الجمهوريـــة الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
وزارة التعليـــم العالـــي والبحـــث العلمـــي
المركز الجامعي عباس لغرور – خنشلة

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

مـــدرســـة الدكتـــوراه فـــي النقـــد
والدراســـات الأدبيـــة واللغـــويـــة
التخصص : الأدب الحديث والمعاصر
قطب التكوين : المركز الجامعي خنشلة

اللغة السردية عند واسيني الأعــرج
- سيدة المقام وضمير الغائب أنموذجـا -

مذكرة مكملة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي الحديث والمعاصر

إعداد الطالب :
فوزي نجـــار

إشراف الدكتور :
عمـــرو عيلان

لجنة المناقشة

الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
د / صالح خديش	أستاذ محاضر " أ "	المركز الجامعي خنشلة	رئيسا
د / عمرو عيلان	أستاذ محاضر " أ "	المركز الجامعي خنشلة	مشرفا ومقررا
أ.د / مختار قطش	أستاذ التعليم العالي	جامعة تبســة	عضوا مناقشا
د / العلمي المكي	أستاذ محاضر " أ "	جامعة أم البواقي	عضوا مناقشا

السنة الجامعية
2011 / 2010

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

أهدي ثمرة جهدي هذا إلى

إلى من كان يسقيني ومن ذا يطعم وأنا على مهدي أصم أبكم
من ذا الذي يترجم صرختي ويحليها معنى فيدرك ما أقول ويفهم؟
فاذا أجن الليل مهدي من ترى يمسي يهدهده ولا يتبرم ؟
من ذا يطيع أوامري ومن الذي في ليله ونهاره أتحكم ؟

أمـــــــــــــــــــــــي

إلـــى الـــذي

كان يبيت الليالي في الترحال يسعى ويشقى لأنال المراد
من ذا يكفي حاجتي ويشد أزري لأنال العلم وأسمو وأعلى
ذاك ولي يجود وما يبالي تعبا يبلي وما أتوقف عن الدراسة أبدا

أبـــــــــــــــــــــــي

إلى الشموع التي تضيئ البيت إخوتي " فيصل وعماد"
إلى رياحين وزهرات البيت التي إن غابت الشمس عن الظهور أخذن لها بديلا كالنور
"حيـزية، حليـمة، غزالـة، حفيـظة، سميـة"
إلى الزملاء كل حسب اسمه حتى وإن غابت عن الذكر فريد، رشيد وعامر،نوال وإيمان
الى كل من جمعني به قطار الدراسة من الإبتدائي إلى الجامعة وأخص بالذكر طلبة مدرسة الدكتوراه دفعة 2008/2007

فوزي نجار

شكر وعرفان

أقدم شكري إلى كل من

المركز الجامعي عباس لغرور خنشلة - الذي منحني فرصة مواصلة الدراسة - على المجهودات الجبارة التي أخذها على عاتقه من أجل النهوض بالعلم والمعرفة ومنه معهد الآداب واللغات برئاسة الأستاذ الدكتور يوسف الأطرش

إلى كل من جامعتي تبسة وأم البواقي، خصوصا كلية الآداب واللغات والعلوم الإنسانية والاجتماعية على المجهودات المبذولة لإنجاح مدرسة الدكتوراه في النقد والدراسات الأدبية واللغوية.

إلى الأساتذة رؤساء أقطاب التكوين:

الأستاذ الدكتور عمرو عيلان من المركز الجامعي خنشلة

الأستاذ الدكتور العلمي لراوي من جامعة أم البواقي

الأستاذ الدكتور رشيد رايس من جامعة تبسة

إلى جميع أساتذة اقطاب التكوين و المركز الجامعي خنشلة .

مقدمة

الأدب عمل فني يتم انطلاقه من جملة معطيات ذاتية واجتماعية وسياسية لواقع معين يقوم بمعالجتها كاتب أو روائي بلغته وأسلوبه الخاصين، مما يضفي على هذه المعطيات أبعاداً ومعاني جديدة. ولما كانت اللغة مادة الأديب ووسيلته في التعبير عن تلك المعطيات. فبقدر إتقانه الفني لها يكمن سر نجاحه؛ ولأن الكتابة الروائية هي أقرب الأعمال الأدبية ملامسة للواقع، أين تلتقط عناصرها من الحياة، ثم تحاول إعادة بناء ذلك الواقع مما يبقيها في عالم التجريب المستمر الذي يبحث عن لغته الخاصة؛
فالروائي العميق هو الذي يجري على لسان شخصياته ما يمكن أن ينطق بها لسان حالها. والأدب الحق هو الذي يحاول تصوير الواقع بما فيه من اختلافات وأحداث حتى يصبح ذلك الأدب انعكاسا أو تاريخا يتخذ من اللغة الوسيلة المناسبة للتعبير عن ذلك الانعكاس أو التاريخ.

وكون الرواية جنسا أدبيا قابلا للتكيف مع المجتمع، فهي الجنس الأدبي الذي يعبر بشيء من الإمتياز على مناحي الحياة، الشيئ الذي جعلها تنال الكثير من الإهتمام باعتبارها انعكاسا حقيقيا لمجمل الهموم الحياتية لواقع معيش جسدته الرواية عموما والرواية الجزائرية المعاصرة خصوصا؛ خاصة في محاولتها تقديم وعي الطبقة المثقفة بالواقع.
كما حاولت الرواية أيضا أن تعطي تصورا للعلاقات الاجتماعية والثقافية والسياسية في المجتمع الواحد. من هذا المنطلق فهي ليست تصويرا فوتوغرافيا دقيقا للواقع الذي نحياه، وإنما هي عالم متخيل يخلقه الروائي الذي لا يقدم الحقيقة في جميع الحالات، بل يقدم إيهاما بالحقيقة التي تقوم على أفضية وأزمنة للخيال دوره البارز فيها. وهنا يكمن دور الروائي في تقديم رؤيته لذلك الواقع والكيفية التي يراها لائقة ومناسبة لصياغته حتى يتميز عن غيره من النصوص.

إن تميز الإبداع الروائي الجزائري المكتوب بالعربية والذي هو وليد الواقع الجزائري زمن الإستقلال، هذا الأخير الذي يستمد منه أسئلة متنه الحكائي وبسببه يبحث عن الأشكال والأبنية الفنية القادرة على استيعاب إشكالياته المستجدة وصياغة المواقف الفكرية والإديولوجية إزاءه في تقنية روائية محكمة البناء. جعلت البحث فيها

وفـــي بنيتها الداخلية بحثا متشعبا ومعقدا؛ متشعب لأنه يتفرع إلـــى جملة من القضـــايا التـــي تمس- سواء مـــن الداخل أو الخارج -الروايـــة بوصفها شكلا أدبـــيا حديثا يقـــوم علـــى تراث سردي عريـــق ومتداخل ومعقد؛ لأن الرواية في حد ذاتها لا تظهر كأسلوب متفرد تتميز بحدود واضحة المعالم، إنما هي عبارة عن أشكال سردية متنوعة ومختلفة.

بناء على ذلك فإن البحث والدراسة فـــي مجال الرواية وبنيتها، بل وفـــي أي مجال آخـــر يستدعي تحديدا دقيقا لموضوع الدراسة في إطار تصور منهجي واضـــح الأبعـــاد. مما يعني أن بحثي هذا سيكون مركزا على بنية الخطاب السردي مـــن خـــلال المنهـــج البنيـــوي فـــي تحليل السرد، أي على مختلف التمفصلات العضوية لعناصـــر الخطـــاب وعلـــى الخصوص فيما يتعلق بالصيغـــة السردية؛ كيف صاغ الروائي عمله هذا؟ وهـــل وفق فـــي الملاءمـــة بين الأساليب المختلفة أم أنه علـــى العكس من ذلك؟ إلى أي حـــد تمكن الكاتب (الروائـــي) من الملاءمة بين تلك الأساليب المستخدمة للتعبير عـــن البنـــى الاجتماعية ونواياها ؟ أولا. وثانيا إلـــى أي حـــد يمثـــل العالـــم الدلالـــــي والســـردي للروايـــة صورة الواقـــع الاجتماعي المرصود؟ أو لأي حد يمكـــن لـــنص ســـــردي أن يصف البنـــى الاجتماعيـــة اللغـــوية لجماعة ما؟ وكيف يمكن للروائي وهـــو يتعامل مع هذا العدد الهائل من تلك البنى أثناء تجسيدها ضمن العمل الروائي؟ هل تلاءمت تلك البنى وسجلاتها الخطابية؟...

على أن تكون روايتا "سيدة المقام" و "ضمير الغائب" لواسيني الأعرج دليلا توضيحـــيا في جميع الحـــالات، نظرا لما رأيته فيهما من تقنيات السرد الحديثة، وكونهما يتميـــزان بتقنيات فنية - علـــى الـــرغم من فتوة الرواية الجزائرية مقارنة مـــع نظيرتهـــا فـــي الثقافـــات الأخرى- ناهيك عن الدلالات الموحية التي ميزت متن كل منهما.

لقد قادني هذا التصور حول اللغة السردية في "سيدة المقام" و "ضمير الغائـــب" عند واسيني الأعرج إلى تقسيم البحث إلى مقدمة، مدخل، ثلاثة فصـــول وخاتمـــة؛ حاولـــت مـــن خلال المدخل ملامسة اللغة السردية من جوانب ثلاثة تعلق الجانب الأول بالمفهوم و الجانب الثاني بالبنية. أما الأخير فتعلق بمستويات هذه اللـــغة. وهذا كله من أجل وضـــع القارئ أمام الصـــورة الواضحة حول موضوع الدراسة.

بانتقالي إلى الفصل الأول والذي وسم بـــ: "اللغة والخطاب السردي" حاولت مناقشـــة المستوى التركيبي للخطاب السردي وذلك من خلال اللغة أو المستوى السطحي كما تسميه اللسانيات؛ نظرا لكون الخطاب السردي مظهرا لغويا، يشكل واجهة هذا الخطاب الـــذي أولته الدرسات أهمية خاصة بوصفه المادة التي تجعل من الخطاب خطابا. ولأن القارئ لا يمكنه أن يمسك عناصر الخطاب جميعها إن لم تظهر على السطح علـــى شكل أسلـــــوب وخاصة ما يتعلق بمقولة الصيغة وما يطرأ عليها من خطاب مباشر وغير مباشر وغيـــر مباشر حر باعتبارها صيغا كبرى. أما فيما يخص الصيغ الصغرى فقد جسدت عند حديثي عنها من خلال صيغ المسرود الذاتي، صيغ المعروض الذاتي، صيغ المعروض المباشر، فصيغ المعروض غير المباشر.

كما حاولت بعد ذلك الحديث عن سجلات الكلام في ضوء العلاقة التي تربـــط الأدب باللغة، انطلاقا من المسلمة القائلة أن الأدب مصنوع من الكلمات. وبعبارة أوضـــح فإنـــه مصنوع من جمل وهذه الأخيرة تنتسب إلى سجلات مختلفة من سجلات الكلام؛ مركزا في هذا المقام على المقولات التي يدل حضورها أو غيابها في النص الأدبي عـــن ســـجلات كلامية معينة .

بانتقالي في مرحلة تالية من مراحل هذا الفصل حاولت تسليط الضوء هذه المرة حول حوارية الرواية من خلال تقديم مفهوم لتلك اللهجات الاجتماعية وكيفية ضمها وإدراجـــها في البناء الفني للعمل الإبداعي عبر طرق ثلاثة؛ من تهجين وعلاقة متداخلة ذات طابـــع حواري بين اللـــغات وحوارات خالصة. لتكون خاتمة هذا الفصل بتفاعل تلك الخطابـــات والصيغ فيما بينها تفاعلا إيجابيا لا يترك المجال لبروز ثغرات تمس بالعمل الفني.

أما الفصل الثاني والمعنون بـــ: "صيغ الخطاب في روايتي "سيدة المقام" و "ضـــمير الغائب" فقد كان تطبيقيا من أجل إبراز الأساليب الثلاثة المتحكمة فـــي كيفية استحضـــار النص التخييلي لعالم مصنوع من كلمات بطرق ثلاثة؛ تمثلت فـــي الأســـلوب المباشـــر، الأسلوب غير المباشر وأخيرا الأسلـــوب غير المباشر الحر باعتبـــارها صيـــغا كبـــرى. أما فيما يخص الصيغ الصغرى منها فقد جسدتها من خلال الحديث عن صيغـــة المسرود الذاتي فصيغة المعروض الذاتي لتأتي صيغة المعروض المباشر لتليها صيغـــة المعروض

غير المباشر؛ مستفيدا في كل ذلك من تنظيرات الغربيين في هذا المجال وأخص بالذكر جيرار جنيت ومستدلا بمتون النصين السالفي الذكر؛ حتى تكون الصورة أقرب للدارس الذي حاولت مرة أخرى تجلية البنى الاجتماعية اللغوية، ولكن هذه المرة من خلال الفصل الثالث الذي عنون بـ: "اللغات الاجتماعية في روايتي "سيدة المقام" و "ضمير الغائب" وسجلات الخطاب" (الكلام)؛ فكان عملي منصبا على كشف تلك اللغات الاجتماعية – على أنني لا أقصد باللغات الاجتماعية مجموع العلامات اللسانية التي تحدد إعطاء القيمة اللهجوية للغة وتفريدها، وإنما أقصد الكيان الملموس والحي لعلامات تفريد اللغة تفريدا اجتماعيا– في مستويات ثلاثة:

خصصت المستوى الأول للغة السلطة وتمظهراتها والمستوى الثاني للمثقفين أما المستوى الأخير منها للغة الأصوات الأخرى. محاولا في هذا الصدد ربط جميع تلك اللغات ومتكلميها من خلال الفكر والثقافة وكشف التباينات في ذلك.

وكما هو معروف ومعمول به ختمت بحثي هذا بخاتمة ضمت بين طياتها معظم النتائج المتوصل إليها بدء بالمدخل ومرورا بالجانب النظري إلى التطبيقي، على الرغم من الإختلاف المتباين في بعض الآراء وتشعبها فيما يتصل بالجانب النظري.

أما فيما يتعلق بمرجعية البحث فلقد اعتمدت جملة من المراجع الهامة، والمتخصصة في مجال السرديات؛ وقد لاحظت غنى المكتبة العربية بمثل هذه المراجع ، ناهيك عن بعض الدراسات التي غالبا ما تكون تطبيقات وتفسيرات للنظريات الغربية في هذا الصدد. وبالتالي اعتمدت كتاب "الخطاب الروائي"، "الكلمة في الرواية" لصاحبهما ميخائيل باختين ودورهما في تحديد البنية السردية في الخطاب الروائي وبخاصة فكرة تعدد الأصوات، بالإضافة إلى كتاب "خطاب الحكاية" لجيرار جنيت و"الشعرية" لتودوروف.

وإلى جانب هذه المصادر التي تعد الركيزة الأساسية، اعتمدت على بعض المراجع التي تعد امتداد لها مثل سعيد يقطين في كتابه " تحليل الخطاب الروائي"، آمنة بلعلي وكتابها "المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف"، وكذلك بن جمعة بوشوشة في كتابه "سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية". على أن ذكري لبعض هذه المراجع يعد على سبيل التمثيل لا الحصر.

لقد واجهتني غزارة المادة النظرية المتعلقة بالخطاب السردي، وعلى هـذا الأسـاس جاء بحثي على شكل توضيحات حول قضايا تتعلق بالرواية والخطاب، محاولا صـياغة رؤية شاملة حول مفهوم الخطاب كموضوع أساسي لبحثي وبوصفه يتضمن جملـة مـن المفاهيم يشتغل النقد ضمنها. وعليه فإن هذا الميدان وخاصة الباحث فيه يجب أن ينطلـق من قاعدة مبدئية تتحكم فيها تساؤلات عديدة للخروج بنظرة موحدة من أجل تشكيل تصور ما يخدم الدارس والقارئ الكريمين. زاد في ذلك المدة الزمنية المحددة لإخراج هذا البحث على الشاكلة التـي هو عليها الآن، أما فيما عدا ذلك فهـي لا تعدوا أن تكون عونا لـي وبخاصة ما قدمه لي الأساتذة الكرام من قريب أو بعيد من ملاحظات استفدت منها بدرجة كبيرة.

وفي الأخير أقدم شكري إلى كل من قدم لي يد العون من أجل إخراج هذا العمل على شاكلته هذه وأخص بالذكر الاستاذ المشرف الدكتور عمرو عيلان الذي تفضل بمواصـلة تأطيره لي وصبره علي فـي مجريات هذا البحث من خلال آراءه وملاحظاتـه القيمـة، ناهيك عن المجهودات الجبارة التي يبذلها وغيره من أجل النهوض بالمعرفة.

كما أقدم شكري إلى رئيس معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي عباس لغرور خنشـلة الأستاذ الدكتور يوسف الأطرش، وإلى كل من الأساتذة الدكتورالعلمي المكـي والـدكتور رشيد رايس والأستاذ الدكتور مختار قطش والدكتور صالح خديش والأستاذ الدكتورالعلمي لراوي .

والله من وراء القصد

مدخل

اللغـــة السرديـــة

- مفـــهوم اللـــغة السردية
- بنـــية اللـــغة السرديـــة
- مســـتوياتـــها

ظهر السرد منذ القديم وتطور بتطور الحياة اليومية للإنسان وكذلك لما كان يشهده هذا الأخير من سعي وراء المعرفة. كما يتضح لنا جليا المكانة التي حظي بها السرد نظرا للدور الذي يؤديه وما زال يؤديه إلى يومنا هذا من نقل للحقائق وتصوير للوقائع التاريخية وغيرها على غرار الأنواع الأدبية الأخرى. فكم هي كثيرة سرديات العالم، إنها، تنوع خارق لأنواع، هي الأخرى موزعة بين مواد مختلفة ، كما لو كانت كل طريقة ، يعهد إليها الباحث بالسرديات صحيحة وجيدة : يمكن للكلام الملفوظ أن يدعم السرد ، شفويا أم مكتوبا ،... السرد حاضر في الأسطورة، ، المثل، الحكاية، القصة القصيرة، الملحمة...[1]

ولقد استدرجت قضية أصول السردية العربية الحديثة ومصادرها ونشأتها وريادتها، ممثلة بالرواية على وجه التحديد، آراء كثيرة، منها:...أن الرواية، بوصفها لب السرديات العربية الحديثة، مستجلبة من الأدب الغربي، وأنها دخيلة على الأدب العربي من ناحية الأصل والأسلوب والبناء والنوع.[2] في حين يرى بعض المنظرين أن هذه الأصول تعود إلى انتساب هذا النوع (الرواية) إلى المزيج الحاصل في الثقافة العربية والغربية ، أما الرأي الآخر فهو يرى في التربة الخصبة التي كانت قد هيأتها لها البيئة العربية من أهم العوامل المساعدة في ذلك.

لأجل ذلك اكتسب السرد الروائي الجزائري المكتوب بالعربية في الزمن الراهن سمات الظاهرة الأدبية الدالة، والتي ما فتئت تشد اهتمام النقاد إليها فتغريهم برصدها ومقاربتها، وتحظى بعناية القراء العرب منهم والأجانب فتحفزهم على السعي إلى اكتشاف نصوصها، ومعرفة كتابها، بفضل ما حققته مدونتها النصية من تراكم أهلها كي تشغل موقعا متميزا في خارطة الإبداع الأدبي المعاصر في الجزائر؛ يعود ذلك بالأساس إلى تنامي سلطة إغرائها للكتاب على تجريب مسالك ممارستها، باعتبارها الجنس الأدبي القادر على استيعاب إشكاليات المرحلة التاريخية الحديثة والمعاصرة لجزائر الاستقلال،

---

(1) رولان بارت. النقد البنيوي للحكاية، ترجمة أنطوان أبوزيد. ط1، 1988. منشورات عويدات بيروت- باريس، الدار البيضاء، ص:89.

(2) عبد الله إبراهيم. السردية العربية الحديثة تفكيك الخطاب الإستعماري وإعادة النشأة. ط1، 2003. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ص:05.

مما يعلل تحول الكثير من المبدعين الجزائريين من مدائن الشعر، وتخوم القصة القصيرة إلى عالم الرواية: أفق كتابة أرحب لبلورة أسئلة الجزائر الحارقة زمن الإستقلال؛ خاصة زمن المحنة الذي تعيش الجزائر على إيقاع فضائعة وتداعياتها منذ التسعينات من القرن العشرين، فضلا عن إسهام الصحف والمجلات ودور النشر ووسائل الإعلام في انتشار هذا الجنس الأدبي في الأوساط الأدبية والثقافية، واكتسابه قاعدة قراء تتنامى باطراد.[1]

والرواية، من حيث هي جنس أدبي راق، ذات بنية شديدة التعقيد، متراكبة التشكيل؛ تتلاحم فيما بينها وتتظافر لتشكل، لدى نهاية المطاف شكلا أدبيا جميلا يقول **عبد الملك مرتاض:** تتخذ الرواية لنفسها ألف وجه، وترتدي في هيئتها ألف رداء، وتتشكل، أمام القارئ، تحت ألف شكل، مما يعسر تعريفها تعريفا جامعا مانعا. ذلك لأننا نلفي الرواية تشترك مع الأجناس الأدبية الأخرى بمقدار ما تستميز عنها بخصائصها الحميمة، وأشكالها الصميمة. [2] منها اللغة التي هي مادتها الأولى كمادة كل جنس أدبي آخر في حقيقة الأمر، والخيال هو الماء الذي يسقي هذه اللغة فتنمو... والتقنيات لا تعدوا كونها أدوات لعجن هذه اللغة المشبعة بالخيال ثم تشكيلها على نحو معين يتجلى في النص الروائي.

كما يمكن للغة بكل ما تعنيه الكلمة أن تتخذ عبر تظافر إجرائين أساسيين: الإنبناء، أو التجزئة، التي تنتج وحدات ثم الإدماج، الذي يجمع هذه الوحدات في وحدات من درجة عليا (المعنى). وهذا الإجراء الثنائي يجده الباحث في لغة السرد، هذه الأخيرة تعرف بدورها إنبناء أو إدماجا، أي شكلا ومعنى.[3]

لكن اللغة والخيال لا يكفيان وهما عامان في كل الكتابات الأدبية، من أجل ذلك نلفي الرواية، من حيث هي ذات طبيعة سردية قبل كل شيء تنشد عنصرا آخر هو عنصر

---

(1) بوشوشة بن جمعة. سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية. ط1، 2005. المغاربية للطباعة والنشر والإشهار– تونس، ص:07.

(2) عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد. ط1، 1998. عالم المعرفة، الكويت، ص:11.

(3) رولان بارت. النقد البنيوي للحكاية، ترجمة أنطوان أبوزيد. ط1، 1988. منشورات عويدات بيروت– باريس، الدار البيضاء، ص:139.

السرد.[1] بالإضافة إلى عناصر أخرى تدخل في تركيب الرواية من وصف وحوار وزمان ومكان... فما مفهوم اللغة السردية؟ وما بنيتها؟ وما هي مستوياتها ؟

لم تبرح المسألة اللغوية تشغل الفلاسفة والمفكرين منذ الأزل، إبتداء من **سقراط، وأفلاطون...** و**ابن خلدون** وما ذلك إلا لأن اللغة هي التفكير، وهي التخييل، بل لعلها المعرفة نفسها، بل هي الحياة نفسها. إذ لا يعقل أن يفكر المرء خارج إطار اللغة.[1] من منا يزعم بقدرته على تجاوز هذا العنصر والمكون الهام في حياتنا اليومية، في كتاباتنا الإبداعية وغير الإبداعية؟ من أجل ذلك نجد عدة لغات داخل اللسان الواحد، فهناك اللغة الشعرية، أو لغة الكتابة الإبداعية بعامة، وهناك لغة القانون ولغة الفلاسفة، ولغة رجال الإعلام أو اللغة الإعلامية، ولغة رجال السياسة، وهلم جر.[2] فاللغة لدى اللسانياتي، شيئ خصوصي، وربما نظاما مستقلا من الارتباطات الداخلية الخالصة بحسب تعبير **هلمسليف** (Helmslev) أين ميز بين شكل التعبير من جهة وماهية المحتوى من جهة أخرى (الشكل والمحتوى).

كلنا يعلم أن الألسنية تقف عند الجملة: إنها الوحدة الأخيرة في اللغة، وتعتبرها موضع اهتمامها المرتجى، ولئن كانت الجملة، نظاما لا سلسلة كلام، فإنها شكلت وحدة فريدة. ومن وجهة نظر ألسنية فإن الخطاب لا يملك شيئا إلا وجد في الجملة مبتغاه من ذلك ما قاله **مارتينيه** (Martanyh) هي القسم الأصغر الذي يمثل بجدارة وكمال، الخطاب بأسره. [3] من هنا نعي كون الخطاب متتالية جمل متداخلة فيما بينها وفق نسيج وتقنيات معينة حسب **بلومفيلد** (Bloomfiled) في تعريفه للجملة وتأكيده على وجود الخطاب رهينا بنظام متتالية من الجمل في شكل معين، وكما أشار إلى ذلك **بنفينيست** الذي يرى أن الجملة هي أصغر وحدة في الخطاب.

والعمل السردي ينشأ عن فن السرد الذي هو إنجاز اللغة في شريط محكي يعالج

---

(1) عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد. ط1، 1978. عالم المعرفة، الكويت، ص:29.

(2) عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد. م م، ص:108.

(3) رولان بارط. النقد البنيوي للحكاية، ترجمة أنطوان أبوزيد. ط1، 1998. منشورات عويدات بيروت– باريس– الدار البيضاء، ص:93.

أحداثا خيالية فـــي زمان معين، وحيز محدد، تنهض بتمثيله شخصـــيات يصمم هندستها مؤلف أدبي.[1] لكن هذه الأحداث الخيالية التي يعالجها العمل السردي قد تكون في بعض الأحيان إن نلم نقل غالبا واقعية وأحيانا أخرى خيالية وفي بعض الأحيان تتداخل فيما بينها

ولما كان السرد إلا الخـــطاب اللفظي الذي يخبرنا عن هذا العالم، وهـــو الذي يسمى أحيانا بالتلفظ (énonciation)[2] كما أن السرد هو بث الصوت والصورة بواسطة الـــلغة وتحويل ذلك إلـــى إنجاز سردي، إلـــى مقطوعة زمنية... ولا علينا أن يكون هـــذا العمل السردي خياليا أم حقيقيا، إذ فـــي كل مرة يكون السرد يجب أن يعبر الحاكي عن المـــدة (la durée) والعلية(la causalité) بوسائل التعبـــير التي يختارها.[3] مـــن تلك الوسائـــل التعبيرية نركز فـــي هذا المقام على اللـــغة. فماذا استفادت الدراسة السردية عامة والروائية خاصة من ارتباطها باللسانيات؟

إن أول ما منحته اللسانيات للتحليل البنيوي للمحكي هو المفهوم الإجرائـــي الحاسم والأساسي القائل بأن أهم خطوة تحدد فهمنا لأي نسق(بنية)، كيفما كان، هـــي معرفتنا بكيفية تنظيم عناصره، وتحديد نوعية العلاقات المقامة فيما بينها.[4] لأنه خارج ذلك لا يكمننا فهم معنى النص ناهيك عن تحديد مستويات الوصف كخطوة منهجية أولـــى قبل الوصول إلى المعنى.

درست الرواية من زاوية لغوية ونظر إلي لغتها باعتبارها وحدات تعبيرية قابلة لأن تدرس لسانيا غير أن النتائج التي تم الحصول عليها بقيت لا تتجاوز أبدا الحقل اللساني نفسه؛ فقد لاحظ **ميشال ريفاتير**(M/ Rafatyr) أن الوصف اللـــساني البنـــيوي للأسلـــوب إذا أريد له أن يكون فعالا ينبغي أن يراعـــي بأن الأدب – وإن كان يقـــوم

---

(1) عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد. ط1، 1978. عالم المعرفة، الكويت، ص:256.

(2) سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي، الزمن– السرد– التبئير. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، ص:34.

(3) عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد. م م، ص:256.

(4) عبد العالي بوطيب. مستويات دراسة النص الروائي، مقاربة نظرية. ط1، 1999. مطبعة الأمنية الرباط– المغرب، ص:19.

بالضرورة علـــى أساس المكونات اللغـــوية – له خصوصية تميزه عن الوقائع اللسانيـــة الأخرى، ولذلك فأي تحليل أسلوبـــي لساني خالص لا يمكن أن ينتهي إلا إلـــى إبـــراز الجوانب اللسانية وحدها.[1]

يعد **هاريس** من اللسانيين الذين أشاروا إلى ضرورة تجاوز البحث في الجملة إلى ما يسمى اليوم تحليل الخطاب أو تحليل النص، داعيا إلى توسيع البحث إلى خارج الجملة نظرا لكون هذه الأخيرة لم تعد كافية لكل مسائل الوصف اللغوي. وقد سببت هـــذه الآراء زعزعة لمفهوم الجملة فـــي مقابل مفهوم النص، فالجملة فـــي النص ذات دلالة جزئية، وهذه الدلالة لا يمكن تحديدها وتحليلها إلا بعد وعـــي الدلالة الكلية للنص ثم معرفة موقع جملتنا من غيرها من الجمل وذلك في إطار ما يسمى كلية النص(*) أي بنيته العامة.[2]

ومن المعلوم أن النص أو العمل الفني يتكون من جملة من الجمل، ولكل جملة دلالتها المستقلة. لكن الحكم القرائي لكل جملة على حدةلا يساعد في معرفة معنى النص بكامله. وبالتالي فالنص لا يقبل مثل هذه القراءة ولا يسمح بالوجود المستقل لعناصره عن بعضها البعض. من ذلك ما قالت به الدراسات النصية الحديثة على تعريف النص بوصفه وحدة شاملة تتجاوز كليته مجموع أجزائه وعناصره المكونة له.[3]

وعليه فالرواية بوصفها جنسا مستقلا بذاته لا يمكن دراستها وفهمها فهما لسانيا خالصـــا، بل يجب تجاوز ذلك الى البحث في علاقات الجمل فيما بينها والدلالات الناتجة عنها.

---

(1) ينظر حميد لحمداني. أسلوبية الرواية مدخل نظري. ط1، 1989. مطبعة النجاح الجديدة – الدار البيضاء، صص:13–14.

(*) البنية الكلية للنص؛ نسق من العلامات الملموسة له قوانينه النسقية التي تتصف بالوحدة الداخليـــة والإنتظام الذاتي على نحو يقضي فيه أي تغير في العلاقات إلى تغير النسق نفسه، وعلى نحو ينطوي معه المجموع الكلي للعلاقات.

(2) محمد سالم محمد الأمين. مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر(دراسة نظرية تطبيقية في سيمنطيقا السرد). ط1، 2008. مؤسسة الإنتشار العربي، بيروت– لبنان، ص:12.

(3) محمد سالم محمد الأمين. مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر(دراسة نظرية تطبيقية في سيمنطيقا السرد). م م، ص:.13

تعــدد الكتابة ووحــدة اللغة:

من المفيد الإشارة إلـــى أن معركة الصراع مع النقد الكلاسيكي ومنطقه فـــي مقارنة النصوص الإبداعيـــة ، كانت قد تفجرت مع **رولان بـــارت**(Roland Barthes) الـــذي حمل لواء النقد الجديد، والرؤية الجديدة فـــي التعامل مع الإبداع والكتابة الأدبيـــة. ولنقل القطيعة النقدية مع موروثات الخطابات البلاغية والسياسية والفلسفية الفضفاضة... وإعادة النظر فيما أنجز.[1] وذلك من خلال كتابع "الدرجة الصفر فـــي الكتابة" عام 1953. (Le degree zéro de l'ecriture) [*]؛ وهو الكتاب الذي يعد بداية فعلية في مفهوم الكتابة الأدبية، ومقوماتها، وأنواع الكتابة.

إن نظرية **بارت** النقدية تتمحور حول نقطة جوهرية تتصل بالإبداع فـــي مجال اللغة أساسا، وعلى المنظومات الدلالية الفاعلة في الأدب من خلال التركيز علـــى الأدبية التي تنتج المعنى، لا على المعنى في ذاته.[2] من هنا تأتي الأهمية التي أولاها **بارت** وغيره من النقاد الذيـــن اهتموا بآرائه وكتاباته حول اللغة الأدبيـــة بل اللـــغة فـــي حد ذاتها تـــقول **سوزان سونتاك**(Susan Sontak)الكتابة هي الشيء الذي يتحدث عنه **بارت** باســـتمرار لا أحد على الأرجح منذ **فلوبير**(Flaubert)، فكر بهذا التوجه وهذا الشغف فـــي ماهـــية الكتابة.[3] هذه الأخيرة التي يرى **بارت** أنها لا تستنتج باستمرار وفق القواعد والضوابط التقليدية الأحادية الإستعمال، هي متعددة ومتغيرة باستمرار ولا يتم ذلك إلا من خلال اللغة.

إن الكتابة مـــن هذا المنطق المشار إليه سابقا تغدو استثمارا متجاوزا للغة المتداولة، محكومة بدوافع نفسية وجمالية تجعل منها هذه الدوافع تشتغل كبنية رمزية، تتجاوز اللغة

---

(1) عمر عيلان. في مناهج تحليل الخطاب السردي. ط1، 2008. منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق، ص: 41.

(*) مصطلح إستعاره بارت من باحث لساني يدعى **بروندال** هذا المصطلح هو درجة الصفر فـــي الكتابة ويعني به الكتابة البريئة الشفافة، المتحررة من هيمنة الطقس الإجتماعي، والتقليد المستهلك للأساليب والتعابير المحفوظة.

(2) عمر عيلان. في مناهج تحليل الخطاب السردي. م م، ص:46.

(3) المرجع نفسه، ص:47.

المتواضعة إلـــى ما وراء اللغة(Métalangage)، متجهة فـــي صيرورة تتميز بالنمـــو المتشابك والمعقد؛ وبالتالـــي يمكن التمييز بين الكتابة والكلام مـــن حيث علاقة كل واحد منهما باللغة.[1] فالكلام ملك لجميع الناس لهم الحق فـــي استعماله مـــن خلال مواضـــع متعددة؛ قد يكون ذات قيمة نفعية وقد يكون على العكس من ذلك. في حين أن الكتابة هي فعل خاص بمجموعة من الناس؛ هؤلاء يعمدون إلى إسباغها بصبغة مميزة من خـــلال الرمزية.

غير أن الكتابة مثلما أشار إليها **بارت** لا يمكن أن تتجسد إلا باتحاد مكونين أساسيين؛ اللغة من حيث هي عنصر مشترك بين الناس وتعبر عن ماضيهم ومستقبلهم وحاضرهم، والأسلوب الذي هـــو سمة خاصة بذات الأديب أو الكاتب. هذا التداخل أو التقاطع بـــين المكون اللغوي بالمكون الأسلوبي (الصياغة) يمكن أن يكون سابقة عـــن الكاتب فيستلهم منها مثلما فعل القدماء، وقد تكون حديثة يسعى الكاتب إلى تطويرها بالزيادة أو النقصان يقول **رولان بارت:** إن أفقية اللغة وعمودية الأسلوب يرسمان للكاتب صيغة ما، لأنه لا يختار أيا منهما... يوجد بين اللغة والأسلوب مكان لواقع شكلي آخر هو الكتابة... اللغة والأسلوب قوتان عمياوان، والكتابة فعل للتضامن التاريخي... اللـــغة والأسلوب شيئان والكتابة وظيفة، إنها العلاقة بين الإبداع والمجتمع.[2]

إن هذه النظرة من **بارت** التي مؤداها تجاوز كل ما هو قديم وكلاسيكي فـــي الأدب، لكن دون الإستغناء عنها لأن ذلك سيساعد بشكل أو بآخر في عملية الإنتاج الأدبي مـــن خلال التجاور أو الاقتباس أو الإستشهاد يقول أيضا في كتابه "عن راسين" إن الكتابة هي دائما سعي للرد علـــى الأدب القديم وتهديمه، تفتح نوافذ جديدة علـــى الأدب ذاته. فقيمة الأشكال الأدبيـــة الكلاسيكية، تسكن العمق التاريخي للكتابة. غير أنها محاورة للأشكال الجديدة، إستنادا لأفق التطور الدائم الذي يشكل هاجسا حيويا للكتابة، وبالتالي فإن مسعى الكتابة هو إعطاء وجه آخر للعالم.[3]

---

(1) عمر عيلان. في مناهج تحليل الخطاب السردي. ط1، 2008. منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق، ص: 47.

(2) عمر عيلان. في مناهج تحليل الخطاب السردي. م م، صص:48-49.

(3) المرجع نفسه، ص:.50

وعليه فالعمل الأدبي بوصفه يشتمل على اللغة والسرد توجههما فكرة عامة مهيمنة، تتجسد في أغلب الأحيان في سلوك البطل الذي توجهه تلك الفكرة العامة. وبعبارة أخرى تلك الرؤية الاديولوجية للبطل أو الكاتب والمتجسدة في نسيج الخطاب الروائي في شكل اساليب مختلفة باختلاف الأفراد والشخصيات في تقنية محددة.

لذلك فإن لغة السرد تحمل رؤية عامة تتنوع بتنوع الشخصيات؛ فلكل شخصية رؤية تتجسد في لغتها وسلوكاتها وخطاباتها حتى وإن كانت هذه اللغة مروية على لسان الراوي الذي لا يستطيع الإستغناء عنها.

فـــي بنيـــة الســـرد:

إذا كان المحكي- لا متناهيا- على حد تعبـــير **بارت،** فإن الإهتمام به فـــي محاولـــة لاستكناه عناصره، وطبيعة العلاقة القائمة فيما بينهما، لم يكن بأقل من ذلك، بدليـــل تفرده بفرع معرفي مستقل يدعى علم السرد(La narratologie)[1] وهـــي نفس القناعة التـــي انتهى إليـــها جل واضعي نظرية السرد الغربييـــن، علـــى اختلاف مشاربهم، وتـــنوع المصطلحات التي استعملوها للتعبير عن هذا النموذج النظري الذي يتم من خلاله دراسة جميع النصوص الحكائية، من أجل الكشف عن أبنيتها والعلاقات القائمة بينها.

لكن هل المحكي كحكاية هو نفسه عندما يتجسد كخطاب؟ أو هل بنية المحكي في الحكاية هي نفسها في الخطاب؟

تجدر الإشارة إلى أن مسألة التنبيه لمحتويات المحكي ليست من إكتشاف **بـــارت** أو **تودوروف** – دون إهمال جهودهما في هذا المجال- إنما هـــي من إكتشاف مجموعـــة الشكلانيين الروس في شخص **توماشيفسكي.** باعتباره أول من نبه الباحثين إلى ضرورة التمييز داخل النص الحكائي بين عنصرين إثنين يختلفان عن بعضهما البعض وفي نفس الوقت يتداخلان فيـــما بينهما؛ هما ما يعرف بالمتن الحكائي والمبنى الحكائي فـــي مقابل الملفوظ والتلفظ في الكلام عند اللسانيـــين(énonce- énonciation)

وبالعودة إلى ما يميز المحكي في مستوييه الحكاية والخطاب، فإن ما يوجد في الواقع من التنوع الحاصل فـــي تبليغ الحكاية الواحدة – باعتبارها موضوع الحكي- بوسائـــل وطرق مختلفة مع مراعاة الإطار العام للحكاية والحفاظ عليـــها يقول **كلود بريمون** (Claude Brymond): بنية القصة مستقلة عن التقنيات التي تتولى تأديتها، إذ يسهل نقـــلها من واحدة إلى أخرى، دون أن تفقد شيئا من خصائصها الجوهرية.[2]

---

(1) عبد العالي بوطيب. مستويات دراسة النص الروائي، مقاربة نظرية. ط1، 1999. مطبعة الأمنية الرباط- المغرب، ص:27.

(2) جان ريكاردو. قضايا الرواية الحديثة ترجمة صياح الجهيم. ط1، 1977. وزارة الثقافة والإرشاد القومي- دمشق، ص:.121

كيفما كان الأمر فإن كلا من الحكاية والسرد (الخطاب) تحكمهما علاقة تلازمـــية فالأول يستدعي الثاني والعكس؛ حيث إذا استغنينا عن أحد الطرفـــين أصبح مـــن العسير تصور محكي ما. وعليه ماذا يمكن القول علـــى كل من الخطاب والحكاية مـــن ناحية العناصر المكونة لهما؟ أو بالأحرى البنية المتحكمة في كل منهما؟

مستوى الحكايـــة:

في هذا الإطار وقبل الشروع في أي عملية تحليل، ومثلما نادت به القاعدة اللسانية في تحديد مستويات الوصف كخطوة أولى. يقترح علينا **بارت** – من خلال مجمل كتاباتـــه– وبالخصوص مقاله المنهجي "مقدمة في التحليل البنيوي للسرد" الذي نشره عام 1966 أين تحدث فيه عن مكونات النص السردي بتنويعاته المختلفة؛ والتـــي تحكمها عناصر تحليلية هي: مستوى الوظائف، الأفعال وأخيرا مستوى السرد.

1-1 مستوى الوظـــائف (Les fonctions)

إذا كان كل نسق أو أي نص عبارة عن تركيبة من الوحدات المعلومة (الأقسام) فإن أول خطوة إجرائية تفرض نفسها على طريق تحديد الوظائف، وضبط أصنافها تتمثل في تقسيم الحكاية إلى وحداتها السردية الصغرى، وقد أشار إلى هذا **بارت** فـــي مقدمة كتابه "عن راسين"(Sur Racine) حين أكد أن غاية دراسته هي الكشف عن الوظائف والوحدات للقيام بالتحليل.[1] فهو يقصد بهـــذه الوظائف الوحدات السردية الصغرى كما سبق ذكره، هذه الوحدات التي يتشكل منها الخطاب السردي؛ والمتجسدة في النص مـــن خلال جمل بأكملها أو من خلال كلمات ذات معنى أو صفة أو حدث أو حركة...الخ تحكمها علاقـــة تجاور أو تضاد أو انسجام من أجل بنية كبرى تتمثل في النص. يقول **بارت** فـــي كتابـــه "مقدمة في التحليل البنيوي للسرد": والوظائف... هي الوحدات البنائية السردية الصغيرة التي يتأسس وفقها الخطاب السردي، وتتشكل من مجمل مكونات النص وتتعدد، فقد تتسع لتشمل مقاطع بأكملها، وقد تتضاءل لتكون في مستوى الجزئيات اللفظية، كالكلمة.[2]

---

(1) عمر عيلان. في مناهج تحليل الخطاب السردي. ط1، 2008. منشورات اتحاد الكتاب العرب– دمشق، ص: 66.

(2) عمر عيلان. في مناهج تحليل الخطاب السردي. م م، ص:66.

هذه الوظائف هي الأخرى تنقسم إلى قسمين هما:

1-1-1 الوحدات الوظيفية التوزيعية (Les fonctions cardinales)

إن كل محكي يتكون من وظائف مختلفة، لكن بتوزيعات كمية وكيفية متباينة بحسب طبيعة العمل والأهداف المتوخاة منه؛ وعلى هذا الأساس يجب على المحلل أن لا يضع في الحسبان تلك التصنيفات التقليدية لمقاطع الخطاب السردي؛ من مشاهد وحوارات ومونولوجات داخلية. ولا تلك التي تعتمد على الجانب النفسي من ذلك عواطف ورغبات الشخصيات، ناهيك عن ذلك التصنيف اللساني للوحدات. وعليه فإن الوحدات الوظيفية التوزيعية، هي الوحدات التي تنتشر على مساحة النص السردي، وتكون مبنية على أساس التوقع المنطقي والإفتراض السببي وهي تقابل الوحدات الوظيفية عند **فلاديمير بروب**، فإذا مثلت وظيفة من هذه الوظائف فعلا فإننا ننتظر بعده رد فعل، وإذا أشارت إلى حدث فإننا نتوقع أن يكون مقدمة لحدث مقابل، أو سلوك ما سيتلوه.[1]

هذه الوظائف والوحدات وهي تنتظم في العمل السردي بهذه الشاكلة تضعنا أمام تصور واحد وهو استمرارية الخط السردي للأحداث، فمثلا الحدث (أ) يستدعي (ب) وهذا الأخير يستدعي (ج) إلى غير ذلك من الأحداث حتى نهاية الحكاية. لكن هذه الاستمرارية قد يشوبها نوع من التشويش؛ ذلك ما نجده في الروايات الحديثة فخطية الأحداث أو الوظائف لا تسير وفق هذا النظام. لذا نجد تناوبا بين مختلف الوظائف والوحدات.

ولتمثيل النوع الأول المعتمد على استمرارية الأحداث ما قدمه **توماشيفسكي** من أن الحديث عن إمتلاك المسدس في ثنايا السرد، إنما يذكر ليستخدم لاحقا. كما أن رفع سماعة الهاتف يستدعي إغلاقها.

وتنقسم الوظائف التوزيعية إلى قسمين: القسم الأول هو الوحدات التوزيعية الأساسية التي تكون الهيكل الأساسي للنص السردي، هذه الوحدات هي بمثابة العمود الفقري الذي يتحكم في بناء النص. تظهر من خلال ترابط منطقي وسببي الواحدة منها تحيل إلى الأخرى ولا تكتمل إلا بوجود الوحدة الأخرى

---

(1)عمر عيلان. في مناهج تحليل الخطاب السردي. ط1، 2008. منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق، ص: 67.

على العكس من ذلك توجد الوحدات التوزيعـــية الثانوية وظيفتهاهـــي ربط الصلات وملء التجاويف القائمة بين عناصر الهيكل الأساسي، وتوضيح المسارات المرتبطة ببنية السرد الأساسية، فهي سرود صغرى جزئية ضمن البنية الكبرى.[1]

1-1-2 الوظائف الإدماجية أو القرائن (Fonction intégratives ou Indices)

هذا الصنف من الوحدات ذو طبيعة تكميلـــية، كما أنها لا تحيل علـــى فعل لاحق أو متمم، غالبا ما تتعلق بالشخصيات؛ من خلال معلومات حول هوياتـــهم، صفاتهم أو أزمنة وأمكنة مختلفة (وصف). ففي الغالب تحيل العديد من المؤشرات على نفس المدلول، كـــما أن نظام ظهورها في الخطاب ليس مقننا بالضرورة.[2]

وتنقسم هذه الوحدات بدورها إلـــى قسمين: القسم الأول يقوم بوصف المشاعر والأحاسيس والطباع والصفات الخاصة بالشخصيات. فـــي حين يقدم لنا القسم الثانـــي معلومات عـــن الأمكنة والأزمنة المتصلة بالأحداث؛ فتساعد القارئ علـــى إكتشاف المكان والزمان كمـــا تسمى الإخبارات(Les informations)

تتسم هـــذه الوحدات باختلافها عن الوظائف التوزيعـــية، بأنها غير أساسية فـــي مادة الحكي، فلا يؤدي إغفالها أو إسقاطها من سياق البنية الأساســـية إلى حدوث إختلاف فـــي مسار القص، لان طابعها التراكمي غير السببي هو المتحكم في خصوصيتها.[3] وبالتالي من خلال هذه الأنواع الأربعة التي تطبع الوظائف في السرد، أو النحو الوظيفي للسرد[4] على حد تعبير **بارت**. هذه العناصر الوظيفية أو هذا النحو يطبع السرد بصيغتين أساسيتين هما التوالي والإستتباع (السببية)

كما أن الوظائف تتضمن وحدات سردية مجازية، عكس المؤشرات التي تحتوي وحدات

---

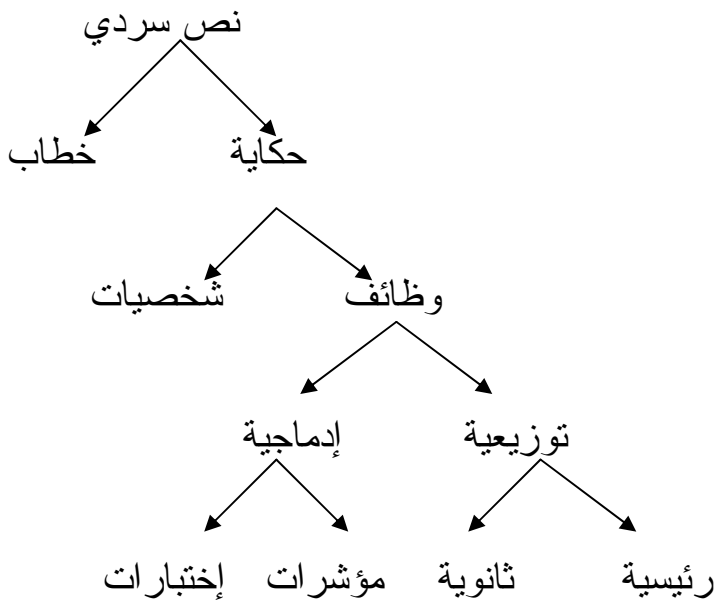
(1) عمر عيلان. في مناهج تحليل الخطاب السردي. ط1، 2008. منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق، صص: 67-68.

(2) عبد العالي بوطيب. مستويات دراسة النص الروائي، مقاربة نظرية. ط1، 1999. مطبعة الأمنية الرباط- المغرب، ص:31.

(3) عمر عيلان. في مناهج تحليل الخطاب السردي. م م، ص:68.

(4) المرجع نفسه، ص:69.

استعارية؛ فالمحكي الذي تكون غالبـــية وحداته وظيفـــية غالبا ما يتميز بكثرة الأحداث والوقائع مثل الحكايات الشعبية ورواية المغامرات. في حين المحكي الـــذي تطغى علـــيه الوحدات المؤشراتية تكون فيه الأحداث والوقائع قليلة ويغلب عليها الوصف مثل روايات التحليل النفسي. إذا لا يمكن حذف نواة(Noyau) دون إفساد الحكاية، كما لا يمكن أيضا حذف وظيفة ثانوية(Catalyse) دون إفساد الخطاب.[1]؛ لأنها تقيم فيما بينها علاقـــات تداخل وتكامل مختلفة ومتنوعة حسب أبعاد ودلالات كل نص سردي وهذا ما يمثله هذا المشجر.[2]



مشجر- 1-

---

(1) عبد العالي بوطيب. مستويات دراسة النص الروائي، مقاربة نظرية. ط1، 1999. مطبعة الأمنية الرباط- المغرب، ص:34.

(2) عمر عيلان. في مناهج تحليل الخطاب السردي. ط1، 2008. منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق، ص:.69

1-2 مستــوى الأفعــال (Les actions)

وهو المستوى الــذي تتحدد من خلاله مجموع الأعمال المنجزة فــي النص السردي، والتي يتم تحديد الفاعلين فيها والمفعول بهم، تماما مثلما هو محدد بالعلاقات النحوية فــي الدراسات اللــغوية.[1] هذه الأعمال والتــي نعثر عليها داخل العمل السردي من خــلال الشخصيات والتي هي في حقيقة الأمر كائنات من ورق، لذلك يعمد المؤلف على إصباغها بشتى الأشكال وتحميلها قول ما لم تقل. عكس الشخصيات في الواقع، هذا ما يسهل الأمر علــى المؤلف لكي يعتمدها فــي سياق أشمل هــي الوظيفة العاملية التي تقوم بها هــذه الشخصيات؛ والتي كان حددها **فلاديمير بروب**(Vladimir Brob) بواحــد وثلاثــين وظيفة.

ويؤكد **بارت** أن المقصود بالأفعال لا يجب أن يؤخذ في مستوى الشخصيات من خلال الأحداث، بل من خلال إدراج هــذه الأحداث وعلاقتها بالشخصيات ضمن محاور عملية. هــذه المحاور هــي: محور الرغبــة(Désir) فمحور التواصــل(Communication)، ومحور الصراع(Lutte) .[2] أو يطلق علــى مثل هذه المحولات الثلاثة اسم المحمولات الأساســية أو القاعدية(Des prédicats de base).[3] وبالنسبة لمحور الرغــبة يمكن أن نعتبر الحب من أكثر الأشكال إنتشارا في الأعمال الروائية، في حين محور التواصل ومن خلال السعي إلى إنجاز العمل المطلوب. أما محور الصراع فهو يتمثل في المعارض الذي يسعى إلــى عدم بلوغ البطل مبتغاه. وبخصوص مستوى السرد فإننــي سأعود إليــه بالتفصيل فيما بعد.

---

(1) عبد العالي بوطيب. مستويات دراسة النص الروائي، مقاربة نظرية. ط1، 1999. مطبعة الأمنية الرباط- المغرب، ص:34.

(2) عمر عيلان. في مناهج تحليل الخطاب السردي. ط1، 2008. منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق، ص:69.

(3) عمر عيلان. في مناهج تحليل الخطاب السردي. م م، ص:70.

2- مستوى الخطـــاب:

في هذا المستوى الثاني سأركز في حديثي على ثلاثة مكونات فرعية، أجمع عليها أغلب المنظرين لما لها من دور أساسي في تشكيل الخطاب الروائي؛ ويتعلق الأمر بالزمن والرؤية والصيغة. علـــى أن اهتمامي الكبير سيكون- من الآن وفي ما يلـــي من الخطوات- منصبا بالدرجة الأولى والأخيرة على الصيغة لما لها مـــن صلة بالموضوع المطروق وكذلك لما لها من صلة بالرؤية من جهة أخرى.

فالعلاقة بين الصيغة والرؤية تقود إلى تشكيل الإنطباع النهائي لدى المتلقي في إدراك طبـــيعة العلاقات في الرواية، المبنية فـــي جوهرها على تفاعل فـــي أشكال الوعي عند الشخصيات، المبينة فـــي خطاباتها، ودور الرؤية المسؤولة عن نقلها للقارئ فـــي صيغة العرض أو السرد.[1] هذا السارد وهو يقدم لنا القصة ينوع بين أسلوبيـــن وأحيانا يراوح بينهما.

رغم ما يبدو على هذه المقولة النحوية من عدم تناسب مع ما هـــي مستعملة له فـــي الخطاب النقدي الروائي، فإنها مع ذلك قد وجدت لنفسها مكانة ضمن الدراسات النظريـــة والتطبيقية. وعليه فإذا كانت مظاهر الحكي(Les aspects du récit) تتعلق بالكيفية التي أدركت بها الحكاية من طرف السارد، فإن صيغ الحكي تتعلق بالطريقة التـــي عرضها علينا بها هذا السارد، وقدمها لنا.[2]

إن الصيغة بتنويعيها العرض والسرد، لا يمكن أن يخلو منها أي عمل سردي. كما أن كلا من هذين الأخيرين لا يوجدان بشكل منفرد ومستقل في الخطاب الروائـــي المعاصر؛ فبالنظر لموقع الراوي والرؤية التي يرى منها يتداخل كل من السرد والعرض علـــى أنني سأعود إلى هذين النوعين وما يعتريهما من تنويعات ضمن العمل السردي فـــي صفحاتنا اللاحقة.

---

(1) عمرو عيلان. الإديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة. ط1، 2001. منشورات جامعة منتوري- قسنطينة، ص:102.

(2) عبد العالي بوطيب. مستويات دراسة النص الروائي، مقاربة نظرية. ط1، 1999. مطبعة الأمنية الرباط- المغرب، ص:.196

فـــي هذا الجزء من المدخل ومن خـــلال هذا العنصر أكشف عن بعض المستويـــات اللـــغوية، التي يتم من خلالها تشكيل المضمون الفني السردي فـــي النصوص العربيـــة المعاصرة، ونصي "سيدة المقام" و"ضمير الغائب" على الخصوص.

والمستويات اللـــغوية هـــي تلك الأطر القولية التـــي عبرها ومن خلالها صيغت المـــادة القصصية، وتم التعامل مع (الكلام الأجنبي) وغيره من التناص.[1] ومن الطبيعي أن يكون حضورها بدرجات متفاوتة حسب اختلاف الكتاب أنفسهم. لذلك فإنه من خصائص هـــذه المستويات اللغوية المدروسة في هاتين الروايتين؛ الحوارية والتعددية اللسانية. لذا فإن هذه الزاوية الحوارية...لا يمكن أن تحدد أو تقام عـــن طريق الإستعانة بمعايـــير علم اللـــغة الصرف، وذلك لأن العلاقات الحوارية وإن انتمت إلى مجال الكلمة، إلا أنها لا تنتمي إلى مجال دراستها من خلال منهج علم اللغة الصرف.[2] هذا الأخـــير الذي يركز إهتمامـــه بالشكل التكويني وكذلك الخصائص النحوية والدلالية اللغوية الصرفة.

وهكذا تكون العلاقات الحوارية خارج نطاق علم اللغة... لكن لا يجوز أن تفصل عن اللغة بوصفها ظاهرة ملموسة ومكتملة. اللغة تحيا فقط فـــي الإختلاط الحواري بين أولئك الذين يستخدمونها...إن حياة اللـــغة مفعمة بالعلاقات الحوارية، وذلك بغض النظـــر عن الميدان الذي تستخدم فيه (يومي، عملي، علمي، فني...الخ).[3]

لكن كيف يتعامل الفنان أو الروائـــي أمام هذا التنوع الهائل في مستويات اللـــغة لدى الأفراد حين يضمنها نصه الفني؟

إن هذه المستويات وهذا الكلام المختلف تغدوا شكلا جديدا عندما ينقلها الكاتب إلـــى نصه فيمارس عليـــها سلطة اللعب والإستحواذ وإصباغها بصبغـــته؛ وهـــذه سمة النصـــوص الكلاسيكية الأحادية النظرة. في حين تقف النصوص الروائية المعاصرة فـــي وجه هـــذه

---

(1) محمد سالم محمد الأمين الطلبة. مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد. ط1، 2008. مؤسسة الإنشاد العربي، بيروت– لبنان، ص:07.

(2) ميخائيل باختين. شعرية دوستوويفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي. ط1، 1986. دار توبقال، ص:266.

(3) محمد سالم محمد الأمين الطلبة. مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد. م م، ص:.09

الأخيــرة؛ فباستطاعة هذا التنوع فــي الكلام أن يبرز جليا فــي العمل الفني لأن كل بناء حواري يتطلب مواجهة بين النصوص ووجهات النظر والأقــوال والتي أضحت السمــة الطاغية اليوم.

كما أن التشكيلات اللغــوية التي تصاغ فيها المضامين السردية الروائــية المعاصرة، ليست سوى تمظهرات دلاليــة لأنواع منشودة مــن الواقع يسعى المبدعــون كل حسب رصــيده وطاقاته الإدراكية إلى إبداعها والتعبير عليها. فالدلالات والمعاني الكامنة فــي النص لا يتم إستنتاجها من القارئ فحسب، بل أن البناء الفني للنص هو الذي يوحــي بها فالمعنى شكل ولا يمكن أن يدرك إلا باعتباره كذلك.[1]

إن أي لغة أدبية لا يمكن تحليلها سوى من خلال طابعها التعددي، لأن الإقتصــار منها علــى مستوى واحد سيعمل على خلخلة البناء الفني الجمالي لتلك اللغة. إذ أن لغــة الرواية هــي نظام لغات تتــير إحداها الأخرى حواريا، ولا يجوز وصفها ولا تحليــلها باعتبارها لغة واحدة ووحيدة. وعلى هذا فإن الأشكال اللغوية والأسلوبية المختلفة تعود إلى نظم مختلفة في لغة الرواية... فلغة الرواية لا يجوز وصفها في مستوى واحد.[2]؛ هــذه المستويات التي نعثر عليها في النص (الرواية) تتميز فيما بينها تبعا لظروف إنتاجها مــن ذوات المتكلمين، وكذلك من خلال إعادة إنتاجها داخل العمل الفني من ذات الكاتب. وعليه فالرواية تمثل التنوع الأدبي والإجتماعي من خلال اللغات والأصوات والملفوظات.

مع **بيــير زيما**(Pieer Zima) وسعيه إلــى الربط بين البنية القوليــة والجماعــات الإجتماعية في إطار ما يسميه علم إجتماع النص الأدبي[*]بصفة عامة والروائــي بصفة

---

(1) سعيد بنكراد. النص السردي، نحو سميائيات للإيديولوجيا. ط1، 1996. دار الأمان- الرباط، ص:56.

(2) محمد سالم محمد الأمين الطلبة. مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد. ط1، 2008. مؤسسة الإنشاد العربي، بيروت- لبنان، ص:31.

(*) علم مهمته البحث عن كيفية التفاعل بين النص الأدبي والمشكلات الإجتماعية والتاريخية علــى مستوى اللغة. لمزيد من المعلومات ينظر حميد لحمداني. النقد الروائي والإديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي. ط1، 1990. المركز الثقافي العربي، بيروت، صص:71-73.

خاصة، إذا فلغة الكتابة أو اللغـــة السردية فضلا عن جانبها الجمالي فـــي تشكيل النـــص لها وظائف أخرى تتحدد مـــن خلال المجتمع؛ لأن العمل الفني نتاج لعدة عمليات بدءا من مفردات المادة الخام (الكلمات) ومحتواها خارج العمل الفني ثم داخله فـــي مرحلة ثانية. وبالتالي فإن تحليل أي عمل روائي من أجل الوقوف على مستوياته اللغوية متوقف على تحليل دلالات النص والصراعات الداخلـــية فيه من جهة، وعن المعارف المنتجة لهـــذه الدلالات سواء تعلقت بالمبدع أو الجماعة أو القراء؛ إننا حين نمسك بمحتوى شكل العمـــل الفني مدركين من خلاله رؤية الفنان والمثل الأعلى للمجتمع الذي يعيش فيه. نســـتطيع أن نمسك بدقة الصراع الجمالـــي والإجتماعي الدائر في المجتمع فـــي تلك اللحظة، وموقف الفنان منه، ومن هنا فإننا نتصور أن محتوى الشكل هو المفتاح الأساسي لدراسة النص أو العمل الفني، ليس بوصفه متأثرا بالمجتمع وإنما بوصفه عملا إجتماعيا.[1] لكن هل تفطن العرب إلى هذه المسألة الخاصة بالمستويات؟

كان العرب وبخاصة كبار النقاد من مثل **أبو عثمان الجاحظ:** أول من اهتم بالحـــديث عن مستويات اللغة، ومراعاة درجة المتكلم الثقافية والاجتماعية. وألفينا ذلك بكثير لـــدى الأعراب البادين الذين كانوا يؤثرون التقعر والإغراب، ولدى البلغاء الذين كانوا يميلـــون إلـــى النسيج الأسلوبي العالي التركيب الـــذي يبهر ويسحر، ولدى النحـــاة واللغويـــين الذين لم يكونوا هم الآخرين قادرين علـــى التخلي عن هذا المستوى العالـــي والنزول إلى كلام العامة.[2]

في خضم الحديث على مستويات اللغة في الكتابة الروائية، لا بد من الإقرار أن هـــذه المسألة لم تنل المستوى المطلوب من الدراسة مـــن النقاد والمنظرين؛ نظرا لانشغالـــــهم بجوانب أخرى فـــي السرديات من ذلك إعتناؤهم بالشخصية، الزمان، المكان... وحقيـــقة الأمر أن هذه الشخصية التي عني بها أشد الإهتمام نظرا لمحوريتها في العمل الروائـــــي كيف لها أن تنهض في غياب اللغة؟ وكيف تخاطب هذه الشخصية نظيرتها فـــي الرواية؟

---

(1) محمد سالم محمد الأمين الطلبة. مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد. ط1، 2008. مؤسسة الإنشاد العربي، بيروت- لبنان، ص:34.

(2) عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية بحث في تقنيات الســـرد. ط1، 1998. عـــالم المعرفـــة- الكويت، ص:116.

وبمساءلة أكثر كيف يكتب الروائي روايته؟ أيكتبها باللغة الفصحى كما كان الجاحظ يحرر رسائله... أو يكتبها باللغة السوقية المتدنية ؟ أم يكتبها بلغة تقع بين ذلك وسطا؟... هل يجب أن تكون لغة السرد، أو الحكي، هي نفسها لغة الحوار، أم تكون كل لغة من اللغتين في مستوى يبعد عن مستوى اللغة الأخرى؟

إن النظريات النقدية التي تنظر إلى الرواية... كانت تقوم إجراءاتها علـــى أن يستوي الكاتب الروائي في مستويين إثنين من اللغة علـــى سبيل الوجوب: مستوى السرد وتكون فصيحة، سليمة، بل راقية، ومستوى الحوار وتكون لغتـــه متدنية وعامية.[1] لكـــن هـــذه الآراء التـــي كانت توجه الروائيـــين آنذاك، لم تدم طويلا نظرا للفروقات الحاصلة فـــي الأعمال الروائية؛ من ذلك الإختلاف الحاصل على مستوى العامية من بلد إلـــى آخر بل حتى من منطقة إلى أخرى فـــي بلد واحد. والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو هل هـــذه الظاهرة عرفت لدى الكتاب العرب أم أنها كانت موجودة عند نظرائهم الغربيين؟

يقول **عبد الملك مرتاض:** وعلـــى أن مثل هذه الظاهرة المزعجة عرفت فـــي بعض الكتابات الأدبية الأخرى حيث كان **بلزاك**(Balzac) و**هيجو**(Victor Hugo) وسواهـــما ينادون بالويل والثبور، وعظائم الأمور؛ مما يلحق الأدب الفرنسي من مصائب العاميات المحلية الفرنسية، إلى أن جاء **مارسيل بروست** (M..Proust) فحاول أن يقيس اللغة على مقدار الوضع الإجتماعي للشخصية، في كتاباته الروائية.[2]

وعليه سأحاول تناول بعض المستويات اللغوية في الرواية عموما وروايتي "سيدة المقام" و"ضمير الغائب" خصوصا.

1- اللـــغة التراثيـــة

تعتبر المادة التراثية بمواضيعها المختلفة[3] – اليوم– أهم رافد من روافد الخـــطاب الفني المعاصر بصفة عامة والسردي منه بصفة خاصة. وخاصة فـــي حاضرنا هـــذا.

---

(1) عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد. ط1، 1998. عالم المعرفة– الكويت، ص:118.

(2) عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد. م م، صص:119–120.

(3) لمزيد من المعلومات ينظر محمد رياض وتار. توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، دراسة. ط1، 2002. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

نظرا لما لهذه النصوص التراثية من ثراء وعمق جعل أغلب المبدعين يمتحون منها. لكن بطريقة ملائمة لروح العصر. من هنا لا ينبغي النظر إلى التراث على أنه تمام هذه الثقافة وكليتها.[1] فالتراث الغني الحافل بالإنجازات لا يهاب النقد لأن هذا الأخير يعمد على تأكيد قوته؛ والدليل على ذلك هو تراثنا العربي الإسلامي القادر على إمدادنا بما نحتاجه.

يرى **سعيد يقطين** أن النصوص الروائية المعاصرة وهي تتعامل مع التراث العربي تتجلى عبر شكلين إثنين؛ فالشكل الأول هو الإنطلاق من نص سردي قديم كشكل واعتماده منطلقا لإنجاز مادة روائية. وتتدخل بعض قواعد النوع القديم في الخطاب، فتبرز من خلال أشكال السرد وأنماطه... من ذلك التداخل بين لغة المبدع باللغة المستلهمة كأسلوب المقامات والرسالة...[2]

أما الشكل الثاني هو الإنطلاق من نص سردي قديم محدد الكاتب والهوية وعبر الحوار أو التفاعل النصي يتم تقديم نص سردي جديد (الرواية) وإنتاج دلالة جديدة لها صلة بالزمن الجديد الذي ظهر فيه النص.[3]

إضافة إلى النوعين السابقين من أشكال التفاعل مع التراث، برز إلى ميدان الرواية العربية المعاصرة نمط جديد يتبنى أشكالا قولية شفوية؛ تدور أغلب مواضيعها على السير الحكائية الشعبية الضاربة في القدم وهي تحاذي (الحكايات) بذلك الأسطورة. هذه الأشكال المبدعة يمكن أن نسميها نصوصا عالمة لأن تداوليتها مقصورة على نماذج خاصة من القراء.[4]

---

(1) محمد سالم محمد الأمين الطلبة. مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد. ط1، 2008. مؤسسة الإنشاد العربي، بيروت- لبنان، ص:42.

(2) سعيد يقطين. الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث السردي. ط1، 2006. رؤية للنشر والتوزيع- القاهرة، ص:07.

(3) سعيد يقطين. الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث السردي. م م، ص:08.

(4) محمد سالم محمد الأمين الطلبة. مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد. م م، ص:47.

2- اللـــغة الشعريـــة

قبل الحديث عن هذا المستوى من اللغة، لا بد من الإقرار بأن مفهوم الأدبـــية الـــذي صاغه الشكلانيون وبلوره **جاكوبسون**؛ والذي يعني القيم التـــي تجعل من العمل الأدبـــي عملا أدبيا بل يعنـــي بها تلك اللغة التي تتداخل مع جنس الشعر آخذة منه مقوماته الفـــنية والتركيبية في قالب مفارق للشعر من خلال الأسلوب والدلالة. فاللغة الشعرية في الرواية العربية المعاصرة تعارض النص الشعري على مستوى المكونات الأساسية مـــن استعارة ومجاز وكناية... من جهة، وعلى مستوى الأغراض من جهة ثانية، ثم على أنماط إجراء الدلالات وتوزيع الملفوظات وتنويعها من جهة ثالثة.[1]

إن اللغة الشعرية في الرواية العربية المعاصرة؛ تعتمد علـــى أنساق متعددة: فكريـــة، إجتماعية وأخرى بلاغية. نظرا لتعدد أساليب التعبير لدى الروائـــي بتعدد سجلات الكلام لدى شخصياته في الرواية، وبالتالي فمهمته الأولى والأخيرة هي خلق عمل فني من هـــذا التعدد. مثلما نجده في أعمال دوستوويفسكي المتعددة العناصر؛ هذه العناصر تتوزع على عدد من العوالم وعدد من أشكال الوعي الكاملة الحقوق. ومن هنا فهـــذه العناصر لم تقدم من خلال ذهنية واحدة بل من خـــلال عدد من الذهنـــيات الكاملة القيمة... هـــذه الأشكال المتعددة من الوعي بما فيها من ذهنيات هي التي تندمج في وحدة سامية، علـــى حد تعبير البعض، من الدرجة الثانية، في وحدة الرواية المتعددة الأصوات.[2]

إن اعتماد الرواية المعاصرة علـــى لغة الشعر إنزياح فنـــي غايته تكثيف الدلالـــــة، وكذلك منح الأصوات (الأفراد) مساحة ملائمة للتعبير عن وجهة النظر. كما أن إصـــباغ الروايـــة بهذه الصبغة من اللغة الشعرية يحطم التراتبية الكلاسيكـــية أين يـــتكلم التـــاجر إلـــى جانب السياسي والمثقف بلغة واحدة ومستوى واحد.

---

(1) محمد سالم محمد الأمين الطلبة. مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد. ط1، 2008. مؤسسة الإنشاد العربي، بيروت- لبنان، ص:60.

(2) ميخائيل باختين. شعرية دوستوويفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي. ط1، 1986. دار توبقال، ص:.24

غير أن القول باعتماد الرواية المعاصرة على اللغة الشعرية بشكل كبير فيه شيء من الإجحاف، إذ أن المظاهر الشعرية في لغة الرواية اليوم لا تتقاطع مع الشعر إلا من خلال عنصر الكثافة البلاغية. فالرواية تسعى إلى تحرير اللغة من قبضة الشعر. فإذا كانت المسافة بين الشاعر ولغته تكاد تكون معدومة، وكلماته تكاد تخلوا من نوايا الآخرين ومن ظلال الأجناس التعبيرية الحافلة.[1] في حين الروائي في الرواية لا ينقي خطاباته من نواياها ومن نبرات الآخرين، ولا يقبل فيها التعدد اللساني والإجتماعي، ولا يستبعد لتلك الوجوه اللسانية وطرائق الكلام... وإنما يرتب جميع تلك الخطابات والأشكال على مسافات مختلفة من النواة الدلالية النهائية لعمله الأدبي.[2]

إلى جانب هذا التعدد في الرواية هناك جانب آخر من شعرية لغة الرواية؛ يتمثل في اللغة اليومية واعتمادها كشرعية ضمن شبكة النص. لكن لا يتم ذلك إلا من خلال أسلوب المبدع الذي يجد في ذلك صعوبة كبيرة وهو يتعامل مع هذه اللغة، لذلك نجده في بعض الأحيان يعمد إلى إفقادها الكثير من دلالاتها الإجتماعية والفكرية. وفي بعض الأحيان الأخرى يعتمدها مثلما هي موجودة في الواقع يساعده في ذلك مرونتها من حيث النطق والكتابة. وعليه فالتداخل بين لغة الشعر والرواية ساعد على تلاشي الحدود بين النوعين؛ أي إمكانية حضور كل واحد منهما في الآخر يقول **حازم القرطاجني:** إن صناعة الشعر تستعمل كثيرا من الأقوال الخطابية كما أن الخطابة (باعتبارها نثر) تستعمل كثيرا من الأقوال الشعرية.[3]

---

(1) محمد سالم محمد الأمين الطلبة. مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد. ط1، 2008. مؤسسة الإنشاد العربي، بيروت- لبنان، ص:64.

(2) ينظر ميخائيل باختين. الخطاب الروائي ترجمة محمد برادة. ط1، 1987. دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع- القاهرة، ص:74.

(3) محمد سالم محمد الأمين الطلبة. مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد. م م، ص:67.

3- اللـــغة السينمائيـــة

إن مصطلح اللغة السينمائية مفهوم إنبثق عن الحركة النقدية التصحيحية المعاصرة في مجال النقد السينمائـــي ضد التقليديـــين الذين لم يكونوا يرون فـــــي الســـنما لغـــة. وإذا كـــان **تولستوي** قد أطلق على السينما في فترته الأبكم العظيم فإن **يوري لوتمان** يرى أنه مـــن قبيل الخطأ الفادح تصور أن السينما لم تكتسب اللـــغة إلا مع الصوت.[1] وبالموازاة مـــع التطور الحاصل فـــي مجال الإعـــلام والتقنـــية فـــي مجـــال الصـــــورة التـــــي أصبحـــت هـــي الأخرى لغة تعبير- ربما بشكل كبير- عما عجزت عنه اللغة اليومية في الوصول إليه مع اختلاف في المفردات والتعابير والمعجم والبناء التركيبي.

إن اللـــغة السينمائية أهم رافد من روافد الروايـــة المعاصـــرة، لدرجـــة أن العديـــد مـــن الروائيين يتجه إلى هذا الفن مستلهما لغته؛ ومن بين الروائيين الذين يمثلـــون خيـــر تمثيل مايمكن أن نسميه(الأسلوب السينمائي) ويستخدمون لغته فـــي نصوصـــهم نـــذكر الروائي **صنع الله إبراهيم**. فحينما نقرأ رواياته وكأننا نشاهد فيلمـــا أثنـــاء التصـــوير... ويتجلى شغفه بالسينما فـــي حديثه الدائم عن مصطلحاتها، وإشارته إلـــى أفلام مشـــهورة وذلك من خـــلال رواية شرف.[2]

لقد أثبتت اللغة السينمائية فـــي السرد العربي المعاصر علـــى أنها النـــظام العلامـــي (السميوطيقي) الأقدر علـــى موازاة الرواية فـــي قدرتها علـــى الإستحواذ علـــى جميـــع الخطابات. وبالتالي فهي ذات حضور بليغ في السرد بمستوياته المختلفة . لكن هل تقـــف اللغة السردية عند حد هذه المستويات أم أنها تتعداها؟

4- اللـــغة الثالثـــة

إن ما نقصده من اللغة الثالثة هو ذلك المستوى اللغوي المنطوق الذي يستمد عناصره ومكوناته الأساســـية الأولـــى من قصص العصر بمختلف درجاتـــها ونماذجها وروافدها الداخلية والخارجية، وتكيف فيه عناصر أخرى من العامية بمختلف أنماطها ودرجاتها التي

---

(1) محمد سالم محمد الأمين الطلبة. مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد. ط1، 2008. مؤسسة الإنشاد العربي، بيروت- لبنان، ص:78.

(2) محمد سالم محمد الأمين الطلبة. مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد. م م، ص:.83

لا تبتعد عن أصول الفصحى ومقاييسها وقاعدتها الأساسيـــة... لغة عربية محكية مشتركة وسيطة عفوية أصيلة...مستأنسة من خاصة الجمهور وعامته.[1] هذه اللـــغة تسعى إلـــى تحقيق مستوى لغوي يشارك بشكل واسع في الحد مما يعانيه أفراد المجتمع من اضطراب في اللغة (عامية وفصحى). وهكذا فإن هذه اللغة الوسطى لا تخضع لشروط أو تتحد فـــي أنماط ثابتة مثلما تخضع له اللغة العربية الفصحى.

لكن هل هذه اللغة موجودة بالفعل؟ كثيرا ما يثار التساؤل حول وجود اللـــغة الثالـــثة التي يمكن أن تكون وسيطة بين فصحى العربيـــة وعاميتها، بين اللـــغة الراقية أو لغة الكتابة الأدبية ولغة التـــخاطب الدارجة. والحقيقة أنه لا يمكن التحدث هنا عن "لغة ثالثة" مستقلة تتوسط بين لغتين مختلفتين. وإنما الحديث عن الوسيط أو "المستوى اللغـــوي الثالث" الذي يقف بين مستويين رئيسيين للغة قومية واحدة.[2]

والمهم في الأمر هو أن اصطلاح اسم لغة ثالثة على هذا المستوى هو من باب المجـــاز وليس الحقيقة. ذلك كون العامية ليست لغة مستقلة كاللغة العربية الفصحى.

5- اللـــغة الحواريـــة

الحوار هـــو اللغة المعترضة التـــي تقـــع وسطا بيـــن المناجاة [*]، واللغـــة السرديـــة ويجري الحـــوار بين شخصية وشخصية أخرى، أو شخصيات وشخصيات أخرى داخل العمل الروائـــي. ولكن لا ينبغي أن يطغو هذا الحوار علـــى الشكلين الآخريـــن فتتداخل

---

(1) أحمد محمد المعتوق. نظرية اللغة الثالثة دراسة في قضية اللغة العربية الوسطى. ط1، 2005. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، صص:98-99.

(2) أحمد محمد المعتوق. نظرية اللغة الثالثة دراسة في قضية اللغة العربية الوسطى. م م، ص:89.

(*) لغة المناجاة: مصطلح هجين دخيل جيء به من قول الفرنسيين على يد أديبهم الشهير ادوارد دي جردان (Edward de Gerdan) . والمناجاة حديث النفس للنفس، واعتراف الذات للذات؛ لغة حميمة تندس ضمن اللغة العامة المشتركة بين السارد والشخصيات. لمزيد من المعلومـــات ينظر عبد الملك مرتاض. نظرية الرواية. صص:136-139.

الأشكال وتضيع المواقع اللغوية عبر هذا التداخل.[1] ولا بد على الحوار أن لا يكون طويلا فيمس ببناء العمل الفني، ولا يكون منعدما كذلك. والأحسن أن يقع وسطا بين ذلك(مقتضبا ومكثفا) لأنه إذا زاد عن حده خلنا أنفسنا أمام مسرحية. لكن السؤال الذي يطرح نفسه هنا هو هل لغة الحوار هي لغة فصحى. أم أنها تميل إلى العامية؟

تكون لغة الحوار في كثير من الأحيان – خاصة الأعمال الفنية– تنحو إلى العامية تارة وإلى الفصحى تارة أخرى؛ وعلى سبيل المثال إذا كانت الشخصية أمية لا بد من ملاءمة واقعها المعرفي وعليه فهي تتكلم وفقا لمستواها العامي. في حين إذا كانت الشخصية المتحاورة على درجة من الثقافة في مقابل شخصية أخرى لا بد على الحوار أن يكون فصيحا. وأيا كان الشأن فإن لغة الحوار...ليس ينبغي لها أن تبتعد كثيرا عن لغة السرد، حتى لا يقع النشاز البشع في نسج مستويات اللغة السردية، وحتى يظل الإستقام اللغوي قائما بين الأشكال الثلاثة، مع التزام الذكاء الإحترافي في تقديم الحوار.[2]

إن الخطاب يتجلى في أحد مستويات اللغة، مثل المستوى المعجمي، أو التركيبي أو الدلالي أو الصوتي. كما يمكن أن يتبلور في أكثر من مستوى في آن واحد؛ فقد ينتج المرسل خطابه بتوظيفه لأحدى هذه الدرجات في مستوى التراكيب، فهناك قواعد لا بد من إتباعها مثل تركيب الجمل الفعلية. في حين يتحدد المستوى المعجمي بالدلالات التي تتمركز حول كلمة معينة. أما المستوى الصوتي فأساسه التأثير في المستمع خاصة في نوع الشعر.

المستوى الصرفي

قد توجد الصيغة الإفتراضية في المستوى الصرفي، إذا إنتمت مجموعة من الصيغ إلى سلمية متدرجة للدلالة على معنى جذر لغوي واحد.[3] فمثلا صيغ المبالغة والتدرجات

---

(1) عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد. ط1، 1998. عالم المعرفة– الكويت، ص:134.

(2) عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد. م م، ص:135.

(3) عبد الهادي بن ظافر الشهري. إستراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية. ط1، 2004. دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت– لبنان، ص:70.

التـــي تشتق من الفعل الثلاثي مثلا أو استعمال صيغ الفعل المبنـــي للمعلوم أو المبنـــــي للمجهول.

المستوى المعجمـــي

في هذا المستوى من اللغة يعمد الراوي إلى اختيار وانتقاء كلمات ذات معنى. في حين يعد **المستوى التركيبـــي** من المستويات المهمة فـــي أي عمل فنـــي، وقد عنـــي بهـــذه المسألة قديما وحديثا؛ بحيث أن لكل من التقديم والتأخيـــر –علـــى سبيل المثال– الـــدور البارز فـــي بناء هذا المستوى من اللغة

إن البحث عن أو في المستويات اللغوية في هذين النصين أو غيرهما من النصـــوص، دليل على أن اللغة السردية بدأت وانفتحت في نفس الوقت على حقول المعارف الأخرى، مستلهمة منها تارة ومجددة تارة أخرى. إذ لكل فترة لغتها المتشكلة من ألوان الفنون والقيم والتصورات السائدة في تلك اللحظة الزمنية. واستيعاب اللغة قرين الوعي بسياقاتها الحافلة بها، مهما تكن طبيعة هذه السياقات بعيدة من حيث النوع والجنس عن العملية الإبداعية.[1]

ومن الطبيعي أن تكون الرواية هي الفن الأقدر على مثل هـــذا الإســـتيعاب، كمـــا أن أهـــم ملاحظة ينبغي أن ننطلق منها ونحن أمام النصوص السردية، هي أن نعي جيـــدا أن نص الواقع المجسد فـــي اللـــغة الروائية ليس سوى نص غير ممكن من جهة– لأنه ليس مـــن الضروري أن يتفق البناء السردي مع مراجعه التـــي استقى منها– كما أنه ممكـــن الحدوث من جهة ثانية. وبالتالـــي تصبح عملية الصياغة الروائيـــة التمثيلـــية تناصية مع اللـــغات الجماعية والخطابات الشفاهية والمكتوبة الموجودة في الواقع. فمن هذا المنظور كانت لغة النصوص متعددة المستويات؛ وتتمثل هذه المستويات في نظـــر **ايكـــو** كونهـــا: ركائز ماديـــة وعناصر متخالفة على محور الإختيار، وعلائق إستبدالية قائمـــة علـــى محور التركيب. ودلالات إشارية وأخرى إيحائية ثم الفضـــاء الإديولـــوجي، حيـــث يـــتم الإعتداد بـــها جميعا من منظور يسمح باستكشاف الشفرات الخاصة لكل مستوى منها.[2]

---

(1) محمد سالم محمد الأمين الطلبة. مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد. ط1، 2008. مؤسسة الإنشاد العربي، بيروت– لبنان، ص:27.

(2) محمد سالم محمد الأمين الطلبة. مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد. م م، ص:21.

الفصل الأول

اللغة والخطاب السردي

1 – صيــغ الخــطاب الممــكنة

2 – سجـــــلات الكـــــلام

3 – مفهوم اللهجات الإجتماعية

4 – تفــاعل الخــطابــات والصيغ

الفصل الأول

اللغة والخطاب السردي

إن اللغة الطبيعية هي أحد أنظمة العلامات التي يستعملها الإنسان لتجسيد قصده، وتحقيق هدفه أي لتحقيق الإفهام والفهم بين أطرافه من جانب، وتحقيق ما يصبو إليه هو من جانب آخر. فالدراسات اللسانية والفلسفية الحديثة تكاد تجمع – رغم الإختلاف الجزئي المعرفي لها – على أن اللغة هي التي تبني الوعي الإنساني، المادي والمعنوي والروحي، بل هي التي تبني التاريخ وتثري الحضارة الإنسانية عبر كل العصور في مختلف المجالات، وذلك لأنها هي مظهر ومخبر الحياة الإنسانية، ومظهر ومخبر الوجود كله، كما هو عليه.[1] لكن أهميتها تتجاوز ذلك إلى أنها هي الأداة الأهم؛ فلا يقتصر دورها على وظيفة نقل الخبر أو وصف الوقائع. بل تتعدى ذلك إلى وظائف مختلفة.هذه الوظائف رغم تنوعها وتكاملها في نفس الوقت هي التي سأحاول الوقوف عند أبرزها .

وظـائف اللغة:

للغة وظائف عديدة، هذه الوظائف تصنف وفقا لاهتمام الدارس عادة. وعليه فقد تعددت هذه الوظائف بتعدد زوايا النظر قديما وحديثا؛ فانحصرت وظيفة اللغة قديما عند ابن سنان الخفاجي مثلا في الوظيفة التبليغية يدل على ذلك قوله: أن يكون معنى الكلام واضحا ظاهرا جليا لا يحتاج إلى فكر في استخراجه وتأمل فهمه، وسواء كان ذلك الكلام (الذي) لا يحتاج إلى فكر منظوما أو منثورا [...] والدليل على صحة ما ذهبنا إليه [...] أن الكلام غير مقصود في نفسه، وإنما احتيج إليه ليعبر الناس عن أغراضهم ويفهموا المعاني التي في نفوسهم. [2] فالنظرة التقليدية الشائعة لوظيفة اللغة لم تخرج– في معالمها الكبرى– على اعتبارها مجرد وسيلة أو أداة تبليغ واتصال بين الناس، كما أنها مجرد وعاء تصب فيه أفكارهم .

أما في البحث المعاصر فاشتهر بتناول وظائف اللغة عدد من الباحثين ؛ منهم

---

(1) عثمان بدري. وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ دراسة تطبيقية. ط1، 2000. موفم للنشر والتوزيع، الجزائر،ص:13.

(2) ابن سنان الخفاجي. سر الفصاحة تحقيق علي فودة. ط2، 1994. مكتبة الخانجي، القاهرة، ص:209.

رومان جاكوبسون(Roman Jakabson) حيث ذهب في ذلك إلى الإرتكاز ، على العناصر المكونة لعملية الإتصال، من مُرسَل ومُرسَل إليه ورسالة...الخ ولذلك حصر مكونات العملية التواصلية – من وجهة نظره– في ستة عناصر وهي:

1- المرسل: ويمثل الطرف الأول.

2- المرسل إليه: وهو الطرف الثاني.

3- المرجع: وهو المحتوى الذي تشير إليه الرسالة.

4- القناة: وهي ما يسمح بنقل الرسالة من المرسل إلى المرسل إليه.

5- السنن: وهي مجموع العلامة التي تتكون منها الرسالة.

6- الرسالة: وهي موضوع الكلام.[1]

فوظائف اللغة من وجهة نظر **جاكوبسون** ليست خارجة عن هذه الأطراف، بل جعل كل عنصر من هذه العناصر مرجعا في تحديد واحدة من الوظائف، وبذلك أصبح للغة ستة وظائف وهي:

1- الوظيفة التعبيرية أو الإنفعالية: وتتمحور حول المرسل إذ تهدف إلى التعبير عن موقفه.

2- الوظيفة الإيعارية أو الندائية: وتتمحور حول المرسل إليه وذلك مثل النداء والأمر.

3- الوظيفة المرجعية: وتتمركز حول المرجع.

4- وظيفة إقامة الإتصال (التواصلية): وتتمركز حول القناة أو وسيلة الإتصال.

5- وظيفة ما فوق اللغة: وتتعلق بلغة الخطاب ذاتها.

6- الوظيفة الشعرية: وتتعلق بالمرسلة أو الرسالة ومعها الصورة الشكلية.[2]

أما **هاليداي** فيرى من وجهة نظره الوظيفية أنه هناك ثلاث وظائف كبرى وهي: الوظيفة التصورية، الوظيفة التعاملية، والوظيفة النصية [...][3]

---

(1) عبد الهادي بن ظافر الشهري. إستراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية. ط1، 2004. دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت– لبنان، ص:12.

(2) عبد الهادي بن ظافر الشهري. إستراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية. م م، صص:12-13.

(3) المرجع نفسه، ص:14.

فالوظيفة التعاملية هي التي يركز فيها على المرسل (المتكلم) وما يجب أن يكون عليه، في حين تعتمد الوظيفة التصورية على السياق الذي يتم فيه المرسل خطابه، من خلال استثماره في اللغة. أما فيما يخص الوظيفة الأخيرة فهو يركز على اللغة في تمثيل نفسها من خلال النص .

أما **بنفنست** فهو يرى أن الوظيفة الجوهرية للغة هي الوظيفة الرمزية؛ فيها يستطيع الإنسان أن يحول العالم رمزيا بواسطة اللسان دون عناء، وأن يحول التجارب الإنسانية إلى مفاهيم، كما يتمكن بها من أن يركب ويسلسل القضايا عند الإستدلال. وعندها تبلغ الملكة الرمزية لديه تحققها الأعلى.[1]

يظل واضحا أنه مهما تتبعت الحديث عن وظائف اللغة، فإنني قد لا أظفر لرؤية موحدة ومتفق عليها – لأن هذه الآراء هي مجرد عينات– إذ أن تحديد الوظائف يظل يتحكم فيه الحقل المعرفي والمصطلحاتي للدارس؛ فالإعلامي بدوره يرى أن للغة وظيفة أساسية هي الوظيفة الإعلامية. كما أن القول بإحدى الوظائف لا يلغي الوظائف الأخرى وبالتالي فقد توجد أكثر من وظيفة في الخطاب الواحد. بل لا يستطيع المرسل أن يحقق مقصده إلا من خلال تظافر هذه الوظائف مجتمعة .

كما أن الداعي إلى تتبع الوظائف اللغوية وما لها من علاقة وطيدة بالخطاب هي الموجه الرئيسي في ذلك. كون الخطاب –أي خطاب– قائم على جملة من العناصر الأساسية وهي: المرسل فبدونه لا يكون هناك خطاب، والمرسل إليه وهو طرف الخطاب الثاني وإليه تتجه عملية الخطاب؛ التي تعبر عن مقاصد المرسل. بالإضافة إلى السياق أو الإطار العام. وعليه فالخطاب هو قوة اجتماع العناصر الثلاثة السابقة. ومن جهة أخرى يسعى الخطاب من خلال وظيفته التعاملية والتفاعلية، إلى التعبير عن مقاصد معينة وتحقيق أهداف محددة، إذ يبرز في الخطاب مقاصد كثيرة.

وفي سياق الخطاب السردي، نلاحظ أن جل النقاد المعاصرين يتكاملون في منطلق وعي نقدي أساسي مؤداه أن الرواية أو القصة ليست هي المحاكاة التقليدية التي تقوم

---

(1) عبد الهادي بن ظافر الشهري. إستراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية. ط1، 2004. دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت– لبنان، ص:17.

على العرض أو التمثيل، وإنما هي الكلام نفسه، الذي لا يحيل على شيئ خارجي عنـــه، بقدر ما يحيل على ذاته، أي على مظهر الأدبية فيه. والتي لا تتحقق إلا بالطريقـــة التـــي تعمل بها اللغة.[1] فالعمل الأدبي إبداع لغوي متنوع المستويات، كما أن اللغة هي مادة كل عمل أدبـــي؛ من ذلك الخطاب الأدبـــي عموما والسردي خصوصا. فما مفهوم الخطـــاب بالدرجة الأولى.؟

1- مفـــهوم الخـــطاب.

يقترن لفظ الخطاب بمجالات عدة؛ مثل الخطاب الثقافي، الخطاب الصوفي، الخـــطاب السياسي، التاريخي، الإجتماعي... ومنه الأدبـــي. ولذلك ورد لفظ الخـــطاب بتعريـــفات متنوعة بتنوع الميادين. بوصفه فعلا يجمع بين القول والعمل في بعض الأحيان. وقد ورد لفظ الخطاب عند العرب قديما كما ورد عند الغربيين، مع درجات من التفاوت أو التقارب في معناه.

عند العـــرب:

ورد لفظ الخطاب في الثقافة العربية في عدة مواضع، إذ ورد فـــي القران الكـــريم وبصيغ متعددة؛ من ذلك صيغة الفعل في قوله تعالى:" **وعباد الرحمن الذين يمشون على الارض هونا واذا خطبهم الجاهلون قالوا سلاما** "[2] والمصدر في قولـــه تعالـــى:" **ربالسموات والارض وما بينهما الرحمن لا يملكون منه خطابا**"[3] كما فـــي قوله تعالـــى عن داوود عليـــه السلام: " **وشددنا ملـــكه واتيناه الحكـــمة وفصل الخطاب**"[4] فقد اعتبر **الرازي** صفة فصل الخـــطاب من الصفات التـــي أعطاها الله تعالـــى لداوود، بيد أن الناس مختلفـــون فـــي مراتب القـــدرة على التعبـــير عما فـــي الضمير. ولأن فصل الخطاب عبارة عن كونه قادرا على التعبير عن كل ما يخطر بالبال ويحضر فـــي الخيال

---

(1) عثمان بدوي. وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ دراسة تطبيقية. ط1، 2000. موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، صص: 14-15.

(2) القران الكريم، رواية ورش، ص:63.

(3) القران الكريم، رواية ورش، م م ص:37.

(4) المصدر السابق، ص:20.

وقد ورد كذلك اسم المفعول (المخاطب) عند النحاة للدلالة على طرف الخطاب الآخر؛ وذلك عند حديثهم عن المضمرات وكذلك عند تصنيف الضمائر المتصلة والمنفصلة، من مثل الكاف التي تلحق اسم الإشارة (ذا) مثل ذلك، ذلكم... فاختلاف حركة الكاف دليل على اختلاف المخاطب. ومن جانب آخر إذا قلنا أن لفظ الخطاب، قد ورد أكثر ما ورد، عند الأصوليين إنطلاقا من أن الخطاب هو الأرضية التي استقامت آمالهم عليها، بل كان هو محور بحثهم. فقد تردد كثير من اشتقاقات مادة (خطب) في مواضع متعددة عندهم، ومن بين الأدلة على ذلك إيرادهم لاسم الفاعل (مخاطب) ولاسم المفعول (مخاطب)، بوصفهما طرفي الخطاب.[1]

أما من ناحية صيغة لفظ الخطاب فهو من مصدري (أحد) فعل خاطب يخاطب خطابا؛ وهو يدل على توجيه الكلام لمن يفهم، وأصبح في عرف الأصوليين يدل على ما خوطب به أي الكلام .

1-2- عند الغربيين:

إن مفهوم الخطاب قد ناله التعدد والتنوع؛ وذلك من خلال الدراسات التي قام بها الباحثون من ذلك: الدراسات اللغوية الشكلية والدراسات التواصلية. ولهذا فهو يطلق على أحد المفهومين؛ الأول يتطابق والدلالة العربية أما الثاني فيتسم بالبحث الحديث؛ أين ورد مصطلح الخطاب، غالبا، ولأول مرة عند **هايمز** (Hymes)[2]

هذين المفهومين هما على التوالي؛ الأول يرى فيه أنه ذلك الملفوظ الموجه إلى الغير. من أجل تبليغ شيء ما، والثاني يرى فيه الشكل اللغوي الذي يتجاوز الجملة. وعليه فقد تناوله أكثر من باحث وفق المفهوم الأول، إذ انطلق **قيوم**(Gyeum) من الثنائية التي أصبحت معهودة منذ **سوسير** أي اللغة والكلام التي تكون اللسان. ويفضل **قيوم** إستعمال ذلك ليؤكد على ما يكتسبه الإنجاز اللغوي من أوجه ربما لا يحويها لفظ كلام

---

(1) عبد الهادي بن ظافر الشهري. إستراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية. ط1، 2004. دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت- لبنان، ص:36.

(2) عبد الهادي بن ظافر الشهري. إستراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية. م م، ص:36.

(*) يقال أن هاريس هو أول من استعمل مفهوم الخطاب في الدراسات اللسانية الحديثة، إذ وسع التحليل اللساني إلى ما هو أكبر من الجملة.

مباشرة، مثل: الوجه الكتابـــي- الحركات الجسدية...الخ[1]

فالمرتكز الأساسي الذي اعتمده **قيوم** هو اللغة بوصفها سابقة عن الخطـــاب وبذلك يفرق بين مستوى اللغة ومستوى الخطاب وعليه تكون العلامة اللسانية فـــي اللغـــة ذات دلالـــة أحادية، بينما تتعدد هـــذه الدلالات عندما يجسدها في الخطاب وبالتحديد فـــي النص.

وقد عرضت **ديبورا شفرن**(Chvrn Deborah) ثلاثة تعريفات، هـــي الأخـــرى (التعريفات) تمثل التعدد الحاصل علـــى مستوى المناهج، فقد ورد مفهوم الخـــطاب عند الباحثين بوصفه واحدا من ثلاثة: بوصفه أكبر من الجملة، أو بوصفه إستعمال أي وحدة لغوية، أو بوصفه الملفوظ.[2] فالخطاب بوصفه أكبر من الجملة أي نتيجة الدراسة الـــتي تولي العناية بعناصر الإنسجام بين هذه الجمل؛ أي بعبارة أخرى المنهج الشكلي. في حين الإتجاه الوظيفي أين يتجاوز الباحث تلك العلاقات القائمة بين جمله (شكلية) إلى العلاقة القائمة بين طرفي الخـــطاب ودرجاتهم الإجتماعية وطرقهم فـــي إنتاج خطاباتهم. أمـــا التعريف الثالث بوصفه ملفوظا فهو يمثل حلقة تقاطع بين التعريفين السابقين (المنهجين) أي بين البنية والوظيفة فهو قد يتخذ الجملة الناتجة عن عملية التلفظ.

نتيجة لذلك إختلف الباحثون العرب في تحديد مفهوم الخطاب، شأنه في ذلك شأن أي مصطلح منقول من ثقافة إلى ثقافة ومن بيئة إلى أخرى، مما أفرز خلطا بين مفهومين هما الخطاب والنص. فالنص هو مجمل القوالب الشكلية: النحوية والصرفية والصوتـــية، بغض النظر عما يكتنفه من ظروف أو يتظمنه مـــن مقاصد. فـــي حين يحيل الخطاب علـــى عناصر السياق الخارجية في إنتاجه وتشكيله اللغوي وكذلك في تأويله.[3] كما أن الخطاب يختلف عن النص في كونه قد يستغني عن العلامة اللغوية إلـــى العلامـــة الإشـــارية؛ كالإعلانات. وأنه يمكن أن يكون شفوي غير مكتوب .

---

(1) عبد الهادي بن ظافر الشهري. إستراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية. ط1، 2004. دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت- لبنان، ص:37.

(2) عبد الهادي بن ظافر الشهري. إستراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية. م م، ص:37.

(3) المرجع نفسه، ص:39.

فمفهوم الخطاب وعلى العكس من مفهوم النص عملية تفاعلية بين طرفين؛ أحدهما منتج الخطاب أو المثقف أو المفكر، والآخر العقل الذي تفاعل مع هذا الخطاب وترتب على تفاعله رد فعل معين سواء كان سلبيا أم إيجابيا. فالخطاب هو نوع من الإتصال مابين طرفين يسير في إتجاهين وبصورة دائمة مستمرة لا تنقطع وإلا بانتهاء سريانها ينتهي مفهوم الخطاب.[1]

يرى **سعيد يقطين** أن التمييز بين النص والخطاب له منطلقات منهجية ونظرية، لذا يعتبر أن الخطاب هو عبارة عن مظهر نحوي عبره نرسل رسالة (قصة). في حين يعتبر النص مظهرا دلاليا يتم من خلاله إنتاج المعنى من ذات المتلقي. ففي الخطاب نقف عند الراوي والمروي له، وفي النص نتجاوز ذلك إلى الكاتب والقارئ. [2]

إنطلاقا من هذه التعريفات التي تتباين بتباين وجهات النظر، يمكنني القول أن المشكلة الأساسية التي لازمت تحليل الخطاب والخطاب في حد ذاته، تتعلق بتحديد موضوعه؛ فمنهم من يقول بأحقيته في ذلك مثل اللسانيات. ومنهم من يرى بأنه شيء عام بين الناس... وبالتالي فقد تعددت دلالات الخطاب بتعدد اتجاهات ومجالات تحليل الخطاب. وعلى هذا الأساس تتداخل التعريفات أحيانا أو تتقاطع وأحيانا يكمل البعض الآخر.

---

(1) كمال عبد اللطيف، نصر محمد عارف. إشكاليات الخطاب العربي المعاصر، حوارات لقرن جديد. ط1، 2001. دار الفكر، دمشق- سوريا، ص:109.

(2) ينظر سعيد يقطين. إنفتاح النص الروائي النص والسياق. ط2، 2001. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، صص:10-19.

إن أبسط تعريف للخـــطاب من وجهة نظر لسانية ما ذهب إليـــه اللسانـــي الفرنســـي **إميـــل بنفينيست**(Emile Bnfeinist) (1902–1976) من أن الخطـــاب هـــو كل تلفظ يفترض متحدثا وسامعا تكون للطرف الأول نية التأثـــير فـــي الطرف الثاني بشكل مـــن الأشكال ومن ثمة فهو يميز بين نظاميـــن من التلفـــظ هما الخطـــاب والحكايـــة التاريخـــية.[1] فالخطـــاب ممثلا فـــي شقه الكتابـــي أو الشفوي يختلف عن الحكايـــة التاريخية مـــن ناحية الزمن واستعـــمال الضمائر؛ فقد نعثر في الخـــطاب على الماضي والمستقبل والحاضر. في حين نعثر على الزمن الماضي فقط في الحكاية التاريخية. ومن جهة أخرى يستعمل الخـــطاب ضمير المتكلم والغائب والمخاطب، أين تكتفي الحكايـــة التاريخية بأحادية الإستعمال من خـــلال ضمير الغائب.

بهذه العمومية التي نادى بها **بنفينيست** من أن الخطاب قد يستعمل كل الأجناس الأدبية التي يخاطب فيها شخص شخصا أخر بهدف التأثير فيه أو شد انتباهه. فإن الرواية هـــي الأخرى خطاب أدبي ذو شرعية كاملة، نظرا لاشتمالها على عنصري الزمن والضمير[2]

في حين يرى **تودوروف** أن التمييز بين الخـــطاب والحكاية يكمن فيما يسمى بالمتن الحكائي والمبنى الحكائي. وقد عرف المتن الحكائي بأنه: مجموع الأحداث المتعلقة فـــيما بينها والتـــي يقع إخبارنا بها خلال العمل (وهو) يمكن أن يعرض بطريقـــة عمليـــة (pragmatique) حسب النظام الطبيعي بمعنى النظام الوقتي والسببي للأحداث وباستقلال عن الطريقة التي نظمت بها (تلك الأحداث) أو أدخلت فـــي العمل.[3] من هـــنا فالمتـــن الحكائي هو القصة كما جرت فـــي الواقع دون إدخال تغييرات فـــي الترتيب الزمنـــي أو مجرى الأحداث.

أما المبنى الحكائي فيعرفه بأنه: يتألف مـــن الأحداث ذاتها التـــي يتألف منـــها المبنى

---

(1) محمد الباردي. إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة. ط1، 2000. اتحاد الكتاب العـــرب، دمشق، ص:05.

(2) ينظر محمد الباردي. إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة. م م، ص:05.

(3) توماشفسكي. نظرية الأغراض، في نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب. ط1، 1982. بيروت– الرباط، ص:175.

الحكائي بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا.[1]

إن الخطاب الروائي يندرج ضمن الخطاب الحكائي، لذلك كانت التحليلات التي سأقف عليها تعتمد في الأساس على الخطاب الحكائي. الشيء الذي يبرز العلاقة بين هذين النوعين الذين أرى أنه من المهم الوقوف والتوضيح بينهما.

القصة والخطاب:

إن كل الذين اشتغلوا على الحكي لجأوا إلى إجراء تمييزات داخل كل عمل حكائي كيفما كان نوعه، ومن الطبيعي- إن لم أقل لزاما- فقد إختلفت آراؤهم في التمييز الذي أقاموه؛ فقد يأخذ عن بعضهم شكلا أو تقسيما ثنائيا وعند البعض الآخر الشكل الثلاثي.

ركزت الدراسة الأدبية القديمة كل اهتماماتها على المادة الحكائية. وهي التي كانت تسميها المضمون رادة كل ما تبقى للشكل الخارجي. لكن **توماشفسكي** وانطلاقا من تصور الشكلانيين الروس يميز ضمن العمل الحكائي بين ما يمكن تسميته بالمبنى الحكائي والمتن الحكائي.[2] وهو تمييز يشبه إلى حد كبير التمييز بين اللسان والكلام. كما أن تركيز الشكلانيين كان منصبا على المبنى الحكائي أكثر منه على المتن الحكائي؛ لأن المبنى الحكائي هو الخطاب.

وهي نفس القناعة التي نادى بها **تودوروف** من بعد ذلك حيث يؤكد أن لكل حكي أدبي مظهرين متكاملين. إنه في آن واحد: قصة وخطاب.[3]. فالقصة (histoire) هي الأحداث في الواقع وما يعتريها من ترابط وتسلسل مع الشخصيات، يمكن أن تكون مكتوبة أو شفوية. أما الخطاب (discor) فهو طريقة عرض تلك القصة من طرف الراوي إلى المتلقي؛ ولذلك يعمد إلى طريقة معينة على حساب الأحداث في الواقع (القصة).

---

(1) محمد الباردي. إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة. ط1، 2000. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص:6.

(2) سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي، الزمن-السرد- التبئير. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ص:29.

(3) سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي، الزمن-السرد- التبئير. م م، ص:39.

2- القصة، الخطاب والنص:

تعد دراسة **رولان بـــارت** (مدخل إلى التحليل البنيوي للحكي) والتي اعتمد فيها هـــو الآخر على اللسانيات ولكن بنظرة معاصرة، باعتبار الخطاب مجموعة من الجمل. وعلية يمكن تحليل الحكـــي تحليلا لسانيا؛ فهو يمـــيز بين ثلاث مستويات: الوظائف، الأحـــداث والـــسرد. ليس للوظـــيفة معنى إلا لكونها تأخذ مكانا ضمن الحدث العام للعامل. وهـــذا الحدث يأخذ معناه من خلال السرد الذي ينجز عبر الخـــطاب الذي له شفرته الخاصة.[1] فالعلاقة بين هذه المكونات هـــي علاقة تكامل وانسجام خاصة لما تتجسد فـــي العـــمل السردي.

أما تقسيم **جيرار جنيت** للحكي فيظهر من خلال التحديدات الثلاثة التالية:

1- في الإستعمال العادي: يقصد بالحكي الملفوظ السردي أو الخطاب شفويا أو كـــتابيا وهو الذي يتكلف بربط حدث بحدث أو مجموعة من الأحداث.

2- في الإستعمال الجاري عند المنظرين والمحللين: يعني الحكي تتابع مجموعة مـــن الأحداث واقعية أو متخيلة وهي التي تكون موضوع الخطاب.

3- في الاستعمال الأقدم: يعني الحكي أيضا الحدث، لكنه ليس الذي يحكى هـــذه المرة ولكنه الذي يتعلق بشخص ما يحكي شيئا. إنه فعل الحكي (السرد) ذاته.[2]

ولرفع اللبس عن هذه الإستعمالات، يسعى **جيرار** إلى وضع مصطلح لكل استعمال من الإستعمالات السابقة وهي كما يلي:

1- القصة(Histoir) ويقصد بها المضمون أو المدلول السردي الناتج عن النص.

2- الحكي(Récit) وهو الدال أو الملفوظ أو الخطاب أو النص في حد ذاته.

3- السرد(Narration) ويتمثل في عملية إنتاج ذلك النص.

فجيرار جنيت يلح على ضرورة التركيز على الحكي باعتباره هـــو الخاصية القابلة للتحليل، كما أنه يلعب دور الرابط بين كل من القصة والسرد. كما أن القول بعدم

---

(1) سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي، الزمن-السرد- التبئير. المركز الثقـــافي العربـــي، الـــدار البيضاء- المغرب، ص:39.

(2) سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي، الزمن-السرد- التبئير. م م، ص:39.

وجود القصة والسرد يؤدي إلى عدم وجود الحكي.

إن **جيرار** يذهب في تحليله مثلما ذهب غيره **(تودوروف)** من أن تحليل الخطاب السردي ينطلق مما وصلت إليه اللسانيات في مجال نحو الفعل، ويصل إلى نتيجة مؤداها أنه يجب دراسة وتحليل الخطاب السردي في ثلاث مقولات هي: الزمن، الصيغة والصوت. ومن خلال عرضي لهذين التقسيمين للحكي ألاحظ اعتمادهما على لسانيات الخطاب انطلاقا من لسانيات الجملة مع اختلاف في تحديد المصطلحات من لدن هؤلاء المنظرين وغيرهم من بعدهم، وأن التحليل قد يكون بنيويا أو وظيفيا.

إن العلاقة بين لغة الحكي وأسلوب الحكي يعتبر شديد الأهمية. لأنه يطرح عددا من الأسئلة المتعلقة بإمكانية أو عدم إمكانية تطبيق النموذج اللساني من تحليل أنماط الحكي. كما يضع أيضا تساؤلات حول طبيعة كتابة النص الحكائي. هل للغة دور في توجيه أسلوب الكاتب وهو يكتب نصه؟ وما هو المستوى الذي ينبغي على الناقد أن يعتمد عليه لتحديد هوية النص الحكائي؟ هل ينطلق في ذلك من تراكم الجمل أو إلى العلامات التي تحكمها؟ أو على مستوى آخر يتمثل في الدلالة الناتجة عن تلك الجمل؟

إن العلاقة بين لغة الحكي وأسلوب الحكي تتجلى بصورة واضحة من خلال الخطابات المجسدة في النص الروائي، وبالتحديد من خلال الشخصيات وطرق كلامها، والتفاعل الحاصل فيما بينها. هذا ما سأحاول الوقوف عليه الآن في هذا البحث وما يمده من صلة بالجانب البنيوي في دراسة أنماط الحكي، نظرا لأنه يركز على المكونات الداخلية؛ من لغة وأسلوب.

يعالج **رولان بارت** موضوع العلاقة بين الحكي ... وبين اللغة، مميزا في نفس الوقت لغة الحكي، أو على الأصح لغة الخطاب الحكائي- السردي- عن الجملة اللغوية، وذلك من زاوية علاقتهما باللسانيات، إنه يعتقد أن الحدود القصوى التي يمكن أن تعمل فيها اللسانيات هي الجملة.[1] .

ولما كان الخطاب متوالية من الجمل، فإن ذلك يستدعي تتبع تلك الجمل جميعها من جملة

---

(1) حميد لحمداني. أسلوبية الرواية مدخل نظري. ط1، 1989. مطبعة النجاح الجديدة- الدار البيضاء ص:71.

إلى أخرى. حسب النظرة اللسانية. غير أنه يرى أن الخطاب الحكائـــي لا يمكن أن يرتد فقط إلى مجموعة تراكمية من الجمل، إنه علـــى الأصح مجموعة جملية خاضعة لنـــظام معين(Organisés) وهذا الجانب التنظيمي هو نفسه الذي يجعل من الخطـــاب الحكائـــي إرسالية(Message) لها طبيعة لغوية، مخالفة للغة الجملة.[1]

والخطاب الروائي باعتباره حكيا له وحداته وقواعده، مما يعني أن يكون له نحوه الخاص. يقـــول **بارت** فـــي هذا الصدد: ما دامت لغة الحكي ليست هـــي لغـــة الكـــلام المتمفصل – رغم أنها غالبا ما تكون محمولة بواستطها– فإن الوحدات الحكائـــية تصبح جوهريا مستقلة عن الوحدات اللغوية.[2]؛ من ذلك ما فعلته سوسيولوجيا النص في تمييزها بين اللغة والخطاب الروائي؛ وبالخصوص التمييز الذي قام به **ميخائيل باختـــين** (M . Bakhtine) لطبيعة الخطاب الروائي وتميـــيزه عن اللغة التي هي المادة الأوليـــة للكتابة الروائية؛ إذ أن تحليل اللغة الروائية، ودراستها بأساليب اللسانيات المعاصرة لن يفيد شيئا كثيرا في فهم وإدراك بنية الخـــطاب الروائي، لأن المستوى الذي تقوم علـــيه هـــذه البنية تتجاوز المستوى التركيبي للغة، لتحول إلى مستوى أعلى هو مستوى التركيب الحدثي.[3]

فباختين يميز بين لغة الروائي وأسلوب روايـــته، ويرى أن تحليل لغة الرواية تحليلا لسانيا، واعتبارها لغة معبرة عن الفرد وذلك من خلال وحدات الكلام عمل لا قيمة منه. فاللغة التي يتكلم بها هذا المؤلف شيء والأسلوب الذي يكتب به شيء آخر، كما أن اللسانيات تركز على لغة واحدة وتقوم بدراستها في حين نعثر في الرواية على عدة لغات، وبذلك عدد من الأساليب يقول **باختين** في ذلك: إن وحدة الروايـــة، والقضايا النوعيـــة المتعلقة ببنائها، إنطلاقا من عناصر متعددة اللغات، ومتعددة الأصوات، ومتعددة الأساليب

---

(1) حميد لحمداني. أسلوبية الرواية مدخل نظري. ط1، 1989. مطبعة النجـــاح الجديـــدة– الـــدار البيضاء ص:71.

(2) حميد لحمداني. أسلوبية الرواية مدخل نظري. م م، ص:71.

(3) المرجع نفسه، ص:71.

هـــي غالبا عناصر متعلقة بلغات مختلفة. وكل هذه الأشياء تقع خارج حدود مثل هـــذه الأبحاث اللسانية التقليدية.[1]

ما دامت الرواية بهذا الشكل من التعددية من اللغات، فإن ذلك لا يطـــرح إشكالا فـــي تلك اللغـــات في حد ذاتها بل في كيفية التوفيق بين هذه اللغـــات داخل العمل الروائـــي (الأسلوب). وعليه فالمشكل الأساسي في كيفية التعامل مع الرواية وأسلوبها لا يكمن فـــي اللغـــة وإنما هو مشكل تشخيصها داخل العمل الروائـــي وكذلك مشكل متعلق بصـــورة اللغة.[2]

إن اللغة في الحكي وفي الرواية بشكل خاص، غالبا ما لا تشكل مادة أولية فقـــط، لا يجب الرجوع إليها في تفسير دلالة النص التـــي تتأسس من خلال العلاقة بـــين الوقـــائع والأحداث وكيفية عرضهما؛ فالروائـــي قد تصادفه حالات يصعب فيها التلفظ بلغة مـــا مما يستدعي استبدالها بلغة أخرى. حتـــى أننا نراه يصدع اللغـــة ذاتها ويقطعهـــا بحيـــث تفـــقد جوهرها المجرد الذي يمثل القوانين اللغوية ذاتها.[3]

---

(1) حميد لحمداني. أسلوبية الرواية مدخل نظري. ط1، 1989. مطبعة النجاح الجديدة- الدار البيضاء صص:71-72.

(2) إن المقصود بصورة اللغة عند باختين هو أشكال اللغة المتداولة في الحقل السوســـيولوجي لـــدى مختلف الفئات، والجماعات، والشرائح الاجتماعية. وهذا يعني أن الروائي يأخذ صـــور اللغـــة هـــذه باعتبارها جاهزة ويعيد تجسيمها في النص إلى جانب بعضها البعض، صانعا بواســـطة ذلـــك لغتـــه الخاصة.

(3) حميد لحمداني. أسلوبية الرواية مدخل نظري. م م، ص:77.

الفصل الأول

صيغ الخطاب الممكنة

إن التكامل الناتج عن كل من الصيغة والرؤية السردية في الخطاب، جعل منهما محور الدراسات الحديثة؛ فهما يسمحان بضبط خصائص الخطاب من جهة وكذلك العلاقة بين النص والقارئ في استنتاجه المعنى من جهة ثانية. فالعلاقة بين الصيغة والرؤية تقود إلى تشكيل الإنطباع النهائي لدى المتلقي في الكشف عن العلاقات المختلفة باختلاف الشخصيات في خطاباتها داخل الرواية. وعليه سأحاول فيما يلي عرض كل منهما.

الصيغة:

يمكن اعتبار أواخر التسعينيات البداية الفعلية لاستثمار تغييرات **جيرار جنيت** في نقدنا العربي؛ وذلك من خلال المفاهيم التي حاول نقادنا العرب من خلالها قراءة الخطاب السردي. فقد تفاوتت درجة إمتلاكها من ناقد لآخر. وإذا كانت البنيوية قد حددت مجال إشتغالها في الخطاب، فإن مجالها فيه تحدد أكثر من خلال الزمن والصيغة ووجهة النظر.

إن الصيغة بتنويعيها العرض والسرد، لا يمكن أن يخلو منهما أي عمل سردي، والتنويعين الأسلوبيين (العرض والسرد) لا يوجدان بشكل مستقل ومنفرد في الخطاب الروائي، بل يخضعان لحالات ووضعيات تتابع أو تتداخل تبعا لموقع الراوي وحقيقة الرؤية السردية.[1] فالبحث عن الصيغة هو البحث في الطريقة التي يعرض بها السارد حكيه، وتتجلى في السرد الذي يتم من خلال تأطير السارد للأحداث والشخصيات وأفكارها من خلال تدخلاته فيها ووصفه لبعضها.

في حين يتجلى العرض من خلال الحوار حول حدث ما في الرواية، فالروائي يعمد إلى المزج بين هذين النوعين؛ فمقولة الصيغة تتحد من خلال العلاقة بين القصة والسرد، وبالتحديد من رؤية الراوي وكمية نقله للأخبار بطرق وصيغ مختلفة. ويعد الموقف الذي يتخذه السارد من الأحداث، من حيث قربه أو بعده عنها، وكذلك الموقع الذي يتخذه للتعامل مع الأحداث والشخصيات، الشكلين الأساسيين لتنظيم الخبر السردي، ويعرفان على التوالي بالمسافة(Distanse) ، والمنظور (Perspective).[2]

---

(1) عمرو عيلان. الإديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة. ط1، 2001. منشورات جامعة منتوري- قسنطينة، ص:103.

(2) عمر عيلان. في مناهج تحليل الخطاب السردي. ط1، 2008. منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق، ص:141.

فالمرء يمكن أن يروي بطرق مختلفة؛ فقد يروي كثيرا أو قليلا ومن وجهة نظر هـذه أو تلك وقد يكون قريبا أو بعيدا مما يرويه.

1-1 المسـافة (Distanse)

يبدو أن أول من كان قد تناول هذه المسألة هو **أفلاطون** فـي الكتاب الثالـث مـن الجمهورية. ومن المعلوم أن **أفلاطون** يعارض فيه بين صيغـتين سرديتيـن، تبعا لكـون الشاعر نفسه هو المتكلم، ولم يورد أدنى إشارة لإفهامنا أن المتكلم شخص آخـر غيـره. وهذا ما يسميه **أفلاطـون** حكاية خالصة، أو لكون الشاعر، علـى العكس، يبذل الجـهد ليحملنا على الإعتقاد بأنه ليس هو المتكلم... وهذا ما يسميه أفلاطون بالضـبط تقليـدا أو محاكاة.[1] أي أن **افلاطون** في حديثه عن المحاكاة والحكاية التامة عبر عن الراوي الـذي يسرد الأحداث مباشرة بنفسه، وآخر يقدمها عن طريق الشخصيات، أي الحكاية الخالصـة ويكون فيها الشاعر هـو نفسه المتكلم ولا يشير إلى أن المتكلم شخص آخر. أما التقليـد أوالمحاكاة فالشاعر ليس هـو المتكلم وعليه فالحكاية الخالصة أبعد مسافة من التقليد لأنها تقول أقل منه. وتبعا لذلك ميز **جيرار جنـيت** بين مظهرين للسرد هما: حكاية الأحـداث وحكاية الأقوال.[2]

1-1-1 حكاية الأحداث (Récit d'événements)

لا يمثل فـيها التقليد **الهوميري** إلا قسما قصيرا غير حواري بعد أن يرد مـا أحدثـه **أفلاطون** في نص هوميروس من تغيير؛ فالنص الأصلي: قال فذعر الشيخ مـن صـوته، وامتثل لأمره، ومضى صامتا، بمحاذاة الرملة حيث البحر صاخب، وعندما خـلا الشـيخ لنفسه، تضرع بحرارة إلى المولى أفولون، ابن ليتو ذات الشعر الجميل.[3]

أما في مقترح أفلاطون يقول: لما سمع الشيخ تلك التهديدات خاف فمضـى صـامتا، ولكنه ما إن خرج من المعسكر، حتى رفع تضرعات حارة إلى أفولون.[4]

---

(1) جيرار جنيت. خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصـم وآخـرون. ط3،2003. منشورات الاختلاف، الجزائر، ص:178.

(2)، (3)، (4) جيرار جنيت. خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم وآخرون. م م، ص:180.

وبالتالي فحكاية الأحداث أو سرد الأفعال يمثل مستوى تحدده مسافة الراوي مما يعرضه في العمل الروائي. فالإختلاف في النصين يتجلى من خلال القول والتكثيف الدلالي.

1-1-2 حكاية الأقوال أو سرد الأفعال (Récit de parole)

في هذا المستوى من العلاقة بين القصة والسرد (الخطاب)، يبدو المظهر الأساسي لكل فعل سردي هو التعامل مع أقوال وخطابات الشخصيات التي يتدخل فيها السارد على مسافات تختلف؛ فهو يتركها تتحدث مباشرة أو ينقل لنا كلامها بطريقته هو، وعليه يصنف **جنيت** خطاب الشخصية مارسيل لأمه عندما قال:لا بد لي من أن أتزوج البرتين.[1] إلى ثلاث حالات وهي بالشكل التالي:

1- **الخطاب المسرد(المسرود) أو المروي (Discours narrativisé)**

وهو خطاب يقوله السارد وينقل فيه كلام الشخصية ويحلله؛ فمثلا لو كتب **بروست** أخبرت أمي بعزمي على الزواج من البرتين.[2] فهذه أبعد الحالات مسافة، فالأمر لم يعد متعلقا بأقواله وإنما بأفكاره.

2- الخطاب المحول بالأسلوب غير المباشر(D / transformé au style indirecte)

وفيه لا يكتفي السارد بنقل كلام الشخصيات، بل يدمجها في خطابه الخاص مما يطبع خطابه بتلوينات متعددة، هذا الشكل من الخطاب يقف في مقابل (يختلف) عن الأسلوب غير المباشر الحر؛ أين يتداخل في هذا الأسلوب خطاب الشخصية سواء كان مصرحا به أو داخلي مع خطاب الراوي (السارد): قلت لأمي أنه لم يكن لي بد من الزواج من البرتين. خطاب مصرح به؛ أعتقد أنه لم يكن لي بد من الزواج من البرتين. [3] خطاب داخلي. كما أن هذا الشكل أكثر محاكاتية من الخطاب السابق، ولا يضمن الأمانة الحرفية للأقوال المصرح بها.

---

(1) جيرار جنيت. خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم وآخرون. ط3،2003. منشورات الاختلاف، الجزائر، ص:184.

(2) جيرار جنيت. خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم وآخرون. م م، صص:185-186.

(3) المرجع نفسه، ص:186.

3- الخطـــاب المنقول (Discours rapporté)

ويتمـــيز بأن السارد يفسح المـــجال لأقوال الشخصية للظهور فـــي مسرح الأحـــداث بكامل الخصائص الأسلوبية والدلالية؛ أي بعبارة أدق إعطاء الكلمة حرفيا لشخصية ما.

ويرى **جنيت** أن الصيغة الأخيرة قد ميزت الرواية الحديثة، فدفعت هذا النوع من المحاكاة إلى منتهاه، وحاصرت مواقع المقام السردي أو السارد، لتحول إلى مجرد ناقل للأقوال.[1]

إن الطرح التصنيفي الـــذي سيرد عند **ميخائيل باختـــــين**، لا يقـــف عنـــد حـــــدود تحليـــل الخـــطاب اللغوي الصرف. بل يسعى إلـــى تشكيل تصور مـــرتبط بالمرجعيـــة الإديولوجية للخطـــاب فـــي النص، فهو يهتم بالجانب الشكلـــــي للـــنص مـــع اســـتلهام مفاهيـــم النـــقد السوسيولوجي. وكما قلت فإن للصيغة (العرض والسرد) والرؤية يمكـــن للرواية و بالتحديد للخطـــاب أن يتأرجح بين مستويين رئيسيـــين هما نقل كـــلام المـــتكلم دون الإخلال فيـــه (حرفيا)، والثاني يعمل على نقل المعنى الموضوعي للمتكلم.

ولتنميط مستويات علاقة الرواية بالكلام الذي تنقله يقترح **باختين** جملة مـــن الصـــيغ والأشكال الخـــطابية أسماها متغيرات، وقسمها وفق خطاطات وهي: الخـــطاب المباشر، الخطاب غير المباشر، الخطاب غير المباشر الحر.[2]

1- خطاطة الخـــطاب المباشـــر:

يتمثل في طريقـــتين لنقل كلام الشخصية، أولاهما الخـــطاب المباشر الجاهز؛ وهـــو الخطاب الذي يكون قد مهد إليه الراوي فـــي السرد السابق عليه، بعبارة أدق أن الـــراوي يقوم بتـــقديم كلام يسبق كلام الشخصية. وفـــي غالب الأحيان ما يكون هذا النوع مـــــن الخطاب المباشر الجاهز مدعما لكلام الراوي ومستشهدا به.

ثانيهما هو الخـــطاب المباشر المفرغ من جوهره. بحيث لا تكون له الأهمية مثل سابقه.

2- خطاطة الخـــطاب غير المباشر:

في هذا النوع من الخطاطة نعثر على ثلاث متغيرات تجسد الخطاب وهي:

---

(1) عمر عيلان. في مناهج تحليل الخطاب السردي. ط1، 2008. منشورات اتحاد الكتاب العـــرب- دمشق، صص:143-144.

(2) ميخائيل باختين. الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة محمد البكري ويمنى العيـــد. ط1، 1986. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، صص:167-182.

2-1 المتغيرة الموضوعية التحليلية: وتفسح المجال للراوي للتعليق علـــى الكلام الذي ينقله؛ من خلال التقديم والتـــقويم والوصف والتعليق، فتتماهى أسلوبيـــة خـــطاب الراوي والمروي عنه ولا توجد الحدود التنقيطية الفاصلة كالأقواس أو نقطتي القول علـــى عكس الخطاب المباشر.[1]

2-2 المتغيرة اللفظية التحليلية: وفيها لا يقدم الراوي للكلام المنقول بأي تعليق ولا تقديم ولا أي شيء من شأنه أن يؤثر في خطاب الغير المنقول.

2-3 المتغـــيرة الإنطـــــباعية: وتظهر بوضوح فـــي نقل الخـــطاب الداخلي للشخصيـــة (المونولوج) وتتميز هذه المتغيرة بالحرية المعطاة للراوي فـــي التصرف فـــي نقل الكلام النفســـي للمتكلم وتصنيفه.[2] أين يغـــير الكاتب فـــي فحوى كلام الشخصـــــية كيفـــــما يشاء. يساندها أو يقف في مقابل آرائها.

3- خطاطة الخطاب غير المباشر الحر:

وفي هذا النوع يعمد الكاتب إلى المزاوجة بين خطابه وخطاب الشخصية، وهي ســـمة الروايات الحديثة اليوم.

ولتمثيل أساليب الخطاب أورد المثال التالي:

الأسلوب المباشر: ألقي الشاعر قصيدة ثم قال: إني متفائل.

الأسلوب غير المباشر: ألقى الشاعر قصيدة ثم قال: بأنه متفائل.

الأسلوب غير المباشر الحر: ألقى الشاعر قصيدة قائلا:إنه متفائل. فالراوي فـــي الحـــالة الثالثة يحافظ على زمن الفعل الأول في الماضي، لكنه يغير صيغة القول إلى اسم الفاعـــل لتفيد الحضور والإستمرار في الزمان.[3]

---

(1) عمرو عيلان. الإديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميـــد بن هدوقة. ط1، 2001. منشورات جامعة منتوري- قسنطينة، ص:105.

(2) ميخائيل باختين. الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة محمد البكري ويمنى العيـــد. ط1، 1986. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، صص:187-188.

(3) عمرو عيلان. الإديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة.م م، ص:106.

ينطلق استحضار الصيغة السردية في النقد العربي، بوصفها آلية لمقاربة النص السردي. وكذلك ضمن البحث المستمر للنقاد العرب عن إجراءات كفيلة لتحليل النصوص الإبداعية من جهة، وللحد من تغليب الإديولوجي ومعيارية الأحكام من جانب آخر. كما أن استدعائها يساير موجة إقتفاء المنجز الغربي في تعاملهم مع الصيغة باعتبارها عنصر داخل النص (البنية).

رغم كل هذا الجهد إلا أن الصيغة لم تنل الحظ الوافر من الإهتمام – بالرغم من الدراسات المستفيظة والتطبيقات المتعددة – إلا أنها وطدت مكانتها وأصبحت أكثر تداولا بين المهتمين اليوم.

يجمع المهتمون بتحليل الخطاب السردي على ترجمة مصطلح (Mode)بالصيغة؛ غير أن ذلك لم يمنع ظهور العديد من المصطلحات المختلفة باختلاف زوايا النظر وبخاصة في بيئتنا العربية. وربما باتفاق من البعض حول نفس الإصطلاح. فهي في الدلالة المعجمية مرتبطة بالوضع والترتيب.[1] أما دلالتها الإصطلاحية مرتبطة عند المحدثين بأربعة أمور تحدد ماهيتها وهي:

1- هيأتها الحاصلة من ترتيب حروفها وحركاتها.

2- كون هذه الهيئة مثالا يحتذى، ويصاغ على هيئته.

3- كونها منصرفة ودالة على أصل إشتقاقي صيغت منه.

4- كونها دالة على معنى وظيفي تفيده الصيغة أو القالب الصرفي.[2]

هذه الدلالات السابقة تلتقي مع الصيغة السردية التي تنحصر دلالتها الكبرى في الطريقة التي يعرض بها السارد حكيه إما سردا أو عرضا أو معا. وفيما يلي سأحاول الوقوف عند التصنيف الذي قدمه **سعيد يقطين**- باعتباره أحد الأصوات العربية المشتغلة في هذا المضمار- في مؤلفه تحليل الخطاب الروائي، فهو يسعى إلى إيجاد صيغ صغرى ضمن التصنيفات الكبرى يقول: في تحديدي للصيغة أجدني أنطلق من تحديد **تودوروف**

---

(1) ينظر النقد العربي المعاصر المرجع والتلقي. ط1، 2004. المركز الجامعي خنشلة، ص:119.

(2) عبد الحميد أحمد يوسف. الإعجاز الصرفي في القران الكريم. ط1، 2002. المكتبة العصرية- لبنان، ص:19.

إياها، حيث يراها تتعلق بالطريقة التي بواستطها يقدم لنا الراوي القصة.[1]

وانطلاقا من هذا التعريف فإن **سعيد يقطين** لا يميز في الخطاب الروائي بين حكي الأقوال وحكي الأحداث، باعتبار أن حكي الأقوال تحتكر به الشخصيات أما حكي الأحداث فهو من اختصاص الراوي. وهو تمييز ظهر منذ **أرسطو** فالدراما هي نص الشخصيات والتاريخ هي نص الراوي. في مقابل ذلك السرد والعرض من خلال الخطاب ككل، وتبعا لذلك سنبحث في علاقات الخطابات أيا كان مرسلها (شخصية أو راوي) وفي نوعيتها، وبحسب طبيعتها المتجلية في الخطاب نقيم التصنيف ونقوم بقرائته. ويقوم اقتراحنا هذا على أساس مركزي نجده فيما يمكن أن نسميه تبادل الأدوار الحكائية.[2]

وعليه فإن أي قصة أو حكاية أو رواية وخاصة الحديثة منها، تقوم وفق صيغتين رئيسيتين هما العرض والسرد، ونفس الشيء ذهب إليه جميع السرديين في رصد الصيغ الخطابية. هذين النوعين يتنوعان عن صيغ صغرى بسيطة أو مركبة. وبحسب نوعية العلاقة التي يقيمها المتكلم مع خطابه، ونوعية المتلقي يمكننا الحديث عن نوعية الصيغة. إنهما المعياران الأساسيان اللذان نستعمل لتحديد الصيغة.[3] وهي:

1- صيغة الخطاب المسرود:

هو الخطاب الذي يرسله المتكلم وهو على مسافة مما يقول. ويتحدث إلى مروي له سواء كان هذا المتلقي مباشرا (شخصية) أو إلى المروي له في الخطاب الروائي بكامله.[4]، هذا الأخير الذي يتجسد في المتلقي في حين يوجه المتكلم خطابه إلى أحد شخصياته معلقا عليها أو مضيفا شيئا ما لأقوالها أو ربما معارضا لها.

2- صيغة المسرود الذاتي:

وتظهر لنا في الخطاب الذي يتحدث فيه المتكلم الآن عن ذاته وإليها عن أشياء تمت في الماضي، أي أن هناك مسافة بينه وبين ما يتحدث عنه.[5]، هذا النوع هو ما يدخل

---

(1) سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي، الزمن-السرد- التبئير. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ص:194.

(2) سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي، الزمن-السرد- التبئير. م م، ص:195.

(3)، (4)، (5) المرجع نفسه، ص:197.

ضمن الإسترجاعات التي تقوم بها الشخصية أو الراوي عن أشياء تمت فـــي الماضـــي.

3- صيغة الخطاب المعروض:

وهي التي نجد فيها المتكلم يتكلم مباشرة إلى متلق مباشر، ويتبادلان الكلام بينهما دون تدخل الراوي.[1] وينقسم إلى:

3-1 صيغة المعروض غير المباشر: وهذا النوع يقف إلـــى جانب المعروض المـــباشر، ففيه يتدخل الراوي أثناء كلام الشخصيات بينها أو قبلها أو بعدها.

3-2 صيغة المعروض الذاتي: وهـــي نظير صيغة الخطاب المسرود الذاتي، إلا أن هناك فروقات بينهما تتم على صعيد الزمن. فإذا كنا فـــي المسرود الذاتي أمام متكلم يحاور ذاته عن أشياء تمت في الماضي، فإننا هنا نجده يتحدث إلـــى ذاته عن فعل يعيشه وقت إنجاز الكلام.[2]

بعد ذلك يورد لنا نمطا آخر من الخـــطابات؛ نمط وسيط بيـــن الخـــطاب المســـرود والمعروض. هو ما يسمى المنقول لأن المتكلم لا يقوم فقط بإخبار متلقـــيه شـــيء عـــن طريق السرد أو العرض ولكنه أيضا ينقل كلام غيره سردا أو عرضا [3] هذان النمطـــان هـــما:

6- صيغة المنقول المباشر: وفيه نكون أمام معروض مباشر، لكن يقوم بنقله متكلم غيـــر المتكلم الأصل، وهـــو ينقله كما هو. وقد يقوم بنقله إلـــى متلق مباشر أو غير مباشر.

7- صيغة المنقول غير المباشر: يقف عكس المنقول المباشر؛ لأنه تطرأ عليه تغـــييرات في محتوى وكمية الكلام المنقول من خلال إدراجه في كلامه (الراوي) فتصبح سردا.

لنقف بعض الشيء عند هذه التصنيفات؛ فالخـــطاب المسرود يكون فـــيه المتلقي غير مباشر. في حين يكون المتلقي مباشرا في الخطاب المعروض وقد نعثر في بعض الأحيان على مسرود متلقيه مباشر؛ من خـــلال حديث بعض الشخصيات لنظيراتها عـــن طريـــق السرد. في حين كلا من المعروض الذاتي والمسرود الذاتي فإن متلقـــيهما مباشرا، وهي

---

(1)، (2) سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي، الزمن-السرد- التبئير. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ص:197.

(3) سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي، الزمن-السرد- التبئير. م م، ص:198.

الذات المتكلمة مميزين بينهما من خلال الزمن، أما في باقي الحالات فإن متلقيها يتراوح بين المباشرة وغير المباشرة لذلك يمكن استخلاص الصيغ التالية – والتي يراعي فيها المتلقي– وهي:

1– المسرود ← غير مباشر

المعروض ← مباشر

2– المسرود الذاتي ← ذات

المعروض الذاتي ← ذات

3– المعروض غير المباشر

المنقول المباشر

المنقول غير المباشر

شكل –1–[1]

من خلال تتبعنا للصيغة السردية وبالخصوص في نقدنا العربي، لاحظت مجموعة من الملاحظات التي من شأنها أن تسهم في تطور النقد العربي الجديد، الذي بدوره استلهم منجزاته من الرافد الغربي– وأخص بالذكر منها– **جيرار جنيت** – وهي:

– صعوبة مسلك الصيغة وغموض المفاهيم المستخدمة من لدن المنظرين. مما جعل الكثير منهم يقصونها من اهتمامهم على الرغم من كونها مكون رئيسي من مكونات الخطاب في بداية الأمر.

– استعمال المصطلحات الوافدة دون تمحيص وتدقيق في الإستعمال. واعتمادهم على تصنيفات **جنيت** من خلال خطاب الأقوال والأفعال.

– إن جل المجهودات في مجال البحث عن الصيغة السردية جعلت نقادنا العرب يسايرون ركب المعرفة والتطور وما ساهم في ذلك ثراء مدوناتنا

إن تعدد الصيغ طابع مشترك بين الخطابات المتناولة سواء عربية أو غربية؛ على اختلاف الأفراد لأن الهدف ليس تقديم القصة تاريخيا أو خياليا أو وقائعيا، ولكن الأهم في

---

(1) سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي، الزمن–السرد– التبئير. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، ص:199.

ذلك كله هو كيف تقدم هذه القصة؟ أو بالأحرى ماهي صيغة كل قصة؛ هذه الأخيرة التي تتجلى –كما ذكرت– لدى الروائي في تقنيتان أساسيتان من سرد وعرض وما بينهما من أنواع. وهي سمة الروايات الحديثة عكس التقليدية التي عودتنا على هيمنة الصيغة السردية الأحادية والهيمنة على جميع مجريات الرواية؛لأن أهمية الصيغة تكمن في أنها مكون مركزي تميزت به وستظل تتميز به الرواية عن غيرها من الأجناس الأخرى.

2-1 المنظور (Perspective)[*]

كثرت الدراسات وتضاربت الآراء حول هذا المكون لارتباطه بمكونات الخطاب الأخرى، وبالتحديد الراوي وعلاقته بعمله السردي؛ الذي يطلب كلا من الراوي والمروي له. ما جعل العديد من الباحثين يوجهون اهتمامهم وأبحاثهم تجاهه.

عرف هذا المكون عدة تسميات، نظرا لاختلاف وجهات النظر. من هذه التسميات التي عرف بها: وجهة النظر– الرؤية– البؤرة – حصر المجال– المنظور– التبئير. ولعل مفهوم وجهة النظر هو الأكثر ذيوعا وبالأخص في الكتابات الانجلو–اميريكية.[1] إن وجهة النظر بذلك تتعلق بكيفية رؤية الراوي لعالم روايته وشخصياته، وكيفية تبليغ تلك الأحداث للمتلقي.

يكاد يجمع معظم النقاد على أن هذا المفهوم هو وليد استحدثه النقد الأنجلو– أمريكي مع الراوي **هنري جيمس** ، وعمقه أتباعه من بعد ذلك ممثلين في **بيرسي لوبوك** في كتابه "صنعة الرواية". فقد إنطلق **هنري جيمس** من ملاحظاته حول الراوي الذي ينظر إلى عالمه من عل، معيبا عليه لعبه دور محرك الدمى، داعيا إلى ضرورة مسرحة الحدث وعرضه لا إلى قوله وسرده، بمعنى أن على القصة أن تحكي ذاتها لا أن يحكيها المؤلف.[2]

(*) لمزيد من المعلومات ينظر سيزا قاسم. بناء الرواية، دراسة. ط1، 2004. مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، صص:181–188.

(1) سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي، الزمن–السرد– التبئير. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، ص:284.

(2) سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي، الزمن–السرد– التبئير. م م، ص:285.

وبالتالي فإن الراوي الذي ينظر إلى عالمه من عل، هو راو مطلق المعرفة، بعد ذلك يأتي **فريدمان**(Friedman) مستوعبا وملخصا للآراء السابقة ومقيما هو الآخر تمييزه بين العرض والسرد – مثلما فعله قبله **بيرسي لوبوك** – ويقترح ما يلي:

1- المعرفة المطلقة للراوي- المرسل: وهنا نكون أمام وجهة نظر المؤلف غير المحدودة وغير المراقبة، وهو يتدخل في جميع الأحداث.[1]

2- المعرفة المحايدة: هذه الوجهة تختلف نسبيا عن الأولى، فالراوي هنا يتكلم بضمير الغائب ولا يتدخل فيها، ولكن الأحداث لا تقدم لنا إلا كما يراها هو لا كما تراها الشخصيات.[2]

3- المعرفة المتعددة: هنا نجدنا أمام أكثر من راو، والقصة تقدم لنا كما تحياها الشخصيات.[3]

إن مصطلح المنظور[*] يقابل في النقد الإجتماعي مصطلح الرؤية، ويقابل في النقد البنيوي الغربي كلمة(Perspective) بمعنى المنظور أو التصور، أو وجهة النظر (Point de vue) عند نقاد البنيوية الفرنسية.[4] وعموما فالمنظور يقصد به وجهة النظر. التي يرى فيها**جنيت** الصيغة الثانية لتنظيم الخبر، وأن جل الدراسات قد وقعت في اضطراب وخلط، فهو يقترح لذلك التمييز بين الصوت والصيغة أي من يرى ومن يتكلم(Qui voit et qui parle)وبعد ذلك يقترح مصطلح التبئير (Focalisation) بعد اطلاعه على ما خلفه هذا المصطلح من آراء. وعليه يميز **جنيت** بين ثلاث حالات من التبئير وهي:

1- التبئير في درجة الصفر أو المحكي غير المبأر(Focalisation Zéro)

---

(1)، (2)، (3) ينظر سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي، الزمن-السرد- التبئير. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، صص:286-287.

(*) لمزيد من المعلومات ينظر محمد عزام. شعرية الخطاب السردي، دراسة. ط1، 2005. منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق، صص:92-102.

(4) يوسف الأطرش. المنظور الروائي عند محمد ديب. ط1، 2004. منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ص:256.

يمكن تسميته بمحكي الراوي العالم بكل شيء (narrateur omniscient)
ويكون الراوي عارفا أكثر مما تعرفه الشخصية؛ وبإمكانه أن يدرك ما يدور بخلد الأبطال. وهـــي سمة الكتابات الكلاسيكية القديمة.

2- التبئير الداخلي أو المحكي ذو التبئير الداخلي(Focalisation Interne)

وفي هذا النوع لا يقدم لنا الراوي أي تغييرات أو معلومات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها وهو ينقسم إلى

2-1 التبئير الداخلي الثابت (F/I / Fixe)

وفيه يعرض كل شيء من خلال وعي شخصية واحدة.

2-2 التبئير الداخلي المتنوع(F/I/ Variable)

هنا يتم التبئير من خلال عدة شخصيات وفق منظوراتها

2-3 التبئير الداخلي المتعدد

وفيه يتم عرض الحدث الواحد مرات عديدة ومن وجهات نظر مختلفة.

3- التبئير الخارجي(Focalisation Externe)

في هذا النوع يكون الراوي يعرف أقل مما تعرفه الشخصية؛ حيث نتابع حياة وسلوك الشخصيات خارجيا مع السارد دون التمكن من ولوج عالمها الداخلي وما يجول بخاطرها من أفكار.

الفصل الأول

سجـلات الكـلام

إن العمل الأدبي مصنوع من كلمات.[1] وهي حقيقة راسخة لدى جل النقاد اليوم، الذين يسعون إلـــى التعرف على قيمة اللغة فـــي الأدب؛ أي في العمل الأدبي، هذا الأخـــير لا يختلف عن أي ملفوظ لساني. فهو بدوره مكون من كلمات وجمل. هذه الجمل تنتسب إلى سجلات مختلفة من سجلات الكلام. فكل منشئ – من حيث هو إنسان– يختلف عن أقرانه المنشئين بما يتسم به من سمات ذهنية وفكرية وانفعالية وأمزجة وطباع، سوية كانـــت أم غير ذلك. وبديهي أن يختلف الأسلوب – الذي هـــو تعبير عـــن شخصية منشئة وانعكاس لها– من فرد لآخر، فهذا التمايز الشخصي يتبعه تفرد في الأسلوب.[2]

هذا التفرد فـــي الأساليب لا يجعلنا نقر بعدم وجود علاقات تأثير بين الأفراد أو نسج علـــى منوال معين؛ فقد يتأثر فرد بأسلوب معين وينشئ على منواله. وقد يزيد أو ينقص.

والكلام مفهوم يقترب منه بعض معاني لفظة أسلوب.[3] سواء كان هذا الكلام عاديا أو فنيا. هذا الأخير الذي سيكون تركيزنا عليه بالدرجة الأولى؛ فكل شحنة تعبيرية في النص ترتكز على ثلاثة عناصر وهي: المرسل والمرسل والمرسل إليه أو ما يمكن أن نصـــطلح عليه المخاطب والخـــطاب والمخاطب. حيث لا نتصور وجود أحد هذه العناصر خارجـــة عن بعضها البعض. فأي الوسائل اللسانية (الكلامية) تتوفر عند الكاتب أو أحد أبطاله في النص؟ كما ينبغي معرفة خصائص الكلام عند الفرد قبل إقحامه في العمل الأدبي؛ أي بين وضع اللغة وهي في طياتها المعجمية والفكرية ووضعها حين تخرج إلى الإستخدام؟. جل هذه الخصائص تعمل على مساعدتنا في فهم ومعرفة الخطاب الأدبي وسجلات الكلام.

مثلما قلت سابقا على كون الكلام يحمل معنى من معاني الأسلوب، فإنني لـــن نســـعى لتبيان عديد الأعمال والآراء التي قيلت حوله.[4]

---

(1) تزفيطان تودوروف. الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بـــن ســـلامة. ط2، 1990. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء– المغرب، ص:38.

(2) فتح الله أحمد سليمان. الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، تقـــديم طـــه وادي. ط2، 2004. مكتبة الآداب القاهرة– مصر، ص:13.

(3) تزفيطان تودوروف. الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة. م م، ص:38.

(4) لمزيد من المعلومات ينظر محمد عبد المطلب. البلاغة والأسلوبية، الباب الثاني،الفصـــل الرابـــع (الأسلوب). ط1، 1994. دار نوبار للطباعة، القاهرة – مصر، ص:106–118.

إنني أسعى إلى تبيين بعض المقولات التي يخلق حضورها أو غيابها سجلا من سجلات الكلام عند الكاتب أو أحد شخصياته المقحمة في العمل الادبي إذا اعتبرنا بأن السجل يعني تنوع الكلام بحسب الإستعمال.[1] وبالتالي يمكن التمييز في هذا الصدد بين ثلاث معاني للخطاب؛ في حقله ونوعه وفحواه؛ ففي حقل الخطاب نبحث عن العلاقة بين النص والموضوع المثار. أما في نوع الخطاب فالتركيز يكون على العلاقة بين كل من اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة. في حين تشكل العلاقة بين المرسل والمتلقي فحوى الخطاب.وعليه تمثلت هذه المقولات في:

1- توجد مقولة أولى بديهية جدا تسمح لنا بتمييز سجل ما، هي طبيعته التي نسميها في الإستعمال اليومي بـ" الملموسة" أو " المجردة ".[2] ففي طرفي الإتصال يوجد الفاعل من خلال الجمل التي تصدر من كائن مفرد مادي منفصل. في مقابل ذلك يوجد المتلقي بخواطره المتعددة، وبين هذين الطرفين ثمة ما لا نهاية من التأويلات بحسب الموضوع المثار. وعليه فالقارئ يقف موقف مختلف تجاه الخطاب؛ فالرواية الواقعية مثلا تختص بعرض التفاصيل المادية ونقل الحقائق كما هي: كل واحد منا يتذكر أظافر ليون في السيدة **بوفاري** أو ساعدا أنا كارنينا.[2] أما الرواية الرومانسية فتميل إلى عكس ذلك من خلال التحليقات والخواطر. إلا أنه يمكن المزج بين هذين النوعين، وعليه فالأمر بالنسبة لهذه المقولة يتعلق بالكلام الذي يرسله المتكلم سواء كان شيئا ملموسا أو مجردا، يعبر عن صاحبه أو لا، صدر عن قصد أم غير قصد.

2- توجد مقولة ثانية معروفة أيضا – وإن كانت أشد إشكالا- تتحدد بمعنى حضور الأوجه البلاغية، فثمة علاقات حضورية يجب تمييزها عن المجاز وعلاقات غيابية.هذه هي درجة تصويرية الخطاب.[3] أين تكمن تصويرية الخطاب ياترى؟ وما المقصود بالصورة في حد ذاتها؟

---

(1) هانريش بليث. البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سميائي لتحليل النص، ترجمة محمد العمري. ط1، 1999. إفريقيا الشرق- المغرب، ص:62.

(2) تزفيطان تودوروف. الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة. ط2، 1990. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ص:38.

(3) تزفيطان تودوروف. الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة. م م، ص:.38

إذا كانت نظريات عديدة بحثت في الصور وحضورها، محاولة إيجاد قاسم مشترك بينها. فإن طبيعة الإجراء العملي لهؤلاء النقاد تستدعي منهم إقصاء بعض الصور من أجل تفسير الصور الأخرى.

فالصورة هي ما يسمح للوصف من حيث هي صورة في حد ذاتها. إنها ليست شيئا آخر غير تنسيق نوعي للكلمات نجيد تسميته ووصفه. فإذا كانت العلاقات بين كلمتين علاقات تماثل ففي ذلك صورة هي التكرار، وإذا كانت علاقة تقابل ففي ذلك أيضا صورة هي النقيضة . وإذا أشارت كلمة ما إلى كمية تقل عما تشير إليه كلمة أخرى أو تفوقه، أمكننا الحديث أيضا عن صورة هي التدرج.[1] من هنا فالعلاقة التي تحكم بين الكلمات إما تكرارا أو نقيضا أو تدرجا وهي جميعها تحكم الخطاب. والصورة تتجسد من خلال العلاقة بين كلمتين، وكذلك من خلال إدراك المتلقي لذلك الخطاب. ولتحقيق ذلك يعمد المتلقي إلى الرجوع إلى أشياء ماضية مخزنة في ذهنه ويضعها في مقابل تلك الكلمات. كما يعمد إليها المتلقي من أجل توضيح العلاقات اللفظية وخاصة في النصوص القديمة. ولذلك مثلت نظرية الصور بابا أساسيا من أبواب البلاغة القديمة.

3- توجد مقولة أخرى تسمح بتعيين مختلف السجلات في صلب اللغة. وهي وجود أو غياب الإحالة على خطاب سابق، ويمكننا أن نسمي هذا الخطاب الذي لا يستحضر أساليب في القول سابقة، خطابا أحادي القيمة، أما الخطاب الذي يقوم بهذا الإستحضار بشكل صريح نسبيا فنسميه خطابا متعدد القيم.[2] فالنوع الأول هو الذي لا يستلهم من الخطابات السابقة أي شيء وهذا أمر مستحيل. أما النوع الثاني فهو في علاقة مع ما سبقه من خطابات؛ أو ما يمكن تسميته بالتناص على مستويات مختلفة. ذلك ما نلمسه في الأدب القديم الذي شهد مثل هذه الكتابة، وبالخصوص المحاكاة الساخرة؛ أين يعمد الكاتب إلى السخرية من الخطاب السابق ويعمل على الإحاطة من شأنه.

يعود الفضل إلى الشكلانيين الروس في بدء الإعتراف بقيمة هذه السمة اللغوية يقول

---

(1) تزفيطان تودوروف. الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة. ط2، 1990. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ص:39.

(2) تزفيطان تودوروف. الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة. م م، ص:40.

شلوفيسكي: إن العمل الفني يدرك في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى، وبالإستناد إلى الترابطات التي تقيمها فيما بينها.[1]وفي ذات السياق صاغ **باختين** نظرية بأتم المعنى تحدث فيها عن تعدد القيم النصية المتداخلة.

4- والسمة الأخيرة التي نثبتها هنا لتمييز تنوع السجلات اللفظية هي ما يمكن أن نسميه متبعين في ذلك **بنفينيست** ذاتية اللغة ونجعلها في مقابل موضوعيتها.[2] فكل كلام يحمل في ذاته آثار متكلمه ويطبعه بطابعه الخاص الذي يختلف عن باقي المتكلمين؛ من هنا فذاتية المتكلمين تتجلى من خلال كلامهم؛ وعلينا أن نميز بين سلسلتين كبيرتين:

أولى هذه السلسلتين هي الإحالة إلى هوية المتحادثين والى زمان ومكان التلفظ. ثانيهما هي ما يتعلق بسلوك المتحدثين إزاء الخطاب أو الموضوع المثار؛ وعليه فلا بد أن يكون المخاطب واعيا بما يقول. في صلب هذا السجل الذاتي يمكن أن نميز بين عدة أصناف من الخطاب أشهرها الخطاب الإنفعالي أو التعبيري.

وعليه يمكن إجمالا القول أن سجلات الكلام متنوعة ومتداخلة، تتظافر جميعها في بنية الأعمال الأدبية على مستوييها؛ مستوى الشكل اللغوي للعمل وكذلك على مستوى دلالته العامة. والعمل الأدبي في ضوء هذا التصور يتوزع بين سجلات كلامية مختلفة بدء كما قلت بالمقولة الأولى التي تتعلق بطبيعة السجل اللساني الملموسة أو المجردة التي تحيل عليها الجمل النصية والمتميزة بتحديد زمان ومكان التلفظ. وكذلك المقولة الثانية، التي تتعلق بالجانب البلاغي والتي يسميها تودوروف درجة تصويرية الخطاب من خلال حضور الصورة في الصياغة. فالمقولة الثالثة المتعلقة بالإحالة على خطاب سابق؛ ومنه الخطاب الذي لا يستحضر أساليب سابقة ويسميه أحادي القيمة وعكسه متعدد القيم. وآخرها متعلق بذاتية اللغة في مقابل موضوعيتها.

---

(1) تزفيطان تودوروف. الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة. ط2، 1990. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ص:41.

(2) تزفيطان تودوروف. الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة. م م، ص:43.

الفصل الأول

مفهوم اللهجات الاجتماعية

إن التشكيلات اللغوية التي تصاغ فيها المضامين السردية الروائـــية المعاصرة، ليست سوى تمظهرات دلالـــية لأنواع منشودة مـــن الواقع، يسعى المبدعون كل بحسب رصيده وطاقاته الإدراكية إلى إبداعها والتعبير عليها.

وكما قلت أن أي لغة أدبية ضمن نص سردي معاصر لا يمكن تحليلهـــا ســـوى مـــن خلال طابعها التعددي. إذ أن لغـــة الرواية هـــي نظام لغـــات تثيـــر إحـــداها الأخـــرى حواريـــا، ولا يجوز وصفها ولا تحليلها باعتبارها لغة واحدة ووحيدة. وعلى هـــذا فـــإن الأشكال اللـــغوية والأسلوبية المختلفة تعود إلـــى نظم مختلفـــة فـــــي لغـــة الروايـــة.[1] فالرواية تعتـــبر الجنس الأفضل تعبيرا عن الصيرورة والسعي إلـــى الإكتمال؛ وهذا مـــا جعلها من أنجع السبل اللفظية قدرة على تصوير الواقع والإحساس به وبمختلف خطاباته.

هذا الحوار والتعدد جعل **باختين** يسعى إلى وضع علم إجتماع أدبي. وقد عمق هـــــذا التوجه **بيير زيما** فـــي سعيه إلـــى الربط بين البنى القوليـــة وبين مصالح الجماعـــــات الإجتماعية وذلك فيما يسميه علم إجتماع النص الأدبي.[2] بصفة عامة والروائـــي بصـــفة خاصة .

من هذه الزاوية نستطيع تلخيص إشكالية الخطاب الروائي العربي المعاصر بأنها بحث عن الأشكال الفنية التعبيرية الكفيلة باحتواء الواقع العربي؛ والتي تتبنى تغيرات متواصـــلة على كافة مستوياتها. وقد عبر **زيما** قائلا: يمكننا البدء من الفرضية الأساسية لعلم إجتماع النص القائلة بأن اللغات الجماعية تستوعبها وتحللها النصوص الأدبية التي تلعب فيها هذه اللغات دورا ما.[3] فالبنى السردية تشكل عوالم تعيد إنتاج الواقع أو تحاكيه.

هذه التوجهات الجديدة في بناء العمل الفني، جعلت لزاما على اللغة الروائية العربيـــة المعاصرة أن تغير من آلياتها وأجهزتها المفاهيمية والمصطلحية، فعلى مستوى الفضـــاء

---

(1) ينظر صلاح فضل. بلاغة الخطاب وعلم النص. ط1، 1992. سلسلة عالم المعرفـــة- الكويـــت، ص:295.

(2) هذا العلم مهمته البحث عن كيفية التفاعل بين النص الأدبي والمشكلات التاريخية والإجتماعية على مستوى اللغة.

(3) بيير زيما. النقد الاجتماعي نحو علم إجتماع للنص الأدبي، ترجمة عايدة لطفي. ط1،1991. دار الفكر للدراسات القاهرة- مصر، ص:171.

الروائي أصبح المكان النصي ساحة للصراع الدائم بين الأصوات والرؤى المتصارعة. إذ أضحى فضاءا مشحونا بالتوتر مزدحما بالحواجز والحدود وكذلك الشيء نفسه عن الشخصية التي أصبح صوتها يعلو ويفوق صوت المؤلف. الكتابة الروائية بهذا المفهوم أصبحت حسب **إدوارد الخراط:** إختراقا لا تقليدا واستشكالا لا مطابقة وإثارة للسؤال لا تقديما للأجوبة.[1]

إن الرواية تسعى إلى امتلاك العالم والهيمنة عليه، هذه الرغبة الكامنة فيها موروثة من عوالم الحكي القديم؛ أين كان السرد في الميثولوجيات القديمة وسيلة الإنسان إلى امتلاك العالم وتسخير مكوناته لصالحه. وبالتالي يظل للرواية فضاؤها والقدرة على التعبير والعبور من خلال أصوات ولغات الآخرين، كما أنها لاتكف أبدا عن منازعة الأجناس المحاذية لها وبالخصوص خطابات الآخرين بكل مستوياتها.

ولما كان كل خطاب، عن قصد أو غير قصد، يقيم حوارا مع الخطابات السابقة له، الخطابات التي تشترك معه بالموضوع لكنه، كما يقيم، أيضا، حوارات مع الخطابات التي ستأتي والتي يتنبأ بها ويحدس ردود فعلها.[2] هذا الحوار يكون بدرجات متفاوتة بتفاوت الأفراد؛ فلكل فرد – بل لكل خطاب– درجة تأثير في الآخرين من خلال طريقة تلفظه من جهة. والمواضيع المثارة من تلك الخطابات اذا ما اقررنا بان النوع الادبي الذي يقبل مثل هذه التعددية الصوتية(polyphonie) هو الرواية.[3]

لكن هذه التعددية التي نادى بها **باختين** أين تتجلى في الرواية اليوم؟ وما يتبعها من تعددية في الأساليب ياترى.؟

إن الرواية بسبب طابعها التخييلي والتمثيلي والتشخيصي يكون المبدع فيها مدفوعا إلى تنويع الأبطال، من مختلف المستويات الفكرية والاجتماعية، كما يحدث عادة في الرواية الواقعية وحتى إذا كانت الرواية تصور شريحة اجتماعية واحدة فهي تحافظ دائما

---

(1) إدوارد الخراط. الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية. ط1، 1993. دار الآداب– بيروت، ص:11.

(2) تزفيطان تودوروف. ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح. ط2، 1996. مكتبة الأسد– دمشق، ص:16.

(3) تزفيطان تودوروف. ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح. م م، ص:17.

علـــى تفاوت نسبي لدى كل شخصية في مستوى التفكير، ونوعية السلوك الفردي.[1] هذا التفاوت فـــي مستوى التفكير لدى شخصيات الرواية لا يأتي عرضا، وإنما يأتي عن قصد من المؤلف، لأنه إن لم يكن تعارض في المفاهيم والقناعات لا يمكن أن يكون هناك حكي. ذلك ما دعى إلـــيه الشكلانيون عند وقوفهم على ضرورة الصراع الذي يقوم عليه الحكي يقول **توماشيفسكي:** يمكن وصف تطور المتن الحكائي بأنه أشبه بالمرور مـــن وضـــعية إلـــى أخرى لاتصاف كل وضعية بصراع المصالح أو بالصراع بـــين الشخصـــيات. إن التطـــور الجدلي للمتن الحكائي، هو نظير تطور الصيرورة الاجتماعيـــة والتاريخـــية الـــتي تقدم كل مرحلة تاريخية جديدة كنتيجة لصراع الطبقات الاجتماعية فـــي المرحلـــة السالفة، وفي نفس الوقت كساحة تتضارب فيها مصالح المجموعات الاجتماعية.[2]

وعليه يقف أسلوب المبدع في مقابل أساليب شخصياته محاولا إيجـــاد مكـــان بينهـــا. وبخاصة في الرواية المعاصرة المتميزة بهذه الخاصية من التعددية؛ أو ما يعرف بالرواية الحوارية. فما هي الرواية المونولوجية والرواية البوليفونية ؟ ومـــا هـــــي خصائصـــهما الشكلية والدلالية .؟

الرواية المونولوجية والرواية البوليفونية:

تعتبر الرواية الفن الأكثر تعبيرا وتأثـــيرا عن تجليات الكتابة لدى الأفراد، وعليه فقـــد إستقلت بذاتها ضمن عدد كبير من الأجناس؛ نظرا لخصائصها. مـــما جعل النقاد اليـــــوم يواجهون صعوبات كثيرة، سواء تعلق الأمر بتمييز أشكال الرواية المونولوجـــية وحـــدها أو تمييز الرواية المونولوجية عن الرواية الديالوجية.

لقد قام الناقد الانجلوساكسوني **بيرسي لوبوك** بمحاولة تسير فـــي هذا الإتجاه أي فـــي اتجاه تحديد طبيعة الرواية، مـــن خلال زاوية رؤية الراوي/ الكاتب واستخدم فـــي ذلـــك مصطلح الأسلوب بمعنى يكاد يتطابق مع مفهوم زاوية النظر.[3]

---

(1) حميد لحمداني. أسلوبية الرواية مدخل نظري. ط1، 1989. مطبعة النجاح الجديدة– الدار البيضاء ص:17.

(2) توماشفسكي. نظرية الأغراض، في نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب. ط1، 1982. بيروت، الرباط، ص:185.

(3) حميد لحمداني. أسلوبية الرواية مدخل نظري. م م، ص:.32

فالموقف الذي يتخذه الراوي (الكاتب) يظهر فيما إذا كانت تعددية الأساليب حقيقية أم لا. أي هل الرواية ديالوجية أو مونولوجية؟ إن الرواية تتعامل مع جميع التصورات الذهنية الموجودة على الواقع، وفي هذه الحالة التي يستطيع فيها الروائي امتلاك كل هذه الإختلافات في الفكر؛ الشيئ الذي يؤدي إلى خلق حوارية الرواية.

عكس ذلك فإن المبدع عندما يتبنى رؤيته الخاصة دون أدنى أي إهتمام لأصوات الآخرين، باحتفاظه بزاوية نظر واحدة؛ فيعرض تصورات الشخصيات داخل عمله الفني بالصورة التي ينظر هو من خلالها فإن ذلك يؤدي الى خلق مونولوجية الرواية. وبالتالي فإننا أمام نوعين من الرواية: رواية ذات رؤية نظر أحادية أي رواية مونولوجية، ورواية ذات زوايا نظر متعددة أي رواية بوليفونية (ديالوجية).

عندما ميز **باختين** بين الرواية المونولوجية والرواية الديالوجية، كان في الواقع يميز بين الرواية ذات الرؤية الأحادية للواقع، والرواية ذات الرؤية الشمولية للواقع... وتتحدد الرؤية المونولوجية للرواية عند **باختين** انطلاقا من العلاقة القائمة بين الكاتب وشخصيته الروائية، فهي دائما علاقة تحكم وسيطرة.[1] وعليه فإن الرواية المونولوجية هي التي تتكئ على تصور إديولوجي واحد هو تصور الروائي العارف بكل شيء؛ وبذلك يهيمن السرد على الحوار ولا يبرز تعدد وتنوع اللغة. في حين الرواية البوليفونية (الحوارية) فأصواتها متعددة وبالتالي لغاتها متعددة وكذلك سجلاتها اللغوية. أي بإمكان الروائي أن يختفي تحت شخصية من شخصياته تاركا المجال للقارئ في اختيار الموقف الذي يلائمه والشخصية التي توافق تطلعاته الفكرية.

إن الكلام عن المونولوجية والحوارية في الرواية هو نفس الكلام الذي يقال في إطار مبحث زاوية الرؤية في الرواية، أي لذاتية الكاتب وموضوعيته؛ فالذاتية في مقابل هيمنة تامة للكاتب أو الراوي وبذلك رؤية أحادية. في حين نعثر على الموضوعية التي يترك فيها الكاتب الحرية الكافية للشخصيات لكي تعبر عن نفسها. فالرؤية الحوارية في الرواية لا تتحق إلا عندما يحصل وعي الذات عند الأبطال على درجة معينة من الإستقلال تكفي

---

(1) حميد لحمداني. أسلوبية الرواية مدخل نظري. ط1، 1989. مطبعة النجاح الجديدة– الدار البيضاء ص:41.

لإلغاء الوحدة المونولوجـــية التي ينزع إليها الكاتب عادة.[1] وفـــي مقابل السلطة المطلقة لإديولوجية الكاتب في الرواية المونولوجية، يهيمن في الرواية الديالوجية تعددية الأصوات والأساليب بجانب صوت الكاتب. كما أن متلقي المونولوجية(الرواية) سلبي إلـــى درجة قصوى؛ وهو في تأويله محكوم بالنص عكس ذلك تماما فإن كل المتلقين يجدون ميولاتهم ونزعاتهم في النص الديالوجي.

إن الصراع بين هذين النزوعين [المتضادين] قد ربحه في النهاية الاندفاع [القوي] باتجاه التنوع والإختلاف. ولم يكن التنوع والإختلاف مادة كتاب **باختين** فحسب بل كان أيضا مصدرا دائما للإلهام. ولهذا تحول تفكير **باختين** حول الرواية إلى شكل من أشكال الانثروبولوجـــيا.[2] والواقع أنه تصعب المفاضلة بـــين نوع واحد، نظرا لطبيعة التداخل الحاصل بينهما فـــي بعض الأحيان فإذا كانت أهمية الرواية الديالوجـــية تأتي من كونها تعرض للحقيقة التاريخية الواحدة مـــن منظورات وأساليب متعددة في لحظة واحدة. مما يجعلها ضمنيا ترفع شعار نسبية إمتلاك الناس للحقيقة... فـــي الوقت الذي تحتفظ فـــيه الرواية المونولوجية بسلطة الحقيقة المطلقة، وبهيمنة النظرة الواحدة للعالم.[3]

كما أن الجانب الجمالي والفني له– هو الآخر– دوره الفعال فـــي غلبة نوع علـــى آخر، فكثيرة هي الروايات المونولوجية العالية الحبكة تتصدر نظيراتها الحوارية والعكس.

في كتابه" جمالية الرواية ونظريتها" يتحدث **باختين** عن المتكلم في الرواية. ومع ذلك يشكل موضوع الحوارية الموضوع الأساسي لإحدى فصول هذا الكتاب. فلا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبـــيرات أخرى، وهذه العلاقة جوهرية تماما... والمصطلـــح الـــذي يستخدمه للدلالة على العلاقة بين أي تعبير والتعبيرات الأخرى هو مصطلح الحواريـــة (Dialogism)[4]

---

(1) حميد لحمداني. أسلوبية الرواية مدخل نظري. ط1، 1989. مطبعة النجاح الجديدة– الدار البيضاء ص:43.

(2) تزفيطان تودوروف. ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح. ط2، 1996. مكتبة الأسد– دمشق، ص:27.

(3) حميد لحمداني. أسلوبية الرواية مدخل نظري. م م، ص:45.

(4) تزفيطان تودوروف. ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح. م م، ص:121.

راميا بذلك إلى التناص الذي يرى فيه الصورة الحادة والقوية في الرواية اليوم. وقد حـــدد **باختين** مستويات الحوارية في ثلاثة أنماط وهي:

1- التهجين(L'hybridation)

2- العلاقة المتداخلة ذات الطابع الحواري بين اللغات.

3- الحوارات الخالصة.

إن الحوارية في الرواية الديالوجية تتحقق وفق ثلاثة أنماط، هذه الأخيرة وهـــي تعمل داخل العمل الفني من أجل إبراز صورة اللغة؛ وبالتالي فما دامت الرواية تمتلك لغات عدة تظهر من خلال لغة الروائي (أسلوبه)، هذا الأخير الذي يعد صورة لذلك التعدد اللغـــوي لدى الشخصيات. ولأدل مثال علـــى ذلك هو الفن الروائي المعاصر. أين تتعدد فيه هـــو الآخر طرق الممارسة الروائية من حوار وسرد وغيرها من الفنون الأخرى كالرسم مثلا. ولهذا فالرواية لا تقول هذا الشيء المقصود بواسطة لغـــة واحدة ولكن بواسطة صـــورة تشكيلية لعدد من اللغات ضمن نسق بنائي متكامل.[1]

كما أنه لا توجد تمييزات مطلقة بين هذه العناصر الثلاثة، بحكم التعريـــــفات التـــي يقدمها **باختين** نفسه؛ فهذه التعريفات تصب في منحى واحد. والسبب في ذلك راجع إلـــى تداخل هذه الأشكال داخل العمل الفني. فالأسلبة مثلا وهي تقف في مقابل العلاقة المتداخلة ذات الطابع الحواري بين اللـــغات يمكنها أن تتحول إلى تهجين لدى كاتب مـــن الكتاب إذ يستطيع الوعي اللساني المؤسلب – لا مجرد إضاءة اللغة التي هـــي موضـــوع الأســـلبة فحسب- بل يستطيع كذلك أن يدمج فيـــها مادته التماتيكية واللسانية، وفـــي هـــذه الحالـــة لا يعود الأمر يتعلق بالأسلبة بل بتنويع (غالبا ما يصبح تهجينا).[2] وفيما يلـــي ســـأحاول الوقوف عند كل شكل من أشكال الحوارية التي نادى بها **باختين**.

---

(1) حميد لحمداني. أسلوبية الرواية مدخل نظري. ط1، 1989. مطبعة النجاح الجديدة- الدار البيضاء ص:84.

(2) حميد لحمداني. أسلوبية الرواية مدخل نظري. م م، ص:85.

1- التهجين (l'hybridation)

يعرف **باختين** التهجين على الشكل التالي: هو المزج بين لغتين إجتماعيتين في ملفوظ (énoncé)واحد، إنه لقاء في حلبة هذا الملفوظ بين وعيين لغويين مفصولين بحقبة أو باختلاف إجتماعي أو بهما معا. [1] داخل هذا الملفوظ المهجن يمكن أن نميز بين نوعين من التهجين يقول **باختين**؛ التهجين الإرادي والتهجين اللاإرادي. فعادة ما يعمد الروائي إلى النوع الأول وهو مدرك لكلا اللغتين خاصة وإن كانت من لغة الكلام اليومي العادي.

في حين يكون التهجين لا إراديا إذا دخلت كلتا اللغتين في نطاق التأثير والتأثر داخل ثقافة واحدة وبنية إجتماعية واحدة . ولرفع اللبس أكثر عن هذين النوعين المكونين للتهجين، يقر **باختين** أن العلاقة التي تحكم بين اللغتين المهجنتين، هي علاقة غير متكافئة؛ فهناك عادة لغة أقوى من نظيرتها أي لغة مشخصة ولغة مشخصة.[2] كما يلعب الطابع المزدوج بين اللغتين المهجنتين دوره البارز في التهجين؛ فقد تكون اللغة المؤثرة فردية والمتأثرة جماعية والعكس. فقد يعمد بطل رواية مثلا في التأثير في لغة مجتمع بكامله من خلال زاوية رؤيته والأساليب المستخدمة في عملية الإقناع.

إن غياب التمثيل لهذا النوع من الحوارية (التهجين) – على الرغم من أن **باختين** أشار إلى بعض الروايات التي تتعامل مع هذه التقنية– جعل الأمر من الصعوبة لما كان أن يفهم. ولكي يتم توضيح الأمر نضرب هذا المثال؛ ففي رواية "الفقراء" **لدوستويفسكي** نكون أمام التهجين، من ذلك الرسالة التي وجهها البطل **مكار ديفوشكين** لصديقته **الكسفينا** رغم طولها: متى تكفين عن تعذيب نفسك هذا التعذيب كله بدون داع، ألا تخجلين؟ هلا عقلت يا ملاكي الصغير؟ كيف يمكن أن تدور في رأسك خواطر كهذه الخواطر؟ ما أنت بمريضة يا روحي، ما أنت بمريضة قط، بالعكس، أؤكد لك أنك كالزهرة نضارة وتفتحا...

---

(1) حميد لحمداني. أسلوبية الرواية مدخل نظري. ط1، 1989. مطبعة النجاح الجديدة– الدار البيضاء ص:85.

(2) حميد لحمداني. أسلوبية الرواية مدخل نظري. م م، ص:86.

صحيح أنك شاحبة بعض الشحوب، ولكنك كالزهرة مع ذلك. ثم ما قصة تلك الأحلام والرؤى التي تسترسلين فيها دعي عنك هذه السخافات...[1]

يبرز من خلال هذا المقطع أنه رغم الحوار الذي طبع به إلا أن التهجين وخاصة التهجين اللغوي ظاهر للعيان بجلاء؛ حين نتصور لغة البطل وهي تشخص لغة البطلة ويدخلها ضمن لغته. كما أن هذا التهجين يتجلى بصورته المباشرة عندما يكون الحوار بين البطلين ويكون غير مباشر عندما يختفي ذلك الحوار.

2- العلاقة المتداخلة ذات الطابع الحواري بين اللغات أو الأسلبة (Stilisation)

بانتقالي إلى المستوى الثاني من حوارية الرواية الديالوجية، يضعنا **باختين** أمام إضاءة أخرى للغات داخل العمل الفني؛ غير أن هذه الإضاءة تختلف عن سابقتها المعروفة بالتهجين. فإذا كان هذا الأخير يستدعي حضور لغتين في لغة واحدة فإن العلاقة المتداخلة ذات الطابع الحواري بين اللغات تكون فيها اللغة المشخصة حاضرة آنية في حين تكون اللغة المشخصة غير واردة أي متخفية. وبذلك فإن التهجين يطبع بطابع الحضور المباشر للغتين في حين الأسلبة تطبع بطابع الضمنية في اللغة المشخصة.

إن الإنتقال من التهجين إلى الأسلبة أو العكس هو ما يسميه باختين تنويعا(Variation) وإذا كانت الغاية من الأسلبة هي تحطيم اللغة المشخصة فإننا أمام أسلبه بارودية.[2]

3- الحوارات الخالصة

يحيلنا هذا الطرح إلى المحاكاة المباشرة عند **افلاطون**؛ أي حوار الشخصيات فيما بينها داخل الحكي. وهو نفس الشيء الذي دعا إليه **باختين**، فالحوارات الخالصة هي تشكيل من الفرعين السابقين (التهجين والأسلبة) يقول في هذا الصدد: وحوار الرواية نفسه، بصفته شكلا مكونا، مرتبط ارتباطا وثيقا بحوار اللغات الذي يرن داخل المهجنة وفي الخلفية الحوارية للرواية.[3] وعليه فإن الحوارات الخالصة مغيبة الراوي.

---

(1) حميد لحمداني. أسلوبية الرواية مدخل نظري. ط1، 1989. مطبعة النجاح الجديدة- الدار البيضاء ص:87.

(2) ينظر حميد لحمداني. أسلوبية الرواية مدخل نظري. م م، صص:89-90.

(3) المرجع نفسه، ص:90.

الفصل الأول

تفاعل الخطابات والصيغ

يمتاز الخطاب الروائي في أي عمل إبداعي بخصوصية صيغته الخطابية. تتجلى هذه الخصوصية في كونه لا ينتظم ضمن التأطير السائد لرواية أو لصيغتها(*)؛ فقد هيمنت الصيغة السردية الأحادية على الرواية التقليدية من خلال تحرك السرد من مكان إلى آخر ومن شخصية إلى أخرى. وتقدم الأحداث والأقوال من خلال السرد.مما يجعلنا نربط هذا الأخير بالوصف، ولذلك كان القارئ في الروايات التقليدية يصادف عدة صفحات من الوصف كي يصل إلى الحدث فيعمد إلى اختزال تلك الصفحات أو المرور عليها مرور الكرام.

لكن في النصوص الروائية الحديثة نجد السرد في مقابل العرض؛ أين يتقاطعان ويتداخلان إلى درجة يصعب فيها الفصل بينهما. وهذه السمة ناتجة عن وعي من الكاتب وهو ينجز عمله، لذلك كان التعدد الصيغي والخطابي سمة بارزة في الخطاب الروائي.

إن تعدد الخطابات في أي عمل روائي يطرح على الدارس رصد مواصفات كل خطاب على حدى، من أجل إبراز صيغته أو صيغه في مستوى أول، قصد معاينة تجلياته الصيغية. وفي مستوى ثان ربط تلك الخطابات في إطار الخطاب الروائي ككل بهدف تعيين صيغته. إذا لا بد من التأكيد على ما سبق ذكره من تعدد الخطابات وتعدد الصيغ، التي سأحاول معاينتها من خلال ضبطي لأنواع هذه الخطابات وتمييزها بعضها عن بعض تارة وتداخلها فيما بينها تارة أخرى.

لا يمكن لأي خطاب حكائي كيفما كان نوعه أن يحتفظ بخاصية صيغية محضة، تجعله يستقل عن غيره من الخطابات. إننا نلامس هنا ما يمكن تسميته بتداخل الخطابات وكيفية هذا التداخل هي التي يمكننا دراستها من خلال الصيغة.[1] من هذه السمة المتعلقة بتعدد الخطابات والتي لا نعثر عليها إلا في النصوص الروائية الحديثة، أين تجلت فيها بصورة واضحة من خلال التجريب في الرواية على عدة مستويات كالتعدد في الصيغ والخطابات .

(*) ينظر سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي، الزمن-السرد- التبئير. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ص:202.

(1) سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي، الزمن-السرد- التبئير. م م، ص:203.

وإذا كان **أرسطو** يرى في الملحمة هيمنة صيغة السرد (المختلط) الذي يجمع بين السرد والحوار، فإن الرواية كشكل حكائي يطور باستمرار ويتميز بالخاصية الصيغية (المختلطة) بدرجات متفاوتة.[1] أين نعثر في بعض الأحيان على السرد والحوار، السرد والعرض، السرد والوصف. وهكذا فإذا كانت مظاهر الحكي(les aspect du récit) تتعلق بالكيفية التي أدركت بها الحكاية من طرف السارد، فإن صيغ الحكي تتعلق بالطريقة التي عرضها علينا بها هذا السارد. وقدمها لنا.[2]

وكما هو معروف هناك طريقتان تعبيريتان رئيسيتان يختار بينهما السارد في تبليغ محكيه. فإما أن يدع قارئه يتابع الأحداث بشكل مباشر، وكأنها تقع أمامه كالطريقة التي تشاهد بها المسرحيات على الخشبة، وهو ما يسمى بالعرض(la représentation)، وإما أن يتكفل هو بنقلها لنا بطريقة غير مباشرة عبر خطابه الخاص. دون أن يدع لنا فرصة الإتصال المباشر بها، وهو ما يصطلح عليه عادة بالسرد(la narration)[3]

ففي الحالة الأولى تكون الأحداث أمامنا حيث لا يستطيع السارد إدخال بعض التغييرات في مجريات الأحداث وكذلك في ترتيبها، أين نجد مثل هذه التعديلات في الحالة الثانية كالتقديم والتاخير. يقول **افلاطون** في كتابه"الجمهورية" أين ميز بين السرد والمحاكاة: فحديث الشاعر يكون سردا حين يقص الحوادث من آن لآخر، أو حين يصف ما يتخللها من وقائع... أما حين يتكلم بلسان شخص آخر، فإنه يتشبه بتلك الشخصية التي يقدمها إلينا على أنها هي المتحدثة... أما إذا كان الشاعر لا يخفي ذاته مطلقا، لما كان للمحاكاة في أشعاره أي نصيب، ولاقتصر كل شعره على السرد المحض.[4]

إن إدراك الفرق بين الأسلوبين في الإستعمال وذلك من خلال المسافة الفاصلة بين

---

(1) سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي، الزمن-السرد- التبئير. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ص:203.

(2) عبد العالي بوطيب. مستويات دراسة النص الروائي، مقارنة نظرية. ط1، 1999. مطبعة الأمنية الرباط- المغرب، ص:196.

(3) عبد العالي بوطيب. مستويات دراسة النص الروائي، مقارنة نظرية.م م، ص:196.

(4) المرجع نفسه، ص:197.

المتكلم وخطابه، فإذا كانت المسافة بعيدة أين يختفي عن التدخل في خطاب الشخصيات ويفسح المجال أمام الحوار مثلا كنا أمام ما يسمى بالمحاكاة، في حين كلما اقترب السارد وتدخل في خطاب شخصياته كنا أمام السرد المحض.

غير أن بعض المنظرين لم يشاطروا **أفلاطون** في وجهة نظره هذه، نظرا للتبسيط الذي عمد إليه؛ ففي بعض الأعمال نجد التداخل بين المحاكاة والسرد. فنعثر على السرد في كلام الشخصية ونعثر على العرض أو الحوار في كلام السارد وهذا ما نبه إليه **تودوروف** قائلا: وهكذا فان هذا التمييز الأولي للسرد من العرض خاطئ لجانبه التبسيطي، بحيث أنه إذا أخذ به هنا، فسيرفق بأن الدراما لا تعرف السرد، والمحكي غير الحواري لا يعرف العرض، بالرغم من إمكانية اقتناعنا بسهولة بالعكس.[1]

إذا فمعيار التمييز بين العرض والسرد لا يكمن في الخطاب، ولا الشخصية المتكلمة أو السارد بقدر ما يكمن في العلاقة بين المتكلم وموضوع كلامه. أو ما يصطلح عليه بالذاتية والموضوعية في التعبير. يقول تودوروف(T . Todorove) في هذا الشأن: يجب أن نتخلى عن مطابقتنا الأولى للسرد بكلام السارد، وللعرض بكلام الشخصيات، للبحث عن أساس لذلك أكثر عمقا... ويستند هذا الأساس في التعارض بين المظاهر الذاتية والموضوعية في اللغة. [2] فكلما تدخل السارد في أحداث وأقوال وأفعال الشخصيات كلما اتجهنا إلى الذاتية ، في حين كلما تركها في حريتها فتح المجال إلى الموضوعية والى بروز خطابات عدة. ماهي هذه الخطابات.؟

1- الخطاب الواقعي التسجيلي (حقائقية العالم/ سلطة السارد)

إن الخطاب الواقعي في الرواية عموما يشكل على امتداد تجارب إبداعية متنوعة وعميقة على أساس أنه خطاب مفارق لخطابات أخرى عرفتها الرواية الأوروبية كالخطاب الرمزي والخطاب النفسي. والمتتبع لتطور الرواية العربية الحديثة

---

(1) عبد العالي بوطيب. مستويات دراسة النص الروائي، مقاربة نظرية. ط1، 1999. مطبعة الأمنية الرباط- المغرب، ص:199.

(2) عبد العالي بوطيب. مستويات دراسة النص الروائي، مقاربة نظرية.م م، ص:201.

يدرك تنوع خطاباتها وتعددها.[1]

هذه السمة التي طبعت بها روايات الوطن العربي، نظرا لما فيه من السهولة في نقل اليومي والعادي من الأخبار وكذلك لمرونة إستعماله في جنس الرواية. فالخطاب الواقعي مهمته نقل الخبر عن هذا الجزء أو ذاك من المجتمع خاصة.

ويدرك الباحث بسهولة وهو يتأمل المدونة الروائية العربية منذ الستينات أن أغلب نصوصها تستند إلى النص الدنيوي بمعنى أن الواقع يظل كيانا مستقلا نسعى إلى تشخيصه بأشكال مختلفة.[2] من بين هذه الأشكال ما يعرف بالتشخيص النموذجي والتشخيص العادي واليومي؛ فبالنسبة للنوع الأول تسعى الرواية في شكل خطابها الواقعي إلى تشخيص النموذجي من الأشخاص والأحداث والأزمان البارزة في فترة معينة. وهي أحداث ضلت راسخة في تاريخ الأمم واتسمت بواقعيتها أو عدم واقعيتها.

2- الخطاب الواقعي النقدي

لم ينقطع هذا الخطاب عن الرواية العربية الحديثة وخاصة في العقود الأخيرة. فإذا كان الخطاب الواقعي التسجيلي يواكب ويساير تطور الحياة اليومية للأفراد والمجتمعات، فإن هذا الخطاب فضلا عن واقعيته فإنه يسعى إلى تقديم حلول لمعضلات إجتماعية عن طريق النقد. ولئن كان **نجيب محفوظ** قد أبرز فعلا جانبا هاما من أعماله الروائية مجسما فيها هذا الميثاق الواقعي أفضل تجسيم، ومخضعا شخصيته الروائية لشروط ثابتة.[3]

كما أن هذا النوع من الخطاب برز بشكل واضح أثناء الفترات الإستعمارية التي كانت تعاني منها البلدان العربية من أجل كشف الواقع والنهوض من جرائه.

وعليه فقد تتنوع صيغ الأعمال الروائية وبذلك تتعدد خطاباتها كذلك تعدد إيجابيا لا يترك ثغرات تمس بالجانب الفني من جهة. وتعمل من جهة أخرى على تقديم حلول وأفكار لمعضلات مختلفة. وأن إبرازي لهذين النمطين من الخطابات يعد جزء من عدد أكبر من الخطابات المتعددة القيم والصيغ.

---

(1) محمد الباردي. إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة. ط1، 2000. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص:15.

(2) محمد الباردي. إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة. م م، ص:16.

(3) ينظر المرجع نفسه، ص:53.

الفصل الثاني

صيغ الخطاب في روايتي "سيدة المقام" و "ضمير الغائب"

1- صيغ الخطاب المباشر

2- صيغ الخطاب غير المباشر

3- صيغ الخطاب غير المباشر الحر

4- صيغ المسرود الذاتي

5- صيغ المعروض الذاتي

6- صيغ المعروض المباشر

7- صيغ المعروض غير المباشر

يتميز المشهد الروائـــي الجزائري، منذ التسعينات من القرن العشرين، بظهور نمـــط جديد من الكتابة السردية، أنتجته مناخات الفتنة الجزائريـــة، يوسم برواية المحنة. وهـــي رواية تتخذ من المأساة الجزائريـــة بؤرة سردها. فمنها تتولد أسئلة متنها الحكائي، وفـــي ضوئها تتشكل مختلف عناصرها. واستنادا إليها تتحدد رؤى كتابها ومواقفهم من الذات في علائقها بالآخر والعالم.[1] وإذا ما جئت بالبحث في الساحة الأدبية الجزائرية وجدت عـــددا هاما من النصوص التي أخذت من الواقع – وخاصة المرير منه– منطلقا تؤسس عليـــه أفكارها؛ من ذلك **الطاهر وطار** في "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، **إبراهيم سعدي** في "فتاوى زمن الموت"، **واسيني الأعرج** في "سيدة المقام مرثيات اليوم الحزين" والتـــي يقول عنها: يعتبر نص سيدة المقام من "نصوص المحنة" الأولى التي قالت الألم بدون تواطؤ مع القتلة أو المدافعين عنهم.[2]

وفي هذا الإطار تسعى الرواية الجزائرية المعاصرة مواكبة ما يستجد فـــي الساحـــة الأدبية والنقدية من أن بنية الخطاب السردي تفيد – فـــي الأصل– المبنى الحكائي الذي قابل **توماشفسكي** بينه وبين المتن الحكائي فـــي سيـــاق تعريفـــه للعمـــل الحكائي والخطاب.[3] وهو ما استثمره **تزفيطان تودوروف** – هو الآخر– ليبين أن كل حكي مكونين أساسيين هما القصة والخطاب.[4] مؤكدا على تلازمهما وتكاملهما فـــي آن وذلك لما بينهما من صلات تتحدد بواستطها العلاقة الحكائية. وعليه فإن الحكـــي مجسدا فـــي الخطاب هو الذي يمكنني دراسته وتحليله بحثا عن بنية الخطاب فـــي روايتـــي "سيـــدة المقام"[*] و"ضمير الغائب" باعتبارهما نصين روائيين يتميزان بطابع الحكائية.

---

(1) بوشوشة بن جمعة. سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية. ط1، 2005. المغاربية للطباعة والنشر والإشهار– تونس، ص:145.

(2) واسيني الأعرج. سيدة المقام. ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، غلاف الرواية.

(3) بوشوشة بن جمعة. سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية. م م، ص: 162.

(4) ينظر المرجع نفسه، ص:162.

(*) ينقسم خطاب الرواية– سيدة المقام– إلى أحد عشر مقطعا سرديا، لا هي طويلة ولا قصيرة =

كما أن الكشف عن الأنظمة السردية المكونة لمتن هذه النصوص وغيرها يوجب علي البحث في العلاقة التـــي تربط مكونات المحكي، وبالتالي سأحاول استثمار إنجازات **جرار جنيت** من خلال أنماطه الثلاثة: الزمن الصيغة والصوت. على أن تركيزي سيكون علـــى الصيغة السردية من خلال الأساليب السالفة الذكر.

ففيما يتعلق بصيغ السرد سأركز على الطريقة التي يتم عبرها إستقبال الراوي للحكاية ومن ثم إبلاغها للمتلقي. أين تتطلب هذه العملية الإبلاغية تقنية خاصة إنطلاقا من العلاقة بين الراوي وما يرويه، وكذلك نوعية الإخبار ودرجته. وتبعا لذلك فإن الراوي- حســب تودوروف- يكون أمام حالتيــن؛ إما أن يرينا الأشياء أو أن يقولها وهما علـــى التوالـــي

= تراوحت عدد صفحاتها بين إثنين وثلاثيــن صفحة من الحجم الصغير؛ اختار الكاتب لكل مقطـــع عنوان فرعي يمكن من خلاله ملامسة الجوانب المتعددة لذلك المقطع. غير أن الشيء الأكيد أن هــذه المقاطع بقيت متداخلة فيما بينها، على الرغم من أن الخطاب لا يشتغل على حكاية واحدة شان الخطاب الروائي التقليدي (عمودية السرد). ففي الوقت الذي نتصفح فيه الرواية من خلال مقاطعها وهي على التوالي: مكاشفات المكان 1-32، ظلال المدينة33- 57، فتنة البربرية58-79، حنين الطفولــة79-100، محنة الإغتصاب101-122، الجمعة الحزين123-153، الجنون العظــيم 155-186، البحــر المنسي187-211، حراس النوايا213- 234، إغفاءات الموت235- 260، نهايات المطــاف261-284.

تكشف هذه الرواية عن أفق واسع لكاتب وهو يشكل عالمه الفكري والفني من خــلال شخصيـــة البطلة مريم راقصة البالي، والتي تصر على عيش حلمها الطفولي للرقص ناهيك عن ممارسة طقوس الوجود من خلال الموسيقى ... بالرغم من الألم الذي سببته لها الرصاصة الطائشة والتـــي تسكـــن دماغها منذ حوادث أكتوبر 1988، ومن قهر بني كلبون (السلطة) وقمع حراس النوايا (الإســلاميين) لحريتها.

كما أن شخصية مريم البطلة ترمز إلى ذات الكاتب من حين والى الراوي من حين آخر، هـــذه الذات الواقعة- هي الأخرى – بين مطرقة الإسلاميين وسندان سلطة بني كلبون في بلاد تسير نحــو تفتت كبير، خسرت ماضيها ومستقبلها وهي الآن تسير نحو خسران حاضرها نتيجة الصراع على سدة الحكم.

حاول الكاتب أن يضعنا أمام الصورة الواضحة لهذا التناحر من خلال تصويره لفعل الإغتصــاب الوحشي الذي تعرضت له بطلة الرواية من قبل زوجها في قالب فني رمزي معبر عن عمق المأساة.

العرض والسرد. هذا الأخير هو الأكثر تداولا منذ القديم، أين يتخذ الراوي جميع الأدوار. في حين العرض تكون فيه الأحداث ممسرحة ومعروضة أمام المتلقي الذي يتواصل معها دون تدخل للراوي.

إن العلاقة في الخطاب السردي بين الصيغتين السابقتين تقابلها علاقة ثنائية أخرى تتجسد في الخطاب وهي كلام الراوي وكلام الشخصية؛ فحين نكون بصدد الكلام على لسان الشخصية (الشخصية هي المتكلمة) فإنني هنا بصدد الخطاب المباشر، وعليه ونحن نقرأ ذلك الكلام أحس أنني أمام أفعال حقيقية. والذي يميز هذا النوع من الخطاب- الأسلوب أو الصيغة هو الإستقلالية والتفرد والحرية لدى الشخصية .

أما في الحالة الثانية والتي يكون فيها الخطاب منقولا من طرف سارد غير المتكلم الحقيقي أو الأصلي، فإنني أكون أمام خطاب غير مباشر، وعليه فوضعية المتلقي هنا تختلف عن الأولى؛ أين يكتفي المتلقي بما يقدمه له الراوي أو السارد على لسان تلك الشخصية والنتيجة فالراوي هنا له إمكانية التصرف في الكلام المنقول.

1- الأسلوب المباشر:

في هذا النوع من الأساليب يتم نقل الخطاب دون أي تغيير أو تعديل، يتجلى هذا الخطاب ضمن البناء الفني للرواية المتعددة الأصوات؛ وفي هذا النمط من الروايات تكون المشاهد والمواقف والآراء متعددة وكل ذلك يدفع بالراوي إلى عرضها أو مسرحتها أمام المتلقي. وإذا ما جئت بالبحث عن هذا النوع من الأسلوب ضمن الرواية عموما والرواية الواقعية خصوصا باعتبارها تتميز به وفي روايتي "سيدة المقام" و "ضمير الغائب" على الأخص. أرى مدى محاولة الراوي تقريب الواقع من المتلقي متخذا من الأسلوب المباشر وسيلة لذلك. ففي رواية " سيدة المقام" يظهر جليا هذا النمط من الأسلوب في الكتابة، فقد استحوذت عليه عدة شخصيات؛ **فمريم** بطلة الرواية واحدة من بين تلك الشخصيات والتي تجسد الأسلوب المباشر تقول:

- أرجوك إقرأ. إقرأ. لا تتوقف. أريد أن أسمع صوتك. أن تأخذني الإغفاءة على كلماتك. اقرأ أيها الرجل الصغير.[1]

---

(1) واسيني الأعرج. سيدة المقام. ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ص:07.

تقولها مريم علـــى الرغم من الألم الذي كان يلازمها منذ أحداث الجمعة البئيس السابـــــع أكتوبر من خريف 1988. هذا الحدث الذي سيكون المحرك الرئيسي لأحداث الرواية وما سيأتي من بعد بين بطلة الرواية والراوي.

عدت إلى سؤالك الأول:

– لم تجبني؟ هل سأموت أنا الأولى أم أنت؟

– هل من الضروري طرح هذا السؤال؟

– أنت هو أنت (اللي قاريه الذيب، حافظه السلوقي).

– أنا أو ربما أنت. كل هذا ليس مهما. أمامنا الحياة باتساعها. ويوم يأتي الموت سأقـــول لك.[1]

إن صوت شخصية مريم في هذا المقطع يقف جنبا إلى جنب إلى صوت الراوي، بـــل إنه يأخذ في بعض الأحيان دور الراوي تقول مريم:

– تصور. أعرف المشهد قبل حدوثه. سيزورك الأصدقاء فـــي بيتك الجميل. سيجلســـون جميعا على طاولة الأصدقاء. واحد يضع سيجارة في فمه. وآخر يشعلها ثم يضعها بيـــن شفتي صديقته بعد أن يمسد عليها بأصابعه. وآخر يخرج زجاجة ويسكي مـــن جيبـــه... تغرق أنت في صمتك المعتاد. تأتيك إحدى الصديقات. تأخذ يدك، توشوش في أذنك. ألـــم تغرك موسيقى<<الدانوب الأزرق>>؟...[2] إن هذا الأسلوب رغم طوله يجعل من مريـــم تدخل في حوار مع الراوي، مما يجعل القارئ شغوفا بما سيأتـــي من بعد وخاصة عندما يخشى الراوي على مريم من شدة عنادها ونقاشها الذي لا ينتهي تقول معقبة على عنادها:

من أين خرجت أيها الرجل المبهم؟؟ دبر راسك أنا هكذا وهذا طبعي. عليك أن تقبلنـــــي بجنوني وإلا فارقني. أيها الرجل الصغير أمك هي التي أسمتك الرجل الصغير... تبحـــث من وراء الوسادات البالية والأفرشة التي تتسلق الحيطان العتيقة. ثم تخرج بعد أن تكـــون قد شهرت سلاحك في وجه النساء اللواتي يملأن البيوتات الواطئة...[3]

---

(1) واسيني الأعرج. سيدة المقام. ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ص:09.

(2) واسيني الأعرج. سيدة المقام. م م، ص:10.

(3) المصدر نفسه، ص:16.

إن هذا الإستشهاد الذي سبق ذكره يعزز ما قيل سابقا من أن شخصية مريم البطلة تأخذ في بعض الأحيان على عاتقها عملية السرد وإلا فكيف لها أن تكون ملمة بتفاصيل هذه الطفولة الخاصة بالراوي أو لبطل الرواية الآخر كنظير لها.

في مقابل صوت مريم أقف في الرواية على أصوات أخرى، لها أهميتها هي الأخرى في تحريك أحداث المتن الروائي من ذلك ما يسميه الراوي بحراس النوايا يقول أحدهم مخاطبا مريم وهي في إحدى الحانات:

واش جابك للمكان الفاسق، هذا... أخرجي الله يهديك للطريق الصحيح.[1]

غير أن مريم لم تقف مكتوفة الأيدي أمامه لدرجة أنها جعلته يتوعدها ويتوعد أمثالها يقول:

راح تشوفوا.. وحق النبي والصحابة، نعلقكم من رجليكم يا أولاد الحرام.[2]

إن الراوي (الكاتب) في محاولته لرسم واقعية أحداث روايته، يطلعنا في ثنايا هذه الرواية على صوت الأم، صوت حاول هو الآخر أن يأخذ مكانه ضمن أحداث الرواية. لإضفاء الكثير من المصداقية تقول في حديث دار بينها وبين ابنتها مريم:

كان مقتنعا بأنك ولدت قبل الأوان ولم أكن أريد أن أخدش قلبه بشيء يفترض أن يعرفه. منذ الشهر الأول انقطعت عادتي الشهرية. وأكدت لي ذلك خالتي فاطنة انتاع تريبان...ذات مساء، شعرت بوجهه يشبه قطعة حديد قديمة. تعالت الحرائق في داخله.كان يريد أن يحملني جفاف عشرتنا. زم فمه طويلا مثل الحلزون العنيد...[3]

هذا الحدث الهام المتعلق بمولد مريم سيكون مولدا رئيسيا لما سيأتي من حديث بين الأم وابنتها مريم تارة وبين الأم والأب تارة أخرى. حتى إننا نطالع ذلك على امتداد الصفحات اللاحقة أين يبرز للعيان صوت اناطوليا مدرسة مريم وساعدها الثاني إلى جانب ساعد الأم:

– عندما نريد أن نقوم بشيء، إما أن نتقنه أو نتركه لغيرنا.[4]

---

(1) واسيني الأعرج. سيدة المقام. ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ص:26.

(2) واسيني الأعرج. سيدة المقام. م م، ص:30.

(3) المصدر نفسه، ص:86.

(4) المصدر السابق، ص:91.

راميـــة بذلك إلـــى فن الرقص، فن تعشقه مريم حتى النخاع بالرغم من ألم الرصاصـــة الطائشة وعلى الرغم من الضغوطات التي كانت تمارس عليها من أجل التخلي على صالة الرقص. وفي هذا الإطار يظهر صوت بني كلبون؛ صوت السلطة الحاكمة المتواطئة على قتل أحلام الناس وآمالهم في مجتمع يسير نحو الدمار. يقول عمي سالم أحد هذه الأصوات أثناء قيام البلدية بغلق صالة الرقص وتجمع مريم والشباب أنذاك:

– حنا ماراناش ضدكم. أعرف مطالبكم. وماعندناش رغبة نتخابط معاكم...

– يا ابنتي. أنا أعرفك ولا أريد أن أصدمك. أعرف أحاسيسك، نحن تلقينا تعليمات بوجود تجمعات غير قانونية، من طرف رئيس البلدية...[1]

أمر أثر كثيرا فـــي مريم والشباب فاستسلموا فـــي نهاية المطاف للأمر الواقع بعد أن أقنعها عمي سالم بضرورة مغادرة المكان، وأن الأوامر جاءت من فوق كالسيف القـــاطع؛ سيف قاطع ذو حدين فحراس النوايا من جهة وبني كلبون من جانب آخـــر. كل يسعـــــى حسب قدراته للسيطرة على الوضع، وضع جعل الراوي يبدو كئيبا طوال أحداث الروايـــة يقول حراس النوايا وهم يحققون مع الراوي (البطل الثاني للرواية):

– اسمع اسي موح، ما سمعت السيارة كي توقفت؟؟... لماذا لم تتوقف؟...

– شرطة إسلامية. أوراقك شكون أنت أولا؟... سكران يا ولد الحرام؟ الشراب معصـــية واحرام، اركب نوري أمك الزنباع وين ينباع. اركب بسرعة.[2]

أسئلة مؤرقة، بل تصرفات همجية جعلت الراوي يحس فـــي لحظة من اللحظـــــات بالإنتحار جراء ما حل به من حراس النوايا، وجراء ما حل بمريـــم علـــى إثـــر تـــــلك الرصاصة الملعونة التي أدخلتها إغفاءات الموت يقول عنها الطبيب الفلسطيني:

– حتى الآن لا نعرف.المشكل، إننا لا نستطيع أن نفعل شيئا. لقد أرهقت نفسها كثيرا فـــي الأسابيع الأخيرة. إنها متعبة جدا... فـــي صورة "السكانير" وضعية الرصاصة تغيـــــرت كثيرا. لم تعد في موقعها الأول، عندما تتحرك، فهي تمزق الكثير من الأنسجة الرقيقـــة،

---

(1) واسيني الأعرج. سيدة المقام. ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ص:209.

(2) واسيني الأعرج. سيدة المقام. م م، صص:219–221.

وهذا ما يبرر دخولها في حالة من الإغفاءات والاغماءات المتكررة.[1] إغماءات وإغفاءات أدت بها إلى نهاية المطاف، نهاية اختارها الكاتب كخاتمة لروايته أو لنقل كخاتمة لبطلة الرواية التي عانت الأمرين؛ الموت من جهة والموت البطيء من الجهة الأخرى؛ وهي حية كانت تموت ببطئ كل الأشياء كانت ضدها. حتى زوجها الذي تعرفت عليه أثناء اقامتها بالجزائر العاصمة، كان هو الآخر يسبح مع التيار ضدها. ولكي يعطي الراوي نوعا من الشفافية في نقل كلام مريم فيما كانت تعانيه من زوجها يصور ما حل بها من محنة الإغتصاب بلغة رمزية تدل في باطنها على البلاد تقول مريم:

كان وجهه قد تفحم. وقبل أن أنهي جملتي الأخيرة، نزل بيده الثقيلة على خدي الأيسر. شعرت بأصابعه ترسم الواحد بعد الآخر. رأيت النجم القطبي في وضح النهار. لا بد أن يكون وراء تلك الضربة تراكمات خمسة عشر قرنا. ولا بد أن يكون وراء تلك البذاءة مدافن للرغبات المذبوحة. ثم أخذني من شعري وضرب رأسي على الحائط... رغم صراخي، لم أشعر براحة ما.خفت أن أنام، فيغتصبني بشكل مشروع... وصرخت. لم يسمعني أحد. وضع قطعة كتان بيضاء في فمي. شعرت بالإختناق، رأسي يدور. الأرض تدور. وهو يتعدد كالوباء، كالطاعون ثم بدأت الإغفاءة تأتي مع الكابوس اليومي. رأيت وجهه يكبر ويصغر.الألم يمزق بطني. كان النهش قد بدأ. ثم غبت نهائيا داخل سواد، ضيعت فيه أشكال الأشياء المحيطة بي، لم أكن أعلم ماذا فعل بي بالضبط قبل أن أستيقظ على الألم وهول الكارثة. كنت مرهقة...[2]

إن المتتبع لحوادث هذه الرواية يرى مدى بروز عدد لا بأس به من الأساليب المباشرة والتي تضفي نوعا من المصداقية في نقلها من طرف الراوي. فإلى جانب هذه الأساليب السالفة الذكر يمكن ملامسة أساليب أخرى ضمنها الكاتب/ الراوي روايته؛ منها صوت القاضي الذي يمثل سلطة البلاد يقول مستجوبا زوج مريم:

– كيف كسرت الباب يا بني؟... متأكد من أقوالك... باب حديدي تكسره بأيديها. الله يهديك... هذا كلام زائد لا معنى له... لجنة التحقيق أكدت أن الباب لم يمس. مرة أخرى

---

(1) واسيني الأعرج. سيدة المقام. ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، صص:243–244.

(2) واسيني الأعرج. سيدة المقام. م م، صص:109–114.

عندما تريد أن تكذب ابحث عن تهم أكثر قبولا.[1]

صوت آخر يضفي نوعا من الحنين والرومنسية على أحداث الرواية، صوت الطفلة البريئة وهي تبيع الورد على الشاطئ تقول نزهة:

– طاطا مريم. خذي مني واحدة...

– شفتك في التلفزيون كنت ترقصين. أنا ثانية نحب الرقص بصح نرقص سوا في الاعراس مع يما كي بابا ما يكونش معنا.[2] قالتها بكل براءة بعد أن حدقت في عيني مريم متناسية بذلك برودة الجو. صوت حاول أن يضفي نوعا من الأمل على أحداث الرواية، وأن يقف إلى جانب مريم في محنتها مثلما وقف أحد المتسولين إلى الراوي في المأساة التي كان يمر بها من جراء حراس النوايا يتحدث ذلك الصوت قائلا:

– شفت يا صاحبي أنا وأنت الآن متساويان في هذا البلد. نرمى في نفس المزبلة، ونقف على نفس حافة البحر. ولغة اليوم، هي لغة الدولار، والبزنسة يا ولد الناس. قد ما عندك، قد ما تسوى خليك أشرب معاي كاس ما دام كاين الغفلة. أعرف أنك مسكين مثلي. الزامبريطو والميزيريا.[3]

---

(1) واسيني الأعرج. سيدة المقام. ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، صص:119–121.

(2) واسيني الأعرج. سيدة المقام. م م، صص:201–202.

(3) المصدر نفسه، ص:228.

مثل نظيرتها تنوعت أساليب الصيغة السردية لرواية "ضمير الغائب"[*] فأعثر على الأسلوب المباشر من خلال عدة شخصيات في الرواية من ذلك شخصية الحسين والتي يمكن القول أنها تتشابه وشخصية الراوي(الكاتب)؛ لأن كلام البطل الذي (أي بطل) يتمتع في الرواية بقدر أو بآخر من الإستقلال المعنوي الكلامي الذاتي ويملك أفقا خاصا، وهو كلام غريب بلغة مركبة، يمكنه أيضا أن يعكس مقاصد المؤلف. وبالتالي أن يكون إلى حد ما لغة المؤلف الثانية... لهذا السبب يظل التنوع الكلامي وتفكك اللغة أساس الأسلوب الروائي.[1] يقول :

(*) من جانب آخر ينقسم خطاب رواية ضمير الغائب إلى ثلاثة فصول معنونة كالآتي: الفصل الأول بداية الرحلة، الفصل الثاني عنون هو الآخر ببداية الرحلة. أما الفصل الثالث فقد وسم بانهيار المدينة. تنطوي تحت هذه العناوين أو الفصول عناوين فرعية هي الأخرى على النحو التالي: أبواب الجنون10-25، شارع المهدي بن محمد26-42، عودة المهدي بن محمد من منفاه43-60، أرشيف الخوف61-74، كشف ما خفي من السيرة القديمة75-95 هذا فيما يخص الفصل الأول. وكذلك الوجوه الغامضة97-139، عودة إلى الحكايات القديمة140-157، تفاصيل يومية158-176، أسوار المستشفى التجميلي177-202 المشكلة للفصل الثاني. في حين احتوى الفصل الثالث على العناوين الفرعية التالية: أقبية المدينة المغلقة204-221، آخر الحوارات السرية222-234، المحاكمة التي سبقت الكسوف235-269. يحاول الكاتب من خلال روايته هذه وبالتحديد من خلال بطل الرواية الصحفي الحسين الذي يرغب أن يقوم بتحقيق حول ما يراه ملابسات موت والده المهدي إبان الثورة الجزائرية، غير أن بلقاسم مدير الجريدة التي يعمل بها وبأوامر من عناصر نافذة في المدينة يحول بينه وبين هذا التحقيق الذي يصر بل يلح أشد الإلحاح على نبش سيرة والده والسير المشابهة لها في أحداث تبدوا أحيانا أقرب إلى الخيال. وبالتالي تقديم معطى سياسي حول تاريخ معين من خلال بطل إشكالي يعكس ويلخص معاناة وقلق ذلك التاريخ المتعلق بالثورة. إن الرواية بهذه الشاكلة وكأنها تؤرخ لضمير جيل بكامله متخذا من شخصياته الروائية سبيلا للوصول إلى ذلك." اسمي الحسين، اسم أبي المهدي بن محمد احد شهداء البلاد التي احترق من أجلها، لكنها نسيت عظامه مرمية في وحشية الأحراش والوديان" مثلما فعل الكاتب في الرواية السابقة حاول مرة أخرى أن يضعنا أمام الواقع بلغة رمزية وموحية.

---

(1) ميخائيل باختين. الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاق. ط1، 1988. وزارة الثقافة، دمشق، صص:84-85.

قبل أن تغيبني تفاصيل الحياة ورماد الأنجم المحترقة، أريد أن أذكركم بي... اسمي الحسين. اسم أبي المهدي بن محمد أحد شهداء هذه البلاد التي احترق من أجلها... طولي لا يتجاوز المترين، فيما أعتقد... صحفي متواضع مكلف بالتحقيقات في إحدى الجرائد الوطنية التي بدأت تنهار كلية منذ عزل طاقمها القديم.[1] تلميح حاول من خلاله الراوي وضع القارئ في الصورة الواضحة لما سيأتي من بعد ذلك من أحداث تخللت الرواية؛ أحداث تمحورت حول إشكالية الثورة الجزائرية واختلاف وجهات النظر من خلال اختلاف أصحابها، من ذلك الحسين الذي يسعى جاهدا ومهما كلفه الثمن إلى كشف حقيقة والده الشهيد المهدي بن محمد أحد رموز الثورة والتاريخ حسب اعتقاده يتحدث:

حكايتي ليست طويلة، لكنها عجيبة بعض الشيء. سأحكيها لكم مع إهمال جزء مهم من التفاصيل الثانوية، مع علمي المسبق أنكم لا تصدقون إلا البداية وتلصقون الباقي بحالات الجنون التي تنتابني من حين لآخر. وإذ صدقتموها فسيكون ذلك بصعوبة كبيرة، لأنكم تفكرون بمنطق والمدينة التي بدأ الكسوف يمحوها، تفكر بمنطق آخر.[2] حقيقة أصر الحسين على المضي قدما من أجلها رغم كل الصعاب التي واجهته؛ في مقدمة تلك الصعاب والتي زادته إصرارا هو قرار السي بلقاسم رئيس الجريدة التي يعمل بها الحسين. يقول هذا الأخير بعد عودة الحسين من إجازة منحها إياه استعدادا للإحتفال بالذكرى الخامسة عشر للإستقلال:

– هه. هذا أنت يا السي الحسين. غيبة اشتقنا لك يا أخي.

كيف كانت إجازتك. إنشاء الله ارتحت؟

– قل لي، بماذا جئتنا، وهل فكرت في التحقيق الجديد؟ قريبا سنحتفل بالذكرى الخامسة عشر لاستقلال البلاد.[3]

لكن بلقاسم بلقاسم سرعان ما يعدل عن قراره هذا يتحدث قائلا للحسين بعد حوار طويل بينهما؛ ذلك لان الحوار هو أداة فنية تكشف عن ملامح الشخصية الروائية، وتساعد

---

(1) واسيني الأعرج. ضمير الغائب (الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر). ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، صص:11–12.

(2) واسيني الأعرج. ضمير الغائب. م م، ص:11.

(3) المصدر نفسه، ص:17.

القارئ على تمثلها حين يؤكد الحوار الوصف الذي يذكره الكاتب عنها، ويدعم المواقف التي تظهر على طوال الرواية.[1]

– لكن القضية... مسؤولية

– في كل الأحوال، موضوع مثل هذا يجب أن يزكى من فوق.

– لا أدري لماذا تصر على المشاكل، كلهم شهداء. ونحن في غنى عن التعقيدات، يبدو أن حالة المهدي مزعجة قليلا لراحة بعض المسؤولين وأنت تعرف البقية الباقية الأدب يجرنا على طي الملف مؤقتا.[2]

تاريخ ظل يحز في حلق الحسين لما بينه وبين تاريخ والده الشهيد من نقاط التقاط وتباعد من جانب وما له من علاقة بالحقائق المخفية عن الثورة من جانب آخر. وبالتالي فقد شكلت الثورة نقطة تحول أساسية في مسار التجربة الروائية الجزائرية، حيث أصبح الحديث عن الثورة والنهل منها اعتبارا ضروريا في الكتابة الروائية، سواء بسرد بطولاتها أم بتشكيلها، وحتى وإن شكلت توجهات تنتقد منطقها ونتائجها وتطعن في إنجازات بعض القائمين بها.[3]

وهو ذات الموقف الذي يصر الحسين على كشفه في كل مرة، مستعينا في ذلك ببعض الشخصيات التي يضمها تحقيقه الصحفي والتي يبرز من خلالها جليا الأسلوب المباشر؛ من ذلك عمي البارودي رفيق الدرب لوالده يتحدث قائلا: إيه يا وليدي كل شيء غيروه في البلدية. هذا اسم احد أفراد عائلة رئيس البلدية . أعرفه جيدا، لا صلة له بالثورة. كل الأسماء التي خطوها هي أسماء أقاربهم. عيش تشوف.[4]

إن هذا الألم نتيجة ما حل بالمدينة ورموزها من تغيير وتبديل للحقائق، بل بالكسوف

---

(1) صبحية عودة زعرب. غسان كنفاني جماليات السرد في الخطاب الروائي. ط1، 2006. دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ص:175.

(2) واسيني الأعرج. ضمير الغائب (الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر). ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، صص:22–23.

(3) آمنة بلعلي. المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف. ط1، 2006. دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ص:52.

(4) واسيني الأعرج. ضمير الغائب. م م، ص:21.

القادم والذي قد يغمر المدينة في أي لحظة مثلما غمر الموت المهدي والد الحسين. صوت احتل جزء مهما من البناء الفني للرواية وخاصة في أسلوبها المباشر وبالأخص في الفصل الأول من الرواية؛ ففي الجزء المعنون "بعودة المهدي بن محمد من منفاه" وكذلك "كشف ما خفي من السيرة الذاتية" أين يحاول الكاتب تقريبنا من هذه الشخصية وذلك بفسح المجال لها كي تعبر عما يجول بخاطرها يتحدث المهدي قائلا:

– أولاد الكلب داروها بنا. دفنونا ثم راحوا يبيعون ويشترون. وصلنا إلى الزمن الذي كنا نخافه. دفنونا أحياء ثم عادوا منتصرين، يشربون نخب الشهداء. الدنيا تمشي بشكل معكوس. أنت عاطل عن العمل وأنا مشقوق في الداخل كالرخامة.[1]

زمن أصبح فيه لسلطة بني كلبون الجرأة على فعل جميع الأشياء وبكل بساطة، بل تحميل الناس فعل وقول ما لا يستطيعون فعله وقوله يتحدث المهدي إلى الحسين الذي بدأ الشك يشتت أفكاره ويستفزه أيما استفزاز:

عليك يا الحسين أن تتعلم كيف لا تبني حكما على فرضية خاطئة، أنت صحفي متحمس ولكنك تتوخى الموضوعية. كنت مثل الآخرين، أجرب وأخطئ، مثلما يخطؤون هم كذلك... اسأل البوحفصي يا الحسين، في قلبه الدم الذي لا يعرف اليباس، أكلنا الحديد والعذاب مقابل أن لا يشرب الذل في حليب من يحاكمنا اليوم... ونحن اعرف الناس بان رقابنا ستنتهي تحت شفرة السيف.[2]

يمضي الراوي من خلال الأحداث المتتالية للرواية إلى كشف المستور من حادثة إغتيال المهدي والأسباب الحقيقية وراء ذلك، هذا الموت الذي يغدو رمزا للقبض على الحقيقة؛ والتي آل إليها الواقع في تلك الفترة أين يجري إيقاع دنيء به في عملية حربية مدبرة ضد المحتل. كانت النية بسبب دراسة ظروف الهجوم، أن يقتل فيها المهدي. غير أن الأخير ينجو مع قلة من رفاقه في حين يستشهد الكثيرون، فيتهم بقتل جنوده دون مسوغ ويرفض الأوامر ثم يصدر الأمر بذبحه في مكان ما رطب بين الغابات رفقة امرأة

---

(1) واسيني الأعرج. ضمير الغائب (الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر). ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ص:56.

(2) واسيني الأعرج. ضمير الغائب. م م، صص:75–76.

متهمة على علاقة معه وبعدما دفع إلى حفر قبريهما بنفسه يقول:

... حين طلبوني، من البداية لم أكن مرتاحا. شعرت بإحساس كبير من الذعر. إحساس لا يخطئ صدقني. أتشمم الخطر بغريزة حيوانية غريبة. بدأت أكون بعض التصورات وأعيد تركيب العملية العسكرية كلها من بدايتها حتى نهايتها... أخذوني أنا وامرأة، كانت رفيقة مجاهدة... حين دخلنا عمق الغابة لم يطلبوا مني تقرير العملية الذي كانت تحمله معها السيدة النبيلة ولكنهم أمروني برفع أصبع الشهادة حتى لا أموت كافرا.[1]

أي نهاية كان ينتظرها المهدي من رفاق الدرب، وأي زمن سيأتي بعد تلك النهاية المرة التي ظلت في ذاكرته حتى وإن مات.

إن شخصيات السكير، الشرطة، الميموني، ساسا فندا... أصوات كلها جسدت الأسلوب المباشر من جانب، كما ساهمت في بناء معالم الرواية الحوارية من جانب أخر. ولأنه في كل عمل روائي شخصيات تقوم بعمل رئيسي إلى جانب شخصيات تقوم بأدوار ثانوية، والتي لا تعني أنها أقل أهمية ورعاية من قبل الكاتب. فالشخصية الرئيسية هي التي تقود الفعل وتدفعه إلى الأمام، وليس من الضرورة أن تكون الشخصية الرئيسية بفعل العمل دائما، ولكن هي الشخصية المحورية.[2]

من ذلك قول ساسا فندا التي تصر على تسمية نفسها بشهرزاد في إطار حديثها والحسين ومحاولتها إقناعه بالعدول عن ذلك التحقيق الذي قد يرهقه ويرهقها كثيرا تقول:

– دعك من هذا التعب المجاني. أنت تقتل نفسك بالتقسيط، إذا قلت لك أترك التحقيق سأبدو تافهة في عينك ومع ذلك أقولها لك للمرة الأخيرة... حاول أن تفهمني أنت بدورك. رفعوني يا عزيزي. وظيفتي أصبحت ثابتة ونستطيع أن نعيش منها. وعدوني بسكن في ظرف هذا الأسبوع. سنتزوج يا الحسين... أنا كذلك أعيش تناقضا مرهقا جدا، أحبك

---

(1) واسيني الأعرج. ضمير الغائب (الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر). ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ص:86.

(2) صبحية عودة زعرب. غسان كنفاني جماليات السرد في الخطاب الروائي. ط1، 2006. دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، صص:131–132.

لكني أحب العاصمة والتفاصيل التي أحياها هناك.[1]

إن هذا الموقف الطبيعي من العشيقة ساسا فندا التي كانت تنفذ أوامر جهات عليا من أجل الضغط على الحسين ليعدل عن قراره الذي إن رأى النور سيغير الكثير من الوجوه من سلالة بني كلبون، وخاصة بعض المسؤولين من البلديات. تحقيق يرغب من خلاله صاحبه إلى تمجيد من يستحق من فئات الثورة والقبض على اليد التي اغتالت الشهادة وقامت بتزييف الواقع وزرع الألم يقول أحد تلك الأصوات ممثلة في السلطة:

– هذا ما تتصوره أنت. لا شيء يغيب عنا في هذه المدينة. حذرناك ولم تستفد من الفرصة راعيناك لأنك صديق امرأة نقدرها ولا تستحقها.

– كنت معك في المرة الماضية لكن الآن؟ كبرتها يا صاحبي.

– المشرفون على القانون سيقيئونك الدم، عليك أن تعرف من الآن الشخصية التي تعمل لصالحها. ليست المهدي بن محمد طبعا، لأنه لا أحد قادر على تصديقك حتى ولو كنت محقا، كلهم يعرفون أن المهدي، أكلت عظامه أتربة القبور وأحجاره أصبح عمرها أكثر من عشرين سنة.[2]

إن الأسلوب المباشر من خلال هذه الأمثلة يعني حديث الشخصية ربما لنفسها في بعض الأحيان، وربما لغيرها من الشخصيات الروائية. مع التشديد هنا على ضرورة عدم تدخل الراوي؛ لأن هذا الأخير كثيرا ما يضع ما تتلفظ به تلك الشخصيات – من أجل إرساء نوع من الواقعية– بين مزدوجين أو تميزه بخط عند بداية كل كلام مما يميز تلك الشخصيات بانفعالاتها وتعابيرها. والأكيد أن هذا الأسلوب سمة الروايات الحديثة أين تتعد الأصوات المتكلمة.

إضافة إلى ذلك فإن هذا النوع من الأسلوب احتل مكانا هاما ضمن البناء الفني للرواية فمثلا في فصل "حنين الطفولة" يظهر جليا مدى استعانة الكاتب به لتحقيق نوع من الواقعية الخاصة بحياة مريم، وكذلك في رواية "ضمير الغائب".

---

(1) واسيني الأعرج. ضمير الغائب (الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر). ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ص:168.

(2) واسيني الأعرج. ضمير الغائب. م م، صص:213–215.

2- الأسلـــوب غير المباشـــر:

إن هذا النوع من الأسلوب يفسح المجال للراوي أو الكاتب في أن ينقل لنا الخطاب أو الكلام الذي تتلفظ به شخصية ما أو ربما يتلفظ به هو ذاته؛ أين يحافظ الراوي- في الحالة التي ينقل فيها كلام الشخصية- علـــى مضمون ذلك التلفظ، وربما يغـــير فيـــه لكن دون الإخلال التام في مضمونه. هذا النوع من الأساليب، لا يأتي به الراوي أو الكاتب هكـــــذا عرضا، وإنما يكون عادة للإستدلال به أو لعرض فكرة من خلاله

لقد ميز هذا الأسلوب روايات واسيني الأعرج في مجملها، وإذا ما جئت بالبحث عـــن مدى حضوره في رواية "سيدة المقام" يبرز للعيان ما قيل سلفا. فالمتتبع لأحداث الروايـــة يرى مدى سيطرة هذا الأسلوب يقول الراوي فـــي افتتاحية هذه الروايـــة تحت عنـــــوان "مكاشفات المكان" أين يتخذ على عاتقه عملية السرد من أجل وضع القارئ أمام الواقـــــع ورسم حيز وزمان مجريات الأحداث يقول:

شيء ما تكسر في هذه المدينة بعد أن سقط من علو شاهق.

لست أدري من كان يعبر الآخر: أنا أم الشارع في ليل هذا الجمعة الحزين. الأصـــــوات تملا الذاكرة والقلب صارت لا تعد، ولم أعد أملك الطاقة لمعرفتها. كل شيء اختلط مثـــل العجينة.

يجب أن تعرفوا أني منهك؟ ومنتهك وحزين ومتوحد مثل الكآبة.

بدأت أتامل حيطان المستشفى. مستشفى<<مستشفى باشا>> عال، عال، يبحث عن ســـماء ضيعت ألوانها الأصلية...[1] مكان شهد أحداث الرواية، بل شهد آخر لحظات الموت التي كانت تعاني منها البطلة. وكان الراوي يحاول أن يضع القارئ من خلال هذه الإفتتاحـــية بما سيأتي من أحداث يقول:

كانت مريم وردة هذه المدينة وحلمها، وتفاحة الأنبياء المسروقة في لحظة غفلة، رعشـــة المعشوق وهو يكشف فجأة خطوط جسد معشوقته. لكنها سقطت فجأة من تعداد كل الأشياء الثمينة التي ظلت مدة طويلة تعتز بها البنايات...[2]

بعد ذلك يدخل الراوي/ الكاتب في حوار مع بطلة الرواية حول الأحداث التي كانت تمر

---

(1) واسيني الأعرج. سيدة المقام. ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ص: 05.

(2) واسيني الأعرج. سيدة المقام. م م، صص:05-06.

بها البلاد، والحالة الكئيبة التي كان يعيشها من جراء ذلك، سلطة بني كلبون، حراس النوايا... كل شيء تغير وصار يمشي عكس ما سطر له أن يمشي من أجله من ذلك المدينة التي عاش فيها، مدينة يحن لها وتحن إليه يقول:

مدينتنا سرقت مثلما تسرق النجوم. أصبحت قديمة وعتيقة كأنها ميت يخرج من تحت الأنقاض. الظلال الممتدة تملأ شوارعها التي بدأت تتآكل. السفن تتدحرج، والسواري بدأت زوايا ميلانها تتجاوز شكلها العادي. أحيانا يبدو لي أني أسمع تكسر قطع الخشب وتمزق الحبال... قبل زمن قصير كانت مليئة بالحياة. أسقفها القرميدية الرائعة التي بدأت تخضر بفعل الزمن تعطي الإحساس بالمدن الأوروبية...[1]

ويستطرد الراوي في سرد أحداث روايته تارة عن بطلة روايته وأخرى عن ما حل بمدينته وأحيانا أخرى عن ما كان يعانيه في حياته اليومية من جراء السياسة المتبعة من طرف سلطتي بني كلبون وحراس النوايا. يقول واصفا مريم؛ بطلة تجمعه معها قصة حب كبيرة تجري أحداثها في لغة جميلة معبرة وموحية وأكثر من ذلك حميمية لدرجة تجعل القارئ يندمج معها كأنه هو البطل. يقول واصفا إياها في لحظة من الاوقات الحميمية:

عينان خضراوان، ووجه خمري...

مناوشة في كل شيء، ورائعة حتى في الحماقات... عندما اقتربت مني كان رأسها منحنيا. مددت يدي إلى خصرها، اقتربت أكثر. طاوعت حركتي بهدوء، ثم مدت يدها اليمنى لكي تحوطني. التصقت أكثر. سمعت تمتمتها أو تخيلتها. هكذا أريدك. دفنت رأسها في صدري. غزتني رائحة عطرها المفضل...[2] مشهد حاول من خلاله الراوي هو الآخر شد انتباه القارئ كي لا يصير أسير الأحداث السياسية وحدها، مما قد يؤثر سلبا على عملية التلقي لأحداث هذه الرواية. بل يتعداه إلى أكثر من ذلك في هذا المشهد الموحي بالرومنسية الحالمة حينما يقول:

لم تكن لدي إجابات مقنعة سوى استرجاع اللحظات التي توالت حتى صارت من

---

(1) واسيني الأعرج. سيدة المقام. ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ص:33.

(2) واسيني الأعرج. سيدة المقام. م م، صص:59-73.

المستحيل تعداها. لست أدري كم مرة من الزمان الذي أعرفه، هو أننا عندما استيقظنا، كانت الساعة الخامسة صباحا. وكانت ملفوفة داخل معطفي الخشن القديم الذي ورثته عن أبي الشهيد... كانت عارية داخل المعطف. أخرجت يديها، ثم سحبتني من جديد باتجاهها. أرجوك إبق لحظة أخرى. إبق قليلا. هكذا.. هكذا أريدك. ضمني طويلا ونامت...[1]

مشهد رومنسي كان نتيجة ولوع الراوي ببطلة الرواية مريم وهي تؤدي رقصة شهرزاد في صالة الرقص أمام عيني اناطوليا وأستاذها الجامعي في مادة فن الرقص؛ هذا الأخير الذي خص هذا المشهد بوصف دقيق وطويل تعدى العشر صفحات بل الأكثر من ذلك؛ حاول الراوي وصف كل كبيرة وصغيرة كانت تصدر من مريم راقصة البالي يقول: دخلت على رؤوس أصابعي كي لا أحدث أي ضجيج، ولا سيما أن هذه الأخيرة كانت نصف مضاءة. رفعت رأسها مثل النمرة الشرسة. شعرت بدخولي... لقد بدأت طقوس الصلوات التي تشبه الرقص.

استقامت مريم للمرة الأخيرة... تدور حول نفسها في نوع من الغموض. تقف قليلا، ثم فجأة تبدأ في التراجع بهدوء والصعود إلى الوراء... يرتفع لباسها فوق الركبتين، ويتلون وجهها بألوان لهب سراب الصنوبر... تفتح يديها عن آخرهما بشكل صليبي. تتدحرج. أضع يدي على قلبي هل هي ترقص أم تموت؟... تتكفئ على رجلها اليمنى تحني رأسها بفرح ... تتراجع مريم مرة أخرى إلى الوراء وهي تنشد بنشيدها الحزين... تمسح دمعاتها برشاقة. تتحرك على رؤوس أصابعها بسرعة، ثم تخف ثم تزداد السرعة... تحرك مريم رأسها بتثاقل كمن يقوم من نوم عميق. تفتح عينها بهدوء...[2]

في البحث عما كان يعانيه الراوي/ الكاتب- من خلال أحداث الرواية- من سلطتي بني كلبون وحراس النوايا وما كانوا يخلفونه من قلق نفسي وتوتر دائم يفضي إلى فقدان الثقة في كل الأشياء بل حتى في الحياة يقول:

كم رأيت وجوه الزعماء السياسيين فيما تبقى من الحملات البلدية، والذين يستعدون للإنتخابات البرلمانية. بعضهم يضحك. بعضهم الآخر يلوح بيديه في تقليد فاضح لحركة

---

(1) واسيني الأعرج. سيدة المقام. ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ص:188.

(2) واسيني الأعرج. سيدة المقام. م م، صص:166-179.

رئيس الجمهورية التقليدية كلما امتطى طائرته الخاصة. شعرت بزيف كبير يملا هذه الوجوه. أشعر بالرغبة القصوى للصراخ أي صراخ حتى تهتز الدنيا... والقادمون الجدد، حراس النوايا كملوا على الباقي. نسفوا كل ما تبقى من الوجوه الأليفة حتى صار سكان المدينة مجرد رعية وليسوا مواطنين. حق المواطنة صار معلقا. هذا هو العرف الجديد. أد وإلا خل يا المسكين[1]

تصرفات يومية أدت إلى فقدان الأمل في الحياة، بل فقدان الأمل في المواطنة ولنا أن نتصور هذا المشهد الذي يصرح فيه قائلا:

ثم أغلق باب المفوضية في أنفي بعد أن دفعني عبر الأدراج بقوة. كدت أسقط على وجهي. عندما رفعت رأسي وجدت نفسي وجها لوجه مع الرجل الذي أوقفني، بلحيته الطويلة السوداء وملامحه اليابسة. تأملني بنوع من الكراهية. لم يستطع أن يخبئ حقده.[2]

مواقف أخرى عديدة يتجلى من خلالها الأسلوب غير المباشر ضمن أحداث الرواية، أسلوب يفسح المجال للراوي لنقل ما يحلو له من خطابات وليقول ما يريد؛ من ذلك حديثه عن والده الذي استشهد ولم يترك له سوى معطفا ظل يحتفظ به طوال حياته:

ينتابني أحيانا الإحساس بالبكاء على أبي الذي وجد معلقا على سدرة شوك في البلدة بعد أن ثقبته رصاصات عديدة في الرأس والصدر. قيل عنه أنه مات واقفا بجرأة؛ قيل أنه قاوم الرصاصات الأولى التي ثقبت بطنه. في الأخير مد يده إلى رأسه بقوة ثم تهاوى على السدرة، عاش ما كسب، مات ما خلى.لم يتحصل على شهادة الإستشهاد إلا عندما اندثرت عظامه، بعد عشرين سنة، بمناسبة إعادة الإعتبار للشهداء.[3]

وضع مأساوي يهز ذاكرة الراوي تجاه والده فلا يجد إلا البحر ملاذا له، بل عمي موح الصياد الذي كان يمثل رمزا للحرية. لكن هذا الرمز لم يسلم هو الآخر من فعل الزمن وفعل الأشخاص:

منذ ذلك الزمن أشياء كثيرة تغيرت. حتى وجوه الناس. عمي موح الصياد مات غرقا في

---

(1) واسيني الأعرج. سيدة المقام. ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، صص:214-215.

(2) واسيني الأعرج. سيدة المقام. م م، ص:225.

(3) المصدر نفسه، ص:216.

البحر. بعضهم يقــول أنه انتحر بسبب ابنته. كانت حلمه المدهش الــذي يفخر به أمـــام الناس... أين حنينك يا عمـــي موح؟ أين هدهدات زرقتك؟ أين موج بحرك؟ كل شـــيء، عندما استيقظت في ذلك الفجر البعيد، وجدته قد صار كآبة ورمادا. ماذا بقي الآن مـــن زوارقك وبحرك؟؟[1] بحر يفر إليه الراوي وبطلة الروايــة وغيرهم مــن الأشخـــاص المضطهدين بحثا عن الراحة والهواء العليل ونسيان متاعب الحياة اليومية التي تسبب بها حراس النوايا وبني كلبون؛ فمشهد مغادرة اناطوليا البلاد تحت عيني مريم والراوي مشهد اثر كثيرا في نفسية كليهما:

عندما وصلنا على حافة الشاطئ، أرادت أن تمتد على ركبتي. شعرت بألم فـــي ظهرها. قلت لها انتظري لحظة. ركضت باتجاه السيارة. سحبت الفوطة الزرقاء بلــون المـــوج المتكسر على الشاطئ المهجور... قمنا من مكاننا. وضعت الفوطة على ظهرها. مــددت يدي إلى خصرها ثم سرنا بهدوء على الشاطئ الذي كان يمتد طويلا طــويلا.. أرجـــلنا كانت تغوص في البحر والرمال التي كانت مياه الأمطار تحفرها بقوة...[2]

إن الملاحظة الجديرة بالذكر هنا هو أن الراوي يستهل الحديث في مطلع كل فصل من فصول الرواية؛ ففي فصل "نهايات المطاف" نلاحظ مدى اعتماد الكاتب على هذا الأسلوب بشكل ملفت للإنتباه منذ البداية حتى النهاية إلا ما جاء نادرا من الأساليب الأخرى يفتــتح قائلا:

شيء ما في هذه المدينة انكسر بقوة وسقط من علو شاهق.

الآن يحق لي أن أتنفس بعمق بعد أن حرثت شوارع المدينة وأزقتها. ملأت صدري بهواء البحر الرطب الذي كان يصعد باتجاه مرتفعات المدينة بثقل كبير. لقد صرت قريبا جــدا من جسر<< تليملي>>... من يتأمل هــذه المدينة من بعيد، يشعر بروعتها.ومن يقتــرب منها يشعر بماساتها. الناس فيها صاروا مثل الدود الملون...[3]

---

(1) واسيني الأعرج. سيدة المقام. ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، صص:51-53.

(2) واسيني الأعرج. سيدة المقام. م م، صص:193-201.

(3) المصدر نفسه، صص:261-262.

بانتقالي إلى رواية "ضمير الغائب" لنفس الكاتب سأحاول تجلية بعض المواقف من الراوي/الكاتب التي تعكس في مجملها هذا النمط من الأسلوب المتعلق بالصيغة، والذي يحتل جزءا كبيرا وواضحا للعيان خاصة عندما افتتح به الكاتب روايته في لغة رمزية حول المجريات القادمة من الأحداث التي تقفز أحيانا على المنطق لتدخل إلى الغريب يقول:

ماذا نقول بعد الذي جرى ؟؟ !!

بحسب الذين يقرؤون الطالع وعمق عيون الناس، أن الرعية انتبهت للخبر الذي كان مرميا في إحدى زوايا الجريدة المهملة: لظرف قاهر وخاص مرتبط بحالة مرضية، غادرنا الزميل الصحفي الحسين بن المهدي بن محمد إلى باريس في إجازة قد تطول...

كان قد نزل إلى قلب المدينة ملايين بل ملايير الزواحف التي تشبه العلق. علق أسود مثل القطران، بعضهم يقول مثل الكسوف...[1]

إفتتاحية سعى من خلالها الراوي إلى تلخيص محتوى عمله قبل أن ينطلق في رصد تلك التفاصيل؛ وعليه فإن العمل الفني الذي بين أيدينا ومن خلال محاولتي رصد أغلب صيغه السردية ومنها الأسلوب غير المباشر الذي يفسح المجال للراوي/الكاتب لكي يقول ما يريد إما تقديما أو تعليقا أو تصويرا. من ذلك وصفه لشارع المهدي بن محمد وما حل به من تشظ في مختلف المناحي يقول:

الشارع متعب، امرأة حامل مثقلة حتى العظم بهم الغادي والرائح. مكتظ بأرجل الناس وبالروائح النتنة التي تلهب الأنوف... اختلطت أصوات النساء والأطفال والدواب وعجلات السيارات القديمة والسارقون... شارع تتوالد فيه العصافير المتكسرة والأشياء التي يغلب عليها اللون الداكن. يتكاثر فيه التجار والمشترون والقوادون والسماسرة والذين يحلون ويربطون ويأكلون بالأصابع العشرة وينامون على الريش...[2]

رغم كل ذلك يحاول الراوي في كل مرة الإبتعاد عن تلك النظرة التشاؤمية إلى أفق

---

(1) واسيني الأعرج. ضمير الغائب (الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر). ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، صص:7-8.

(2) واسيني الأعرج. ضمير الغائب. م م، صص:26-27.

أرحب يلعب فيه الخيال دوره البارز في عقل القارئ، من خـــلال حديثه عن مريم حلمـــه المفقود وملاذه المنشود كما في رواية "سيدة المقام" يقول:

بدأت الأمطار تتساقط بقوة، يعجبني وقعها في قلبي لدرجة الخوف. يذكرني هذا الخـــوف بمريم التي أكلتها الأزمنة التي مضت. كانت كلما رأت السماء تتغيم، تنام كقطة أليفة بـــين معطفي. يأتـــيني ضحكها وقهقهتها العالية التـــي تختلط بنقرات الأمطار علـــى الأســـطح الزنكية والقرميدية... ابتسامتها الطفولية تأسر العالم.[1]

مشاعر لم تفلح المدينة في إعادتها، بل لم تفلح حتى ساسا فندا العشيقة الأخرى بعـــد مريم في إزالتها من ذاكرة الراوي/الحسين ولا إعادته إلى توازنه. لسبب بسيط وهو ثقـــل المهمة التي كلف بها والتي حملها على عاتقه جراء بعض الأخبار التي تناقلتـــها بعـــض الجرائد عن سقوط والده في ظروف غامضة مما يحذوه إلى الكشف عن تلك الملابســـات المانشيت الكبير:Lechos d'oran والشهادات الغامضة . الجريدة

سقوط إرهابي جديد السنة.../.../1959- إستطاعت الشرطة الفرنسية ليلة أمس أن تضع حدا للإرهابي الأحمر، المدعو المهدي بن محمد أو السي عبد الكريم، هـــو وجماعتـــه. لا احد وجد جثته لكن يحتمل أن يكون إرهابيـــون من أصدقائه قد أخذوها. وفاته مؤكـــــدة باعتراف جرائدهم السرية.[2]

إن السعي الدؤوب لكشف الحقيقة انطلاقا من دافع ذاتي يبحث عن توضيح شخصـــي، إلا أن هذا المنطلق ماهر إلا شرارة لكشف جماعي، إنســـاني لفترة احتلت مكانها فـــي التاريخ. جعل من الحسين أو الراوي أو الكاتب يتخطى جميع العوائق والصعوبـــات ذاتية كانت أم موضوعية؛ ذاتية من جراء العناء والإرهاق وكثرة التناقضات. وموضوعية فـــي تلك العوائق التي كان يواجهها من طرف أصوات نافذة في الحكم بـــل حتـــى رفـــاق العمل:

على الرغم من حساسيتي المفرطة من الروائح الكريهة والغبار فقد قاومت حتى ساعـــة

---

(1) واسيني الأعرج. ضمير الغائب (الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر). ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، صص:31-32.

(2) واسيني الأعرج. ضمير الغائب. م م، ص:72.

متأخرة من الليل...الجسد مفكك، والعين ترى بشكل معوج، الأشكال التي تمشي وتجيء تعد بالحصى. كم أتمنى أن أغفو لحظة واترك نفسي مثل النسمة المسائية داخل فراش العاشقين وأنسى نفسي نهائيا. أن أستريح قليلا وبعدها فليستيقظ العالم إذا شاء على راسي، لم يعد لدي ما أخاف عليه...[1]

إن الأسلوب غير المباشر والذي أتحدث عليه، كان واضحا وجليا من خلال الفصل الثاني وبالتحديد من خلال العنوان: أسوار المستشفى التجميلي؛ أين عمد الراوي إلى وصف دقيق له وما كان يلعبه من دور في تغيير ملامح الناس وأفكارهم وقناعاتهم. يتحدث عنه قائلا بعد الزيارة التي قادته إليه وساسا فندا بغية اكتشافه واكتشاف طريقة عمله البارعة حسب تعبيره أثناء وبعد الزيارة:

في الخارج، كان المستشفى يبدو رائعا ومخيفا، صمم على شكل قبة، أو قلعة دائرية، أحترمت فيها التقاليد الإسلامية للفن المعماري، الأعمدة المنمنمات، تركيب الحيطان، الزجاج المعشق بالذهب، الألوان الفصفورية المشعة، الزرابي التقليدية التي تمتد حتى الخارج لتغطي ممرات الحديقة وتعطي الانطباع وكأننا أمام قصر عربي قديم...[2]

ترى ماذا بعد هذا الوصف الخارجي؟

يحاول الراوي/ الحسين في الصفحات اللاحقة رسم الصورة العجيبة للمستشفى التجميلي الذي بصدد اكتشافه للمرة الأولى عكس ساسا فندا التي كانت تعرف مسبقا بخباياه وطريقة عمله. كيف لا وهي إحدى الأفراد من ذلك المشروع الغريب يقول أيضا:

دخلنا إلى قاعة واسعة، واسعة كالطحطاحة، تعطي الشعور وكأننا في ملعب لا يحد، أغلق الأبواب كلها، بدأت القاعة فجأة تصغر وتضيق، ويتصاعد البخار الذي يملؤها... يسمع زر الضغط، تبدأ الآلات الغريبة حركتها المتسارعة جدا، تندفع عشرة وجوه بحركة آلية داخل الجهاز الكبير الذي يغيب ملامح الوجه... جناح تغيير الآذان المجاور لم يثرني كثيرا. العملية بسيطة جدا مثل الزائدة الدودية، المرشحون للعملية يشترون الآذان من

---

(1) واسيني الأعرج. ضمير الغائب (الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر). ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، صص:118-124.

(2) واسيني الأعرج. ضمير الغائب. م م، ص:178.

من خارج المستشفى... آذان طويلة جدا صنعت من البلاستيك المقوى في شكل يقتـــرب إلى حد بعيد من أذني الحمار... الجناح الثالث الخاص بتغيـــير الأمخاخ... هنا تـــتم أدق العمليات وبأدق الأجهزة... عندما يقرر الحكماء نزعها، تعلب فـــي صناديق زجاجيـــــة معشقة بالذهب والبلاتين بعد أن توضع وسط القطن...[1] فـــي هذا المكان يتم استـــــبدال أعضاء حيوية بل حتى الناس أنفسهم، أما الذين لا تتوفر فيهم تلك الشروط فمصيرهم إلى القمامة مقابل الذين تتوفر الشروط فيهم والذين غالبا ما يكون مصيرهم وسط فراغ المدينة التي سيحل عليها الكسوف والذي يعطي انطباعا بالموت البطيء.

تلكم هي بعض الأمثلة التي حاولت من خلالها الكشف على الأسلوب غير المباشر في كلتا الروايتين ومدى اعتماد الكاتب عليه لتقريب القارئ إلى الصورة الواضـــحة لـــبعض المجريات الغامضة. وعليه فإن الأسلوب غير المباشر هو كلام الشخصية الذي يصل إلى القارئ عن طريق صوت الراوي بإضافات وتحويـــرات مما قد يجعل كلام الشخصية أقل حـــرارة والتحاما بها.

---

(1) واسيني الأعرج. ضمير الغائب (الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر). ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، صص:185-195.

3- الأسلوب غيــر المباشر الحر:

يعد هذا الأسلوب هو الآخر نوعا يعتمد عليه الكاتب في بناء عمله الفني، غالبــا مــا يكون هذا الأسلوب محاولة منه للهروب من أحداث الرواية الواقعية من خــلال اشــتماله على الوصف أو التعليق على أشياء تمت في الماضي من طرف شخصية مــا أو ربمــا حدث ما. غالبا ما يكون هذا الشخص يتحدث إلى نفسه. والمتأمل لرواية "ســيدة المقــام" يلاحظ جليا مدى حضور هذا النوع من الأسلوب كمقابل للأساليب السالفة الذكر. بل ربما يتعدى البعض منها بصورة ملفتة للنظر؛ فتارة يكون على سان البطلة وأخرى على لسان سلطة بني كلبون ومرات على لسان شخصيات أخرى في الرواية.

ومحاولة مني الكشف عن تلك الحالات من الأسلوب غير المباشر الحر سأحاول تعداد بعض الأمثلة الدالة؛ من ذلك محاولة مريم وصف الحالة المزرية التي آلت إليها البــــلاد عموما وسيدي بلعباس خصوصا يقول:

سنة تمر، وبعدها سنة أخرى، منذ ذلك الحدث الرهيب، عندما شقت رصاصــة طائشــة رأسي أو غير طائشة رأسي، تقول مريم، وهي تحاول أن تمسح أحزانهــا المفاجئــة، لا شيء تغير سوى هذه المدينة الوحيدة التي تموت بين اللحظة واللحظة، تتهاوى كــل يــوم مثل الورق اليابس. كل شيء فيها بدأ يفقد معناه، الشوارع، السيارات، البنايــات، حتــى الوجوه التي تعودنا على وضاءتها صارت متسخة...[1]

تقول مريم، بغصة في قلبها. في الكثير من الأحيان، نخطئ في الناس الذين نحــبهم. طفلة. بنت تائهة في اتساعات القرى والمدن المحروقة. أتــذكر مــددننا، ذات الشــوارع والممرات الواسعة، التي كانت تشتعل بالأنوار والفرح. سيدي بلعباس وشحال فيها نــاس، بأسواقها ونواديها ووجوه نسائها وعمالها وفلاحيها... صارت اليوم الحلفــاء، والأشــواك تملأ أتربتها التي بدأت تتصحر وتتصخر... هل يؤذيك كلامي؟ امرأة غير متزنة. بهلولة. مخروطة.ماذا تريد؟ هذه هي بنت البلاد. قالتها وهي تتأمل حبات المطر التي كانت تتكسر على زجاجات قاعة المحاضرات الواسعة المطلة على البحر.[2]

---

(1) واسيني الأعرج. سيدة المقام. ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ص:35.

(2) واسيني الأعرج. سيدة المقام. م م، صص:79-80.

موقف متشائم يقف إلـــى جانب موقف الراوي من مدينته بل مدينة كليهما. مما جعـــل بطلة الرواية تخرج بنتيجة وهي أن جميع العالم يسير باعوجاج يقول على لسانها:

ثم تغرق فـــي حالة من الهذيان. ماذا تريدنـــي أن أقول لك؟ القلب صار ممتلئا بالهـــواء. نستنشق ما نتنفس ونتنفس ما نستنشق. لا احد يساعدنا علـــى تجاوز هموم الدنيا. وهـــم الكولورادو يتضاءل يا ولد الناس. زرت بلدانا كثيرة فـــي إطار عروض فرقتنا وتأكـــدت في السنوات الأخيرة، أن شيئا ما في العالم يسير باعوجاج.[1]

بعد هذه النظرة المؤلمة ينتقل بنا الراوي من خلال هذا النمط من الأسلوب إلى الكشف عن بعض أحداث روايته وخاصة منها الدرامية بينه وبين بطلة الرواية عندما كانا فـــي البحر رفقة عمي موح الصياد الذي يقول:

ثم يبدأ في إخراج حنينه الداخلي بدهشة القوال الحزين، أنا كذلك عندي بنـــت. تمنيـــت أن تكون طبيبة ولكنها اختارت تقرا باش تولي محامية وإلا قاضية. في البداية زعفت ومـــن بعد قلت مليح. القرايا تنفع تنفع. نحتاجها محامية تدافع عن مساكين البحر والمنسيـــين. مثلها مثل الطبيبة.[2]

يقول أيضا بعد نهاية كل رحلة: وعندما تنتهي الرحلة التي نتمناها أن لا تنتهـــي، يودعنـــا بعينيه. يا أولاد انتهلاو في أرواحكم. الله يحفظكم من العين. وعندما نتذكر ثمن الرحلـــة، نعود إليه لندفع باتجاه كفه، ببعض النقود، يهز رأسه، ويحك على رأس مريم. في المـــرة القادمة إن شاء الله. البحار يدير الخير وينساه، يجده قدامه كي يظلم البحر وتعلا أمواجه. روحو الله يحفظكم. ماتنساوش تفكرونا.[3]

إن الملاحظ للبناء الفني لرواية "سيدة المقام" وعلـــى الخصوص فـــي فصل "الجمعـــة الحزين" يدرك مدى اعتماد الراوي على هذا النمط من الأسلوب كسمة طاغـــية عليـــه، إمعانا منه لاسترجاع ذكريات ماضية جمعت بينه وبين مريم يقول:

كانت الرياح قد تفاقمت، وحبات المطر أصبحت غليظة وباردة أشعر بها وهـــي تنـــزل

---

(1) واسيني الأعرج. سيدة المقام. ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ص:49.

(2) واسيني الأعرج. سيدة المقام. م م، صص:50-51.

(3) المصدر نفسه، ص:51.

بانتظام وتتابع علـــى رأسي. كنت أمشي... اركب، المطر عليك. مريم أحب المشي فـــي الطريق... اركب وإلا أنزل معك... أحنيت رأسك، هززته للحظات ثم قلت أنت تحبنـــي وخلاص لست ادري هل قلتها أم تخيلتها... التصقت بجسدي. شعرت بك متعبة ومنهكـــة في وقفتك. هل أنا شفافة؟ لم أعد أراك... ثم تتكلمين عن أمك التي تملا حضورك. عـــن خالتك في <<باش جراح>>التي ساعدكم زوجها في الإستقرار في العاصمة. تقولين، هي التي استقبلتنا أيام الشدة الكبرى...[1]

استقرار لم تكن مريم في يوم من الأيام تدري أنها ستتعرف على زوجها الذي تربطه معها سوى كلمة زواج؛ كان موظفا بسيطا في البريد، مثقف، يشكو بشكل دائم سوء حظه والبؤس وقلة السعد. قصة هي الأخرى ضمن أحداث الرواية يحاول ربط القارئ بـــبعض التفاصيل وبالتحديد من خلال الأسلوب غير المباشر، أسلوب يحاول من خلاله نقل كميـــة من الأخبار تتعلق بحياة مريم الشخصية التي لا تعرفها إلا هي لكن على لسان الـــــراوي يقول:

يبدو لي أن الزواج في هذه المدينة، هو إعلان مسبق عن حالة إفلاس باطنية، ومأســـــاة جديدة تضاف إلـــى عمق الهزيمة التي تكبر معنا مثلما تكبر فضاءات عيوننـــا. كنـــــت كغيري- تقول مريم- أريد أن أهرب من هذا البؤس الذي يلاحقني. تصور معي هـــــذه الحالة، رجل يدخل إلى البيت ثم ينزوي في حجرة نصف مضاءة... تصور رجل يهـــرب وينصح الناس بضرورة البقاء وحريم يلتصق الموت في حلوقهن. أليس الزواج في هـــذا الوطن السعيد، شكلا من أشكال إفلاس الذات؟[2]

وكي يقترب القارئ أكثر من أحداث هذا الزواج يحاول الراوي/الكاتب الولـــوج إلـــى تفاصيل أكثر دقة من هذا الزواج الذي مر بسرعة مذهلة يقول:

تصور حتى هذا الزواج، لم يجد وقته ليتنفس هواء بعيدا عن كآبة الحاضر. تقول مـــريم. هو بدوره مر بسرعة مذهلة. كنت حزينة وأشعر بالغثيان والقلق، عندما اقترب مني فـــي ليلة الزفاف. شعرت برائحة كريهة. قمت من مكاني، توجعت بقوة وقاومت بعناد...

---

(1) واسيني الأعرج. سيدة المقام. ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، صص:124-127.
(2) واسيني الأعرج. سيدة المقام. م م، صص:101-102.

وعندما واصلت تعنتي جلس على ركبتيه على طريقة الساموراي، ثم فتح إصبعه بهدوء عجيب وبدون ألم. شعرت أن في عينيه رغبة كبيرة للقتل. سال الدم بقوة. ثم مسحه بقطعة بيضاء من الكتان الخاص بالزفة. فتح الباب. رمى الخرقة في وجه الجموع المكتظة عند الباب...[1]

معاناة زادتها معاناة الرصاصة الطائشة التي أصابت دماغ مريم في ذلك الجمعة الحزين. أضف إلى ذلك ما كانت تعانيه من سلطة بني كلبون وحراس النوايا وسعيهم الدؤوب إلى غلق صالة الرقص التي كانت تحيا من أجلها، ومن أجل تجسيد عرض شهرزاد فيها يروي قائلا:

كانت مريم بجانبي عندما فتحنا <<ريبرتوار>> أوبرا العاصمة. قالت، لاحظ. أنظر هذه الفضاعات التي وصلنا إليها في هذا القرن الذي يعيشنا ولا نعيشه. باليه شهرزاد يا عزيزي قدم في هذا البلد في سنة 1954... تصور كان النحاتون والرسامون، والموسيقيون يفدون إلى هذه البلاد من بعد سحيق. وعندما لا يفلحون في الوصول إليها يتخيلون دفئها ووجدها الذي لا يقاوم... الدنيا تبدلت، وغزاها الجراد الأعمى يأكل الأخضر واليابس... عجيب منذ مدة والبلاد تعيش حالة طوارئ ثقافية...[2] موقف ازداد تعقيدا بعد مغادرة أناطوليا، بل عندما طردت أناطوليا مدربة مريم وأملها الوحيد في هذه الحياة؛ كانت لها مثل الأم، مثل الصديقة، ركيزة تتكئ عليها عند الحاجة من جراء القوانين التي كان يسنها حراس النوايا ويساعدهم في ذلك سلطة بني كلبون؛ لأنهم كانوا يرون في أنفسهم أحقية إصدار القرارات في بلاد تسير نحو حتفها يقول الراوي في ذلك:

<<البلاد تباع في أسواق كاسدة>>

قالتها مريم وهي تعيد علي ما سمعته من إحدى صديقاتها التي تجر وراءها لباسا فضفاضا مفتوحا، يسحب وراءه كل أتربة الطرقات، كلما مشت أو كلما قطعت طريقا أو دخلت مدرجا من المدرجات. قالت لها: كل هذه التربة التي تلتصق باللباس هي نعمة من الله... قالت لي تلك الصديقة الفخورة بلباس الجنة: لقد أنشانا محكمة، تعقد لإعدام الذين ارتدوا

---

(1) واسيني الأعرج. سيدة المقام. ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، صص:103-104.
(2) واسيني الأعرج. سيدة المقام. م م، صص:155-157.

أو خرجوا على تعاليم الدين، إما بالقتل المباشر، أو بنسف داره، أو اختطاف أبنائه وأهله حتى يسلم نفسه...[1]

مواقف عديدة تجسد هذا النوع من الأسلوب في رواية "سيدة المقام" جاءت على لسان شخصيات أخرى غير مريم، حاول من خلالها الراوي أن يبرز لنا ما كان يدور في ذهنها من أفكار وقناعات. بل ربما حوارات داخلية، تفاوتت هذه الأساليب طولا وقصرا من ذلك ما دار بين أناطوليا والشرطة أثناء حادثة سرقة بيتها يقول:

عندما تعرض بيت اناطوليا للسرقة وتقدمت بشكوى للشرطة قالوا لها: البلاد هكذا. غابة. دغل من أدغال إفريقيا. عندما نقبض عليهم سنتفاهم معهم. ثم أغلقوا الملف، وسألوها، إذا كان قد سرق منها شيء مهم. قالت لا أملك سوى الأسطوانات، وقد كسروها. قالوا لها احمدي ربك أنهم لم يحرقوا البيت... قالت للشرطة، اقتحام البيت معناه أني أصبحت تحت رحمتهم. قال لها الشرطي الذي كان ينام على كرسيه:.

Tu sais madame vous n'êtes pas convaincante. On n'y peus rien.[2]

لكن أناطوليا لم تستسلم لذلك الوضع، بل حاولت المقاومة من أجل فنها الذي أخذ معه مريم بطلة الرواية، ولأنها مؤمنة بذلك الفن الذي سعت من خلاله تقديم شيء لهذا البلد، بلد احتل من قلبها مكانا كبيرا على الرغم من عدم انتمائها إليه يقول:

قالت، لا. يجب أن يتعمق هذا الإصرار من أجل تقديم شيء مميز لهذا البلد. هناك أشياء عظيمة تحتاج إلى العين التي تراها واليد التي تلمسها ... تعالي، قالت وهي تؤلف بين سيمفونية <<اقربوشن>> وبين حياة <<فاطمة آيت عمروش>>...[3]

وتوالت أحاث الرواية تسلسلا لتكشف عن صوت آخر، صوت جاء على لسان الراوي والمتمثل في زوج أم مريم؛ والذي لم تعرف عنه غير الذي سمعت به لكنها فخورة به يقول على لسان مريم:

أمي مسكينة مخلوقة وحيدة في وجدانها. تزوجت مبكرا من رجل لم تحبه ولم يحبها

---

(1) واسيني الأعرج. سيدة المقام. ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ص:29.

(2) واسيني الأعرج. سيدة المقام. م م، ص:45.

(3) المصدر نفسه، ص:62.

ولكنها منذ الليلة الأولى أحسست بقوته وشجاعته وفتوته وكبريائه. قال لها: أنا وأنت كيف كيف... قال لها البلاد تشتعل وعلي أن احمل زادي وشوقي وأهاجر باتجاه غابات الصنوبر والصفصاف العملاقة والبلوط...[1]

في رواية "ضمير الغائب" نجد أيضا الأسلوب غير المباشر الحر قد ورد على لسان عدة شخصيات روائية، مثلما لاحظت ذلك في الرواية السابقة؛ وفي كل مرة عن طريق الراوي الذي يحاول وضعنا أمام الحقيقة حتى ولو كانت هذه الأخيرة مرة يقول الراوي/ الحسين على لسان عمي البوحفصي أحد الأصوات التي ساعدته في إجراء وكشف ملابسات هذا التحقيق:

تصور يا الحسين، يقول عمي البوحفصي. في سجن السواني، كنت مع والدك. عاقبونا بالعزل الكلي والتعطيش والتجويع، خصوصا المهدي الله يرحمه. حين يعطش، كنت امرر له الماء من وراء ثقوب الشباك الضيقة بواسطة قطعة قماش مضمخة بالماء يرضعها كالطفل. وأما قطع الخبز والأوراق السرية والأخبار المخيفة... فقد كنا نربطها على ظهر الخنافس والجرذان... أحيانا تصله بعد الساعات الطويلة.[2] وضع مأساوي عاشه والمهدي من أجل أن يعيش أبناء هذا الوطن أحرار، على الرغم من ألم وهول الكارثة التي لم ينتظرها عمي البوحفصي بعد الإستقلال. فقد خاب أمله في مدينة بل في وطن يحيى حرا فيه يقول أيضا:

ووجه عمي البوحفصي الذي لا يتوقف عن ترتيل أحزانه كلما ورد ذكر المهدي: الله يرحمه كان سيد الرجال. يتألم عمي البوحفصي كالقط الموجوع.

– خسرناك يا المهدي. تعلم فيك الأنذال وأبناء الكلب.[3]

سلطة سعت إلى اغتيال ذاكرة الناس، وخاصة الذين عايشوا تلك الفترة خوفا من أن تكتشف الحقيقة؛ لذلك تنوعت أياديها لتشمل جميع مجالات الحياة الفكرية والإجتماعية والسياسية؛ من ذلك الجنرال المتقاعد على حد تسمية المهدي له عند حديثه

---

(1) واسيني الأعرج. سيدة المقام. ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ص:87.

(2) واسيني الأعرج. ضمير الغائب (الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر). ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ص:19.

(3) واسيني الأعرج. ضمير الغائب. م م، ص:28.

اختلطت تنهيدته من جديد بصوت الجنرال المتقاعد وهو يدلي بياناته المعهودة: نـذكر مواطنينا الأعزاء بالخبر الأول ونرجوا منهم أن يلتزموا الهدوء في بيـوتهم، إلا بإشـارة منا في بيان لاحق. سيجتاح الكسوف مدينتنا العزيزة نتمنى فقـط أن لا يطـول... وأن لا تنظروا بالعين المجردة إلـى الشمس خوفا من خطر العمى. شكرا علـى حسن تتـبعكم لبرامجنا الخاصة بالكسوف.[1]

كسوف يقول الحسين أنه لم يكن يتصور فـي يوم من الأيام أن يطال عيـون الأطفـال الأبرياء، ظنا منه أنه سيطال ذوي الشهادات الحية عن فترة حساسة جدا يروي الحسـين عن تلك التفاصيل اليومية والأخبار العاجلة على الكسوف الذي سيحل على الـبلاد عامـة بعدما أثارت مسامعه ذات صباح باكر يقول:

قالت الحكومة أنها تخشى من أن يصاب الملايين من قليلي المعرفة، بـالعمى النـاجم عن النظر بعيون لا تحمل نظارات إلى الكسوف الكلي للشمس المتوقع رؤيته هذه الأيـام، وقال أحد مسؤولي وزارة الصحة أن الملايين من المواطنين، سيكون بمقدورهم مشـاهدة الكسوف فوق أواسط البلاد وأطرافها... وقال: أن الكثير من هؤلاء المواطنين هـم مـن المتعلمين قليلا وقد يراقبون الكسوف بعيون عارية...[2]

إن تجسيد هذا النوع من الأسلوب ضمن البناء العام للرواية جاء أيضا علـى لسـان المهدي والد الحسين، الذي يلح في كل مرة على كشف الحقيقة- بدوره هو الآخر- التـي صاحبت إغتياله ومن ذلك إغتيال ذاكرة التاريخ يقول: حككت رأسي، يقـول المهـدي، عندما انتبهت أن لا أحد كان منتبها لما أقوله. إلتفت إلى المرأة التي لم تقل كلمة. أغاظني جدا أنها كانت مكتفة كرجل يقدم إلى شفرة المقصلة بدون أن تتاح له فرصة الدفاع عـن نفسه. لم أفهم مبرر وجود هذه السيدة معنا أو بهذا الشكل المؤذي...[3]

إن هذه الذاكرة التي بدأت تتغير ملامحها عند الحسين جراء الإضطرابات اليوميـة التـي كان يعاني منها في العمل، الشارع، البيت...يتحدث المهدي قائلا أيضا:

---

(1) واسيني الأعرج. ضمير الغائب (الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر). ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، صص:76-77.

(2) واسيني الأعرج. ضمير الغائب. م م، ص:159.

(3) المصدر نفسه، ص:88.

لا يا الحسين، مازلت ابن المهدي بن محمد، وابن عيشة المنورة، أنت لم تفقد شـيئا. قامتك شامخة وعيناك حادتين كعيني الطير الحر. إرفع راسك نحب نشـوف وجهـك... واش بيك يا الحسين؟ مازلت ابن البلدة، ومعدنا ثمينا إنهم يريدون أن يقنعوك بأنك رجـل مخصي. إنه الحلم الدموي المشوه الذي أسكنوه في دماغك...[1]

مثلما سكنت ذكرى مريم، المدينة التـي كان يفر إليها وقت الحاجة؛ صوت ظل يثـير ذكريات جميلة جعلته ينسى أو يتناسى في بعض الأحيان ثقل المهمة التي حملهـا علـى عاتقه يتحدث الحسين عنها :

قالت ذات يوم وهي تحترق علـى صدري يجب أن أحذر عينيك. إنـي أخشـى أن أغوص في قلبك ولا أستطيع بعدها مقاومة حبك. يجب أن أحذر منك يا الحسين، أحبـك وأخاف المدينة التي لا ترحم وعيون البشر المصوبة كالبنادق نحو الأشياء الجميلة.[2]

في مقابل ذلك تقف ساسا فندا العشيـقة الثانية للحسين لكن الفرق يكمن فـي حبـه وإخلاصه لمريم وخوفه وعدم ارتياحه لساسا فندا على الرغم من البوح العلني بحبها لـه؛ موظفة بالعاصمة ولها علاقات لا تعد ولا تحصى مع كبار المسؤولين منهم السي بلقاسـم مدير الجريدة، الكوميسير، المستشفى التجميلي... يتحدث عنها قائلا:

أنت راح تجنني معاك، هبلتني بغباءك وقلة تفكيرك. وزيد وليت كذاب محترف. والله ما نسامحك، يبدو انك لا تستحق كل ما أمنحك من حب وأشواق... أنام معك في الفـراش نفسه وتتركني في غيظي وتمارس العادة السرية...[3]

لعب الشارع هو الآخر دورا بارزا في إبراز الأسلوب غير المباشر الحر، فتنوع مضمون كل أسلوب بتنوع الشارع نفسه؛ فتارة يأتي على لسان العامة وممارساتهم اليومية كما في المثال التالـي: بعضهم يدفع عربات الزريعة والكاوكاو، بعضهم يبـيع أوراق الحـظ، والويسكي والمخدرات، وآخرون احترفوا صنعة قنص الجيـوب... لا تعرف من أيـن يفاجئونك بتوددهم: عمي تحب الويسكي، الكاوكاو والزريعة، عمي تحب نرفدلك الحقيبة،

---

(1) واسيني الأعرج. ضمير الغائب (الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر). ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، صص:76-77.

(2) واسيني الأعرج. ضمير الغائب. م م، ص:57.

(3) المصدر نفسه، ص:112.

تحب نوري لك الهوتيل وإلا الحمام وين تبات...[1]

كما جاء أيضا على لسان نساء امتهن بيع اللذة بأتفه الأثمان يقول: عبر الزقاق الممتد بآلامه وأوساخه، رأيت نساء يبعن اللذة وأجسادهن مقابل كسرة محروقة على تنور قديم، حين يرونك في نهاية الشارع تتدلى أعناقهن ليسألنك: كيف جوالك يا شباب؟ كيف أولاد البلدة الشيقة؟ واش جبتلنا معاك من عند أمك؟[2]

وعليه فإن الأسلوب غير المباشر الحر هو الأسلوب الذي يمكن الكاتب من المداخلة بين كلام الشخصية وكلام الراوي الذي يدل ضمنيا على الكاتب في أغلب الأحيان، مع الحرص على الإحتفاظ ببعض الخصائص لذلك الكلام. وعموما يمكنني القول أيضا أنه من خلال هذا العرض الخاص بروايتي "سيدة المقام" و"ضمير الغائب" لواسيني الأعرج من حيث القص قد صيغت جل فصولها على الأساليب الثلاثة السابقة مع غلبة الأسلوب المباشر على الأولى والأسلوب غير المباشر على الثانية وذلك لطبيعة الحبكة السردية.

---

(1) واسيني الأعرج. ضمير الغائب (الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر). ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ص:34.

(2) واسيني الأعرج. ضمير الغائب. م م، صص:38-39.

رأيت من خلال تحليلي لصيغة الخطاب الروائي في روايتي "سيدة المقام" و "ضمير الغائب" تميز هذه الصيغة وخصوصيتها نتيجة انتظام تلك الصيغ وفق نمط من العلاقات الترابطية فيما بينها من أجل إبلاغ المحكي، ووفق حضور متفاوت بعض الأحيان بين تلك الصيغ الكبرى. وعليه سأحاول في هذه المرحلة تجلية بعض الصيغ الصغرى ضمن نظيراتها الكبرى والمتمثلة في صيغة المسرود الذاتي، صيغة المعروض الذاتي، صيغة المعروض المباشر وأخيرا صيغة المعروض غير المباشر.

1- صيغة المسرود الذاتي

تتجلى لي هذه الصيغة في الخطاب الذي يتحدث فيه المتكلم الآن عن ذاته واليها عن أشياء تمت في الماضي، أي أنه هناك مسافة بينه وبين ما يتحدث عنه. وهي التي تقابل عند جنيت (transposé).ويمكن أن ندخل فيها التذكر، وما يتصل بالإسترجاعات الماضية.[1] وإذا ما جئت بالبحث عن هذا النمط من الصيغ ضمن رواية "سيدة المقام" أجدها ممثلة أحيانا في شخص البطل، وأحيانا أخرى في البطلة مريم، ناهيك عن شخصيات أخرى مثل عمي موح الصياد وغيرهم.كما أن هذا التمثيل يأتي أحيانا لاسترجاع الوقائع وأحيانا أخرى لاسترجاع الماضي المتعلق بذواتهم أو الأماكن اليومية التي مروا عليها. وبالتالي فإن الملاحظة في هذا الصدد هو أن أغلب صيغ السرد الذاتي التي وقفت عليها أنها تؤول إلى استرجاع الذكريات الماضية من الطفولة، وكذلك اللحظات الحميمية بين البطل ومريم.

تقول مريم في استرجاعها لأيام الطفولة والدراسة وما كانت تعانيه يوميا من تصرفات غير أخلاقية ومعاكسات صبيانية: في الطريق إلى المكتبة الوطنية، كنت أنزل بسرعة، جرى ورائي مجموعة من الصبية وهم يصرخون: الله يلعن والديك يا القحبة، هاهي الكلبة، الرومية...استري نفسك يا واحد الزانية... أتساءل أحيانا، هل يتعلمون هذه الكآبات في المدرسة؟ طفل صغير بدل أن يهتم بطفولته المسروقة يعطيك درسا في الأخلاق

---

(1) سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي، الزمن-السرد- التبئير. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ص:197.

ويكسر كل شيء يصادفه في طريقه...[1]

على العكس من ذلك تطالع الرواية وعلى لسان نفس الشخصية بأيام الطفولة الجميلة والتي ظلت وستظل راسخة في مخيلتها لما لها من ذكريات جميلة تتحدث قائلة:

تعرف !! كنا مثل المجنونات الهبيلات، نملأ ورق البرواق بمياه الأمطار الصافية التي تملا حفر الصخور، ونسابق لشربها. كل واحد يصرخ. هذه لي. هذه صخرتي. هذه برواقتي. لم نمرض، لأن المريض في ذلك الزمن الذي صار بعيدا يعد ميتا... كانت أياما طفولية بألوان كثيرة، امحت بسرعة...[2]

إن الملاحظة الجديرة بالذكر هو كثرة النظرة التشاؤمية لصيغة المسرود الذاتي، وبخاصة فيما يتعلق بالمدينة التي يحيا فيها الراوي ومريم وغيرهم من شخصيات الرواية.مدينة تغيرت ملامحها بتغير الزمان والأفراد، حاول الراوي من خلال بعض المقابلات الوصفية التي ضمنها روايته إبراز الفارق الكبير بين ما كانت عليه وبين ما أصبحت تعانيه في ظل سيطرة بني كلبون وحراس النوايا على الوضع يتحدث الراوي (البطل) قائلا:

... القصبة القديمة بأسواقها الشعبية. الباعة الجوالون. البهارات الهندية وسوق الذهب التركية. السباكون. الخرازون. الحدادون...البوابات القديمة وضريح سيدي عبد الرحمن الثعالبي... الفتيات المراهقات وهن يخرجن من الثانويات بمآزرهن الملونة بألف لون طفولي... الآن كل شيء اختلط وبعضه انقرض.[3]

تقول أيضا مريم عن مدينتها سيدي بلعباس: أتذكر مدننا، وذات الشوارع والممرات الواسعة، التي كانت تشتعل بالأنوار والفرح. سيدي بلعباس وشحال فيها ناس، بأسواقها ونواديها ووجوه نسائها وعمالها وفلاحيها... مدينة الزرع والقمح ومساحات الخضرة الواسعة ...[4]

---

(1) واسيني الأعرج. سيدة المقام. ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ص:36.

(2) واسيني الأعرج. سيدة المقام. م م، ص:35.

(3) المصدر نفسه، صص:34-35.

(4) المصدر السابق، صص:79-80.

بعد هذا الوصف الجميل لكلا المدينتين، يحاول الراوي أن يرحل بالقارئ هذه المرة إلـــى الجانب السلبي الذي آلت إليه المدينتين ومنه البلاد عامة؛ من اندثار للمساحات الخضراء وتفكك إجتماعي خطير وفقدان لأغلب شوارعها العتيقة وأعلامها الأثرية يقول: الآن كل شـــيء إختلط وبعضه انقرض. المدينة العربية والمدينة الغربيـــة صارا شيـــئا واحدا... المقاهي تتضاءل، المطاعم صارت نادرة... المدينة اندثرت... صارت اليـــوم الحلفاء، والأشواك تملأ تربتها التي بدأت تتصحر وتتصخر. حتى البؤس والخوف يتحول إلى حنين.[1]

لقد تخللت صيغة المسرود الذاتي فـــي رواية "سيدة المقام" أحداث أخرى حاول مـــن خلالها الراوي استرجاع ذكرياته الحميمة التي جمعته ومريم بطلة الرواية فـــي خطـــاب مفتوح على جميع الإحتمالات والتصورات؛ محاولا من خـــلال هذا النمط من الصيغـــة صرفنا عن الوضع المأساوي الذي كان يحياه في ظل حكم استبدادي من جهة. ومن جانب آخر رسم تلك الصورة حول الصراع الدائر بين سلطة بني كلبون وحراس النوايا يقول:

كنا نتدحرج في الشارع الذي كان يبحث عن وجه شهيده الضائع. حاولت أن أغير من جو المأساة... عندما اقتربت مني، كان رأسها منحنيا. مددت يدي إلى خصرها... شعرت بدفء صدرها وكثرة جروحه... الذي لا يعرفها يظنها غجرية همجية، ولكنها في لحظات عنفوانها، تتحول إلى خيط رقيق.[2]

يقول أيضا: لم تكن لدي إجابات مقنعة سوى استرجاع اللحظات التـــي توالت حتـــى صارت من المستحيل تعدادها... كانت الساعة الخامسة صباحا، وكانت ملفوفـــة داخـــل معطفي الخشن القديم الذي ورثته عن أبي الشهيد، العامل بالسكك الحديدية بفرنسا... كانت عارية داخل المعطف. أخرجت يديها، ثم سحبتني من جديد باتجاهها...[3]

بالموازاة مع ذلك حاول الكاتب من خلال روايته الأخرى (ضمير الغائب) الكشف عن

---

(1) واسيني الأعرج. سيدة المقام. ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، صص:35-80.

(2) واسيني الأعرج. سيدة المقام. م م، صص:11-73.

(3) المصدر نفسه، ص:188.

حقائق تعلقت في أغلبها بوالده ومن ذلك بتاريخ البلاد والأفراد؛ جاءت هذه الحقائق من خلال سرد لذكريات أليمة وعلى لسان شخصيات متعددة، الحسين، الأب، عمي البوحفصي... تنوعت مضامين صيغة هذا المسرود الذاتي فكانت تعبر في أغلبها عن الماضي الأليم وأيام الطفولة الكئيبة، ناهيك عن أيام الثورة العصيبة.

يتحدث الحسين عن طفولته قائلا: أنا الطفل الذي غادر القرية مجبرا ليتحول بسرعة إلى رجل في سن الأربعين. طفل خرج من خرج الحلفاء والأسواق الشعبية... الرأس محلوقة عن آخرها خوفا من أن يعشش فيها القمل، والأنف يجرحه المخاط الذي لا يتوقف عن السيلان صيفا وشتاء... الحاجة بنت الكلب لا ترحم.[1]

إن هذا الوضع المأساوي الذي عاشه الحسين بوصفه بطلا للرواية، لم يؤثر كثيرا على مجريات أحداث الرواية. بل زاد الأمر وضوحا خاصة عندما أخذ هذا الأخير على عاتقه الكشف عن الأسرار التي اكتنفت تاريخ والده الشهيد والذي يحدثه عنه عمي البوحفصي أحد تلك الأصوات التي جسدت المسرود الذاتي يقول:

تصور يا الحسين. يقول عمي البوحفصي، في سجن السواني كنت مع والدك. عاقبونا بالعزل الكلي والتعطيش والتجويع، خصوصا المهدي الله يرحمه. حين يعطش، كنت أمرر له الماء من وراء ثقوب الشباك الضيقة بواسطة قطعة قماش مضمخة بالماء يرضعها كالطفل...[2]

ضمن أحداث الرواية يبرز صوت الأب باعتباره يمثل بؤرة التوتر، والذي من أجله تثار الأسئلة في ذهن الحسين الصحفي الذي ظل وسيظل يسعى جاهدا لاستكمال تحقيقه هذا. يحذوه الأمل تارة وأحيانا أخرى الإرهاق والتعب يقول:

فأنا منذ عشر سنوات أو أكثر وأنا أقوم بتحقيقات عن شهداء لا أعرفهم إلا من الكتب ومن أفواه الناس ومن آلامهم. وأتصور أنه أصبح من حقي أن أمارس هذه الشرعية الممنوعة. إجراء تحقيق عنك وعن الملابسات الغامضة التي أحاطت بوفاتك... قلبي متعب يا بابا

---

(1) واسيني الأعرج. ضمير الغائب (الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر). ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، صص:62-63.

(2) واسيني الأعرج. ضمير الغائب. م م، ص:19.

المهدي وأخشى أن تفاجئني ذات مساء سكتة قلبية قاتلة أو انفجار في الدماغ.[1]

إن صوت الأب إلى جانب الحسين كثيرا ما يساعد على تجلية الحقيقة حول أحـــداث مضت من الثورة زمن الإستقــلال وبعده، صوت كما قلت حاول كشف المستور وتذكــر الماضي المر خاصة عند حديثه واسترجاعه لتلك اللحظات المؤلمة من تاريخ الثورة. بــل من التاريخ وذاكرته يتحدث قائلا للحسين:

– رتبتي العسكرية، ماذا تعرف عنها؟ لم تصدق علي. فقد بذلت الغالي والنفيس من أجــل هذا الوطن الذي يتهمني الآن في كرامتي... الذي كنت أخشاه يا الحسين أن تحول هـــذه الثورة عن مجراها الطبيعــي... كان الفصل شتــاء. البرد يذبح والأمطار باردة كهـــذا اليوم...[2]

تمضي الأحداث المتتالية للرواية إلى الوصول لتلك الحقائق التي حملتها الثــورة فــي شخص المهدي وبخاصة عند حديثه عن العملية التي سقط العديد فيها، والتي كانت نقطــة تحول في مسار الثورة يقول الأب متحدثا إلى الحسين مرة أخرى:

– انتبه هذا يهمك. كنا عائدين من عمليــة فدائية ناجحة، دمرنا قطــارا محملا بالعتـــاد العسكري وأشياء أخرى. غير أن العملية شخصيا لم أكن موافقا عليها لأنها كانت ستتم في منطقة مكشوفة وهذا كان خطيرا جدا. مع ذلك رضخت للأوامر العليا وقدت الفرقـــة... شعرت بذعر ما يصتحبه هذا الليل الذي مر بسرعة. جاءتني جماعة تقول لي بأن قيــادة المنطقة تطلبني...[3]

2– صيغة المعروض الذاتي

هو خطاب يتحدث فيه الراوي أو أحد شخصياته عن أشياء تتم في الحاضر، تقف هذه الصيغة نظيرا لصيغة المسرود الذاتي. إلا أن هناك فروقات بينهما تتم علـــى مســتوى الزمن؛ فإذا كنا في المسرود الذاتي أمام متكلم يحاور ذاته عن أشياء تمت فــي الماضي،

---

(1) واسيني الأعرج. ضمير الغائب (الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر). ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، صص:56–57.

(2) واسيني الأعرج. ضمير الغائب. م م، صص:83–84.

(3) المصدر نفسه، ص:84.

فإننا نجده يتحدث إلى ذاته عن فعل يعيشه وقت إنجاز الكلام.[1]

وإذا ما أردت تجسيد هذا النمط من الصيغ في الروايتين اللتين بصدد دراستهما، أرى مدى استحواذ البطل على هذه الصيغة في رواية "سيدة المقام" واصفا من خلالها يومياته وهو يتجول في المدينة أو واصفا مريم وهي تؤدي عرضها أو لأحداث أخرى تخللت الرواية عموما. يتحدث الراوي وهو يصف حالة المدينة من خلال أحد شوارعها يقول:

أعبر الزقاق الضيق الوسخ، المؤدي إلى شارع ديدوش مراد. ماذا حدث؟ أتساءل في داخلي واتدحرج بتثاقل. منذ أن جاء حراس النوايا بدأت المدينة تلوح بنصب مشانقها وتسن السكاكين والسيوف.[2]

بل يتعدى ذلك إلى وصف الحالة النفسية التي آل إليها من جراء كل هذه الفوضى؛ فوضى لم يسلم منها أي شيء حتى الأفراد أنفسهم يقول:

عندما رفعت رأسي، كان البحر قد اختفى ولم تبق إلا الأنوار الملونة للسفن الراسية في يفرحون؟ مؤكد أنهم يفرحون ويرقصون. ! زوايا بعيدة. ماذا يفعلون الآن يا ترى؟ يقطعون الليالي ثم يرسون...[3]

إن التجسيد الفعلي لهذا النمط من الصيغ، جاء أثناء الوصف الدقيق الذي قام به الراوي لمريم بطلة الرواية وهي تؤدي عرضها أمام أعينه، تاركة أثرها العميق في ذاته يقول عنها وعن ما قدمته في ذلك العرض المثير:

عندما رفع ستار العرض، كنت من الأوائل، كانت مريم بعيدة عن الأنظار هي واناطوليا. ترفض أن تظهر في الكواليس قبل العرض. صادف العرض مهرجان ربيع الموسيقى الوطنية. كانت مدهشة تحت شلالات الأضواء الملونة... تخرج مريم شيئا فشيئا من كتل

---

(1) سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي، الزمن–السرد– التبئير. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، ص:197.

(2) واسيني الأعرج. سيدة المقام. ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ص:20.

(3) واسيني الأعرج. سيدة المقام. م م، ص:123.

الضباب والضياء... تندفع بصدرها إلى الأمام أكثر ... تتأمل الناس...[1]

بل يستطرد أكثر من ذلك خاصة عند حديثه عن العرض والإنتهاء من تأديته يقول:

كان التصفيق قد تحول إلى عاصفة. قمت من مكاني، وفي يدي باقة البنفسج الصغيرة التي احتفظت بها طوال فترة العرض بين يدي سيئ ما في داخلي كان يدفعني إلى أخذك من خصرك والدوران بك حتى الذوبان... عندما احتضنتك، تأملت قليلا وجهي في محاولة يائسة لقراءة الملامح المخفية...[2]

إن هذا العرض المؤثر من مريم في الراوي، سيظل فيما بعد محركا لبعض الأحداث اللاحقة ضمن البناء العام للرواية؛ أحداث جاءت أغلبها عفوية وحميمية وفي لغة بسيطة بساطة الموقف الذي تحاكيه يتحدث في نفس السياق قائلا:

لم أنتبه إلى نوعية السيارة، ولكن سمعت تكسر العجلات وهي تتوقف عند رجلي.

أحسست أنها مريم من صوتها المكابر دائما.

- اركب !! البرد والمطر.

تأكدت أكثر من سيارتها، 205، الفضية اللون... كانت السيارة مليئة بالدفء. حتى صوت محركها غاب وسط إغفاءات موسيقى " شهرزاد" لرمسي كورساكوف.[3]

يقول أيضا عن بعض تلك الأحداث واللقاءات بينه ومريم:

عندما دخلت، كان الباب نصف مفتوح، ليلة قبلها، قلت سأمر عليك غدا. قلت يجب أن تمري. أنا في حاجة إليك... عندما دخلت، تركت الباب وراءك نصف مفتوح. عادتك... نزعتك من على ظهرك الرداء الصوفي الخشن... أحبك. هاهي المسافة صارت قريبة هاهي لحظة الإغتصاب تذبل وها وجهك يعود إلى صباحاته... تمددت على الصدر المثقل ... لأول مرة أشعر بنهم الممارسة لطقوس الفرح والعنفوان...[4]

مثلما استحوذ الراوي على هذا النمط من الصيغة، لاحظت نفس الشيء في محاولتي استجلاء هذا النمط من الأسلوب في رواية "ضمير الغائب" والتي بدورها جسدته وغيره

---

(1) واسيني الأعرج. سيدة المقام. ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ص:64.

(2) واسيني الأعرج. سيدة المقام. م م، ص:66.

(3) المصدر نفسه، صص:68-69.

(4) المصدر السابق، صص:130-132.

من الأساليب في شخص الحسين باعتباره المحرك الرئيسي لأحداث الرواية والدافع وراء اكتشاف الحقيقة، فتارة يتحدث عن يومياته وهو ذاهب إلى العمل، وأخرى عن الحالة التي آل إليها، ومرات عن المستشفى التجميلي ناهيك عن ملابسات المحاكمة غير العادلة. وفيما يلي سأحاول إبراز هذه الحالات انطلاقا من ذهابه إلى الجريدة يقول:

في طريقي إلى الجريدة، شاهدت بقايا الكلمات الجميلة تلفظ أنفاسها الأخيرة والأشجار تنتحر جماعات جماعات وتحرق أغصانها بنفسها... انزلقت من الباب الخلفي بعد أن حييت عمي البوخاري البواب الذي كان منهمكا في حك عينيه المعمشتين. في يده اليمنى نظارته البيضاء القديمة التي كسرت أطرافها فشدها بمطاط اسود من كثرة اللمس.حاولت أن اصعد الدرج بسرعة لأنه بدا لي طويلا...[1]

يتحدث الحسين أيضا واصفا الحالة النفسية التي آل إليها من جراء العمل وكذلك من جراء التحقيق الذي سيكلفه أغلى الأشياء ويدخله في إغماءات أقرب إلى الخيال يقول:

قمت بصعوبة من مكاني، اقتربت من صورة المهدي أكثر. الأرض تموج بي كالبحر. الإطار يغيب ويظهر... تدحرجت في مكاني، حاولت مرة أخرى. شعرت بالألم بين رجلي. تأملت الإطار من جديد... في تلك اللحظة لست أدري ما الذي وقع لي وما سر الحالة التي شوشت دماغي...[2] لكنه سرعان ما يستفيق من حالة الإغماءة هذه والتي ستظل تستحوذ على تفكيره في إجراء التحقيق عن والده الشهيد؛ والد لا يعرف عنه أي شيء سوى أنه أستشهد في يوم من الأيام وترك دون أدنى اعتبار. لذلك يسعى جاهدا ومهما كلفه الثمن إلى رد اعتباره من خلال كشف المستور من التاريخ المزيف والحقائق المزعومة يروي قائلا:

توجهت إلى المغسلة. بللت رأسي ووجهي. شعرت بأني كنت فعلا ثملا حتى العظم. حمدت الله أنها مجرد سكرة وسيأتي بعدها الصفاء. وأن قصة المهدي ليست أكثر من حالة التباس يصاب بها السكران... هززت رأسي طويلا لأتأكد أن حالة السكر قد انتهت ولكن

---

(1) واسيني الأعرج. ضمير الغائب (الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر). ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، صص:15-17.

(2) واسيني الأعرج. ضمير الغائب. م م، صص:50-51.

عبثا. كل شيء كان يوحي بالحقيقة...[1]

وهي نفس الحقيقة التي ظل يسعى من أجلها ولكن هذه المرة حول المستشفى التجميلي الذي يغير كل شيء في الأفراد وبخاصة الذين تتوفر فيهم الشروط؛ مؤسسة سعى أصحابها من خلالها إلى طمس الحقيقة وتزييف الأفراد. خصها الحسين بوصف دقيق تعدى العديد من الصفحات عن ذلك يقول:

قدمت له وثيقة التكليف بمهمة حتى قبل أن يسألني عن سبب وجودي في هذا المكان. تأملها جيدا بعينين شعرت بهما أشعة ذرية قوية التأثير... رجلاي أصبحتا عاجزتين عن حملي. لم أكن أتصور أني قادر على الخوف إلى هذا الحد... أدخلنا إلى قاعة واسعة كالطحطاحة تعطي الشعور بأننا في ملعب لا يحد...[2]

إن وقوفي على صوت القاضي باعتباره يمثل هذا النمط من صيغة المعروض الذاتي ينم عن حالة اللاتوازن التي تعيش فيها البلاد؛ باعتباره يمثل هيئة حكومية تسهر على كشف الحقيقة ونشر العدل بين الناس. صوت هو الآخر مر على المستشفى التجميلي يتحدث القاضي أثناء محاكمته للحسين يقول على لسان هذا الأخير:

الجميع وقوف قبل أن يأمر القاضي بالجلوس وبافتتاح الجلسة الأولى والأخيرة. تربع بشكل جيد... أيها الحاضرون والغائبون. باسم بلادنا التي... الرجاء من المحامين أن يختصروا من مرافعاتهم. هذا رجاء وقد يتحول مع وقائع المحاكمة إلى أمر... تحسس القاضي أنفه وعدل نظارتيه الصغيرتين. فتح فمه عن آخره. التهم رأس بصلة كاملة...[3]

3- صيغة المعروض المباشر

إن هذا النوع من الأسلوب (الصيغة) لا يتدخل فيه الراوي قبل أو بعد أو أثناء قيام الشخصيات بالحوار فيما بينها.

فالمتكلم يتكلم مباشرة إلى متلق مباشر، ويتبادلان الكلام بينهما دون تدخل الراوي وهو

---

(1) واسيني الأعرج. ضمير الغائب (الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر). ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، صص:54-55.

(2) واسيني الأعرج. ضمير الغائب. م م، صص:182-155.

(3) المصدر نفسه، صص:236-239.

الذي يسميه جنيت:Immédiat [1] وبالتالي فقد تعدد الحوار في الروايتين بتعدد المواضيع المثارة وكذلك بتعدد وجهات النظر. وفي وقوفي على هذه الصيغة في رواية "سيدة المقام" يبدو جليا مدى تنوع الحوار ومدى ملائمة الحوار الموظف لذلك الغرض؛ فجاء أغلبه في لغة بسيطة يومية، مفهومة عند عامة الناس. وعليه جاءت جل خطاباته مفتوحة. فهذه مريم تحاور أمها حول قساوة الحياة تقول:

واش من حق يا يما؟!

– الحمد لله.

– البؤس والزلط، لا دار ولا دوار.

– خير ربي كبير. يقولون أنهم سيعطوننا منحة الشهيد، كبيرة. إذا جاءت هي لك. اشتري بها سيارة إذا جابولك. تتهناي من وهيص السيارة والكار.

– يا من عاش.[2]

إن قساوة الحياة – مرة أخرى– تدفع بمريم إلى الدخول في تجربة الزواج الفاشلة، والتي جمعتها مع الموظف البسيط؛ تجربة زادتها عناء وبؤسا خاصة بعد اكتشافها لحقيقة الزواج ولحقيقة زوجها تتحدث الى أمها في بداية الأمر:

غمزتني أمي، مرة، ببعض الكلمات

– واش رايك لوكان يخطبك حمودة؟

– هل يقبل براقصة يا أمي؟ بلادنا صعبة والتخلف أعمى.

– قلت لي يفكر مليح.

– كثير من الرجال يفكرون مليح من بعيد، وعندما يتزوجون يعودون إلى الحقيقة الأولى.[3] وهي حقيقة ما فتئت حتى انكشفت لمريم بعد الزواج ودخولها في حالة من الصراع، بل تعدى الأمر إلى الإغتصاب الوحشي الذي تعرضت له ذات مرة.

---

(1) سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي، الزمن–السرد– التبئير. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، ص:197.

(2) واسيني الأعرج. سيدة المقام. ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ص:107.

(3) واسيني الأعرج. سيدة المقام. م م، ص:99.

– اسمع يا خويا، تعرفني مجنونة على الموسيقى والرقص

– بالعكس الباليه شيء عظيم وصاف. في سينما الأطلس والأوبرا كنت مدهشة.

– وتقاوم هدرة الناس القاسية.

– اللي يدير على الناس يبات بلا عشاء.

– مع ذلك فكر قليلا. أعطني مهلة. أنا قلقة جدا هذه الأيام...[1]

يقول أيضا بعد عملية الإغتصاب التي تعرضت لها في لغة رمزية:

– شفتي اللي يخبي الأفعى واش يصير له؟ ! ما دمت متقوبة وتخافين من الفضيحة لماذا تزوجتني؟؟

– كنت حمارة، طز في البكارة. وما دامت بهذا الثمن، لن أعطيها إلا لمن أحب...

– اليوم نفريوها يا أنا. يا أنت

– تتعب نفسك في الفراغ...

مقاومتي كانت ضعيفة ومع ذلك كنت واعية. عندما ربطني من يدي على طرفي السرير ثم فتح رجلي، وربطهما. شعرت بالألم الكبير...[2]

إن هذه الحادثة الأليمة أدت في الأخير إلى الإقتناع بضرورة الإنفصال؛ على الرغم من فتوة التجربة وعدم الإقتناع بها منذ البداية. يتحدث القاضي إلى حمودة أثناء المحاكمة يقول:

– كيف كسرت الباب يا بني؟

– واش عرفني.

– قالها دون تردد. واصل.

– ربما جاءت هي وأمها وعمها.

– متأكد من أقوالك؟

– عظام جهنم يا سيدي القاضي.

---

(1) واسيني الأعرج. سيدة المقام. ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ص:103.

(2) واسيني الأعرج. سيدة المقام. م م، صص:110–113.

– باب حديدي تكسره بيدها...[1]

تقاسم الحوار في رواية "ضمير الغائب" عدة شخصيات؛ من ذلك الحسين ومدير الجريدة، الحسين ووالده، الأم والسلطة في شخص الشرطي، الأب ورفاق الدرب...اختلفت هذه الحوارات الدالة في مضمونها على صيغة المعروض المباشر. فكانت أحيانا بلغة فصيحة، وأحيانا أخرى بلغة عامية تتماشى والمستوى الثقافي للمتكلمين.

في ثنايا الرواية يطالعنا الحوار الذي دار بين الحسين وبلقاسم الذي يعمل تحت إمرته حول الإجازة التي منحها إياه هذا الأخير يقول:

– هه. هذا أنت يا السي الحسين. غيبة. اشتقنا لك يا أخي...

– كيف كانت إجازتك. إنشاء الله ارتحت؟

– والله سيئة. سيئة جدا. يا بلقاسم خويا.

– خير إنشاء الله؟...[2]

إن هذه الحالة السيئة والتي مؤداها أن الحسين سيقوم بتحقيق حول والده الشهيد، في بلاد لا تعير أدنى اهتمام لرموزها الوطنية. بل تسعى جاهدة لتزييف الحقيقة المتعلقة بهؤلاء الرموز. يتحدث الحسين مرة أخرى إلى بلقاسم ملحا عليه في الوقت نفسه على ضرورة إجراءه هذا التحقيق مهما كلفه الثمن يقول:

– صدقني يا بلقاسم سأكون موضوعيا إلى أقصى الحدود

– لكن القضية ...مسؤولية.

– أعرف ذلك وأقدر موقفك. الرجل ليس مغضوبا عليه كما هو معروف عنه...

– في كل الأحوال، موضوع مثل هذا يجب أن يزكى من فوق.

أطلب من هذا الفوق أن يزكي الموضوع.[3]

تمضي الرواية وأحداثها لتكشف عن مواضع أخرى من الحوار وبذلك من صيغة

---

(1) واسيني الأعرج. سيدة المقام. ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ص:120.

(2) واسيني الأعرج. ضمير الغائب (الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر). ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ص:17.

(3) واسيني الأعرج. ضمير الغائب. م م، ص:22.

المعروض المباشر الذي سأكشف عنه ضمن النصين الروائيين. فمثلما كان الحسين يسعى من أجل والده الشهيد، سعت هي الأخرى (الأم) من أجل رفع كرامة زوجها المتوفي في جو من الغموض، على الرغم من معرفتها مسبقا أن ما تقوم به يعد ضربا من الخيال. تتحدث إلى الشرطي محاولة استجلاء بعض الأمور الإدارية حول ملف زوجها تقول:

– يا سيدي، أقسم لكم بدم الشهداء أنه مات شريفا.

– لكن يا الحاجة ما عندكش الكواغط. ملفه فارغ.

– أقسم براس أولادك، أنه خرج ولم يعد. كان قلبه ممتلئا بهذه الأرض يا سيدي.

– وهل لديك ما يثبت أنه استشهد ولم يقتله قطاع الطرق مثلا؟ ثم إن الكثير من الناس يقولون عنه أنه...[1]

في الفصل الأول ومن خلال العنوان "كشف ما خفي من السيرة القديمة" يبرز جليا ما اعتماد الكاتب على الحوار بصورة ملفتة للنظر. حوار دار بين الحسين ووالده حول الحقائق والوقائع التي مر بها في أثناء الثورة، والمكيدة التي دبرت من أجله يروي قائلا:

– يوم قبلناك في صفوفنا أخذنا منك تعهدا وها أنت اليوم تخونه. قلت أنه لن تكون علاقات تنظيمية مع مسؤوليك السابقين. أقسمت بالوطن ودم الشهداء.

– لم أفعل شيئا من هذا القبيل.

– لا. فعلته. ورفضت العملية. دفعت بالجنود إلى النار وعدت كان شيئا لم يكن. كان من الأجدر أن تكون في المقدمة.

– كنت في المقدمة. لكنها أوامركم يا سيدي...[2]

3– صيغة المعروض غير المباشر

على العكس من الصيغة السابقة، أجد في هذا النوع تدخل الراوي في الحوار إما قبله أو أثناءه أو بعده. أين يكون المتلقي في النوع السابق مباشرا، في حين يكون غير مباشر

---

(1) واسيني الأعرج. ضمير الغائب (الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر). ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ص:67.

(2) واسيني الأعرج. ضمير الغائب. م م، ص:87.

إذا تدخل الراوي في الحوار. وعليه فقد اشتملت رواية "سيدة المقام" على نماذج في هـذا الصدد؛ من ذلك تدخل الراوي قبل الحوار الـذي جمعه – باعتباره شخصية – ومريـم يقول:

عندما خرجنا من المطعم، كانت متعبة ومرهقة ورأسها ثقيل أكثر من أيامه الإعتيادية. اتكأت على عمود كهربائي وبدأت تتأمل إحدى البنايات العالية..

– هل هناك امراة تملك الجرأة لتقول لزوجها، النوم في فراشك يقرفني؟

– واش بك هذا النهار؟ هذا مش يومك.

– لا بد أن تكون موجودة ! لا يعقل أن يكون العالم كله مستسلما للرداءة.

– يا مريم الدنيا ليست ميتة. على الأقل مليئة بالصرخات الموجعة...[1]

من جانب آخر ألمس هذا النوع من الصيغة والتي يتم التعليق فيها قبل الحوار ثم يأتي الحوار الذي دار بين الشرطة الإسلامية (حراس النوايا) والراوي. وما كان يحـدث مـن قمع للحريات والقناعات في زمن صار فيه التناحر على السلطة أمرا مشـروعا وبشـتى الوسائل يقول:

لا شيء، تغير، سوى أن المدينة باعت ذاكرتها وهي تبحث الآن، وسط الفراغـات المقلقة... الأتربة كانت تتصاعد باتجاه السماء... يجرون ألبسة بيضاء تظهر مفاتنهم...

– الدفتر العائلي؟ !

– من أنتم؟ لستم بشرطة !

– حراس الإيمان (النوايا) يا حمار

– هذا ليس كلام رجال عاهدوا الله أن ...[2]

في المثال التالي سأورد الحوار الذي دار بين مريم والبطل ليأتي التعليق بعده:

– هه. واش بك؟ ! تحلم باستراليا؟ دعك من حلم الكولورادو...

– هذا هو المنطق المقلوب. ضربني وابكى، واسبقني واشتكى.

– هذه هي الدنيا. أد وإلا خل.

---

(1) واسيني الأعرج. سيدة المقام. ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ص:30.

(2) واسيني الأعرج. سيدة المقام. م م، صص:37–38.

– إما ديمقراطية الفوضى أو حراس النوايا؟؟ ياخي حالة ياخي !

– قلت لك خليك من حلم الكولورادو. فهو ليس لك...

ثم نفترق، لنلتقي مع اناطوليا في زاوية أخرى داخل الساحة الواسعة لهذه المدرسة التي يريدون إغلاقها...[1]

إغلاق سيتم فيما بعد أمام أنظار الراوي ومريم في موقف مؤثر. لا لسبب إلا أن هذا المكان ينتج الفسق والعهر وأن الأوامر جاءت من فوق. يتحدث الراوي ومريم حول عرض البربرية الذي قدم في ساحة الفنون الجميلة قبل الغلق يقول في حواره لمريم:

– اركب !! المطر بارد.

– مريم !! المطر شحيح في هذا البلد، وعندما يحدث فذلك حدث مهم.

– اختر يا تركب يا ننزل نمشي معاك...

لم يكن بإمكاني أن أرفض رغبتها بالرغم من ولعي الشديد بالتوحد والشوارع والليل والأضواء التي يغيبها الضباب المسائي... كانت السيارة مليئة بالدفء...

– كورساكوف... تعرف يا أستاذ أني مسحورة بهذه القطعة حتى العمق...

– الموسيقى وحدها، والكلمات، لا تخون يا مريم...[2]

نفس الشيء لاحظته عموما على رواية "ضمير الغائب" أين تنوع الحوار وتنوعت التعقيبات فيه؛ أحيانا يأتي التعليق في ثنايا الحوار، وأحيانا في أوله ومرات في آخره. وبذلك تنوعت المواضيع المثارة. تتحدث الأم إلى الشرطي عن زوجها الشهيد، وكذلك بين الحسين وزميله الميموني حول التحقيق يقول:

– أجمل شيء تقوم به في حياتك.

– صدقني إني مصمم، وبمجرد عودتي إلى المدينة سأطرح الموضوع على بلقاسم.

– أجمل حالات الجنون أن تكتب على المهدي يا الحسين. الكتابة عن الرجال صعبة لكنها ضرورية.

---

(1) واسيني الأعرج. سيدة المقام. ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، صص:44-45.

(2) واسيني الأعرج. سيدة المقام. م م، صص:68-69.

كان في وجه هذا الزميل شيء من الغموض لكنه كان شعلة من الوعي...[1]

في حين تخلل التعليق الحوار الذي دار بين المهدي والحسين حول قضية الثورة ورفاق الدرب في نهاية الفصل الأول تحت عنوان " كشف ما خفي من السيرة القديمة"

– معك ومع دمك حتى النهاية يا بابا المهدي. سنعرف قبرك ونعدك بتغييره من مكانه المهمل وسط غابة حرقتها الشمس والقنابل.

– صدقني إننا لا نرفض تجميع أشلائنا من بطون الذئاب... يظل إقتراحي مجرد رجاء...

وقبل أن ينهيها ابتسم ابتسامة خجولة ما تزال بها أتربة البلدة وبراءتها وسذاجة الطفولة البدوية. طلب مني ورقة بيضاء وبدأ يكتب...

– سأستعمل بطاقة الصحافة عند الضرورة

– البارودي إذا احتجته. أطلبه.لن يتأخر لحظة واحدة...[2]

في المثال التالي والذي دار الحوار فيه بين ساسا فندا والحسين حول التحقيق والمتاعب التي ستأتي لاحقا وبذلك ورد التعليق من الراوي بعد الحوار. تتحدث ساسا فندا قائلة:

– إرفع راسك، يا سيدي، نحن هنا.

– أهلا بك يا ساسا فندا.

– شهرزاد من فضلك.

– خلاص شهرزاد. ساسافندا، ثلاثون سنة ذهبت مع الريح...

نسيت أن أقبلها. قمت من مكاني شعرت ببرودة شفتي. عيناها كانت ضامرتين وقاسيتين. يشع منهما شيء غامض. القبلة كانت باردة...[3]

---

(1) واسيني الأعرج. ضمير الغائب (الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر). ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، صص:69–70.

(2) واسيني الأعرج. ضمير الغائب. م م، ص:94.

(3) المصدر نفسه، ص:163.

الفصل الثالث

اللغات الاجتماعية في روايتي "سيدة المقام" و "ضمير الغائب" وسجلات الخطاب

1- لغة السلطـــة وتمظهراتها

2- لغة المثقفـــين

3- لغة الأصوات الأخرى

إن التنوع الروائي يتطلب تنوعا لغويا موازيا على أقل تقدير. والمقصود بالتـــنوع الروائي هو تنوع عناصر الرواية من حدث وشخصية وسرد وحوار وأفكار وعوالم... ومطامح ومضمرات إديولوجية... ليصبح لدينا ما يمكن تسميته لغات الرواية وليس لغة الرواية اللغوية إذا جازت لنا التسمية. والعمل الإبداعي الذي تتنوع بنيته يحظى بقـــدرة إبداعية فائقة وترتقي قدراته بارتقاء تنوعها [1]؛ فالرواية التي يسردها راو واحد يكـــون المجال أمامه مفتوحا للتحرر من اللغة ومن مطالبته بالمواءمة بين تعدد اللغات أو لنـــقل تعدد الرواة والأساليب، فلا يجهد نفسه في سبيل ملائمة لغته ولغة الشخصيات الأخرى.

في حين عندما يتعدد الرواة ويفسح المجال إلى لغات متعددة داخل الرواية، فإن ذلك يفسح المجال داخل ذلك البناء الفني للحوار بين اللغات المجسدة في الرواية وبين لغـــته. وبالتالي فإنه مطالب بخلق لغات مساوية لعدد الرواة من جهة وموازية لانتماءاتهم الثقافية من جانب آخر. لذلك فإن الرواية هي التنوع الإجتماعي للغات، وأحيانا للغات والأصوات الفردية، تنوعا منظما أدبيا. وتقضي المسلمات الضرورية بأن تنقسم اللغة القومية إلـــى لهجات إجتماعية، وتلفظ مصطنع عند جماعة ما... نتيجة لهذا التعدد اللساني وما يتولد عنه من تعدد صوتي، فإن الرواية تتمكن من أن تلائم بين جميع تيماتها ومجموع عالمها الدال من ملائمة مشخصة ومعبر عنها. فخطاب الكاتب وساردیه والأجناس التعبـــيرية المتخللة وأقوال الشخوص، ما هي إلا الوحدات التأليفية الأساس، التي تتيح للتعدد اللساني الدخول إلى الرواية.[2]

وعليه إن كل الأشكال التي تدخل الرواية أو المؤلف المفترض تدل بقدر أو بآخر على تحرر المؤلف من اللغة الواحدة والوحيدة، تحرر يرتبط باكتساب النظم اللغوية الأدبـــية صفة النسبية، وتدل على قدرة المؤلف على عدم الإستقرار(عدم تحديد مصيره) لغـــويا، وعلى قدرته على تحويل مقاصده من نظام لغوي إلى آخر، ومزج<<لغة الحقيـــقة>>

---

(1) ينظر سليمان حسين. الطريق إلى النص، مقالات في الرواية العربية. ط1، 1997. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، صص: 103-104.

(2) ميخائيل باختين. الخطاب الروائي ترجمة محمد برادة. ط1، 1987. دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع- القاهرة، ص:33.

بلغة<<الحياة اليومية>> وقول ما يريده هو بلغة الآخر، وقول ما يريده الآخر بلغته هو (المؤلف).[1]

ولما كان الأدب، بعامة، كائن إجتماعي يتخلق في المجتمع وتكون وظائفه الرئيسة ودلالاته الأهم وظائف ودلالات إجتماعية، ونخص الرواية لأنها الكائن الأدبي الأكثر التصاقا بالعناصر الإجتماعية، وهي المنتج الإجتماعي اللغوي الأمثل للتعبير عن المجتمع وتمثيله؛ لذلك لا بد من بروز الكثير من الظواهر اللغوية الإجتماعية على سطح العمل الفني.[2] ومنه الرواية الجزائرية التي بدورها حاولت تقديم وعي الكاتب- باعتباره ينتمي إلى الطبقة المثقفة- بالواقع، كما حاولت أن تعطي تصورا للعلاقات الإجتماعية والسياسية والثقافية في المجتمع.

والأكيد أن هذه الأعمال الروائية ليست تصويرا دقيقا للواقع المعاش؛ وإنما هي عالم متخيل يخلقه الروائي في قالب فني جميل محاولا من خلاله إيهامنا بمجريات الأحداث. هذه الحقيقة التي تقوم على أفضية وأزمنة من صنع الروائي، وهنا يكمن دوره في تقديم رؤيته للواقع والصياغة المناسبة لذلك التعدد في اللغات والخطابات.

من جانب آخر ينظر أصحاب النقد الإجتماعي إلى الرواية على أنها وثيقة تاريخية لفهم أفضل لمجتمع ما أو لعصر ما. إلا أن التركيز على ضرورة أن الرواية مرجعية وثائقية لا ينسينا أنه يجب البحث عن جوانب أخرى أهم من تلك المرجعية وهو إلى أي حد يمثل العالم الدلالي والسردي لعمل فني ما الصورة الحقيقية لواقع اجتماعي أو حدث ما. بل لأي حد يمكن للنص الروائي أن يبرز لنا البنى الإجتماعية اللغوية لأمة ما.[3]
وبالتالي فإن التنوع الكلامي الإجتماعي يتم إدخاله ضمن البناء الفني للرواية من خلال

---

(1) ميخائيل باختين. الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف الحلاق. ط1، 1988. وزارة الثقافة، دمشق، ص:84.

(2) ينظر سلمان حسين. مضمرات النص والخطاب دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي. ط1، 1999. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص:378.

(3) ينظر بيير زيما. النقد الإجتماعي نحو علم اجتماع للنص الأدبي، ترجمة عايدة لطفي. ط1،1991. دار الفكر للدراسات القاهرة- مصر، ص:124.

الحديث المباشر بين الأبطال، في الحوار بينهم. وعليه سأتوقف عند بعض أمثلة التنـــــوع الكلامي في روايتي "سيدة المقام" و "ضمير الغائب" لما لمسته فيهما من دلالات موحيـــــة لتلك اللغات الإجتماعية على اختلافها وتعددها ضمن البناء الفني لكليهما.

تضم رواية "سيدة المقام" مجموعة من اللغات، الشخصيات، محورية ثنائية. علـــى أن شبكة العلاقات الروائية تشير إلـــى أن الرواية لا يهمها أن تطرح أصواتا روائية تؤديـــها الشخصيات على هذا النحو، بل يهمنا أن نطرح أصواتا روائية تؤديها الشخصيات وتعبـــر من خلالها عن رؤيا مجتمعية معينة.[1] فلكل شخصية أو لغة تتكلم بها في الرواية صوتها الخاص، تعبر من خلاله عن موقفها وتسهم من خلاله في رؤيا الرواية للعالم

فـــي "سيدة المقام" يبرز جليا للقارئ مدى تنوع لغـــة الروايـــة بتنـــوع شخصياتـــها ومستوياتها الثقافية من جانب وبتنوع رؤاها الإديولوجية من جانب آخر:

1- لغة السلطـــة وتمظهراتها:

إن المتتبع لأحداث هذه الرواية يلاحظ جليا بروز هذه اللغة، مجسدة تارة في سلطـــــة بني كلبون وتارة أخرى في شخص حراس النوايا؛ لغة يحاول من خلالها الكاتب تقريبنـــا من أصحابها ونواياهم بل وأساليبهم المستعملة من أجل الإستلاء على سدة الحكم. جـــاءت هذه اللغة عفوية على لسان أصحابها، لكن مليئة بالدسائس والمكر في غالبها. كما جـــاءت هذه اللغة خشنة متهورة سوقية في أحيان كثيرة. ليجعلنا الـــراوي قـــريبين جـــدا منهـــا، وليضفي نوعا من الواقعية على أحداثها؛ فبالنسبة للغة السلطة والتـــــي عنهـــا يقـــــول الراوي في وصف دقيق على لسان مريم:

قالوا لك: ارتكبت حماقة قلت تلك حماقتي وأنا مسؤول عنها. قالوا بعيـــونهم المدورة: يـــا رجل ستتهم بالعصيان، أو بالإنتماء إلى حزب الأعداء القوميين... يومها كانت قاعة قصر الثقافة الواسعة تحتضن ذوي ربطات العنق. كانوا لا يحصون، يتحسسون من حين لأخـــر مؤخراتهم بالكثير من الأناقة.[2] أغلبهم دخل السلطة بل السياسة من الباب الضيق؛ إما

---

(1) سمر روحي الفيصل. الرواية العربية البناء والرؤيا، مقاربات نقدية. ط1، 2003. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص:226.

(2) واسيني الأعرج. سيدة المقام. ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ص:20.

انتقاما من غيرهم وإما طمعا في منصب عال ومرموق في السلطة بغية نهب خيراتها وفتح حسابات بنكية خارج الوطن.

جانب آخر من جوانب سلطة بني كلبون، لكن هذه المرة من عامة الناس؛ وظيفتهم الأساسية هي مراقبة كل صغيرة وكبيرة كانت تحدث آنذاك. خاصة أن الوضع تأزم بسبب حراس النوايا، وبسبب ما حل بالبلاد من أزمات سياسية واقتصادية يقول:

نزل سعر البترول، عادت البلاد إلى بدائيتها الأولى. حتى رئيس هذه البلاد جمد الكلام في حلقه وامتلأت قسماته بالشكوك ولم يعرف من أين يبدأ. في المرة الأولى، بعد خطاب محشو بالوطنيات، قال بلادنا قوية واقتصادنا متين، في المرة الثانية، قال بدنا نتعرض لمضايقات بسبب مواقفنا الوطنية. في المرة الأخيرة كان صوته على الشاشة مختلطا ووجهه غير واضح. بقي أن يقول إننا سنتعرض للمجاعة بعد زمن قصير.[1]

جاءت لغة هذه الفئة عامية في أغلبها سوقية بذيئة فرضتها عليهم طبيعة الوظيفة التي كانوا يشغلونها يقول الراوي:

كلما كان يتأزم الجو الشعبي في المدينة ينزل أصحاب الكاوكاو والذين يشتغلون بعيونهم ليلا ونهارا. في الزمن الذي سقط بسقوط بني كلبون وصار اليوم أحجية... كانت وظائفهم واضحة، يقفون حتى ساعات متأخرة من الليل ويسجلون الغادي والرائح. بياعوا الكاوكاو، الله ينصرهم كانوا يسجلون كل أعداء الوطن القوميين... كانوا عيون المدينة الذين لا يفلت منهم أي شيء... الكاوكاو، القرقاع. كل الكاوكاو يا ضعيف النفس...[2]

مشهد يومي اعتادت عليه مريم كما اعتاد عليه الراوي، وبمرور أحداث الرواية إلى الأمام يبرز صوت القاضي؛ صوت يمثل السلطة الحاكمة التي لا هم لها سوى السيطرة على الوضع ولو كان على حساب حريات الأفراد. جاء في أغلبه بلغة عربية فصحى لما يقتضيه المقام يقول الراوي عنه:

واجهه القاضي بسؤاله المعتاد.

كيف كسرت الباب يا بني؟

---

(1) واسيني الأعرج. سيدة المقام. ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، صص:146-147.

(2) واسيني الأعرج. سيدة المقام. م م، صص:24-25.

– واش عرفني.

– قالها بدون تردد. واصل:

– ربما جاءت هي وأمها وعمها.

– متأكد من أقوالك؟...

– باب حديدي تكسره بيدها. الله يهديك...

– هذا كلام زائد، لا معنى له قالها قاضي التحقيق بنوع من التململ والتأفف...[1]

زاد هذا الوضع تأزما بعد غلق صالة الرقص من طرف البلدية بحجة إسكان المنكوبين من زلزال العاصمة، وهو الموقف الذي أثر كثيرا في بطلة الرواية. مريم التي دار بينها وبين عمي سالم أحد أصوات السلطة بلغة عادية يومية يقول:

رد عمي سالم بهدوء كبير، وصبر مدهش للأمطار التي تحولت إلى خيط من السماء

– حنا ماراناش ضدكم. أعرف مطالبكم. وما عندناش رغبة نتخابط معاكم...

يا ابنتي أنا أعرفك ولا أريد أن أصدمك. أعرف أحاسيسك، نحن تلقينا تعليمات بوجود تجمعات غير قانونية، من طرف رئيس البلدية...

يا بنتي مش أنا اللي ضيعتها. ومش أنا اللي راح يردها. الله يرضى عليك يا مريم. أنت عاقلة وبنت ناس. كل ما تقومون به، هو إحراج لنا. نقدرك، لكن الله غالب.[2]

بانتقالي إلى اللغة الأخرى، اللغة الثانية للسلطة من خلال حراس النوايا والتي احتلت جزءا كبيرا من الرواية؛ لغة خشنة بذيئة في أغلب الأحيان تناحرت إلى جانب نظيرتها للظفر هي الأخرى بسدة الحكم. أمثلتها كثيرة سأجاول أن أورد بعضا منها في الأمثلة التالية:

حراس النوايا كثيرون في هذه المدينة مثل رمال رياح الجنوب الساخنة... دخل علينا رجل ملتح، بدأ يشتم الوجوه، كانت رائحة عطره تجرح الأنوف... واش جابك للمكان الفاسق، هذا... أخرجي الله يهديك للطريق الصحيح... يا حرمة اتقي الله. يا حرمة..عظامك جهنم...

---

(1) واسيني الأعرج. سيدة المقام. ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ص:203.

(2) واسيني الأعرج. سيدة المقام. م م، صص:209–210.

– راح تشوفوا... وحق النبي والصحابة، نعلكم من رجليكم يا أولاد الحرام.[1]

ثم ينتقل سائلا الراوي– بعد مريم– عن سبب وجوده هو الآخر فـــي هذا المكان:

– وأنت واش تكون يا السي موح؟؟...

– عبد الله في بار؟

– عظام جهنم. صوتك عورة أعوذ بالله من الشيطان الرجيم.

– واش تكون. شكون جابك لهنا؟؟[2]

مشهد آخر من مشاهد الرواية حاول من خلاله الراوي التقرب من الحقيقة المرة التي كان يعاني منها جراء سلطة حراس النوايا، يتمثل هذا المشهد في التحقيق الذي أجري معه علـــى خلفية سيره ليلا ومخالفته للقواعد الأدبية الخاصة بهم يروي:

عندما ذهبت لأرى مريم، آخر مرة. إلـــى المستشفى، شربت"الزامبريطو الـــذي نسميـــه La vodka Nationale...

– شرطة إسلامية. أوراقك شكون أنت أولا ؟...

– سكران يا ولد الحرام؟ الشراب معصية واحرام. اركب نوري أمك الزنباع وين ينباع. اركب بسرعة... يا الله بسرعة يا خنزير...[3]

سلطة سعت إلى قتل جميع الحريات والقناعات بشتى الوسائل، ومثلما كان لنظيرتها عيونا ترى من خلالهم، فهي الأخرى كان لها من يمثلها ويمثل أفكارها المتطرفة يقـــول الراوي:

نختار لهذه المهام شبانا في سن 18 أو20 سنة. تعد حجرة مضاءة، بشموع قليلة، يطلـــق فيها البخور... يؤمر بالدخول لها عند منتصف الليل، بعد أن يخلعوا نعالهم خارجها... يقوم الشيخ ويقول لهم: حان وقت صلاة الفجر... هل أنتم علـــى استعداد للإستشهاد فـــي سبيل الله؟ فيقولون: نعم. وهل أنتم مستعدون لقتل أعداء الله؟ فيقولون: نعم. نقسم، فيقـــدم المصحف ليقسموا علـــيه... الشيوعيون، حزب فرنسا، البربر، البعثيون، الملـــحدون،

---

(1) واسيني الأعرج. سيدة المقام. ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، صص:11–30.

(2) واسيني الأعرج. سيدة المقام. م م، ص:31.

(3) المصدر نفسه، صص:221–223.

العقلانيــون، اللائكيــون وأصحاب دعوات تحرير المرأة من نساء الجمعيات النسويــة، جمعيات العهر والفسق، والحكــام، والرعيــة ومســؤولوا أجهــزة الإعــلام المقــروءة والمسموعة...[1]

وعليه فإن الروائـــي لا يعرف لغة واحدة ووحيدة، يمكن أن تعبـــر عــن سذاجـــة (أواصطلاحا) لغة أكيدة وحاسمة، إنه يتلقاها مصنفة ومقسمة من قبل، إلـــى لغـــات متنوعة... وهذا هو ما يحدد مقصد الخطاب الروائي الخاص المعترض عليــه، والقابــل للاعتراض... إنه لا يستطيع لا عن سذاجة ولا بطريقة اصطلاحية أن يــنس أو يتجاهــل اللغات المتعددة التي تحيط به.[2]

وهو الأمر ذاته عند حديثي علــى رواية "ضمير الغائب" أين تنوعت لغاتــها بتنــوع متكلميها. في ذكري لتلك اللغات بدء بلغة السلطة، لغة حاولت السيطرة علــى فضـــاء الرواية وعلـــى مخيلة الحسين وأفكاره. تنوعت هذه اللــغة فجاءت علــى لسان بلقاســم، التلفزيون أو الجنرال المتقاعد، البلدية، الكوميسير، القاضي وأشخاص أخرى. والمؤكد أن جميع هذه الأصناف انسجمت لغتها لتعبر عن نواياهم، فهــذا بلقاسم مدير الجريدة التــي يعمل بها الحسين يتحدث:

– هه. هذا أنت يا السي الحسين، غيبة، اشتقنا لك يا أخي.

– قل لي بماذا جئتنا، هل فكرت في التحقيق الجديد؟...

– في كل الأحوال، موضوع مثل هذا يجب أن يزكى من فوق.

– تعال إلي غدا وسندرس الموضوع مع بعض. وأكون أنا من جهتي قد قمت بالإجراءات الضرورية.[3]

إن هذا الحديث الذي دار بين بلقاسم والحسين حول تحقيق سيكلف الأخير منصبه بــل حتى ثقته بين زملائه والسلطة التي أحكمت السيطرة على عقول العامة متخذة هذه المرة

---

(1) واسيني الأعرج. سيدة المقام. ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، صص:229–231.

(2) ميخائيل باختين. الخطاب الروائي ترجمة محمد برادة. ط1، 1987. دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع– القاهرة، ص:89.

(3) واسيني الأعرج. ضمير الغائب (الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر). ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، صص:17–22.

من التلفزيون وسيلة لذلك. بل لغتها الأخرى من أجل السيطرة على الوضع يقول الـــراوي عن هذا الجنرال الذي ظل ينغص عليه والمهدي:

نهيب بالمواطنين الأعزاء أن يلتزموا الهدوء. قد صرح علماء الأرصاد الجوية بـــأن دائرة الكسوف بدأت تقترب لكنهم حتى الآن لم يستطيعوا تحديد يوم انتشارها على الـــبلاد قاطبة. وندعوكم إلى مشاركتنا التمتع بهذه الرقصات القادمة من بلاد الشـــمس، التـــاهيتي المنقولة مباشرة من هوتيل روزفلت.[1]

إن السعي الدؤوب والمستمر الذي كان يلح عليه الحسين في كشف حقيقة والده ومن ذلـــك حقيقة التاريخ وبالخصوص تاريخ الثورة الجزائرية، جعلته يعـــرض لأصـــوات أخـــرى انتسبت للسلطة ومن ثم إلى لغتها التي تراوحت بين العامية في بعض الأحيان وفي أحايين أخرى إلى فصحى:

– فكرتم فينا أخيرا، يرحم والديكم. سمعت بمهارتك الصحفية. نحن لا نطلب منك الشيء الكثير. أكتب مقالا جميلا عن البلدية. أكتب جريدة إن شئت، فلن يكـــون ذلـــك إلا عـــدلا بالقياس إلى ما انجزناه...

– أنت شاب أصيل. حاولت أن أجرب نيتك. أخوك هنا إذا احتجت إلى أي شيء، أرجوك لا تتردد، للبلديات معلومات عن كل ساكنيها حتما، لا يغيب عنها شيء مـــن مثـــل هـــذه الأمور.[2] صوت في ظاهره نية حسنة لكن في باطنه مضمرات سرعان ما بدأت تتضـــح أمام الحسين، خاصة عند قيامه بالتحقيق حول شخصيات انتسبت إلى بلديات مختلفة كانت تجمعه علاقة مع والده المهدي خلال فترة النضال.

لكن لو أمعنا النظر في هذه اللغة على اختلاف مستوياتها وخطاباتها، تبين جليـــا مدى تجسيد هذه اللغة من خلال شخصيتي الكوميسير والقاضـــي باعتبارهمـــا يمـــثلان هـــرم السلطة؛ يقول الأول مستجوبا الحسين بعدما أقتيد إلى الشرطة من أجل التحقيق معه حول قضية أخلاقية سرعان ما تطورت أحداثها لتصير سياسية، تحقيق يبدو من الوهلة الأولـــى ومن خـــلال الخطاب المتلفظ به انه أمر لا يستحق العناء يقول:

---

(1) واسيني الأعرج. ضمير الغائب (الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر). ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ص:92.

(2) واسيني الأعرج. ضمير الغائب. م م، صص:38–39.

– أهلا وسهلا بك يا السي الحسين...

– تعرف يا الحسين، أنا أحب صراحتك. أنا أحب كل ما تكتبه... لم أكن أتصورك بهذه البساطة وهذا العنفوان إجلس.

– والله يا الحسين أنت أفضلنا كلنا. على الأقل مازلت تعيش مع الشهداء بعيدا عن رداءة هذه المدينة...

– تعرف يا الحسين، أنا كذلك من قدماء المجاهدين، مرة نقبض ومرة نطلق، مرة نزعف ومرة نرضى، مرة أتلقى التهديدات... ولهذا يحدث أحيانا أن نعيش حالة استنفار نأخذ كل ما يعترض طريقنا ولا تهم التهمة.[1]

سلطة تأتي على الأخضر واليابس، لا تبالي بالتهم التي تنسب للأشخاص الذين تصادفهم في طريقها؛ الحسين في إحدى المرات حدث له نفس الشيء حتى وجد نفسه وجها لوجه أمام القاضي؛ شخصية عكست الواقع المضني الذي آلت إليه المدينة. جميع الذين يسيرون في فلكه كانوا قد مروا من على المستشفى التجميلي كل حسب العملية المناسبة له. أصوات(القاضي ورفاقه) اعتادت على أكل التبن والبصل والتفكير خارج المنطق يتحدث عنه الحسين واصفا ملابسات تلك المحاكمة غير العادلة:

صرخ القاضي، فاحت من فمه رائحة البصل القوية.

–... أيها الحاضرون والغائبون. باسم بلادنا التي... والتي... وباسم شهدائنا الأبرار الذين... والذين... وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على... إن الله سبحانه وتعالى أوصى بـ... أعلن افتتاح الجلسة الأولى والأخيرة، الجلسة عادية ونتمنى أن تحسم بسرعة وواضحة ولا تحتاج إلى استفسارات كبيرة... هذا رجاء وقد يتحول مع وقائع المحاكمة إلى أمر.[2] إلى هنا تبدو الأمور عادية جعلت الحسين يحس في نفسه بأنه لن تطول به المدة في هذا المكان الحكومي؛ إلا أن تداعيات المحاكمة تكشف عن عمق التهمة المنسوبة له.بل حتى أدق التفاصيل التي مر بها أثناء التحقيق حول والده والذي سيجره إلى الإنتحار

---

(1) واسيني الأعرج. ضمير الغائب (الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر). ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، صص:130–134.

(2) واسيني الأعرج. ضمير الغائب. م م، صص:236–237.

يقول أيضا:

هذه الأمور نعرفها جيدا، نعرف أنك سافرت لإجراء تحقيقات في مختلف البلديات. وأنك اشتريت المسؤول عن الأرشيف بساعتك أو على الأقل حاولت ولكنه كان وطنيا كبيرا فرفض إغراءاتك... الذي نريد أن نعرفه الاسم الحقيقي للشخص الذي كنت تتعامل معه سريا. والأهم من هذا كله. من كان وراء العملية. إذا فهمنا هذا كله، أصدرنا الحكم بسرعة، أنت ترتاح ونحن كذلك.[1]

(1) واسيني الأعرج. ضمير الغائب (الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر). ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، صص:246-247.

2- لغـــة المثقفـــين

إن الجانب الثاني الذي تطالعنا به هذه الرواية، بالإضافة إلى لغة السلطة يمكن في لغة أصحاب الطبقة المثقفة؛ فئة حاولت أن تثور على السائد من خلال سردها لوقائع يوميـــة بصورة نقدية. توزعت هذه اللغة مثل نظيرتها إلى قسمين، فئة موالية إلـــى السلطة وفئة أخرى ضدها. كما تراوحت لغتها بين العامية والفصحى وبالتحديد صوت الـــراوي إلـــى جانب صوت بطلة الرواية مريم باعتبارهما يعبران عن وعيين ثقافيين عانا الأمر من تلك السلطة. وعليه تنوعت الخطابات بين التشخيصي واليومي يقول واصفا ما حل بالبلاد:

حراس النوايا ينتشرون فـــي المدينة مثل رمال رياح الجنوب الساخنة. تعرفـــين أنهم لا يأتون إلا عندما تخسر المدينة سحرها وتعود بخطى حثيثة إلى ريفها الشفـــوي...

صحرها بنوا كلبون ويجهز عليها الآن حراس النـــوايا. القبعة الأفغانية ونعالة بومنـــطل والقشابـــة والمعطف الأمريكـــي من فوق، ونفي العصر والحضارة من ذاكرة النـــاس... رائحة عطورهم القاسية والعنيفة تسبقهم. عطر يشبه فـــي قوته العطر الذي يسكب علـــى جثث الأموات.[2]

ثم يمضي الراوي فـــي سرد الأحداث، من غلق لأبواب الصالات الفنيـــة وإيقـــاف للسهرات ومطاردة لرجالات المسرح والكتاب عنوة ودون سابق إنذار يقول عن ذلك على لسان مريم بطلة الرواية: تصور الهستيريا التي أصابت هذه المدينة أني أراهم يقفون على أطراف الشوارع والطرقات، بألبستهم الفضفاضة. عيونهم حمراء مليئة بالعدوانية.

ينظرون إلى الغادي والرائح. يطلبون الأوراق. دفتر العائلة، البطاقة الوطنيـــة، الهويـــة الحزبية، الدينية...إنه الكابوس الذي صار أقل من الحقيقة التي نحياها.[3]

بل يستطرد في سرد تلك الحالة التي استعصت عليه فهمها، خاصة عندما يأتي الخطـــاب هذه المرة من أعلى هرم في السلطة فتموت آماله المنشودة يقول أيضا:

---

(1) واسيني الأعرج. سيدة المقام. ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، صص:229-231.

(2) واسيني الأعرج. سيدة المقام. م م، ص:11.

(3) المصدر نفسه، ص:48.

شيء ما كان يحدث من وراء الستارات الكثيفة. الجوع كان قد بدأ يزحف نحو البيوت الواطئة. أسواق النفط تنهار، مدن الملح تذوب، الكارتون يحترق بقـوة، البطالـة يزداد جوعها وينتقل عما قريب إلى المليونين، أشياء كثيرة يحكمها خفاء غير مرئي وحزيـن، كانت تجري بسرعة مذهلة. الوطن يباع ويشترى تحت الطاولات السريـة. ربما كان العصر الأمريكي على الأبواب. سيصبح أبناء الوطن الرائعون منبوذين مثل الجرب...[1]

موقف من السلطة ظل يغص في حلق الراوي وغيره من المثقفين، نتيجة البؤس والدمار الذي كان يعيشه؛ فهو يحلم بمدينة جميلة مدينة يمكن للفرد أن يعبر عما يجول بخاطره. أن يحس يوما ما أنه ينتمي إلى هذه المدينة بل إلى هذا الوطن الذي صار لا يملك منه سوى اسمه وبعض الأماكن التي يجد فيها نوعا من الراحة، من مثل البحـر والحانات. ولنا أن نتصور الحالة النفسية له من جراء كل ذلك في هذا الوصف الدقيق بعد رحلة في شوارع مدينته المزعومة يقول:

أشعر الآن بالتعب الذي بدأ يرهق مفاصلي. ضيعت عناوين شوارع المدينة. أعرف أني انتقلت من مستشفى مصطفى باشا مرورا بشارع حسيبة بن بوعلي، ثم صعدت باتجـاه ديدوش مراد ولا أعلم بعدها الأزقـة التي قطعتها... حتى الحكومة تلعب نفس اللعبـة. انتقلت من عقم الخطاب الوطني إلى فجاجة الخطاب الديني. في كل حي ينهض مسجد، تنقص مدرسة... بنوا كلبون داروها وحراس النوايا كملوا عليها...[2]

أي شيء يبقى له في هذا الخراب الكبير غير مريم بطلة الرواية، تلك الشخصية التي حاول في كل مرة أن ينقلنا عبر سرده لوقائع يومية جمعته وإياها في لغة حميمية وموحية بل جنسية في أغلبها، مما يضفي على الرواية وأحداثها نوعا من الواقعية والتشويق عنـد تلقينا لها. فهي أمله في هذه الحياة خاصة وأنه وحيد تحيط به الكآبة من كل جانب يقـول واسيني عن تلك اللغة: فكلما ورد الحديث عن الجنس توجهت الأنظار إلـى المقدس والدنيوي بوصفهما ثنائية فيها من الثبات أن يجعل الإقتراب منها لدراستها واختبارها أمرا صعبا. مع أن الأبحاث الأدبية والثقافية عموما لا تسد مثل هذه الأبواب بل تعمل جاهـدة

---

(1) واسيني الأعرج. سيدة المقام. ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، صص:74-75.

(2) واسيني الأعرج. سيدة المقام. م م، ص:124.

على فتحها وتحويلها إلى مساحات حيادية قابلة للبحث والإختبار. رغم ما يمكن أن ينجر عن ذلك من مشكلات كبيـــرة تصل أحيانا إلـــى التهديد بالقتل والمطاردة والتصفيـــة الجسدية...ليصبح، في النهاية، فعل الجنس في النصوص الروائية العربية أداة ليس فقط للهيمنة ولكن للقمع أيضا وإن اتخذ مظهرا تهذيبيا وإنسانيا... بل أن منها ما ربط الجنس بالقوة والهيمنة، خصوصا السلطة في تجلياتها المجتمعية الكثيرة مثلما فعل **ميشال فوكو** في كتابه الجنس والسلطة.[1] يقول :

كانت مريم وردة هذه المدينة وحلمها، وتفاحة الأنبياء المسروقة في لحظة غفلـــة، رعشـــة المعشوق وهو يكشف فجأة خطوط جسد معشوقته. لكنها فجأة سقطت من تعداد كل الأشياء الثمينة التي ظلت مدة طويلة تعتز بها البنايات والشوارع وقاعات المسرح وصالات الرقص، والحارات الشعبية التي بدأت تتآكل علـــى أطراف المدينة التي غيرت طقـــوسها وعاداتها منذ أن بدأ حراس النوايا يزيحون سلطـــة<< بنـــي كلبون>>. ويستعيدون أمجـــاد الورق الأصفر، والحرف المقدس والسيوف المعقوفة.[2]

ثم يستطرد في سرد قصته معها وكيف أصبحا مثل الجسد الواحد، يجمعهما موقف واحـــد موقف المتشائم من كلا السلطتين. يفر إليها وقت الحاجة وكذلك هي. حاولا قدر المستطاع تغيير الواقع المعاش لكن دون جدوى يروي لنا قائلا:

في نهاية شارع محمد الخامس، توقفت 205 الفضية. فتحت الباب. نزلت معي. هـــي اللحظة التي سأتذكرها طويلا قبل أن اغرق في ظلمة القبر وصمته. شيء ما شق قلبـــي وقلبها منذ تلك اللحظات... تدحرجت قليلا باتجاه الزاوية، ثم التفتت نحوي وهـــي تحاول أن تكتم إبتسامتها التي انعكست على عينيها الخضراوين... عندما اقتربت مني كان رأسها منحنيا. مددت يدي إلى خصرها، اقتربت أكثر. طاوعت حركتي بهدوء، ثم مدت يـــدها اليمنى لكي تحوطني. التصقت أكثر...[3]

يمضي البناء الفني لرواية "سيدة المقام" إلى الكشف عن حقائق أكثر دقة وتفصيلا

---

(1) واسيني الأعرج. جريدة الخبر، عمود دياسبورا.عدد5983. الأحد 2 ماي2010، ص:23.

(2) واسيني الأعرج. سيدة المقام. ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، صص:5-6.

(3) واسيني الأعرج. سيدة المقام. م م، صص:69-73.

عن العلاقة التي كانت تجمع مريم والراوي لدرجة أن المتلقي لهذه الوقائع الحميمية تجعله ينسى أو يتناسى الأحداث المأساوية الأخرى. في لحظة من اللحظات قررت أن أرتكب الحماقات يقول الراوي عن ذلك:

صممت وعزمت على ارتكاب الحماقة الكبرى في حق نفسي، وجدتك أمامي تنظرين إلي. عيناك مرتشقتان في وجهي، وابتسامتك تحاول أن ترتسم على شفتيك بمشقة. أحنيت رأسك، هززته للحظات ثم قلت: أحمق ! أنت تحبني وخلاص...مددت يديك. شعرت بها ساخنة...شعرت بيدك تضغط على يدي، سحبتها بهدوء. إنزلقت باتجاه وجهك. وضعته بين يدي كان صافيا مثل البلور... تزحلقت أصابعي نحو شفتيك. شعرت بارتعاشتك الأولى.[1] بل أكثر من ذلك: تمددت على الصدر المثقل بالأسئلة التي تعقدت إجاباتها. لأول مرة أشعر بهم الممارسة لطقوس الفرح والعنفوان. تنتابني الآن، وسط هذا الفيظ وهذه الدهشة. رغبة لكتابة على صدرك. اليد في اليد... تزحلقت يدي إلى صدرك. نهديك. كنت طرية مثل غيمة... أمد شفتي إلى الحلمتين. حارة مثل هذه الوحدة... قبلت جسدك من شعرة الرأس إلى القدم المتقن والصغير الذي يحمل جسدك. كنت تغيمين مثل المسحور المجنون بذهول اللحظة التي لا تصدق إلا بصعوبة... ثم بدأنا نتأمل الألبسة المنتشرة داخل الحجرة الضيقة. سروال عند النافذة. لباس الليناج الأسود فوق الزربية... عندما انتبهت أنها ما تزال عارية، ضحكت، مع ابتسامة عريضة

-<<أوف!! أنت الواحد ما يحكمك في هذا البيت إلا بصعوبة وإذا حكمك ما يطلقكش>> ارتدت ألبستها. تبانها البحري الذي يمنح خصرها استدارة متقنة. بدت مستقيمة كعود النوار، متألقة ورقيقة بنعومة. ثم انحنت لتأخذ الحمالتين، بلون التبان، وضعتهما برهافة على صدرها...حملت نهديها قليلا، لتسوية الحمالتين...[2]

بالعودة إلى اللغة الثانية من لغة المثقفين، والتي- كما سبق ذكره- كانت موالية إلى السلطة وعلى الرغم من عدم ورود أمثلة كثيرة تعبر عنها سوى بعض التلميحات من الراوي نظرا لما يقتضيه المقام. فئة انتهزت الفرصة؛ فرصة التناحر على السلطة للتقرب

---

(1) واسيني الأعرج. سيدة المقام. ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ص:126.

(2) واسيني الأعرج. سيدة المقام. م م، صص:132-142.

هي الأخرى من سدة الحكم والحكام. أغلبهم انتحل صفة المثقف من الباب الواسع عن ذلك يقول الراوي على لسان مريم:

تصور. أعرف المشهد قبل حدوثه. سيزورك الأصدقاء في بيتك الجميل.سيجلسون جميعا على طاولة الأصدقاء. واحد يضع سيجارة في فمه. وآخر يشعلها ثم يضعها بين شفتي صديقته بعد أن يمسد عليها بأصابعه. وآخر يخرج زجاجة ويسكي من جيبه... قال لك أصدقاء كتاب وفدوا من وهران وقسنطينة ليأخذوا تزكيان التكريم: يا سيدي الواحد يأخذها ويغمض عينيه. جائزة من الرئيس... يومها كانت قاعة قصر الثقافة الواسعة تحتضن ذوي ربطات العنق. كانوا لا يحصون. يتحسسون من حين لآخر مؤخراتهم بالكثير من الأناقة.[1]

إن المهم من خلال هذا التحليل إلى جانب الكشف عن اللغات الإجتماعية وحضورها في النصوص الروائية المعاصرة، هو أن الكاتب يحاول في كل مرة أن يتقمص دورا من خلال شخصياته المقحمة في عمله الروائي من أجل التعبير عن أفكاره ونواياه، وعليه فإن فكرة اختيار البطل واختيار كلامه، هي الفكرة المنظمة، الجوهرية، للرواية والتي يميزها جذريا عن المحكي الملحمي: فالبطل الملحمي يضع نفسه، منذ البدء، خارج كل اختبار، ففي عالم ملحمي، من غير المعقول الشك في بطولة البطل.[2]

عكس ذلك فإن العالم الروائي في الرواية المعاصرة يضع البطل أمام عدة اختبارات؛ فهذا الحسين– باعتباره هو الآخر يعبر عن وعي الطبقة المثقفة– من خلال التحقيقات التي كان يجريها في كل مناسبة إستقلال، وخاصة تحقيقه حول والده المهدي وبالتالي التحقيق على المدينة التي بدأ يأكلها الكسوف من جراء سلطة بني كلبون يقول:

بعد عشر سنوات من التحقيقات في هذه الجريدة، عن شهداء المدينة وخارج حدود هذه المدينة. عن أناس لا تجمعني بهم غير الذكريات وكلمات كتب التاريخ، والمحبة وصورة أبي الذي فقدنه في هذا الزحام المخيف... أصبح من حقي أن أطلب من هذه

---

(1) واسيني الأعرج. سيدة المقام. ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، صص:10–20.

(2) ميخائيل باختين. الخطاب الروائي ترجمة محمد برادة. ط1، 1987. دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع– القاهرة، ص:189.

البلاد أن تنصت إلى أشواقي الدفينة، وأن يكون التحقيق هذه المرة عن المهدي.[1]

أنا أصر على المهدي، أريد أن أعرف هذه الحقيقة الغريبة التي يتغامز بها الناس. إذا كان خائنا سأكون أول من يمحوه من الذاكرة وإذا كان شهيدا، على الدولة أن تقول الحقيقة عن ظروف اغتياله.[2]

في ضوء هذا المعطى من بحث الحسين على المهدي الشهيد، وبالتالي البحث عن الوطن والحقيقة انطلاقا من وعي سياسي لدى الحسين الذي يعبر عن الكاتب. يبرز من خلال الصفحات المتلاحقة الحالة النفسية التي كان يمر بها من تحقيقه هذا؛ فهو قلق مضطرب من خلال دخوله في تفاصيل أقرب إلى الخيال عند حديثه عن مشاهدته لوالده وهو يتحرك من الإطار الذي ظل يحتفظ به في أصعب الأوقات يتحدث:

في تلك اللحظة لست أدري ما الذي وقع لي وما سر الحالة التي شوشت دماغي وأذني وعيني، سمعت صوتا شق الأرض التي كنت أقف عليها حافي القدمين... المهدي بن محمد يتحرك؟ تلمسته. اهتزت يداي. حق محمد إنه يتحرك... حرك يديه كانتا هزيلتين، متعبتين، عليهما بقايا البارود وآثار الكلاليب الصدئة... قرصت نفسي حتى أخرج من الحلم لكن حركة المهدي لم تتوقف.[3]

إن شخصيات الميموني، وحميدو تشترك مع شخصية الحسين في خيبة أملها من الوضع المتأزم الذي آلت إليه المدينة بعد الإستقلال؛ إستقلال بدل أن يحسن أوضاعهم زاد في بؤس واقعهم الإجتماعي والنفسي ممل يعلل نقديتها ولو بجزء نسبي لسلطة الإستقلال من سلالة بني كلبون في لغة مباشرة وبسيطة حاول من خلالها تعرية الواقع المعيش يقول الراوي على لسان الميموني:

مقطوعون من شجرة يا الحسين خويا. والمقطوع من جدرة ما عنده وين يلصق. يقتحمون المدن بعساكرها وباراتها ونواديها وملاعبها ولا أحد يهددهم يا الحسين. سكن يذل الوجه، سأطلب من البلدية أن تعطيني كرتونا أنقله على ظهري إلى الصحيفة يوميا. وحين يأتي

---

(1) واسيني الأعرج. ضمير الغائب (الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر). ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ص:18.

(2) واسيني الأعرج. ضمير الغائب. م م، ص:23.

(3) المصدر نفسه، صص:51-52.

المساء، أنزل إلى الشوارع مثل السكارى واختبئ فيه حتى صيحة الديك الأولى.[1]

على عكس من ذلك تماما تبرز شخصيات أخرى غير التي ذكرناها سابقا، اتسمت في مجملها بكونها موالية للسلطة رغم ثقافتها ووعيها بالواقع المزيف؛ استغلت الفرصة هي الأخرى للظفر بسدة الحكم والتقرب من الحكام والمساهمة في الكسوف القادم. يأتي في مقدمة هؤلاء مدير الجريدة بلقاسم الذي يصرح علنا أن الأوامر تأتي من فوق وأنه عاجز عن مساعدته نظرا لكون الموضوع على درجة من الحساسية يمس بأشخاص في هرم السلطة. وهو نفس الشيء –الموقف– الذي لاحظته مع ساسا فندا الصوت الخفي الذي ظل يلاحق الحسين في مجريات تحقيقه من أجل كشفها يتحدث عنها الحسين قائلا:

معارف ساسا فندا كثيرون في المدينة البعيدة، كثيرون لكني لا أعرفهم. لم تعد تقدم لي أي شخص من وسطها المهني. آخر مرة وجدت أحدهم عندها، قالت إنه يعمل في العاصمة وله علاقات كبيرة في البلدية وينوي مساعدتها في تغيير اسمها من ساسا فندا إلى شهرزاد.

يا سيدي إذا كرهت العاصمة، أعرف أنك تكرهها. سأتوسط لدى المسؤولين هناك لإرجاعك إلى وظيفتك. خذ صفحة الإعلانات... لن تبني البلاد وحدك، لن يسمعك أحد، أنت تبول في بئر عميق الهوة.[2]

إن ارتباط الكتابة الروائية بالواقع يدعو إلى الكثير من الإحتمالات والتأويلات خاصة وان الواقعية أضحت السمة التي تنسب إليها أغلب الأعمال المعاصرة، وعليه فإن المضمون في هذه الأعمال خاصة التي رصدت تاريخ الثورة النضالي تحتاج إلى كثير من الدقة في تحديد جوانب المعالجة من راو لآخر وطريقة رصده لهذه الواقع الذي يحدث وان يتحول البعض من تلك الحقائق إلى مصدر إزعاج .

---

(1) واسيني الأعرج. ضمير الغائب (الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر). ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ص:15.

(2) واسيني الأعرج. ضمير الغائب. م م، صص:161–168.

3- لغــة الأصوات الأخرى

بانتقالي إلى الكشف عن هذا النوع من اللغة المجسدة في العملين الروائيين الذين بصدد دراستهما، أقف أمام حقيقة جلية وهــو تعدد مستويات هذه اللغة بتعدد متلفظيــها وتنوع مجالات عملهم، مما يضمن حوارية متميزة لكلتا الروايتين. لذلك تتعدد شخــوص العالم الروائي بحسب تعدد الأفكار والأفعال وتشابكها. ويتعلق ذلك بالفضاء العام للرواية. فكلما كان الفضاء واسعا تطلب شخوصا كثيرة وعليه لا رواية بدون أشخاص وأفعال.[1]

فنعثر على الأم، الزوج، التاجر، الصياد، الصحفي، المسؤول، العامل...كل وفلسفته في الحياة وطريقته في التعبير عن تلك الفلسفة. فهذا عمي موح الصياد صوت من بيــن أصوات البناء الفني لسيدة المقام والذي يرمز إلى الحرية يتحدث قائلا:

قريبا من الميناء. عمي موح في أخريات أيامه، كان أنفه حادا، يتحسس هذه الروائح من بعيد. من حين لآخر ينظر إلى السماء باكتئاب.إيه يا أولاد !الضباب كثر ولبحر غيم والراس ضاع مع السفينة ! قلنا راحوا بني كلبون، جاتنا مافيا جديدة. تصوروا في ذلك الزمن الذي ضاع وصار بعيدا، كان الواحد فينا يأتي متعبا، يخرج من البحر، ينزلق عند الحماميصي. يأخذ بيرة وقليلا من الحمص. ثم يغرق في غيمة يركبها وحده. الأطفــال يجدون ظالتهم مع الصيادين. يبيعون ويشترون. ثم نخرج نستنشق رائحة البحر قبــل أن يغرق في العمل...[2] صوت حاول رسم الفارق بين حياة الماضي وحياة الحاضر تحــت سلطة حراس النوايا وبني كلبون بنوع من الواقعية والألم وبلغة بسيطــة مليئة بالمعانــي والمضمرات. مشهد كان يشاركه فيه أصدقاؤه الصيادون الذين كانوا يتخذون من البحــر سبيلا للرزق من خلال أنشتطهم التجارية من مطاعم وملاهــي وغير ذلك يقــول الراوي على لسان أحدهم:

يقف العشاق علــى واجهة البحر، يتأملون السفن التــي تذهب وتجيء بأعلامها الملونــة، يتبادلون القبل في حضرة البحر، والمارة، ثم يضعون اليد في اليد وينزلقون باتجاه مطاعم

---

(1) يمنى العيد. تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي. ط2، 1999. دار الفرابي، بيروت، ص:68.

(2) واسيني الأعرج. سيدة المقام. ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، صص:53-54.

الصيادين الذين، حينما يرون امرأة قادمة تغزوهم زرقة ساحرة... هاه أسيدي!!
ماذا تريدون؟ كل شيء جديد !! الكر وفيت، الميرلان..الروجي، شيان دومير،... بناتنا كلهم يعشقوا الكروفيت.[1]

صوت آخر من أصوات العامة احتل مكانه ضمن البناء الفني لهذه الرواية، يتمثل هذه المرة في أم مريم والحديث الذي كان يدور بين هذه الأخيرة وأمها حين تسألها عن أبيها الذي لا تعرف منه سوى اسمه. شخصية جاءت لغتها ملائمة لواقعها الإجتماعي والثقافي. تراوحت بين العامية والفصحى نورد بعضا من تلك الأمثلة في قولها على لسان مريم وهي تخوض تجربة الزواج لأول مرة:

يا بنتي، حياتنا صعبة. أنت قلبك حار، ما تحبيش الذل. الرجل راجل. عمك العباس صار مقلقا وعقله يزداد تدهورا، نزع كل شيء من حجرته...حجرتك ما تزال مغلقة، لن أسمح لأي واحد بمداهمتها أو لمسها...كبر بسرعة كبيرة. لحيته ابيضت أكثر ووجهه يزداد حزنا. أحيانا أقترب منه ولكني في النهاية أجد نفسي وحدي مجبرة على الصمت. لا يهم. أخذنا حقنا من الحياة.[2]

تجربة وإن اختلفت على تجربة ابنتها في الزواج –هي الأخرى– الذي لم يدم طويلا هو الآخر على الرغم من السعادة التي لم تكن تتصورها بدء من ليلة الزفاف تتحدث أيضا حزنا على فقدانها لبعلها قائلة:

يا لالة حليمة. دخان الخبز يعمي العينين. الكانون والحطب والمنصب والطاجين. الدخان يقتل.[3] تجربة لم تلتئم جراحها حتى زادت تلك الجراح عمقا بعدما أجبرت على الزواج من أخ زوجها وفقا لأعراف وتقاليد أهل زوجها تقول: كان العرس باردا. زوجة شهيد وهجالة

يا بنتي، أخذت حقي من الدنيا في تلك الليلة الأولى. هو نفسه لم يلبس برنوس العرس الأبيض. كنت تحت صهد الأغطية أعرق. أعرق. لم أعرف ما معنى الرجولة إلا قليلا

---

(1) واسيني الأعرج. سيدة المقام. ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، صص:49–50.
(2) واسيني الأعرج. سيدة المقام. م م، صص:103–107.
(3) المصدر نفسه، ص:81.

بالأساس. كنت أشعر بإثم كبير في أعماقي. فـــي نفس السرير يا الله ! لحسن وأخـــوه؟ لم يغادرني وجه لحسن لحظة واحدة... عندما حاذاني في الفراش، شعرت بصعوبة كبيرة في التنفس...[1]

تتوالى بعد ذلك مجريات أحداث ذلك الزواج وما يليه من أحداث؛ كالسفر إلى سيـــدي بلعباس ومحاولة مريم معرفة الحقيقة وما إلى ذلك تقول: أنت صورة من لحسن وصورة السي لحسن من الصعب إخفاؤها يا بنتي. سرقت منه القامـــة والعينين وحركـــة اليدين... كنت متأكدة من وجودك في بطني، الليلة الأولى معه. تآلفت معك بقوة...كان مقتنعا بأنك ولدت قبل الأوان ولم أكن أريد أن أخدش قلبه بشيء يفترض أن يعرفه...[2]

---

(1) واسيني الأعرج. سيدة المقام. ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، صص:83-84.

(2) واسيني الأعرج. سيدة المقام. م م، صص:85-86.

إن الحديث عن لغة الأصوات الأخرى فـــي رواية "ضمير الغائب" لا يبتعد كثـــيرا عما قيل فـــي رواية "سيدة المقام"، أين أعثر علـــى تنوع هائل في الأصوات المتكلمة أو الشخصيـــات المدرجة في هذه الرواية. كل واحد له لغته الخاصة به حتى وإن اشتركوا فـــي النظـــرة الواحدة أو كانوا على العكس من ذلك؛ فهذا الحسين يصف الباعة الذيـــن احتلوا الشـــوارع أيما احتلال بل الأكثر من ذلك من وراء هذا الوصف الرامي إلى كشف الإنحلال الخلقـــي الذي ألم بالعباد والبلاد فـــي ظل حكم لا يراع أدنى الحقوق الفردية بل والوطنية فـــي بعض الأحيان يتحدث قائلا:

– لك يا المسكين، اللي تحب تزها، امرأة جميلة بعشرة دنانير فقط. ممو العين وسالـــف لونجا...

– عشرة دنانير فقط. تقبظ عليها بقوة. زينة كالنور وبيضاء كالشمعة. مش بعـــيدة. مد يدك فقط. هناك.

– رخيصة وحلوفة وتمارس الحب بشكل مدهش.[1]

إن هذه النظرة من الحسين إن دلت على شيء إنما تدل –كما قلت– علـــى الإنحلال الخلقي الذي آلت إليه المدينة التي يعيش فيها، بل المجتمع بكامله نتيجة السياسة المتبعة في الحكم تجاه رموزها الوطنية وغير الوطنية. يروي الحسين أيضا ما حل بالمدينة وما كانت عليه حياة الأفراد اليومية يقول:

عندما وصلت إلى نصب الشهيد كنت منهكا ومنتهكا في أحلامي.

كل شيء تلمسه أيدي البشر أو تراه أعينهم يذبل ويتهاوى. على مدار نصب الشهيد، كان أحد الخضارين الجواليـــن، يربط حماره هناك ويصيح بملء أشداقـــه: طوماطيـــش يـــا المسكين. الكابويا. الخبـــيز. الباذنجان. القسبـــرة. الكرافس. المعدنوس(...) هنا كلـــش رخيص.[2]

بعد ذلك تكشف أحداث الرواية عن شخصيات أخرى، علـــى غرار

---

(1) واسيني الأعرج. ضمير الغائب (الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر). ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، صص:34–35.

(2) واسيني الأعرج. ضمير الغائب. م م، صص:161–168.

شخصية مريم؛ الماضي الحزين والسعيد في نفس الوقت الى جانب ماضي والده الأليم. صوت حاول من خلاله الراوي الإبتعاد عن الأحداث المأساوية التي طبعت تحقيقه تقول مريم:

– نحبك ونموت عليك. من الصعب أن تجد امرأة مجنونة عليك مثلي.أحرق الدنيا يا صديقي. وانس الهم ينساك. دخن وخلها على ربي...

– هل تحبني يا الحسين؟...

– قد البحر. قد السماء.[1]

تقول أيضا: احذر يا ولد الناس، ماتغلطش، أنت الآن مجرد جرذ. إنهم يقومون بتنظيف المدينة من كل الصراصير والجرذان. وكل الجرذان بدون استثناء. أنت مطلوب و أنا وكل الناس وحتى هؤلاء الشرطة.[2]

احتل صوت الأب والأم دورا فعالا في هذه الرواية، فكانا المحرك الأساسي – في بعض الأحيان– للأحداث. خاصة عندما ألح المهدي بن محمد على الحسين من أجل كشف الحقيقة المزيفة التي لازمته حتى بعد موته. جاءت لغته بسيطة وواضحة في أغلبها يقول: لا يا الحسين، أنت في صلب الواقع. أنت لست في حلم يابن أمي، إنها الحقيقة يا ولد عيشة المنورة... واش بيك يا الحسين؟ مازلت ابن البلدة، ومعدنا ثمينا. إنهم يريدون أن يقنعوك أنك رجل مخصي. انه الحلم الدموي المشوه الذي أسكنوه بدماغك منذ أن فتحت عينك في هذه البلاد الواسعة. لا تستسلم، الشهداء لا ينامون ماتغلطش.[3]

بعد ذلك يحاول الراوي من خلال كلام الشيخ وشهاداته للحسين كشف المستور على ما حل بالبلاد والمدينة من خلال هذا الكلام: كيف بدت لك بلدتنا يا بني؟...

– إنه الرجل نفسه الذي باع المهدي والبلدة للنار. اعرفه وكل الناس يعرفونه. الذين وضعوه في ذلك المكان كانوا قتلة، باع الدم بابخس الأثمان وحول أموال البلد إلى

---

(1) واسيني الأعرج. ضمير الغائب (الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر). ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ص:32.

(2) واسيني الأعرج. ضمير الغائب. م م، ص:132.

(3) المصدر نفسه، صص:52–53.

مستعمرة... تصور يا الحسين يا وليدي، يقول الشيخ، لقد غير اسمه واسم العائلة.[1]

إن شخصيات البوحفصي، الأب، الأم، مريم، السيخ، ساسا فندا، الميموني، الشـــارع وما احتواه من عامة... كلها جسدت لغة العامة على الرغم من الفروقات البسيطة بينها، حاول من خلالها الراوي تقريب القارئ من الواقع اليومي لمجريات أحداث الرواية. جاءت لغتها ومن ذلك خطاباتها ملائمة لواقعها الثقافي، كما جاءت في أحيان أخرى عامية وسوقية.

وعليه فإن التعدد اللساني المدرج فـــي الرواية (مهما تكن أشكال إدراجه) هـــو خطـــاب الآخرين داخل لغة الآخرين، وهو يفيد في تكسير التعبير عن نوايا الكاتب، وهذا الخطاب يقدم التفرد فـــي أن يكون ثنائـــي الصوت. إنه يخدم، بتآن، متكلمين ويعبر عن نيتـــين مختلفتين: نية مباشرة- هي نية الشخصية التي تتكلم، ونية مكسرة: هي نية الكاتب.[2] مما يجعل جميع اللغات تتخذ لها موضعا على صعيد الرواية الفريد الذي يمكنه أن يجمع الأسلبات البارودية للغات أجناس متنوعة. في علاقة جمعت السياسة بالأدب، فالكاتـــب ينبغي أن يعيش واقعـــه، ومع شعبه، ويراقب حركاته ولغته، ويكشف كيف أن كل فـــرد يعيش النصر والهزيمة كل يوم ولحظة.[3]

---

(1) واسيني الأعرج. ضمير الغائب (الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر). ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، صص:107-108.

(2) ميخائيل باختين. الخطاب الروائي ترجمة محمد برادة. ط1، 1987. دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع- القاهرة، ص:81.

(3) حسين عبد الحميد أحمد رشوان. الأدب والمجتمع، دراسة في علم اجتماع الأدب. ط1، 2005. المكتب الجامعي الحديث، مصر، ص:171.

خاتمة

لقد وصلت إلى لحظة تصعب فيها الكلمات، فكل ما قيل في مجال التنظير والتطبيق وفي مجال النص الروائي عموما والجزائري خصوصا يبقى ناقصا لوجود ثغرات قد يلاحظها الأساتذة المناقشون وغيرهم من نظرائهم. وفي نفس السياق اتضح لي من خلال تتبع هذه الدراسات؛ وخاصة في جانبها النظري بأن تباينها واختلافها يخدم البحث. وأن هذا الإختلاف قد مكنني من استيعاب المادة النظرية. ومنه بلورة رؤية شمولية لبنية الخطاب السردي، كما سمحت لي هذه الرؤية بتفعيل قراءة نصين روائيين جزائريين متنوعين شكلا ومضمونا.

– بخصوص اللغة السردية وانطلاقا من أن العمل السردي– أو لنقل الرواية – ينشأ عن فن السرد الذي هو إنجاز اللغة في شريط محكي يعالج أحداثا خيالية وربما حقيقية في زمان معين، وحيز محدد تنهض بتمثيله شخصيات يصمم هندستها مؤلف أدبي من خلال أسلوبه الخاص. وبالتالي فإن هذا الأخير هو الذي ميز وسيميز العمل السردي خصوصا فيما يتعلق بالعرض والسرد وكيفية إبلاغنا بالمحكي إعتبارا من تعدد الكتابات ووحدة اللغة. فاللغة السردية هي العمل السردي الذي بين أيدينا خاصة فيما يتصل بالصيغ التي جسدت الحكاية من جهة والعلاقات الإجتماعية فيه من جهة أخرى.

إن الحديث في إطار بنية اللغة السردية هو حديث عن كل من الخطاب والحكاية من ناحية العناصر المكونة لهما أو البنية المتحكمة في كل منهما؛ فالحكاية تحكمها عناصر تحليلية هي مستوى الوظائف، الأفعال، فالسرد. في حين الخطاب ينصب تحليلي على ثلاث مكونات تتمثل في الزمن، والرؤية، والصيغة. هذه الأخيرة هي التي نالت الإهتمام الكبير من الدراسة والتحليل إلى جانب تعدد اللغات وحواريتها في النصوص المعاصرة.

– في خضم الحديث عن المستويات، على الرغم من عدم الإعتناء بهذا المستوى أشد الإعتناء. فإن كلا من اللغة التراثية، الشعرية، السينمائية، المستوى المعجمي...ساهمت بشكل أو بآخر في بناء معالم الرواية اليوم على اختلاف متفاوت في درجة الحضور بينها.

– في الفصل الأول والمعنون باللغة والخطاب السردي حاولت كخطوة أولى تجلية وظائف اللغة؛ هذه الوظائف التي تتعدد بتعدد زوايا النظر. منها ما يتعلق بالعملية التواصلية حسب رأي جاكوبسون واعتبارها مرجعا لتحديد الوظائف الأخرى كالوظيفة

التعبيرية، التواصلية... ومنهم من يعتبرها تنحصر في الوظيفة الرمزية فقط مثلما ذهب إلى ذلك بنفنست.

كما حاولت في خطوة ثانية تجلية مفهوم الخطاب نظرا لاقترانه بمجالات عديدة؛ ثقافية، سياسية، أدبية... من جهة ونظرا لاختلاف الباحثين أنفسهم فيما ذهبوا إليه. وعليه يمكن القول أن الخطاب عملية تفاعلية بين طرفين أحدهما منتج والآخر متلقي عبر نص معين أو لنقل عبر خطاب سردي.

هذا الأخير الذي حددت البنيوية مجال اشتغالها فيه من خلال عناصر ثلاثة. ركزت الحديث فيها على الصيغة وما يعتريها من تنويع؛ فالأسلوب المباشر يتميز بانسحاب الكاتب من ساحة الرواية، مراقبا شخصياته من الخارج تاركا لها حرية التعبير. كما يتيح له هذا الأسلوب تتبع جميع الشخوص. فالأسلوب المباشر فيما يعني حديث الشخصية لنفسها أو غيرها دون تدخل من الراوي، وكثيرا ما يميز الراوي/ الكاتب هذا النوع من الأسلوب من غيره.

أما الأسلوب غير المباشر فيراد به كلام الشخصية الذي يصل إلى القارئ عن طريق صوت الراوي بإضافات وتحويرات، مما قد يجعل كلام الشخصية أقل حرارة من أن تتلفظ به هي.

وأخيرا الأسلوب غير المباشر الحر الذي يمكن الكاتب من المداخلة بين كلامه هو وكلام الشخصية مع الحرص على الإحتفاض ببعض الخصائص. ناهيك عن بعض الصيغ الصغرى والتي اجتهدت في تجليتها، وبخاصة عند حديثي عن صيغة المسرود الذاتي؛ أين يتحدث فيه الراوي أو أحد شخصياته عن أشياء تمت في الماضي. فصيغة المعروض الذاتي؛ حين يتحدث الراوي أو أحد شخصياته عن أشياء تتم في الحاضر. فصيغة المعروض المباشر؛ أين نجد الراوي لا يتدخل أثناء قيام الشخصيات بالحوار بينها. لتأتي صيغة المعروض غير المباشر والتي عكس سابقتها.

إن العلاقة التي تربط الأدب باللغة، وانطلاقا من المسلمة أن الأدب مصنوع من كلمات تحدثت عن سجلات الكلام من خلال المقولات الأربعة التي يدل حضورها أو غيابها عن سجلات كلام متنوعة ومتداخلة تسهم جميعها في بينة الأعمال الأدبية؛ من

مثل المقولة التي تتمحور حول الملموس والمجرد، فمقولة حضور الأوجه البلاغية من تكرار أو تدرج أو نقيضة... وعليه فالسجل يعني تنوع الكلام بحسب الإستعمال. هذا التنوع هو الذي يعطي سمة تنوع سجلات الكلام وتداخلها في نفس الوقت شكلا ومعنى.

تعد الحوارية عند باختين من المفاهيم التي أثرت في مناهج دراسة الرواية المعاصرة. كما لا شك أنها ساهمت بطريقة أو بأخرى في تغيير صنعة الشكل الروائي؛ لأن الحوارية تنطلق من رفض النظرة الأحادية في الإبداع والتي كانت سائدة من خلال الإكتفاء بالنظر إلى النص الأدبي على أنه لغة ذات بناء مستقل. تحدثت في هذه المسألة عن كل من الرواية المونولوجية والرواية البوليفونية. فالأولى ذات رؤية أحادية للواقع وربما نقول تصور إديولوجي واحد. في حين الثانية ذات رؤية شمولية للواقع أي تتعدد الأصوات وربما الإديولوجيات. ولتجسيد هذه الأخيرة ضمن البناء الروائي يقترح باختين ثلاث مستويات من الحوارية بدء بالتهجين الذي هو المزج بيت لغتين إجتماعيتين في ملفوظ واحد تفصل بينهما حقبة زمنية معينة. هذا التهجين يمكن أن يكون إراديا أو غير إرادي. فالعلاقة المتداخلة ذات الطابع الحواري أو الأسلبة أين تختفي اللغة المشخصة في مقابل حضور اللغة المشخصة. وأخيرا الحوارات الخالصة التي هي تشكيل من الفرعين السابقين.

لتكون خاتمة الفصل الأول بتفاعل جميع الخطابات ومن ذلك الصيغ الدالة عليها تفاعلا إيجابيا.

– بانتقالي إلى الفصل الثاني ومن خلال الفصل النظري وما برز لي من لمحات لصيغ الحكي التي ارتأيت إبرازها من ثنايا الروايتين اللتين من حيث القص نجدهما قد صيغت جل فصولهما على الأساليب الثلاثة السالفة الذكر وغيرها. مع غلبة الأسلوب غير المباشر وذلك لطبيعة الحبكة السردية.

كما أن الذي لاحظته في تحليلي لمتون النصين، أن الأسلوب المباشر غالبا ما تتفرد به شخصيتا البطل الحسين والبطلة مريم بصورة ملفتة للنظر على حساب الأصوات الأخرى. مع التأكيد في هذا المقام أن أغلب الخطابات الصادرة من الشخصيات جاءت مفتوحة وأحيانا تأتي خطابات آمرة، وفي أحايين أخرى تعيينية تبعا للموقف المعبر عليه وكذلك

تبعا للموضوع المثار.

بالإضافة إلى أن هذه الأساليب تنوعت طولا وقصرا، أحيانا تأتي بلغة فصيحة وأحيانا تأتي بلغة عامية سوقية. ناهيك عن المزج الحاصل بين النوعين السابقين.

– لقد سمحت لي معاينة (دراسة) روايتي "سيدة المقام" و "ضمير الغائب" التوصل إلى أن العلاقة بين المتخيل بالواقع علاقة استلزام طبيعي، كما أن الصلة بالتاريخ والمتخيل قوية؛ فليس هناك متخيل دون تاريخ. وهو ما سعيت من وراءه في الفصل الثالث وبالتحديد عند وقوفي عند اللغات الإجتماعية المجسدة في العملين من خلال لغة السلطة التي تراوحت بين العامية والفصحى هي الأخرى. انقسمت إلى قسمين موالية للحكم، وثائرة ضده.

جاءت خطابات هذه الفئة آمرة في عمومها. عكس لغة المثقفين والتي بدورها انقسمت إلى قسمين؛ فئة حذت حذو السلطة، وأخرى عكس السلطة. حاولت هذه الأخيرة من خلال خطاباتها تجلية الواقع في لغة بسيطة عفوية رمزية متداولة لدى العامة من الناس. أو لنقل لدى الأصوات الأخرى التي جسدها الروائي أعماله.

وعليه فقد تداخلت جميع هذه اللغات ضمن البناء العام لكل رواية، تداخلا إيجابيا استطاع من خلاله الكاتب إيصال الفكرة.

أخيرا يبقى كل ما قيل في هذه الدراسة مجرد رأي من بين آراء متعددة أو لنقل دراسة من بين العديد من نظيراتها، ستجد حتما في وقت لاحق من يضيف أو ينقص عليها. أقدم شكري مرة أخرى لأعضاء لجنة المناقشة وملاحظاتهم القيمة.

قائمة المصادر والمراجع

القران الكريم

1- المصادر:

1- الأعرج واسيني. سيدة المقام. ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر.

2- الأعرج واسيني. ضمير الغائب (الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر). ط1، 2001. منشورات الفضاء الحر، الجزائر.

2- المراجع بالعربية:

3- إبراهيم عبد الله. السردية العربية الحديثة تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة النشأة. ط1، 2003. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب.

4- أحمد سليمان فتح الله. الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، تقديم طه وادي. ط2، 2004. مكتبة الآداب القاهرة- مصر.

5- أحمد يوسف عبد الحميد. الإعجاز الصرفي في القران الكريم. ط1، 2002. المكتبة العصرية- لبنان.

6- الأطرش يوسف. المنظور الروائي عند محمد ديب. ط1، 2004. منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر.

7- الباردي محمد. إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة. ط1، 2000. اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

8- الخراط إدوارد. الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية. ط1، 1993. دار الآداب- بيروت.

9- الخطيب ابراهيم. توماشفسكي. نظرية الأغراض، في نظرية المنهج الشكلي. ط1، 1982. بيروت- الرباط.

10- الخفاجي ابن سنان. سر الفصاحة تحقيق علي فودة. ط2، 1994. مكتبة الخانجي.

11- الشهري عبد الهادي بن ظافر. استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية.ط1، 2004. دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت- لبنان.

12- العيد يمنى. تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي. ط2، 1999. دار الفرابي، بيروت.

13- الفيصل سمر روحي. الرواية العربية البناء والرؤيا، مقاربات نقدية. ط1، 2003. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

14- المعتوق أحمد محمد. نظرية اللغة الثالثة دراسة في قضية اللغة العربية الوسطى. ط1، 2005. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب.

15- بدري عثمان. وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ دراسة تطبيقية. ط1، 2000. موفم للنشر والتوزيع، الجزائر.

16- بلعلي آمنة. المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف. ط1، 2006. دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر.

17- بن جمعة بوشوشة. سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية. ط1، 2005. المغاربية للطباعة والنشر والإشهار- تونس.

18- بنكراد سعيد. النص السردي، نحو سميائيات للايدولوجيا. ط1، 1996. دار الأمان- الرباط.

19- بوطيب عبد العالي. مستويات دراسة النص الروائي، مقاربة نظرية. ط1، 1999. مطبعة الأمنية الرباط- المغرب.

20- حسين سلمان. مضمرات النص والخطاب دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي. ط1، 1999. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

21- حسين سليمان. الطريق إلى النص، مقالات في الرواية العربية. ط1، 1997. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

22- رشوان حسين عبد الحميد أحمد. الأدب والمجتمع، دراسة في علم اجتماع الأدب. ط1، 2005. المكتب الجامعي الحديث، مصر.

23- زعرب صبحية عودة. غسان كنفاني جماليات السرد في الخطاب الروائي. ط1، 2006. دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان.

24- عبد اللطيف كمال، نصر محمد عارف. إشكاليات الخطاب العربي المعاصر، حوارات لقرن جديد. ط1، 2001. دار الفكر، دمشق- سوريا.

25- عبد المطلب محمد. البلاغة والأسلوبية. ط1، 1994. دار نوبار للطباعة، القاهرة- مصر.

26- عزام محمد. شعرية الخطاب السردي، دراسة. ط1، 2005. منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق.

27- عيلان عمرو. الاديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة. ط1، 2001. منشورات جامعة منتوري- قسنطينة.

28- عيلان عمر. في مناهج تحليل الخطاب السردي. ط1، 2008. منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق.

29- فضل صلاح. بلاغة الخطاب وعلم النص. ط1، 1992. سلسلة عالم المعرفة- الكويت.

30- قاسم سيزا. بناء الرواية، دراسة. ط1، 2004. مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب.

31- لحمداني حميد. أسلوبية الرواية مدخل نظري. ط1، 1989. مطبعة النجاح الجديدة - الدار البيضاء.

32- لحمداني حميد. النقد الروائي والاديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي. ط1، 1990. المركز الثقافي العربي، بيروت.

33- محمد الأمين محمد سالم. مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر (دراسة نظرية تطبيقية في سيمنطيقا السرد). ط1، 2008. مؤسسة الانتشار العربي، بيروت- لبنان.

34- مرتاض عبد الملك. في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد. ط1، 1998. عالم المعرفة، الكويت.

35- وتار محمد رياض. توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، دراسة. ط1، 2002. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

36- يقطين سعيد. تحليل الخطاب الروائي، الزمن- السرد- التبئير.
المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب.
37- يقطين سعيد. إنفتاح النص الروائي النص والسياق. ط2، 2001. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب.
38- يقطين سعيد. الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث السردي. ط1، 2006. رؤية للنشر والتوزيع- القاهرة.

3- المراجع المترجمة:

39- باختين ميخائيل. الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة محمد البكري ويمنى العيد. ط1، 1986. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.
40- باختين ميخائيل. شعرية دوستوويفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي. ط1، 1986. دار توبقال.
41- باختين ميخائيل. الخطاب الروائي ترجمة محمد برادة. ط1، 1987. دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع- القاهرة.
42- باختين ميخائيل. الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف الحلاق. ط1، 1988. وزارة الثقافة، دمشق.
43- بارت رولان. النقد البنيوي للحكاية، ترجمة أنطوان أبوزيد. ط1، 1988. منشورات عويدات بيروت- باريس، الدار البيضاء.
44- بليث هانريش. البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سميائي لتحليل النص، ترجمة محمد العمري. ط1، 1999. إفريقيا الشرق- المغرب.
45- تودوروف تزفيطان. الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة. ط2، 1990. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب.
46- تودوروف تزفيطان. ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح.ط2، 1996. مكتبة الأسد- دمشق.
47- جنيت جيرار. خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم وآخرون. ط3،2003. منشورات الإختلاف، الجزائر.

48- ريكاردو جان. قضايا الرواية الحديثة ترجمة صياح الجهيم. ط1، 1977. وزارة الثقافة والإرشاد القومي- دمشق.

49- زيما بيير. النقد الاجتماعي نحو علم إجتماع للنص الأدبي، ترجمة عايدة لطفي. ط1،1991. دار الفكر للدراسات القاهرة- مصر.

4- الدوريات والمجلات:

50- النقد العربي المعاصر المرجع والتلقي. المركز الجامعي خنشلة. ط1، 2004.

51- جريدة الخبر. الجزائر. الأحد 2 ماي2010. عدد 5983.

فهرس الموضوعات

مقدمة ..... ا – و

مدخل ..... 10 – 15

تعدد الكتابة ووحدة اللغة..... 16 – 18

في بنية السرد ..... 19 – 20

- مستوى الحكاية ..... 20 – 24
- مستوى الخطاب ..... 25 – 25

مستوياتها ..... 26 – 29

- اللغـــة التراثية ..... 29 – 30
- اللغة الشعرية ..... 31 – 32
- اللغة السينمائية ..... 33 – 33
- اللغة الثالثـــة ..... 33 – 34
- اللغة الحوارية ..... 34 – 35
- المستوى الصرفي ..... 35 – 36
- المستوى المعجمي والتركيبي ..... 36 – 36

الفصل الأول: اللغة والخطاب السردي ..... 37 – 39

- وظائف اللغة ..... 39 – 42
- مفهوم الخطاب ..... 42 – 47
- القصة والخطاب ..... 47 – 47
- القصة والخطاب والنص ..... 48 – 51
- الصيغة ..... 53 – 62
- المنظور ..... 62 – 64

سجلات الكلام ..... 65 – 67

- المقولة الأولى ..... 67 – 67

- المقولة الثانية ..... 67 – 68
- المقولة الثالثة ..... 68 – 69
- المقولة الرابعة ..... 69 – 69

مفهوم اللهجات الاجتماعية ..... 70 – 73

- الرواية المونولوجية والرواية البوليفونية ..... 73 – 76
- التهجين ..... 77 – 78
- الاسلبة ..... 78 – 78
- الحوارات الخالصة ..... 78 – 78

تفاعل الخطابات والصيغ ..... 79 – 83

الفصل الثاني: صيغ الخطاب في روايتي"سيدة المقام و"ضمير الغائب" 84 –87

أ- الصيغ الكبرى

- الأسلوب المباشر ..... 87 – 98
- الأسلوب غير المباشر ..... 99 – 107
- الأسلوب غير المباشر الحر ..... 108 – 116

ب- الصيغ الصغرى

- صيغ المسرود الذاتي.....117- 121
- صيغ المعروض الذاتي..... 121- 125
- صيغ المعروض المباشر..... 125- 129
- صيغ المعروض غير المباشر..... 129- 132

الفصل الثالث: اللغات الاجتماعية في روايتي "سيدة المقام" و "ضمير الغائب"

وسجلات الخطاب ..... 134 – 136

- لغة السلطة وتمظهراتها..... 136 – 143
- لغة المثقفين ..... 144 – 150
- لغة الأصوات الأخرى ..... 151 – 156

خاتمة ..... 157 –161

قائمة المصادر والمراجع ..... 162 – 166
فهرس الموضوعات..... 167 – 169
ملخص 170–171