسلبة حرّة إليه، كلّ ذلك يقصي امكانية التشخيص الأدبي للكلام الآمر. إنّ دوره في الرّواية ضئيل إنّه لا يمكن أن يكون ثنائي الصوت بدرجة كبيرة، وهو يدخل ضمن عناصر الأسلبة الهجينة، وعندما يفقد الكلام الآمر سلطته فإنّه لا يعود سوى مادة رفات شيء، إنّه لا يدخل في سياق أدبي إلا بوصفه جسما غير متجانس، فليس هناك من حوله لعب ولا انفعالات متعدّدة الأصوات، إنّه غير محاط بحوارات حيّة، مضطربة، ذات أصداء متعدّدة، حول الكلام الآمر يموت السياق وتجفّ الكلمات"[148]، فهو لا يشخّص بل ينقل فقط وذلك لأنّه منغلق ومكتمل دلاليًا، ومن الكلام السلطوي الآمر نجد:

"قبل أن يصدر رئيس البلدية بعد الاستقلال، وموظّفوه قرارًا، بهدم هذا الكنيس، بحجّة أنّ اليهود لا علاقة لهم بهذه الأرض، وأنّهم اختاروا أن يكونوا فرنسيين"[149].

_ "سنفعل كلّ ما يأمر به العقيد لأنّنا كلابه وذئابه أيضًا، وإذا لم نفعل، ستفعل بنا كلاب أقوى وأضخم منّا الشيء نفسه وربّما أسوء"[150].

في مقابل الكلام السلطوي أحادي الطرف، الّذي لا يحتمل النقاش نجد "الكلام المقنع الدّاخلي يشتبك خلال استيعابه الإيجابي اشتباكًا وثيقًا بكلامنا الخاص وداخل تيار وعيينا يكون الكلام المقنع الدّاخلي عادة نصف كلامنا، نصف أجنبي"[151]. ومن أمثلة ذلك:

_"استغرب يونس مارينا قليلا من هذا الرجل الّذي يملك قوّة غريبة تصعد بك عاليًا، ثمّ تنزل بك إلى الحضيض، وقبل أن تفتح عينك على اليأس، يكون قد سحبك مرّة أخرى نحو سماء مرصّعة بالنّجوم"[152].

رغم أنّ يونس كان موهوبًا في الكتابة وكان مقتنعًا داخليًا بتلك الموهبة إلا أنّه كان يعرف أخطاءه ونواقصه، إلى أن نبّهه وأقنعه الرّجل ذو الشعر الأبيض أنّه لا يقلّ موهبةً من زولا وديكنز.

---

(148): ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ص 110.

(149): الرّواية، ص 184،185.

(150): الرّواية، ص 101.

(151): المرجع السابق، ص 111.

(152): الرّواية، ص 89.

1-2-3: أقوال الشّخصيات:

تمثّل الشخصيات في عالم السّرد البنية الكبرى للعمل الأدبي. فلا يمكن أن يقوم بدونها، لأنّها العامل الأهم في استمرار سير الأحداث. ومساعد في انتاجه ولأنّ الرّواية فنّ يقوم على الحوار، كانت العلاقة بين شخصياتها تعتمد على الحوار، وتربط بين هذين الأخيرين علاقة وطيدة، فلا يمكن أن تكون هناك حوار دون شخصيات، كما لا تتواصل الشّخصيات وتتفاعل فيما بينها دون أن تنتج حوارًا[153].

إنّ شخصيات العمل الأدبي من انتاج المؤلّف(أي ليست سابقة للأثر الأدبي) ومهما كانت صفاتها وسلوكاتها وأسمائها، فهي ليست مطابقة لشخصيات بعينها، وهي ليست نفسها الّتي تعيش في الواقع نستثني روايات السير الذاتيّة)، وكما أنّ بناء الشّخصيّة وإعادة تركيبها من قبل القارئ يكون من الصّفحة الأولى للرّواية لتكتمل في الصّفحة الأخيرة وكذلك أقوالها[154].

وأقوال الشّخصيات عبارة عن مواقف تحدّث أصحابها معبّرين عن آرائهم وأفكارهم بلغتهم الخاصّة، ومن أمثلة ذلك:

مقطع من حوار دار بين حارسي زنزانة الرئيس أحمد بن بلّة(الّريس بابانا كما يصفه المؤلّف):

_"شفت؟ الرّايس بابانا راح فيها، ضربها بهبلة. أعتقد أنّ وصفة العزلة نجحت.

(الحرس الثّاني أحسّ بالشّفقة على الرّئيس عكس الحارس الأوّل الّذي لم يكتم ضحكاته)

_هذا هو الّايس بابانا، أكاد لا أصدّق؟ لقد نحف كثيرًا والله يحزنني؟ لا يمكن أنّ يُفعل به هذا، الأفضل أن يُقتل إذا كان قد أوصل البلاد إلى الخراب أو اتّهم بالعمالة، أو يطلق سراحه إذا لم يفعل ما يُؤذي البلاد والعباد؟

(ثم يعطي المؤلف الكلمة للحارس الأوّل ليوضح مدى الاستسلام والضعف أمام تسلّط العقيد):

---

(153): ينظر/ أحمد زاوي، بنية اللّغة الحواريّة في روايات محمد مفلاح، ص240.

(154): ينظر/ ت، تودروف، مفاهيم سرديّة، تر: عبد الرّحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، دس، ص71.

_بيني وبينك التّهمة غير واضحة، خلينا منه. كانوا حابين يقلعوه. قلعوه. ما تحوّش تفهم. اللّي رقد مع يمّا هو بابا. كما يقول المثل الشّعبي. ولن أحاول أسأل لا عن صله ولا عن جنسه. ولا حتى عن ربّه"[155].

اعتبر واسيني المرأة الأحسن في فنّ الاصغاء ولأنّها الحضن الحنون والآمن أفشى يونس مارينا سرّه لأمّه بعد أن جلس في الصّباح الباكر مواجهًا لها:

_"ذكّرتني به. اللطف يا ربي.

_من يا يمّا؟

_أبوك الله يرحمه. كلّما داهمه الخطر، أجلسني قبالته وحكى لي ما يملأ قلبه.

_لا يوجد أيّ خطر يا يمّا. ولكنّي سأغادر البيت مؤقتًا. لا تسألي عني سأكون بألف خير.

...لماذا يا حميمد يا وليدي؟

_خائف يا يمّا.

_أمّك هنا وتخاف؟ من يستطيع إهانة زوجة الشّهيد؟

_يا يمّا لم يهينوهنّ، لكنّهم بهدلوهنّ، والآن يقتلون أولادهنّ...

_...خوفتني يا حميمد؟ من هم هؤلاء الّذين تتحدّث عنهم؟ ممن تخاف؟

_أنا نفسي لا أعرف يا يمّا جوهرة...خائف من ذئاب العقيد يا أمي"[156].

1-3: الحواريّة وخطاب الوعي:

استخدم واسيني في سرد أحداث روايته كل الاتّجاهات الفنيّة، من تيار الوعي إلى استدعاء الذّاكرة واسترجاع بعض الأحداث العالقة في ذهنه(كحادثة اقتحام ذئاب العقيد لبيته وتمزيق الصورة الوحيدة لوالده) وأعطى حريّة الحديث عن الذّات للشّخصيّة الرّوائية من خلال الحوار الدّاخلي أو المونولوج monologue .

يشكل الحوار الدّاخلي في الرّواية أهمّ مكوّناتها السّردية، لأنّه يمثل أصوات الشّخصيات بما فيها السّارد وله عدّة وظائف أهمها الكشف عن خبايا الذّات للشّخصيّة والتّصريح بما ينتابها من هواجس ووساوس، وأفكار مدفونة لا يمكن أن تصرّح بها إلاّ في لحظة معيّنة[157].

---

(155): الرّواية، ص95،96.

(156): الرّواية، ص 110،111.

(157): ينظر/ أحمد زاوي، بنية اللّغة الحواريّة في روايات محمد مفلاح، ص228.

استخدم واسيني مونولوج على لسان شخصية دافيد رئيس الشرطة الفرنسية، والّذي أراد أن يجيب عن بعض الأسئلة الّتى خالجته بعدما سمع تصريحات وزير الدّاخلية الفرنسي:"تذكّر لحظتها جدّه الّذي أكله أفراد أو شويتز: تساءل في أعماقه من هم الفرنسيون الّذين يتحدّث عنهم الوزير؟ المسيحيون؟ اليهود؟ المسلمون؟ البوذيون؟ الأوروبيون؟ الساميون؟ الهنود؟ الآسيويون؟ الأفارقة؟ العرب؟ القادمون من ثقافات أخرى ويمارسون شعائرهم؟ من هم؟ فرنسيون من درجة ثانية وثالثة وعاشرة؟"(158).

هذا المونولوج عبارة عن تساؤلات تبحث لها الشّخصيّة عن إجابات مقنعة في حديثها مع ذاتها.

في المقطع الّذي سنعرضه تضارب داخلي بين ما يؤمن به يونس من مقدّسات وما توصّل إليه بعد عزلته لكتابة رواية "عرش الشيطان":

"لقد تكوّنت لديه القناعة القاطعة بأنّ الكتابة حالة من الدّهشة، تشبه لحظة عبور الدرج الأول من الجنّة أو جهنم،... تمتم في أعماقه. وحدها الصدفة هي الّتي قادته نحو سفر أيوب... تساءل لحظتها قبل أن يرتكن إلى إجابة، في حالة ارتباك كلّي: كيف يسمح الله للشّيطان بأن يؤذي إنسانًا خيّرًا فقط ليختبر قدرته على المقاومة؟ ثم يسمح له بالتّحرك في الأرض بكل حريّة، ويعطيه من سلطانه على الإنسان؟ وكيف على الإنسان الّذي يتلقى أقصى المحن والعقوبات المجانيّة بسبب أخطاء لم يرتكبها أبدًا، أن لا ينكر الله، بل وأن يحبّه على الرّغم من الظّلم المسلط عليه، ويتلذّذ بهذا الألم المقدّس؟ لا بدّ أن يكون شيء من المازوشيّة في كلّ الكائنات لتتقبّل هذه الحالات بلذّة؟ ولماذا لا يكون ذلك سوى لحظة اختبار الانسان، وتعليمه ما لم يعلم؟ الاختبار يرسّخ المعرفة ويخرجها من السطحيّة. وربما كان ذلك كلّه مجرّد استعارة للجم جبروت الانسان الّذي ينسى بسرعة أنّه ذرة عائمة في الفراغ؟

...منذ صدور عرش الشّيطان لم ينم ليلة واحدة بهدوء وسكينة...لم تخفه التّهديدات الغامضة،... لكنّه مسكون بذعر أن يخطئ المنعرج الحياتي الأخير الّذي كان عليه أن يقطعه. المنعرج الأخير هو الحياة كلّها، لأنّه خاتمة المطاف. سدرة المنتهى"(159).

---

(158): الرّواية، ص 141.

(159): الرّواية، ص 18،19،20.

*شجرة عظيمة،أصولها (جذورها) في السماء السّادسة وتمتد فوق السّماء السابعة،أوراقها كآذان الفيلة وثمارها كالجرّة الكبيرة، يأتي عليها فراش من ذهب، وهي خارج الجنّة.

نلاحظ تغلغل الكلمة الغيريّة (سفر أيوب، القرآن الكريم"سدرة المنتهى*") تدريجيًا في وعي وكلام البطل على شكل وقفه pause–كما يقول باختين– حيث لا مكان لها داخل الكلام الواثق من نفسه مونولوجيًا[160]. كما أنّ ورود الفعلين "تمتم وتساءل" يبيّن اشراف ومراقبة السّارد ما يؤدي إلى ظهور صوته في هذا الحوار الدّاخلي. ونلاحظ أيضا داخل شخصيّة يونس انقسام الولاءات الّذي ينتج عن التّفاعل الأصيل مع لغات الآخرين[161].

ومن صور الحوار الدّاخلي الّذي أسهمت شخصيّة "لوليتا" في إنتاجه من خلال حصولها على رقم هاتف "يونس مارينا"، الآتي:

"...في زمن غير هذا، كان بكلّ بساطة، سيغلق السمّاعة في وجهها. لم يفعل ولا يدري لماذا؟ لا يتذكّر أبدًا متى أعطاها التليفون؟ تعلّم أن لا يعطيه لأحد. حتى إيتيان دافيد نصحه بوضع

رقمه في القائمة الحمراء حتى يظلّ محميًا. جملة دافيد لاتزال ترنّ دائمًا في رأسه بلا توقّف:

_الحذر يعني الانتصار لمنطق الحياة وليس خوفًا. إعطاء الرّقم لشخص واحد، معناه قبول السير عاريًا وبهشاشة. يكفي أن تعطي رقمك لشخص، ليصبح ملكًا مشاعًا، ولتزيد المخاطر غير المحسوبة. بالرّقم يمكن كشف عنوانك بسهولة.

_جرّبت أن لا أفعل ذلك لمدّة قصيرة، فشعرت كأني une bête traquée.هذا الإحساس قاهر وقاس لأنّك في لحظة من اللحظات تفتقد حتى إلى الشرطية الدنيا لإنسانية الإنسان.

_لكن حياتك يا صديقي لا تعوّض. الحياة هبة. مرّة واحدة وبعدها كلّ شيء يطير في السّماء"[162]. استحضار يونس لصوت رئيس قسم الشّرطة دافيد إيتيان واضح إلى جانب رده.

يؤدي المنولوج وظيفة سردية هي الكشف عن الطبقة الّتي تنتمي إليها الشّخصيّة والمناصب الّتي يشغلونها، إضافةً إلى نوعيّة تفكيرهم ومستوى ثقافتهم ومعتقداتهم الّتي يؤمنون بها إلى درجة التقديس، ومن أمثلة ذلك، زيارة يونس مارينا وجدّته، وأمّه الأولياء الصّالحين ومنهم "لاله مارينا" الّتي اشتقّ اسم المدينة منها، في بعض أيّام الجمعة، ومناجاة الأم بحرقة."تتمتم: لو فقط ترك لنا قبرًا، وبرّد هذا القلب المحروق"[163].

---

(160): ينظر/ ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص323.

(161):مارتن والاس،نظريات السرد الحديثة،تر:حياة جاسم،الهيئة العالميّة لشئون المطابع الأميرية، دط،1997،ص200.

(162): الرّواية، ص 161،162.

(163): الرّواية، ص 387.

تجدر الاشارة إلى وجود اختلاف طفيف بين المونولوج والحوار الدّاخلي، فالأوّل هو حوار الشّخص في ذاته فقط (مع نفسه)، أما الثّاني فهو حوار الشّخصية في ذاتها مع استحضار أصوات شخصيات أخرى توافقها أو تختلف معها في الرّأي.

2- صورة اللّغة:

إنّ مصطلح صورة اللّغة الباختيني مناسب لمعالجة فرضيّة اختلاف طرق نقل خطاب الغير داخل الجنس الرّوائي.

ما يميّز الجنس الرّوائي ليس صورة الانسان في حدّ ذاته، بل صورة لغته ولكي تصير اللّغة صورة للفن الأدبي يتحتّم أن تصبح كلاما على الشفاه الّتي تتحدّث، وأن تتحد بصورة الإنسان الّذي يتكلّم[164]، فالمشكلة المركزيّة للأسلوبيّة الرّوائية هي مشكلة التصوير الفني للّغة أيْ مشكلة التشخيص الأدبي لخطاب الآخر. وإعطاء باختين هذه الأهميّة لمفهوم "صورة اللّغة" نابع من رؤيته للنّوع الرّوائي باعتباره التّجسيد الأعلى لتنوّع الملفوظات والتّداخل النّصي، وما يفاضل بين الرّواية وبقيّة الأجناس ليس مجرّد حضور تنوّع الملفوظات، وإنّما كيفيّة هذا الحضور، وعلاقة ذلك بأشكال حضور المؤلّف في الرّواية[165].

تستعمل الرّواية" استعمالا مزدوجًا جميع الأشكال الحواريّة الأكثر تنوّعًا لنقل كلام الآخرين، والّتي تتشكّل داخل الحياة العاديّة، وفي العلائق الإيديولوجيّة غير الأدبيّة، أوّلا: جميع تلك الأشكال تُقدم وتستنسخ داخل الملفوظات –المألوفة والإيديولوجيّة– لشخصيات الرّواية وأيضًا للأجناس المتخلّلة: المذكرات الخصوصيّة، الاعترافات، مقالات..

ثانيا: يمكن لجميع أشكال النقل الحواري لخطاب الآخرين أن تكون أيضًا تابعة وبكيفيّة مباشرة، لمعضلات التشخيص الأدبي للمتكلّم ولكلامه، مع توجه نحو صورة الكلام، والتعرض لتحوّل أدبي محدّد"[166].

سبق وذكرنا أنّ الرّواية البوليفونيّة (المتعدّدة الأصوات) هي تعدّد هي اللّغات والشّخصيات والأساليب، والأطروحات، والمواقف الاديولوجيّة، وتعدّد في الضّمائر والرّواة ووجهات النّظر، وتعدّد في الأفضية و الأزمنة. علاوة على وجود تفاعل حواري داخل النّص مع مجموعة من النّصوص المعلنة والمضمرة[167]، هذه الأخيرة الّتي سمّاها باختين بـ:

أ- الأجناس المتخلّلة Genres Intercalaires:

والمقصود بها تلك الأجناس الأدبيّة أو التّعبيرية، وشبه الأدبيّة وغير الأدبيّة، المضافة إلى الرّواية، باعتبار انفتاحها على بقيّة الأجناس، والّتي تتمثّل في:

---

(164): ينظر/ ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ص 104.

(165): يُنظر/ سيّد إسماعيل ضيف الله، آليات السرد بين الشفاهيّة والكتابية، ص94.93.

(166): المرجع السابق، ص 117، 118.

(167): ينظر/ جميل حميداني، البوليفونية في الأدب والنّقد، ص03.

_الأجناس الدّخيلة المتخلّلة، الأدبيّة وشبه الأدبيّة مثل: (القصائد، المشاهد الدّراميّة، الرّسائل، الأمثال، الحكم، الاعترافات، اليوميات، السير، الرّحلات...إلخ).

_الأجناس غير الأدبيّة أوالخارج أدبيّة تتمثل في: (الخطابات السّياسيّة، التّاريخية، العلميّة، والفلسفيّة، التقارير الصحفيّة، الوثائق والعقود الرّسمية، الاتفاقات..إلخ).

_مختلف أشكال السّرد اليوميّة والشّفهيّة كـ:(الأقوال المأثورة، الأخبار، الإشاعات، الأغاني والنّوادر...إلخ)[168].

وقد وجدنا في رواية "أصابع لوليتا" ما يوضّح ولوج هذه الأجناس، فقد أدبج واسيني روايته بـ**مقولة** لـ: إيف سان لوران، باللّغة الفرنسيّة:

Rien n'est plus beau qu'un corps nu. Le plus beau vêtement du monde qui puisse habiller une femme c'est le bras de l'homme qu'elle aime ; Mais pour celle qui n'ont pas eu la chance de trouver ce bonheur , je suis la`[169].

ضمّن واسيني في روايته العديد من **الرّسائل المكتوبة والصّوتية:**

_رسالة وجّهها يونس مارينا لحبيبته لوليتا، يقول فيها: "الآن، بعد أن خمدت كلّ تلك الحرائق الّتي التهمت بلا رحمة، الغيمة الأخيرة الّتي استمرتْ زمنا طويلا تظلّلني...، ستتضامن معي في بحثي عن ظل أبيض تماهى مع النّور والماء، اسمه لو...لي...تا..."[170].

_رسالة تركتها لوليتا على الطّاولة قبل رحيلها الأخير: "أحبك يعني أن أكون لك حتى اللّحظة الأخيرة حتى عندما ترفض أن تشبهني. لن أطلب من الله أكثر من أن يضعني بين يديك كفاكهة الجنّة، أو كفراشة تحرس العمر كلّه لكي لا تفقد ألوانها الهشّة"[171].

_رسالة كتبتها لوليتا بأحمر الشفاه على مرآة دورة المياه، تقول فيها:"أريد أن أصنع معجزة: كيف أقفز إلى قلبك فقط لأطل عليك وأقول لك يااااه لو تدري كم أحبّك؟.....مهبولة إلى آخر رمق"[172].

---

(168): نورة بعيو، الخطاب الرّوائي عند عبد الرّحمان منيف، ص91.

(169): الرّواية، ص09.

(170): الرّواية، ص 11.

(171): الرّواية، ص443.

(172): الرّواية، ص457.

_كما نجد رسالة صوتيّة تحذيريّة من إيتيان دافيد تركها لمارينا:"...آلو.آلو.معك دودي.F35. أرجوك لا تفتح باب غرفتك لأحد ولا حتى لوليتا....كانت تنتظر الإشارة فقط، ويبدو أنّها أعطيت لها"[173].

بالإضافة إلى **اعتراف** لوليتا ليونس:" هل تدري حبيبي أنّي كلّما وضعت أصابعي على ملامس البيانو أحسست بك هنا وسط مساحة من النور،....ما تخافش...قادرة على شقايا، كما كانت تقول أمي"[174].

كما نجد عنصر **الأمثال** حاضرا في الرّواية، وهذه بعضها:

_" اللي رقد مع يمّا هو بابا"[175]. يقال هذا المثل لتّعبير على اللامبالاة وعدم الاهتمام لأمر ما.

_"اهبل تعيش. أو دير روحك مهبول تشبع كسور"[176]. يقال هذا المثل في إنسان يُحاول أن يُظهر أنّه معتوه لينال كرم الآخرين، وصدقاتهم. يُستخدم لنيل العفو، أو لغضّ البصر عن أفعال ما...

_" كلاك بوبي"[177]. ويعني التّعرض للهلاك.

_"حوت ياكل حوت واللّي ما يقدرش يموت"[178].ويعني القويّ يأكل الضّعيف، ويقال هذا المثل للمخاصمة غير المتكافئة.

_" الغيرة عمياء"[179]. بمعنى أنّ الغيرة تسقط الغشاوة على قلب وعقل الغيور، وبالتّالي تفقده السيطرة على أفعاله.

_"عشّاقة ملالة"[180]. أيّ تحبّ بسرعة إلى درجة العشق، وتكره بسرعة أيضًا. يقال هذا المثل لشّخص المزاجي الّذي يتغيّر مزاجه بسرعة.

تحتوي الرّواية أيضًا على عنصر **الحكمة**، من بينها:

---

(173): الرّواية، ص 454،455.

(174): الرّواية، ص 11.

(175): الرّواية، ص 96.

(176): الرّواية، ص 106.

(177): الرّواية، ص 151.

(178): الرّواية، ص 155.

(179): الرّواية، ص 211.

(180): الرّواية، ص 365.

_ حكمة على لسان يونس:" رجل دون هويّة هو شخص غير موجود"[181]. أيّ أنّ الشّخص الّذي لا ينتمي إلى مكان ما هو شخص لايعتبر موجود.

_ضمّن يونس في قوله عنصر الحكمة بعد أن تعب من المواجة :" أصعب شيء أن تواجه شيئا مبهما وغير مرتقب".

_"الذاكرة المثقّلة متعبة"[182]. هذا ما قاله موسى لحمر ليونس بعد أن أتعبته المحن فقرّر أن يسامح كلّ من أخطأ في حقّه حتى يريح ذاكرته.

_"الحياة هديّة ثمينة ومن العبث تضييعها"[183]. حكمة قالها يونس للوليتا ليعرّفها قيمة الحياة.

_قالت إزميرالدا ليونس:" تعلّم كيف تنسى آلامك أو تكتبها لتستمرّ في الحياة بأقلّ الكوابيس ضررًا"[184].

ومن الأجناس غير الأدبيّة:

_الخطابات السّياسية:

إعلان وضع في محطّة النقل العمومي، من قبل السلطة العسكريّة تطلب من الشّعب الموالي لها الإبلاغ عن مجموعة من الأسماء المناهضة لها،" إنّ الله لا يضيّع أجر المحسنين، تطلب السلطات العسكريّة من كلّ من رآى أو تعرّف على العميل المسمى: يونس مرينا، ومجموعته الّتي يشتغل معها، وهو من سلالة الحركة والخونة الّذين يتحرّكون بأوامر أسيادهم من وراء البحار، أن يعلم السلطات.....لقد استكثر الخونة على بلادنا استقلالها، ولكن يد الدّولة ستضرب بقوّة الفولاذ والنّار"[185].

وأيضًا خطاب وزير الدّاخلية الفرنسي:"إنّ الفرنسيين يشعرون أنّ ما يفرض عليهم من مظاهر، لا يتجاوب مع قواعد حياتهم الاجتماعيّة...مواطنونا يريدون أن يختاروا نمط حياتهم، لا يريدون أن يفرض عليهم أيّ نمط"[186].

---

(181): الرّواية، ص 103.

(182): الرّواية، ص 122.

(183): الرّواية، ص 192.

(184): الرّواية، ص 415.

(185): الرّواية، ص 106.

(186): الرّواية، ص 141.

تحدّث واسيني كثيرا أحداث **سياسيّة وتاريخية**، منها: "ما ذنب فرنسيي اليوم لأحملهم وزرا لا سلطان لهم عليه؟ بعضهم لم يسمع مطلقا بما حدث إلا بشكل عابر، وبعضهم الآخر يشعر بخجل من تاريخ بلاده،..."[187].

_"صدور مرسوم كريميو الّذي اعترف ليهود الجزائر بالجنسيّة الفرنسيّة، وظلّ المسلمون يسيرون بقانون الأهالي"[188].

بالإضافة إلى حديثه المطوّل عن حادثة الإنقلاب العسكري الّذي قام به العقيد **هواري بومدين** في حقّ الرّئيس الأوّل للجزائر المستقلّة **أحمد بن بلّة**، وتعسّف السلطة معه وسجنه دون محاكمة، وتعذيبه، اقتبسنا منها هذا الجزء:" لماذا تفعلون هذا مع رئيس لم يفعل شيئًا يسيء إلى البلاد، وأعطى زهرة شبابه لتحريرها؟....

_العقيد ليس على حقّ إلى اليوم لا أعرف السبب الّذي سجنني من أجله....

_لا. لا أعرف، أنا أصلا لا أعرف مبرّرا لوجودي في هذا المكان، فكيف أعرف الباقي؟ لو طلب مني العقيد أن أترك الكرسي لغيري كنت فعلت، أليس هو من فرضني؟ وُضِعت في هذا المكان برضاه. كان يمكن أن أذهب أيضا برضاه. أنا لم أفعل ما يؤذي هذه الأرض"[189].

تحدّث واسيني عن المرسوم الرّئاسي الخاص بالمعتقلين السياسيين –وذكر تاريخ صدوره 28ديسمبر 1978– وعن مرض العقيد ووفاته،" العقيد عانى الأمرين قيل أنّ يرحل عن هذه الدّنيا...بدأه مرضه الغريب بعد رحلته إلى دمشق... لينطفئ في 29 ديسمبر 1978. ويدفن في مقبرة الشهداء. حضر الدّفن أناس كثيرون، حتى بعض الّذين عانوا من جبروته"[190].

أهميّة الرّواية الحواريّة تأتي من كونها تعرض الحقيقة التّاريخيّة الواحدة، من منظورات وأساليب متعدّدة، في لحظة واحدة، ممّا يجعلها ضمنيًا ترفع شعار نسبيّة إمتلاك النّاس للحقيقة، وهذا ما يعطيها بالذّات طابعها الشّمولي في تصوير الواقع الإيديولوجي والثّقافي"[191].

---

(187): الرّواية، ص 169.

(188): الرّواية، ص 184.

(189): الرّواية، ص 100،101.

(190): الرّواية، ص 118،119.

(191): حميد لحميداني، أسلوبيّة الرّواية (مدخل نظري)، منشورات دراسات سال، دب، ط1، 1989، ص45.

كما احتوت الرّواية على بعض الحوارات **الفلسفيّة**، نذكر منها موقف لوليتا من الشّر والّذي اختار واسيني أن يكتبه باللّغة الفرنسيّة، نذكر مقطعا منه:"

"C'est quoi le mal absolu dans un monde qui se redéfini dans le mal ?Tu ne vois pas les vieux démons qui se réveillent ? regarde autour de toi, tout s'écroule d'une manière effroyable……Nous vivons en plein mal absolu, on n'a pas besoin de le définir,il se fait par le mal lui-même"[192].

ونجد أيضا الحديث عن **الأخبار** على شاشة التّلفاز، حيث رأى شريط أخبار أحمر، أسفل قناة اخباريّة يحتوي على:"وقع قبل قليل عمل إرهابي في الشانزيليزيه، نفّذته إرهابيّة....ليضطر الهدف إلى تفجير نفسه قبل أن يلقى عليه القبض، أو يقتل. فتح تحقيق حول ملابسات القضيّة"[193].

ومن الأجناس المتخلّلة الّتي وظّفها واسيني، مختلف أشكال السّرد اليوميّة والشّفاهيّة، المتعلّقة **بالموروث الشّعبي**، منها:

الأغاني: وهي ما يردّد في الأعراس والجلسات، تقولها النّسوة والرجال، كـ:

_"يا لالة يا مولاة الدّار،

سرتك كاس بلاّر،

نعمّرها بالويسكي والريكار

وخلّ تشعل فيَّ النّار.."[194].

والأهازيج، من بينها الأهزوجة السّاخرة الّتي كان يغنيها الأطفال لسّخرية من صديقهم علي:

_"علي ...علي...

زنطيط الحولي...

الذّبانة تشطح...

الفكرون يغني..."[195].

---

(192): الرّواية، ص 452،541.

(193): الرّواية، ص 457،456.

(194): الرّواية، ص 71.

(195): الرّواية، ص 150،149.

ولا يمكننا أن ننسى **الحكايات الشعبيّة** كالّتي حكاها يونس مارينا للوليتا قبل نومها، حكاية "ودعة مشتتة تسعة" الّتى تشبههما في المنفى: "لم تكن ودعة مثل الشّمس فقط. كانت هي الشّمس نفسها. لم تكن شعاعًا. كانت مصدره. لم تكن جميلة فقط، كانت ضوءًا ينزلق من الأصابع. كانت سادس أخواتها. لم تنجب أمّها إلاّ البنات. كانت أمّها حاملا بالمولود السّابع. يوم المخاض، قالت لزوجة والدها الشّريرة الّتي...كانت عاقرًا: لا أتحمل آلام أمي ببنت سابعة. سأذهب نحو التلة البعيدة، وأطل عليك من أعاليها. إن أنجبت أمي ذكرًا لوّحي بالمنجل، وسأعود. وإن أنجبت أمي أنثى سابعة، لوّحي بالمنديل الأحمر، وسأهاجر بعيدًا...أطلّت زوجة أبيها...حاملة المنديل الأحمر، والمنجل معًا...فجأة لوّحت لها بالمنديل الأحمر عاليًا. بكت ودعة كثيرًا، ثم انطلقت نحو التيه. التيه الّذي لا شيء وراءه إلا المنافي والقسوة والعزلة..."[196].

حاور واسيني الأعرج قصّة شهرزاد في "ألف ليلة وليلة"، فجعل شخصيّة لوليتا تحاور شخصيّة شهرزاد، في وسط مفعم بالتّفاعل والتّأثر والتّأثير، فأكسب هذا التّفاعل الرّواية بعدًا فنيًا تمثّل في تفتّحها على الآخر، حيث أنّ لوليتا كانت في كلّ مرّة تحكي جزءًا من قصّة حياتها ليونس (شهريار)، بدءًا بطفولتها التّعيسة وصولا إلى حادثة اغتصابها من قبل والدها، وكيف أصبحت عارضة أزياء، وفي كلّ مرّة تتوقّف عن الحكيّ، نشعر أنّها تعطي لنفسها فرْصة جديدة لتحيى، كذلك كانت تفعل شهرزاد، في كلّ مرّة تشوّق الملك شهريار وتنتقل به من قصّة إلى أخرى حتى تحافظ على حياتها.

نستدلّ على ذلك من كلام لوليتا عندما حاول يونس مارينا استدراجها لتكمل له الحكاية:"

_قصّة أخرى عليك أن تكون لطيفًا مع شهرزاد لتحكيها لك يوما.

_لنا بعض العمر.

_لماذا ليس كلّ العمر؟

_لا أحد يضمن ما يأتي بعد لحظات..."[197]. وتكمن المفارقة الحواريّة في أنّ شهرزاد كانت تحكي حكايات خياليّة، بينما لوليتا كانت تحكي حكاياتها الشّخصيّة.

استفادت الرّواية من **التّراث الدّيني** لأنّ ثقافة المجتمع الّذي عالجته متشبّعة وميّالة للجانب الدّيني، ما جعل الرّوائي يستحضر **النّصوص الدّينيّة:**

---

(196): الرّواية، ص 228، 229.

(197): الرّواية، ص 237.

لفت واسيني انتباه القارئ(المسلم/ غير المسلم) لقيمة القرآن الكريم، بقوله: "مجرّد لحظة هاربة لاختراق سريّة القرآن اللّذيذة، نصٌ يحبّه الملايين. ويخافه الملايين"[198].

أُفتتح الإعلان في محطّة النّقل العمومي بالآية الكريمة من سورة التوبة: "إنّ الله لا يُضيّع أجر المحسنين"[199]. السارد هنا استحضر الآية كما وردت في القرآن الكريم وبالتّالي فالعلاقة بين النّص الرّوائي الحاضر والنّص القرآني الغائب هي علاقة مشابهة.

تتحدّث لوليتا عن حكم الخمر والمتعاملين معها في الدّين الإسلامي، ما يوضّح إلمامها ببعض تعاليمه، رغم ادّعائها فيما بعد أنّها مسيحيّة، تقول:"في الدين الإسلامي، كل السّلسلة الّتي تتعامل مع الخمر مذنبة: صانعه. خازنه لتعتيقه. موزّعه. بائعه. وفي آخر السّلسلة شاربه"[200].

الملاحظ أنّ النّص الحاضر قد حاور حديث الرّسول(صلّى الله عليه وسلّم)*، مع بعض الاستبدال ليوافق المقام، حيث أنّ لوليتا أرادت أن توصل ليونس مارينا أنّ السلسلة الأدبيّة بدأت منه هو صانع الرّواية وصولا إلى شاربها (القارئ)، مرورًا بالمساعد على انتشار واستمراريّة الرّواية (إيفا المترجمة)، فكلّهم مذنبون ومتواطئون لذا سيلحقهم غضب المتطرّفين.

قام واسيني بعقد مقارنة بين الدّيانتين الإسلامية والمسيحية من خلال الحوار الّذي جرى بين يونس مارينا ولوليتا:

_"أريد أن أعترف لهذا الأب عن كلّ ما في قلبي. حتى عن حماقاتي الصّغيرة...

_...يحتاج أمر الاعتراف السريّة تامة، وإلاّ ما فائدة ذلك كلّه أمام رجل دين؟

_هل جرّبت ذلك في يوم من الأيام؟

_أبدًا،...أحترم هذا المعتقد، ولكنّي لست مسيحيا في النّهاية.

_...أشعر براحة كبيرة الآن. ماذا لو جرّبت ذلك؟

---

(198): الرّواية، ص 17.

(199): الرّواية، ص 105.

(200): الرّواية، ص 165.

*روى أبو داود أنّ رسول الله صلّى الله عليه وسلّم، قال:"لُعِنَتِ الخمر بعينها وشاربها وساقيها وبائعها ومُبتاعها وعاصِرها ومعتصرها وحاملها والمحمولة إليه وآكل ثمَنها". الحافظ شمس الدّين محمّد بن عثمان الذّهبي، الكبائر، دار الفكر، بيروت، ط1، 2011، ص99، 100.

_لست مستعدًا...ربّما استغفرت الله مباشرة. الإسلام لا يفرض عليّ وسيطًا. كلّ شيء يتمّ بيني وبين الله"[201].

عمد واسيني إلى إقامة تفاعل حواري بين فكرين مختلفين، وصولا إلى القناعات العميقة لكل من لوليتا ويونس مارينا، الّذي كشف على لسانه طريقة التّواصل مع الله تعالى في المسيحيّة الّتي تعتمد على وسيط، وهو رجل الدّين، أما الإسلام فيكون التّعامل مباشرا، حيث يقوم الإنسان أو المذنب بالتوبة والاستغفار فقط.

قبل انتحار لوليتا واستعدادا منها لفراقٍ أبدي، بدأت تحاول إصلاح علاقتها مع الله تعالى، رغم ادّعائها سابقًا أنّها مسيحيّة، تحدّثت بإسهاب عن البعث، وعن الصّلاة وعقوبة تاركها، وأهميّة الصّلوات الخمس في الرّاحة النّفسية الدّاخلية، وأنّها أوّل شيء يسأل عنه الإنسان..."...افعل ما تشاء...لكن صلِّ من أجلي...شيء واحد يقرّبنا من الله وممّن نحب، هو الصّلاة"[202].

تحتوي الرّواية أيضًا على **الحوار بين الثّقافات** حيث توغّل واسيني في عالم الموضة والأزياء فتعرّفنا معه على أشهر العلامات التّجاريّة، مثل: "فرانشيسكو سمالتو...جنّ على الأقمشة النّادرة والجميلة،...عمل في باريس لمصلحة كريستياني قبل أن ينتقل إلى كومب...خياط باريس الأجدر والأشهر.سافر...لتعلّم التّفصيل عند هاريس...خلق موديلات ظلّت ماركات مسجّلة باسمه، فأغرى...ملك المغرب، الحسن الثّاني...الرّئيس الجزائري الرّاحل محمد بوضياف. حتى سمي بخياط الرؤساء وكبار المسؤولين وممثلي هوليوود"[203].

وأدخلنا عالم الرّسم واللّوحات، فتحدّث عن مارشيلو، ودولاتور، ولوحة"توبة مريم المجدلية"، أو "الذّبابة" كما اشتهى يونس تسميتها، والّتي عرّفنا على كلّ تفاصيلها، وحتى عن المدرسة الّتي ينتمي إليها دولاتور، في مناقشة بينه وبين وجورج بائع هدايا في باريس، بعدما أراد إهداء اللّوحة إلى لوليتا:"كيف يتخلى رجل عاقل عن لوحة عظيمة لجورج دولاتور وعطره حتى ولو لم تكن له؟

_من قال لك إنّها لجورج دولاتور. لمدرسة أصحاب العتمة؟ رأيت الأصول في اللوفر ولابدّ أن تكون مقلّدة. يقال أنّ شخصا اسمه مارشيلو. وهو إيطالي قد أنجزها وليس دولاتور؟

---

(201): الرّواية، ص 200،201.

(202): الرّواية، ص 423.

(203): الرّواية، ص 246،247.

معروف أنّه واحد من أكبر مقلّدي اللّوحات الكلاسيكيّة...رأيت الأصليّة...ولكنّها ليست هي، سواءً في حركة اليد وربّما حتى المواد الّتي دخلت في تكوينها، وحجم اللّوحة...والعروف عن دولاتور أنّه كان يفضّل أن يرسم بشكل كبير وواضح...من أين جاءت هذه الإنارة الجانبيّة إذا لم تكن لدولاتور؟ وهذه خاصيّة...لدى أصحاب العتمة...المجدليّة على ضوء الشّمعة هو عنوان اللّوحة.." (204).

ب- تعدّد اللّغات واللّهجات والأصوات:

يؤكد لنا باختين أنّ الرّواية هي الجنس الوحيد الّذي يمكنه أنْ يحوي خطابات مختلفة، متكوّنة من لغات غريبة/ مختلفة عن بعضها، فكما سبق وذكرنا أنّ التّعدد اللّغوي، وتمازج اللّغات، واختلاف الملفوظات فيما بينها يؤدي بالضّرورة إلى تنوّع حواري بين المتحاورين. والمقصود بامتزاج لغتين مختلفتين يعني أنّه قد يضمّن المتكلّم أو المحاور لغتين في حوار واحد، وقد يتحاور شخصان وكلٌ منهما يتحدّث بلغته الخاصّة.

وفي الرّواية "أصابع لوليتا" نماذج كثيرة، فالرّوائي جعل شخصياته تتحاور فيما بينها بمزج اللّغة العربيّة الفصحى مع لغة/ لهجة أخرى، وهذا ماتوضّحه الأمثلة:

أ_تمازج اللّغة العربيّة الفصحى مع اللّهجة العاميّة الجزائريّة:

استعمال اللّغة العاميّة الجزائريّة في روايات واسيني ليس غريبًا، لأنّه يتحدّث عن المجتمع الجزائري ونقل لغة هذا المجتمع إلى رّوايته، فبعض الأحاسيس لا يمكن التّعبير عنها ولا إيصالها إلا باستعمال اللّغة الأم أو لغة أحاديثنا اليوميّة، وثانيًا: هو معروف بتنويعه في اللّغات واللّهجات في رواياته، وقد امتزجت في الخطابات المدرجة اللّغة الفصحى مع العاميّة في مواقع عدّة، نذكر منها على سبيل المثال:

حوار بين حميمد(يونس مارينا) وشيخ في الحلم كان يشبه في الشّكل جدّه المتوفى:

_"اسمع يالسي محمد.عندما أناديك عليك أن تُجيب فهمت؟ أنت معرفتنيش لكني أعرفك جيّدًا.

_لكن يا سيّدي اسمي ليس يونس. اسمي..اسمي...أب.

_أهلا بالألف باء. ماتلعبش معاي الكاش كاش، اسمك يونس ولد مارينا.

_يونس ولد مارينا. غريب؟

(204): الرّواية، ص 393، 394، 395.

_ما غريب إلا الشّيطان. ما تخافش لست مخبرًا، أنا دلاّل خير لا أكثر"[205].

نلاحظ المزج بين الفصحى والعاميّة في كلام الشّخصية الواحدة.

في حديث بين حارسي زنزانة الرّئيس "أحمد بن بلّة":

_"شفت؟ الرايس بابانا راح فيها. ضربها بهبلة. أعتقد أنّ وصفة العزلة نجحت.

_..هذا الرايس بابانا، أكاد لا أصدّق؟ لقد نحف كثيرًا"[206].

حوار آخر بين شخصيتي يونس مارينا وأحد مشايخ مقهى النّجمة:

_"أرواح يا صاحبي سرّح مسجونك، الدّنيا بخير وأنت قالبها غم على روحك.

_عادة يا عمي موح. نحب نكوّم لوحدي.

_أرواحياصاحبي واسمع للكلام اللي يفتح عينيك عن النّساء.."[207].

حوار بين أم حميمد وأحد ذئاب العقيد:

_"يمّا جوهرة واش راك؟ مليحة؟

_نحمد ربي يا وليدي. وأنت واش راك؟ ويماك، أختي رقيّة؟ الله يعظّم الأجر في جدتك.

_كانت كبيرة، عاشت بزاف. الله يرحمها.

_كما كان الحال، الروح عزيزة يا وليدي وحارة.

_معك حق. واش راه الزين ديالنا. غزال لالة مارينا؟..."[208].

ب- تمازج اللّغة العربيّة الفصحى مع اللّهجة المصريّة:

أدرج واسيني بعض الجمل من اللّهجة المصريّة ممزوجة بالفصحى على لسان لوليتا ويونس:

_"....جئت أنا كالسوسة فلخبطت عليك كل شيء"[209].

_"تذاكر من ورايا... هههههه. العدد الأخير من فوك – باريس؟

_....نعم. حبيبك أصيب بك وببلاويك الجميلة هههههه"[210].

ج-تمازج اللّغة العربيّة مع اللّغة الفرنسيّة:

---

(205): الرّوايّة، ص 90.

(206): الرّواية، ص 96.

(207): الرّواية، ص 104،105.

(208): الرّواية، ص 112.

(209): الرّواية، ص 220.

(210): الرّواية، ص 223.

تتخلّل اللّغة الفرنسيّة الرّواية الأنموذج في مواضع كثيرة نذكر منها:

في حوار يمّا جوهرة(أم يونس مارينا) مع أحد ذئاب العقيد:

_"...حميمد كان يسميه العقيد ليستفزّه فيردّ عليه: جندي في الثّورة أحسن من عقداء طايوان. كلّما التقى به، قبل أن يصبّح عليه:

Comment va mon colonel aujourd'hui ? ثمّ يضحكان مع بعض...."[211].

وفي حديث ليونس مارينا مع موسى لحمر:

_"...أنا أريد أن أتخلّص من ذاكرتي ولكن بي رغبة محمومة لأسألها لماذا كلّ هذا الضّياع وهذه الفداحة. Pourquoi gâchis ? au profit de qui ? "[212].

حديث ألفريد البحار" بلغة فرنسيّة جنوبيّة قريبة من نطق سكان مرسيليا:

_ يا الله ما هذا التّثاقل؟ Secoue-toi mon ami , on a beaucoup de travail"[213].

ليضيف ألفريد على ظهر السّفينة في حديثه عن الشيوعيين:

_"...أنت لا تشبههم في أيّ شيء Bouge tes fesses mon si t'as envie d'exister sur ce bateau .لا خيار لك يا عزيزيإلا المقاومة للعيش"[214].

قال يونس مارينا للوليتا بعد أن جاءها بكأس زهورات:

_Une tisane chaude ne te fera que du bien"[215].

د-تمازج اللّغة العربيّة مع اللّغة الإنجليزيّة :

قالت إيفا ليونس:"أنت لا تعرف هذا النّوع من النّساء. يمكن أن تكون امرأة الأقدار القاتلة " The fatal women ."

واصلت:"Yes my angel, the fatal women .لم يقل يونس مارينا شيئًا"[216].

_"الليلة عرض لايت إن ذا سيتي lights in the city fashion week في البريستول لا أريد أن أخطئه مثلما حدث لي بغباوة مع كريستيان ديور في عرضه عطر مس ديور"[217].

---

(211): الرّواية، ص 114.
(212): الرّواية، ص 124.
(213): الرّواية، ص 153.
(214): الرّواية، ص 155.
(215): الرّواية، ص 222.
(216): الرّواية، ص 59.
(217): الرّواية، ص 251.

وختامًا لهذا العنصر نقول أنّ الرّوائي أعطى الحريّة للشّخصيّة لتتحدّث عن ذاتها وتعبّر عن أحاسيسها بلغتها الخاصّة ولنكتشف نبرتها، كما لا يمكن التّعبير عن بعض الأفكار إلا في لغات أجنبيّة، وذلك بسبب الصّلة الحيويّة بين اللّغة والشفرات المختلفة الّتي تحيى بواسطتها[218]. واحتواء الرّواية على هذا المزيج من اللّغات قرّبتها من الواقع، فالمجتمع الجزائري لا يخلوا من هذا المزيج.

(218): يُنظر/ مارتن والاس، نظريات السرد الحديثة، ص، 198.

المقولات الباختينيّة:

وصفها د/ لحميداني بالغموض والتّجريد، ممّا دفع به إلى الكشف عمّا بينها من تداخل بتقديمه لتعريفات نظريّة، وسنحاول استثمار جهده في فهم غرض باختين ونحاول توظيفها بالشّكل الصّحيح في بحثنا هذا:

1-التهجين Hybridization :

ويقول باختين في تعريفه للتّهجين هو:" مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، والتقاء وعيين لغويين مفصولين داخل ساحة ذلك الملفوظ. ويلزم أن يكون التّهجين قصديًا"[219]. أي أن التهجين هو لغتين اجتماعيين، سواءً أكانت صافية(فصحى)/ أو هجينة (لهجات اجتماعيّة) داخل ملفوظ واحد. يقوم بها المتحدّث في الرّواية، فيتحاور وعيان في سياق لفظي واحد.

ويميّز باختين بين نوعين من التهجين:

أ- **التهجين غير الإرادي:** يحكم اللّغات في تطوّرها التّاريخي حيث يأخذ صورة المزج بين "لغات" مختلفة متعايشة في نطاق لهجة أو لغة واحدة، فينتج عنه تراكيب ثنائية اللّغة، لكنّها وحيدة الصوت، لأنّ فعل التهجين الّذي أنتجها تمّ بلا وعي وبلا إرادة، وبالتالي لا يعتبر هذا النّوع من التهجين أدبيًا لافتقاره للشروط الّتي وضعها باختين للتّهجين الأدبي/ الرّوائي[220].

ومن أمثلة ذلك:

التهجين	صفحة الرّواية	التهجين	صفحة الرّواية	التهجين	صفحة الرّواية
التلفزيون	37	أوكي	143	الإيميلات	224
التويتر		لوبلافري	154	بيجاما	226
الفيسبوك		كلوستروفوبيا	193	السويت	389
موديليست	44	التكنولوجيا	208	موتيف	396

(219): ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ص18.

(220): المرجع نفسه، ص101.

البارود	47	بلاستيكية	212 212	برافو	397
بورديل	76	السيلكون		أضواء جيروفار	459
الكافتريا	79	لاتيكس			
تروكار	104	السكوتش	220		
السيكرية		تاكسي	223		

يعتبر باختين التهجين اللا إرادي غير أدبي لأنّه نتاج لتطوّر اللّغات وتزاوجها غير المقصود والموجود في الواقع /المجتمع. كما أنّ توظيفها من قبل المؤلّف يكون بلا وعي.

ب –التهجين الأدبي/ الرّوائي(قصدي): يقول باختين:" إنّ التّهجين القصدي الموجه نحو الفن الأدبي هو إحدى الطرائق الأساسيّة لبناء صورة اللّغة ويجب أن ندقق بأنّه في حالة تهجين فإنّ اللّغة الّتي تُضيء (عادة تكون نسقا من اللّغة الأدبيّة المعاصرة) تتخذ طابعا موضوعيا إلى حدٍّ ما، لتصبح صورة، وكلّما طبقت طريقة التّهجين في الرّواية بطريقة واسعة وعميقة (من خلال عدّة لغات وليس لغة واحدة)، كلّما اتّخذت اللّغة المشخّصة والمضيئة طابعا موضوعيًا، لتتحوّل في النّهاية إلى إحدى صور لغة الرّواية"[221]. ولا يقصد بالهجنة الرّوائية "ثنائيّة الصوت والنّبرة (كما في البلاغة) فحسب، بل هي مزدوجة اللّسان، وهي لا تشتمل فقط على وعيين فرديين، على صوتين، على نبرتين، بل على وعيين اجتماعيين لسانيين، وعلى حقبتين ليستا–في الحقيقة– مختلطتين هنا بكيفية لا واعيّة (كما هو الشّأن في هجنة عضويّة)، بل هما قد التقيا بوعي، وتتصارعان فوق أرض ملفوظ"[222]. أي أنّ كلّ لغة تحاور لغة /لهجة أخرى وتستحضرها داخل نصّها، ويبرز هذا التّحاور داخل النّص السردي، وقد يطغى صوت على صوت آخر، فيبرز الوعي الاجتماعي المقصود مما يؤدي إلى هجنة قصديّة.

ويتضح من خلال ما سبق أنّ باختين وضع للتّهجين الأدبي ثلاث شروط، هي:

1. الإرادة والوعي في فعل التّهجين.

(221): ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ص122.

(222): المرجع نفسه، ص 121.

2. العلاقة غير المتكافئة بين اللّغتين(اللّغة المصوَّرة/ اللّغة المصوِّرة).

3. تقديم صوتين لكلّ منهما موقف مختلف من العالم[223].

ومن أمثلة ذلك:

-"عندما قلب البطاقة،..شعر بملمس لغته، لكنّ الجملة لم تكن منتزعة من إحدى رواياته كما تصوّر: puis, je faire de toi mon territoire et t'appartenir pour de bon "[224].

"منذ أن وضع رجليه في فرنسا التصقت به باريس وإديث بياف كعقرب الصّخور je t'aime...je t'aime a' en crever".

-"...تاريخ الأشخاص مثل الظّل...يركض وراء صاحبه حتى النّهاية، كلّما تخفى عنه وجده وراءه... ولا شيء يمحوه أبدًا l'histoire nous rattrape "[225].

إنّ المؤلّف وهو يمزج هذه الملفوظات بالمتن الرّوائي كان يدرك مدى إضاءة اللّغة الأجنبيّة(الفرنسيّة) على لغته(العربيّة)، ما يؤكّد أنّ هذه الملفوظات المهجّنة(الهجينة) قصديّة إراديّة. اختلط فيها وعيان لسانيان "وعي اللّغة المشخَّصة(لغة الكاتب)، ووعي اللّغة المشخِّصة (اللّغة الفرنسيّة)".

كما نجد باختين يدخل أقوال الآخر في المتن الرّوائي بشكل مستور في دائرة البناء الهجين.

ويقصد بأقوال (واحد آخر،في شكل مستور)، الخطابات الأجنبيّة المستترة والّتي لا تنتمي إلى خطاب الكاتب انتماء مباشرًا أو غير مباشر، ويشار إليها على أنّها تنتمي إلى الآخر المجهول، لا يتعلّق الأمر فقط بكلام الأخرين داخل نفس "اللّغة"، بل هو ملفوظ داخل لغة أجنبيّة عن الكاتب. إنّها اللّغة المتقعِّرة للأجناس الخطابيّة الرّسمية، المنافقة والطّنانة[226].

ويوجد داخل المتن الرّوائي المختار حوارات دالة بوضوح عن التّهجين القصدي، جاء بها المؤلّف متعمّدًا ليظهر الوعي اللّساني للغة على أخرى:

---

(223): سيّد إسماعيل ضيف الله،آليات السرد بين الشفاهيّة والكتابية،الهيئة العامة لقصور الثقافة،القاهرة،ط1،2000.ص 102.

(224): الرّواية، ص 43.

(225): الرّواية، ص 60.

(226): ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي ، ص75. 76.

–"...عندما سُئل في دير شبيغل عن سرّ النّجاح، أجاب ببلادة صبيّ: يحدث لنا أن نكتب، ولا نعرف شيئًا آخر غير ذلك.."[227].

"...يقول الّذين عرفوها عن قرب من الأهل والجيران، إنّها حتى يوم فَقْدها زوجها لم تبكِ..."[228].

"عند البعض، اللّون الأبيض رديف للموت...عندي على الأقل"[229].

إنّ هذه الخطابات الأجنبيّة المستترة تبدو في الوهلة الأولى صادرة عن الكاتب، لكنها في الواقع ترجع إلى الرأي العام (سُئل، يقول/ يقولون، عند البعض.....)، فنجد داخلها صوتان، الأوّل للرّأي العام(شخص ما)، والثّاني صوت الكاتب الّذي نقلها وصاغها بأسلوبه الخاص.

2–العلاقات المتبادلة المشحونة بالحواريّة بين اللّغات:

يمكن لهذه المقولة أن تقدّم الصورة الفنيّة للّغة من خلال ثلاثة أشكال، هي:

2–1: الأسلبة Stylisation :

ويقصد بها:" قيام وعي لساني معاصر بأسلَبة مادة لغوية أجنبيّة عنه، يتحدّث من خلالها عن موضوعه، فاللّغة المعاصرة تُلقي ضوءًا خالصًا على اللّغة موضوع الأسْلَبَة، فتستخلص منها بعض العناصر وتترك البعض الآخر في الظّل.."[230].أي أنّ الأسلبة صورة فنيّة للغة غريبة. وهي تنطوي بالضّرورة على وعيين لغويين مفردين: الوعي المصوِّر(أي الوعي اللّغوي المؤسلِب) والوعي اللّغوي المصوَّر(المؤسلَب)[231].

ويجعل باختين الأسلبة" بمثابة إضاءة متبادلة بين اللّغات، وهي إضاءة لا يشترط فيها– كما هو الشّأن في التّهجين– حضور لغتين في ملفوظ واحد، وإنّما تظهر في ملفوظ لغة واحدة، غير أنّها مقدمة في صورة آنيّة(actualisée)، ولا يمكنها بالطّبع أن تحصل على هذه الصورة الآنية إلاّ إذا قُدّمت بواسطة وعي لغة آنيّة خفيّة تعمل بشكل غير مباشر"[232].

ومن **وجوه التشابه بين الأسلبة والتهجين:** هو أنّ كلاهما يتم بوعي، وإرادة. وكلاهما يُقدّم صوتين مختلفين أو بالأحرى وعيين اجتماعيين مختلفين لكلٍّ منهما موقف من العالم، وأخيرًا،

---

(227): الرّواية، ص 21.

(228): الرّواية، ص 194.
(229): الرّواية، ص 221.
(230): باختين ميخائيل، الخطاب الرّوائي، ص 18.
(231): سيّد إسماعيل ضيف الله، آليات السرد بين الشفاهيّة والكتابية، ص120.
(232): حميد لحميداني، أسلوبيّة الرّواية (مدخل نظري)، ص 87.

فكل من التّهجين والأسلبة يشتركان في وجود لغة مصوَّرة ولغة مصوِّرة(أي العلاقة غير المتكافئة بين اللّغات)[233].

أما عن **الفرق بينهما** فيقول باختين:" يكون التهجين بلغة مباشرة(أ) مع ومن خلال لغة مباشرة(ب) في ملفوظ واحد. أما الأسلبة فتكون بلغة مباشرة (أ) من خلال لغة "ضمنية implicite"(ب) في ملفوظ واحد. نلاحظ إذن أنّ اللّغة (ب) في التهجين حاضرة ومصرّح بها في الملفوظ، بينما تكون ضمنية/خفية في الأسلبة[234].

ومن أمثلة الأسلبة في متن الرّواية:

-"...كلّ السلسلة الّتي تتعامل مع الخمر مذنبة: صانعه. خازنه لتعتيقه. موزّعه. بائعه. وفي آخر السلسلة شاربه. الشارب هو الحلقة الأخيرة في القائمة.."[235].

-"...ولا حول لي ولا قوّة إلا حبك،.."[236].

اكتسبت هذه المقاطع صفة الأسلَبة من خلال إعادة خلق أسلوب مُؤَسلَبْ، بحيث نلمس وراء لغة هذه المقاطع لغات مُضمّنَة تخص القدماء(مثل حديث الرّسول صلى الله عليه وسلّم الّذي ذكرناه سابقًا، دعاء) والكاتب أعاد أسلبتها ووضعها في شكل جديد "آني".

2-2: التنويع Variation:

نوع من الأسلبة، يميّز بأنّ المؤَسْلِب يُدخل على المادة الأوليّة للّغة موضوع الأسلبة، مادتَه "الأجنبيّة" المعاصرة(كلمة، صيغة جملة،...).. متوخيًا من وراء ذلك أن يخْتَبر اللّغة المؤَسلَبَة بادراجها ضمن مواقف جديدة مستحيلة بالنّسبة لها"[237].

التنويع هو الوقوع عمدًا في ما يعدّ عيبًا في الأسلبة. فمن العيب في الأسلبة أن تفقد انسجامها بأن تأخذ اللّغة المصوّرة(المؤسلِبة) ما ليس من حقها في الأسلبة وهو الحضور لفظًا فتتحوّل بذلك الأسلبة إلى تهجين. ومن ثَمّ لا يوجد في التنويع ما يميّزه عن كلّ من الأسلبة والتهجين، فهو بمثابة الجسر الّذي تنتقل عليه الأسلبة لتصبح تهجينا، فيكون الجسر في بدايته في شكل أسلبة حقيقيّة، ثمّ في منتصفه يبادر الوعي المؤسلِب بالحضور لفظًا على

---

(233): المرجع السابق، ص 102.

(234): نورة بعيو، الخطاب الرّوائي عند عبد الرّحمان منيف، ص 88.

(235): الرّواية، ص 165.

(236): الرّواية، ص 405.

(237): ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ص 18.

استحياء ليمهّد لانتقاد صوت الآخر في اللّغة المصوَّرة بوضوح عند نهاية الجسر ليغدو تهجينًا واضحًا"[238].

ويقول باختين أنّ" في الأسلبة يعمل الوعي اللّساني للمؤسلب فقط بالمادة الأوّلية للغة موضوع الأسلبة، فيضيئها، ويُدخل إليها اهتماماته (الأجنبيّة)، لكنّه لا يُدخل إليها مادته (الأجنبيّة) المعاصرة. والأسلبة بهذا المعنى، يجب أن يحافظ عليها من البداية إلى النّهاية. لكن إذا دخلت إليها المادة اللّسانية المعاصرة(كلمة، شكل، صيغة جملة،..).. فإنّها تشتمل عندئذ على خلل أو خطأ، أو مفارقة، عصرية. غير أنّ(عدم الانضباط) هذا، قد يكون مقصودا ومنظّمًا: إذ يستطيع الوعي اللّساني المؤسْلِب، ليس فقط إضاءة اللّغة موضوع الأسلبة، بل يستطيع أن يُدمج فيها مادته التيماتيكية واللّسانية. في هذه الحالة، لا يعود الأمر يتعلّق بأسلبة بل بتنويع غالبًا ما يصبح تهجينًا"[239].

ومن أمثلة التنويع في الأنموذج المختار:

-"منذ صدور عرش الشيطان لم ينم ليلة واحدة بهدوء وسكينة مثل جميع البشر.لم تخفه التهديدات الغامضة،...لكنّه مسكون بذعر أن يخطئ المنعرج الحياتي الأخير الّذي كان عليه أن يقطعه...لأنّه خاتمة المطاف. سدرة المنتهى..."[240].

-"..تمنى أن يعرف سرّ حبّ الإيطاليين والألمان لجنون نشأ في شرق البارود والحروب والأديان المتقاتلة؟ ثمّ جاءت الترجمة إلى لغات كثيرة كان عليه أن يعود إلى خرائط غوغل ليحدّد شعوبها وأمكنتها وثقافتها"[241].

-"...كان يهمني أن أواجه القدر الّذي صنعه لي أبي بقوّة وشجاعة وبلا تردد إن أردت أن أستمرّ في الحياة...وبعدها قلت عليّ أن أواجه بكل القوّة الّتي تليق بألمي، وإلا فأنا لا أستحق أن أكون. والدي كسرني، ولكني قمت من الرّماد القاسي..."[242].

نلاحظ في المقطع الأوّل إدراج مادة أجنبيّة "صيغة من القرآن الكريم" (سدرة المنتهى) في متن المادّة الأوّليّة للغة موضوع الأسلبة. وفي المقطع الثّاني نلاحظ حضور لفظين أجنبيين معاصرين على اللّغة المصوِّرة (المؤسلِبة) (البارود، غوغل). أما المقطع الثّالث فيحتوي على وعيين اجتماعيين مختلفين(وعي لغة موضوع الأسلبة، ووعي اللّغة الأجنبيّة "الضمنية")

(238): سيّد إسماعيل ضيف الله، آليات السرد بين الشفاهيّة والكتابية، ص 103.
(239): ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ص 123.
(240): الرّواية، ص 20.
(241): الرّواية، ص21.20.
(242): الرّواية، ص 430.

وتتمثّل في قول لوليتا(وإلا فأنا لا أستحقّ أن أكون) ونلمس هنا صوت ديكارت (أكون أو لا أكون).

2-3: المحاكاة الساخرة (الباروديا Parodie):

"إنّ دلالة كلّ من الأسلبة المباشرة، والتنويع، كبير في تاريخ الرّواية ولا تفوقها سوى الباروديا، فالأسلبات لقنت للنّثر التشخيص الأدبي للغات...وهناك نموذج آخر حيث نوايا اللّغة المشخِّصة لا تتوافق مطلقًا مع نوايا اللّغة المشخَّصة، فتقاومها وتصوّر العالم الغيري الحقيقي، لا بمساعدة اللّغة المشخِّصة باعتبارها وجهة نظر منتجه، وإنّما عن طريق فضحها وتحطيمها، وهنا يتعلّق الأمر بالأسلبة البارودية"[243].

بمعنى أنّ تحطيم اللّغة عن طريق الأسلبة يسمى أسلبة بارودية، والّتي غالبا ما تحمل في طياتها موقفًا ساخرًا من اللّغة الموضوع (اللّغة المصوَّرة) والأعم أن يكون هدف اللّغة المصوِّرة من تصوير اللّغة المصوَّرة فنيًا هو مقاومتها أو فضحها والسخرية من نمط الوعي الكامن فيها[244].

إنّ المحاكات الساخرة واحدٌ من أشكال "الحوار" الواضحة، حيث يضع المؤلّف لغة أخرى إلى جانب لغة السارد مبرزاً بذلك صفاتها المميّزة،.. ويعتقد باختين أنّ الفصل الصّارم بين الأساليب هو صفة مميّزة للثقافات الّتي تخضع الفردّ للدّولة،و الّتي تضع حدودًا بين لغة مُقرّة وأي خطاب يختلف عنها[245].

***الفرق بين المحاكاة الساخرة والأسلبة:**

1. في المحاكاة الساخرة يتعذّر امتزاج صوتين، أما في تقليد الأساليب(الأسلبة) فيكون ذلك ممكنًا.
2. تظهر الكلمة الغيريّة في المحاكاة الساخرة بشكل واضح وحاد، بينما تكون في الأسلبة ضمنيّة. وذات طابع فردي.
3. أسلوب الغير في المحاكاة الساخرة يتّخذ اتجاهات مختلفة بنبرات جديدة. أما في الأسلبة فيتّخذ اتّجاها واحدًا فقط وهو وظيفته الخاصة.[246]

---

(243): ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ص123.

(244): سيّد إسماعيل ضيف الله، آليات السرد بين الشفاهيّة والكتابية، ص103.

(245): يُنظر/ مارتن والاس، نظريات السرد الحديثة، ص 199.

(246): يُنظر/ ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص 282.

يرى باختين أنّه:" يمكن أن نحاكي محاكاة ساخرة أسلوب الغير بوصفه أسلوبًا. يمكن أن نحاكي محاكاة ساخرة طريقة نموذجيّة على المستوى الاجتماعي أو شخصيّة على المستوى الفردي، طريقة في الرؤية، في التفكير، في الكلام، بالإضافة إلى ذلك، فإنّ المحاكاة الساخرة تكون عميقة، بهذه الدرجة أوتلك، ويمكن أن تقتصر على الأشكال اللّفظيّة السطحيّة، غير أنّ الممكن كذلك أن تغور لتصل إلى المبادئ والأسس العميقة لكلمة الغير. اضافة إلى ذلك، فإنّها يمكن أن تستخدم من جانب المؤلّف بصورة مختلفة، كما تستطيع أن تكون هدفًا بذاتها..

غير أنّها يمكن أن تستخدم حتى في تحقيق أهداف ايجابيّة أخرى[247].

ومن أمثلة المحاكاة الساخرة:

في حديث ساخر للوليتا مع يونس مارينا حول رواية "عرش الشيطان":

"لابدّ أن يكون ذعرك أكبر مع عرش الشيطان؟ قالوا إنّ الشيطان هو من أوحى لك بهذا النّص، هههههه.."[248].

ونجد أيضًا سخرية يونس من الاسم المركّب لصديقه موسى، ومدى تأثير هذا الاسم في تسريع القبض عليه من قبل ذئاب العقيد، حيث يقول له بعد ضحك طويل: "يا صاحبي، أنت زبلتها لقد تأخّروا في سجنك.

_ ما فهمتش.

_اسمك وحده يحمل فرضيّة اضطهادك. موسى. آيت. محند...لحمر... من يهودي إلى المسلم البربري، إلى الشيوعي. تهمة واحدة تكفي لإعدامك في أرض العقيد"[249].

وفي أوّل مكالمة للوليتا مع يونس سألته عن مترجمته إيفا، تقول ساخرة:" أعرف أنّها هي من يترجم أعمالك النّاجحة. برافو..هي الّتي جعلت اسمك على رأس قوائم المبيعات، والموت أيضًا"[250].

وفي حديث جورج صاحب محل الهدايا عن زوجته النكديّة واستحضار وصفها له، قال ليونس مارينا:" زوجتي نكديّة، كل يوم تؤكّد لي لي أنّه لا ملائكة في الدنيا سوى الشياطين، وأني ربّما كنت واحدا منهم. أكثر من هذا، أسوأهم.هههههه..."[251].

---

(247): المرجع السابق، ص 282،283.
(248): الرّواية، ص 36.
(249): الرّواية، ص109.
(250): الرّواية، ص 163.
(251): الرّواية، ص 399.

يدخل الرّوائي العناصر الجداليّة والمحاكية محاكاة ساخرةفي متنه للتّعميق من تعدديّة أصواتها، والتقليل من انتضاميتها، كما أنّ المحاكاة الساخرة الأدبيّة تقوي عنصر النسبيّة الأدبيّة في كلمة الرّواية[252].

3- الحوارات الخالصة:

سبق ووضحنا الفرق بين الحوارDialogue بوصفه تقنية في الرّواية و بين الحواريّة Dialogisme باعتبارها مبدأ حاكما-عند باختين- للعلاقات بين اللّغات في الرّواية، غير أنّه من المؤكّد أنّ حوارات الشّخوص، ومونولوجاتا بوصفها تقنية مسخّرة لنفس الغرض الّذي هو إنشاء صورة اللّغة.

توظّف الرّواية بدرجات مختلفة الأنماط السّابقة لتحقيق ما تصبو إليه من حواريّة، إذا ما كانت الحواريّة هي الخيار الفني الّذي يسعى إليه الرّوائي بوعي وإرادة كاملين. مما جعله يفضّله على خيار فني آخر هو المونولوجيّة، وسواءً اختار الرّوائي هذا الخيار أو ذاك، أو جمع بينهما، فهو ذو وعي وإرادة في اختياره[253].

إنّ الحوار الخالص بالنّسبة لباختين يتغذى من الحواريّة الكبرى في الرّواية، أي من التهجين والأسلبة، فنجده يتحدّث عن حوار الرّواية والحوارات الدّرامية الخالصة، فيقول:" إنّ التّجاور الحواري للّغات الخالصة إلى جانب التّهجينات، في الرّواية، هو وسيلة قويّة لخلق صورة اللّغات. والتّجابه الحواري للّغات(وليس للمعاني الّتي تشتمل عليها) يرسم حدود اللّغات، ويتيح اللإحساس بها،(...) وحوار الرّواية نفسه، بصفته شكلا مكوّنًا، مرتبطًا وثيقًا بحوار اللّغات الّذي يرنّ داخل الهجنة وفي الخلفيّة الحواريّة للرّواية"[254]. وبذلك يكون حوار الرّواية مندمج في حواريتها العامة (الكبرى).

ومن أمثلة الحوار الخالص:

حوار موسى لحمر مع صديقه يونس مارينا بعد زيارته في باريس و اخباره باصابته بمرض السرطان واستفحاله:

---

(252): يُنظر/ ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص 329، 330.

(253): يُنظر/ سيّد إسماعيل ضيف الله، آليات السرد بين الشفاهيّة والكتابية، ص104.

(254): ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ص 124.

_"..أعتذر منك. كلّ ما حدث لك من آلام كنتُ وراءه، أنا من ورّطك يا عزيزي(...) كلّ ما تراه من انكسار في مشيي واعوجاج في مشيتي. كان بفعل القناني والخوزقة. ماذا تصلح في تمزّقات منتهية؟

_لماذا تركت الأمور تستفحل إلى هذه الدّرجة؟

_حاصل، وانتهى. أقسمت أن لا أغادر البلاد إلاّ إذا مات غريمي، العقيد. وهاهو قد انتهى. لم آت إلا عندما دُفن. الله يرحمه. ويغفر له أيضًا...

_سامحته بعد كلّ هذا؟

_سامحته. لم يكن أمامي سوى ذلك. أو أحمل حقدي معي إلى قبري"[255].

موسى لحمر في هذا الأنموذج هو شخصيّة الأنا الّتي تمثّل كلّ الّذين اغتصبت حريتهم في فترة ما بعد الاستقلال، وأثناء الانقلاب العسكري. وكلّ المساجين و العاهات الّتي أصابتهم بسبب وطنيتهم ووفائهم للرّئيس الأوّل للجزائر المستقلّة.

و في حوار لدافيد إيتيان مع زميله في الشّرطة روجي، المكلّف بحراسة يونس مارينا:

_"روجي...مازلت هنا؟

_نعم، كما قلت يا سيّدي يجب عدم ترك أيّ شيء للصدفة. المشكلة أيّة سقطة ستعيد النظر في جدارة وسائلنا الأمنيّة وقوتها.

_ كيف ألفريد؟ معك.

_نائم في السيّارة. هو هو لم يتغيّر. يقول: مسلمون يقتتلون فيما بينهم. لما نحشر أنفسنا في ما لا يعنينا؟ ليس عنصريًا. ولكنّ كلامه دومًا على الحواف..

_طيّب. يمكنكم إخلاء المكان متى شئتم"[256].

في هذا الحوار نلاحظ أنّ الآخر(المجتمعات الأخرى) غير موجود بالنّسبة لألفريد فهو لا يهتم به ولا يشفق عليه، وما يهمّه هو نفسه فقط(المجتمع الفرنسي).

(255): الرّواية، ص 119، 120، 121.

(256): الرّواية، ص 134، 135.

خاتمة

لقد توصّلنا في ختام دراستنا لهذا الموضوع إلى النّتائج التّالية:

تُعدُّ الرّواية من أرقى الأجناس، وأوسعها، وأقدرها على تصوير الوقائع اليوميّة بدقائقها وتفاصيلها في صورة للحياة أو جزء منها، ولها عناصر تتضافر وتتلازم في بنائها، ولا تخلو أيّة رواية جيّدة منها، وهي: الأحداث، الشّخصيّات، الزّمان والمكان، أمّا أهمّ عنصر فهو عنصر الحوار.

يعتبر ميخائيل باختين من بين النّقّاد الغربين الّذين تميّزوا في دراسة الجنس الرّوائيّ وبلوروا أهمّ النّظريّات فيه. حيث أنّه لم يفصل بين الأدب والحقول الثّقافيّة والإيديولوجيّة، إذ يعتبر هذه الحقول كائنة في الإبداع ذاته، وملتحمة في المظهر اللّساني. فعندما نحلّل رواية باعتبارها تركيبة من الدّلائل، فنحن نتعامل مباشرة مع الواقع الاجتماعيّ والثّقافيّ والإيديولوجي ولا حاجة لإقامة تناظر بين عالم الرّواية والواقع لأنّ الرّواية هي الواقع. وعليه فإنّ تعدّد المجالات المعرفيّة للطّرح الباختيني راجع إلى منطلقاته الفكرية والفلسفيّة الّتي بنى عليها نظرياته الأدبيّة والعلميّة.

ركّز باختين في دراسته لنظريّة الكلمة على الكلمة الحيّة المشخَّصة الّتي تعكس كلمات الآخرين، فتتصادم معها وتؤثر فيها وتتأثّر بها، لتشكّل ظاهرة إيديولوجيّة مرافقة لكلّ فعل واعٍ.

ربط باختين تطوّر اللّغة والكلمة بتطوّر الإيديولوجيا والمجتمع، هذا ما جعله يرى بأنّ اللّغة ليست مجرّد علامات لغويّة بل تصدر عن ظاهرة التفاعل اللّفظي الاجتماعي، والمتحققة من

خلال عمليّة التلفّظ، والناتجة عن تفاعل مجتمعي، كما أنّ الظاهرة المجتمعيّة للتّفاعل اللّفظي هي الّتي تكون الجوهر الحقيقي للّسان. حيث أنّ الرّواية في حقيقة الأمر ليست إلاّ تعبيرا عن واقع مجتمع ما بلسان أفراده.

تختلف نظرية باختين حول أصل الجنس الرّوائي عن نظريات هيجل ولوكاتش وغولدمان المرتبطة بالبورجوازيّة، حيث نجده يربط أصل الرّواية بالكرنفال أي مختلف أشكال الشعائر الاحتفالية.

فرّق باختين بين الرّواية الحوارية والرّواية المونولوجيّة، حيث أنّ هذه الأخيرة تتضمّن فكرة واحدة أو موقفا إيديولوجيا واحدا مهيمنا، أمّا الرّواية الحوارية فنجد فيها تعدّدا للأصوات على مستوى اللّغة، والمنظور الإيديولوجي المتناقض، وعلى مستوى الشخصيات أيضًا.

بلور باختين مفهوم الحواريّة من خلال دراسته لأعمال دوستويفسكي، وعممّه على الكون بأكمله، فهو يرى أنّ لكل شيء نموذج أوّلي هو الأصل وما يأتي بعده هو إعادة إنتاج لهذا الأصل، وبالتّالي فإنّ النتاج الأدبي (الرّوائي) هو صراعات نفسيّة ذاخليّة، مرتبطة في الأصل بالواقع المجتمعي، تتكشّف هذه الصراعات من خلال عمليّة الحوار والّتي تسمح لها بالاستمراريّة الاجتماعيّة.

إنّ الحواريّة ـ بحسب ما لاحظناه ـ هي المفتاح الحقيقيّ لتحليل بنية الرّواية عند باختين، لوجود علاقة بين الأدب والمجتمع، والواقع أنّ الحواريّة هي الّتي جعلته يتجاوز بعض الطّروحات السّائدة في عصره. فهي حسب مفهومه ليست تناصًا كما شاع عند بعض النّقاد والدّارسين، بل هي أشمل من ذلك، فحتّى الكلمة تتضمّن حوارًا عندما تحمل وعيين اجتماعيين متضاربين ومتصارعين، وكذلك الفكرة، والخطاب، وهذا ما تجسّد بدرجات متفاوتة في الرّواية الأنموذج.

أمّا استنطاقنا لأهمّ أطروحات باختين وهي الحواريّة. فقد كانت " أصابع لوليتا" رواية متضمّنة لجلّ عناصرها، وقد تمثّلت في صورة لغة الغير/التشخيص الأدبي لخطاب الآخر

والّتي تتحقّق بمظاهر مختلفة كالتّهجين والعلاقات المتبادلة المشحونة بين اللّغات كالأسلبة والتّنويع والمحاكاة السّاخرة ، لنختم بالحوارات الخالصة.

ولقد دعّمت الأجناس الأدبيّة عمليّة التّفاعل اللّفظيّ بين مختلف النّصوص والخطابات الأدبيّة وشبه الأدبيّة وغير الأدبيّة، والّتي تنوّعت داخل الموروث الشّعبيّ بين الأمثال والحكم والرسائل...

ارتبط الخطاب الرّوائيّ بلغات طبقيّة تختلف بين لغة الطّبقة الرّاقية ولغة الطّبقات المهمشة ، الّذين لم يُسمع صوتهم بسبب الإسكات والقمع.

كما تجسّد التّنوّع اللّغويّ في الرّواية وذلك في الحوار مع العنصر الأجنبيّ الدّخيل والرّاوي المفترض، بلغة فصحى تارة وباللّغة الأجنبيّة تارة أُخرى، مع وجود بعض الحوارات باللّغة المحليّة الجزائريّة، وطبعا كلّ هذا ساهم إلى حدّ بعيد في إبراز جماليّة الرّواية.

وفي الأخير يمكن لنا أن نقول بأنّنا وُفّقنا في اختيارنا لهذه الرّواية الّتي اشتملت على مُعظم الأطروحات الباختينيّة ممّا ساعدنا على الاستمرار في عملنا وإنهاء الجزء التّطبيقي على أكمل وجه.

معجم

المصطلحات

A

Acteur	ممثل
Actualisée	الصورة الآنيّة
Ambivalence	الازدواج القيمي/ التعارض
Anacrèse	الأناكريزا
Aretalogos	التفلسف الهازل

B

Bilingue	مزدوج اللّغة
Bucolique	رّعوي

C

Carnaval	كرنفال
Carnavalisation	رّوح كرنفاليّة

D

Décentralisation	اللامركزيّة
Dialogue	حوار
Dialogisme	حواريّة
Dialogue Isocratique	حوار سقراطي
Discours	خطاب

E

Echange dialogique	تبادل حواري
Enoncé	ملفوظ
Enonciateur	المتلفّظ/ اللافظ
Enonciatif	تلفظي
Enonciation	التلفظ

F

Folklor	فلكلور
Forme du discours	شكل الخطاب

G

Genre intercalaire	جنس متخلّل

H

Hibride	هجين
Hibride bilingue	هجين مزدوج اللّغة
Hybridization	التهجين

I

Idéologie	إيديولوجيا/ إيديولوجية
Idéologique	إيديولوجي
Implicite	لغة ضمنيّة
Infrastructure	بنية التحتيّة

Interaction verbale	تفاعل لفظي

L

Langage	اللّغة
Locuteur	المتكلّم

M

Messalliance	غير متكافئ
Mime	ميمي/ مشهد ساخر
Monoaccentuell	أحادي النبر
Monologique	مونولوجي
Monosémie	دلالة أحاديّة
Monosémique	أحادي الدلالة
Mot	كلمة

N

Narrateur	سارد/ رّاوي
Narratif	سردي
Narration	السرد/ الحكي
Naturalisme	النتوراليّة

O

Objectif	موضوعي
Objectivisme	موضوعانيّة
Objectivisme abstraite	موضوعانيّة مجرّدة
Oxymoron	الإرداف الخلقي/ الطباق

P

Parodie	محاكاة ساخرة/ باروديا
Parole	كلام
Pause	وقفة
Plurilinguisme	تعدّد لغوي/ تعدّد لساني
Polémique intérieure	جدل داخلي
Polyphonie	تعدّد الأصوات
Polyphonique	متعدّد الأصوات/ بوليفوني
Polysémie	تعدّد المعنى/ تعدّد الدّلالة
Processus	سيرورة
Produit	نتاج
Produit idéologique	نتاج إيديولوجي

R

Réaction	تفاعل
Réaction verbale	تفاعل لفظي
Relatif	نسبي/ نسبيّة
Représentation	تشخيص/ تمثيل
Rire	ضحك
Rire carnavalesque	ضحك كرنفالي
Rire de Noëlle	ضحك عيد الميلاد
Rire de paques	ضحك عيد القيامة
Rire pascale	ضحك فُصحي
Rire populaire	ضحك شعبي
Roman	رّواية
Roman polyphonique	رّواية متعدّدة الأصوات/ بوليفونيّة

S

Satir	الأهجية الساخرة
Satir menipée	الأهجية المينيبيّة
Sens	المعنى
Signal	إشارة
Signe	علامة/ دليل
Signe idéologique	دليل إيديولوجي
Signe intérieur	دليل داخلي
Signe neutre	دليل محايد
Singulier	مفرد
Social	مجتمعي
Société	مجتمع
Soliloque	مناجاة النفس
Stylisation	الأسلبة
Stylisé (adj)	مؤسلب
Subjective	ذاتي
Subjectivisme individualiste	ذاتيّة فردانيّة
Symposium	أدب المآرب
Syncrése	الساكريزا
Syncrétique	توفيقي
Système	نظام

U

Univoque	أحادي الصوت

V

Valeur	قيمة
Valeur sémantique	قيمة دلاليّة
Valeur social	قيمة مجتمعيّة
Variation	تنويع/ مغايرة

قائمة

المصادر

والمراجع:

المصادر:

1- واسيني الأعرج، أصابع لوليتاّ، مجلّة دبي الثّقافيّة، الاصدار 59، دار صدى للصّحافة والنّشر والتّوزيع، 2012.

2- الحافظ شمس الدّين محمّد بن عثمان الذّهبي، الكبائر، دار الفكر، بيروت، ط1، 2011.

قائمة مراجع اللّغة العربيّة:

1_ تزفيتان تودروف، مفاهيم سرديّة، تر: عبد الرّحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، دس.

2_ تزفيتان تودروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواريّ، ط2، تر: فخري صالح، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، 1996.

3_حميد لحميداني، أسلوبيّة الرّواية (مدخل نظري)، منشورات دراسات سال، دب، ط1989،1..

4_حميد لحميداني، النّقد الرّوائي والإيديولوجيا (من سوسيولوجيا الرّواية إلى سوسيولوجيا النّص الرّوائي)، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999.

5_حنا عبود، من تاريخ الرّواية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2002.

6_جان لوي كاباناس: النقد الأدبي والعلوم الإنسانيّة، تر: عبد الجليل الأزدي، مطبعة النجاح الجديد، الذار البيضاء، ط1، 2002.

7_جميل حمداوي، البوليفونيّة في الأدب والنقد، المغرب، ط1، 2015.

8_جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيّد إمام، ميريت للنّشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003.

9_سعد البازعيّ وميجان البازعيّ، دليل النّاقد الأدبيّ، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، ط3، 2002 .

10_سيّد إسماعيل ضيف الله، آليات السرد بين الشفاهيّة والكتابية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2008.

11_شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك (رؤية جديدة)، مجلّة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع289، يناير 2003.

12_فيصل درّاج، نظريّة الرّواية والرّواية العربيّة، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب ، ط1، 2002.

13_ماتن والاس، نظريات السرد الحديثة، تر:حياة جاسم، الهيئة العالميّة لشؤون المطابع الأميرية، دب، دط،1997.

14_محمد القاضي و مجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، دار علي للنّشر، تونس، ط1، 2010.

15_ميخائيل باختين، الماركسيّة وفلسفة اللّغة، تر: محمد البكريّ ويمنى العيد، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب ، ط1، 1986.

16_ميخائيل باختين، شعريّة ديستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، ودار الشّؤون الثّقافيّة العامّة، بغداد، دط ،1986.

17_ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائيّ، تر: محمّد برادة، دار الفكر للدّراسات والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 1987.

مراجع باللغة الفرنسيّة:

18_ Mikhaïl BAKHTINE : Esthétique et théorie du roman, T. Dania Olivier, Préface Michel Aucouturier, Gallimard, Paris.

19_ Mikhaïl BAKHTINE :Esthétique de la création verbale, traduit du Russe par Alfreda Aucouturier, Gallimard, Paris, 1984.

20_ Mikhaïl BAKHTINE, (V.N.VOLOCHINOV) : Le marxisme et la philosophie du langage, T. Marina Yaguello. Préface de Roman Jakobson. Les éditions de Minuit. Paris. 1977.

21_ Mikhaïl Bakhtine, L'œuvre de François Râbelais et la culture populaire au moyen Age et sous la Renaissance, Traduit du russe par Andrée Robel, Edition Gallimard, 1970.

22_T.TODOROV :Mikhaïl Bakhtine ,le Principe dialogique ,éd ,Du seuil ,pari :1981.

المذكّرات والرّسائل الجامعيّة :

23_ نورة بعيو، الخطاب الرّوائيّ عند عبد الرّحمن منيف –خماسيّة مدن الملح –و – ثلاثيّة أرض السّواد– رسالة دكتوره دولة، إشراف: عبد القادر بوزيدة، جامعة الجزائر، 2008/2007 .

24_أحمد زاوي، بنية اللّغة الحوارية في روايات محمد مفلاح، أطروحة دكتوراه، إشراف عبد الحليم بن عيسى، جامعة وهران، 2014 /2015.

المجلاّت والدّوريّات :

25_عبد المالك مرتاض، في نظريّة الرّواية، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافيّة شهريّة، يصدرها المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون والآداب، ع 240، الكويت، ديسمبر، 1998.

26_واسيني الأعرج، رواية الأمير مسالك أبواب الحديد، كتاب في جريدة، ع 80، بيروت، أبريل، 2005.

المواقع الإلكترونيّة:

27_جميل حمداوي، نظريات الرّواية (قضايا وآراء)، صحيفة المثقف الالكترونية، العدد 208، جانفي 2012، موقع almothaqaf.com.

نقل يوم 07 جوان 2014، على الساعة 12:20.

28_ موقع https:// ar.m.wikipedia. arg/. wiki

نقل يوم 22 ماي 2016، على الساعة 10:45.

فهرس

الموضوعات

المحتوى: الصفحة:

مقدمة.....أ ب ت
الفصل الأوّل: أهم مفاهيم الفكر الباختيني.....05-33
1_ نظرية الملفوظ / التلفظ.....05-15
أ_ الكلمة والأيديولوجيا والمجتمع.....05-08
ب_ التلفظ والتّفاعل اللّفظي.....09-15
ب_1_النزعة الفردانية الذاتية.....09-12
ب_2_النزعة الموضوعانيّة المجرّدة.....12-15
2_ نظرية الرّواية.....16-33
-الحركة الرّومانسية الأولى في ألمانيا.....16
-هيجل.....17
-جورج لوكاتش.....17-18
أ- أصل الجنس الرّوائي.....19-30
-الأدب المضحك بجد.....20
-الحوار السقراطي.....21-22
-الهجائيّة المينيبيّة.....23-26
-الكرنفال.....26-30
ب-مفهوم الرّواية البوليفونيّة.....31
-بين الرّواية المونولوجيّة و الرّواية الديالوجيّة (الحوارية).....31-32
- شروط الرّواية البوليفونيّة.....32-33
الفصل الثّاني: الحواريّة في رواية "أصابع لوليتا".....35-76
1-الحواريّة 35-51
1-1- حواريّة الأفكار.....37-40
1-2- حواريّة الخطاب.....41-51
1-2-1- خطاب المؤلّف وخطاب الشخصيّة.....42-45
1-2-2-خطاب الأخر.....45-47
1-2-3-أقوال الشّخصيات.....47-49

1-3-الحواريّة وخطاب الوعي.....49-51
2- صورة اللّغة.....52-76
أ-الأجناس المتخلّلة.....52-61
ب-تعدّد اللّغات واللّهجات والأصوات.....61-64
أ_ تمازج اللّغة العربيّة الفصحى مع اللّهجة الجزائريّة.....61-62
ب_تمازج اللّغة العربيّة الفصحى مع اللّهجة المصريّة.....62-63
ج _تمازج اللّغة العربيّة مع اللّغة الفرنسيّة.....63
د_ تمازج اللّغة العربيّة مع اللّغة الانجليزية.....63-64
-المقولات الباختينيّة 65-76
1_ التّهجين.....65-68
أ-التهجين غير الإرادي.....65-66
ب- التهجين الأدبي/الرّوائي.....66-68
2_العلاقات المتبادلة المشحونة بالحوارية بين اللّغات.....68-73
2-1-الأسلبة.....68-69
2-2-التّنويع.....69-70
2-3-المحاكاة السّاخرة.....71
الفرق بين المحاكاة السّاخرة والأسلبة.....71-73
3_الحوارات الخالصة.....73-74
خاتمة.....76-77
معجم المصطلحات.....79-84
قائمة المصادر والمراجع.....85-87
فهرس الموضوعات.....