الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة سعيدة-الدكتور مولاي الطاهر

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم اللغة و الأدب العربي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم تخصص: اللغة والأدب العربي

موسومة بـــ:

حوارية الخطاب في المتن الروائي عند الحبيب السائح
مقاربة سوسيو أسلوبية

إعداد الطّالب:

عبد القادر خيفه الله

إشراف:

أ.د. عباس محمد

الاسم واللقب	الرتبـــــــــة	المـــــــــؤسسة	الصفة
ـ شارف مزاري	أ. التعليم العالي	جـامعة سعيـــدة	رئيسا
ـ عباس محمد	أ.التعليم العالي	جـــامعة سعيـــدة	مشرفا
ـ زروقي عبدالقادر	أ. التعليم العالي	جـامعة تيـــارت	عضواً مناقشاً
ـ مصباحي لحبيب	أ. التعليم العالي	جـــامعة سـعيدة	عضواً مناقشاً
ـ عبو عبدالقادر	أ. التعليم العالي	جـــامعة سـعيدة	عضواً مناقشاً
ـ بلية بغداد	د.محاضـــــــر	م الجامعي النعامة	عضواً مناقشاً

السنة الجامعية: 2018/2017

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهـــــداء

إلى روح والديّ طيّب الله ثراهما أبي وأمي، وإلى زوجتي العزيزة وأبنائي

بلقيس قمر الزمان، ومي نور الشمس، وقيس سميح الدين، والملاك مُحَمَّد

نعيم الله. أهدي ثمرة هذا البحث المتواضع.

شكر وتقدير

يشرفني ويسعدني أن أتوجه بخالص الشكر والعرفان إلى جميل أولئك الذين علمونا ولو حرفا واحدا في الحياة، لهذا أتقدم بشكري وامتناني للدكتور المشرف عباس مُحَمَّد الذي أرشدني بكرم علمه في تجاوز صعاب البحث، وبتواضعه الإنساني، وإلى الروائي الصديق خيري بلخير، وإلى كل أصدقائي من مثقفين في جمعية صافية كتو أو في مدينتي ، وجميع الأساتذة الذين كانوا لي سندا لإتمام هذا البحث، وإلى الأصدقاء في العالم الافتراضي الذين ساعدوني في الحصول على الكثير من مراجع هذا البحث .

مـقـــدمـــــة

مقدّمة :

لقد عدَّ ميخائيل باختين (Mikhaïl Bakhtine) الحوارية مبدأً يقوم على اعتبار الكون كلا مؤسسا على الحوار، إذ في أحاديثنا اليومية ننقل – عن قصد أو عن غير قصد – أقوال الآخرين، وقد تجسدت نظرته هذه بشكل خاص في دراسته للنثّر الفني حيث فرق بينه وبين الشعر، مخرجا هذا الأخير من الممارسة الحوارية لما له من خصوصية، فعالم الشعر ورغم التناقضات والصراعات اليائسة التي يكتشفها الشاعر داخله، هو دائما عالم مُضاء بخطاب وحيد ومستعص عن الدحض، تتحقق فيه اللغة كأنها لغة أكيدة، حاسمة، حاضنة لكل شيء، فلغة الشاعر هي لغته ، أما الناثر الذي يمثله الروائي فإنه يكتشف من حوله لغات اجتماعية مختلفة، ومتنوعة على شاكلة اختلاط لغات بابل، يبحث بينها عن طريقه، ومهمته أن يدخلها ضمن كلمته الخاصة، لهذا جعل باختين الرّواية على رأس الأنواع الأدبية التي تتداخل فيها كلمة الأنا مع كلمة الآخر، فهي تواجه باقي الأنواع الأدبية الرسمية وتناقضها بشكل جدلي هجائي ساخر، لقُربها من أشكال الآداب الدنيا (حكايات، كرنفال، فلكلور، مهرج)، حيث ارتبط وجودها بانتشار الكلام الحي، وبالتفكير غير الرسمي، الشيء الذي جعله يرجع أصل الرّواية إلى الفلكلور. وقد وجد باختين ضالته في أعمال دستويفسكي التي قامت على فكرة تعدد الأصوات التي سمحت بتقسيم الرّواية إلى رواية أحادية الصوت وهي رواية منولوجية يمسك فيها الروائي بخيوط السيطرة المطلقة على

العمل، حيث لا يسمع إلا صوته، **و** رواية متعددة الأصوات وهي رواية حوارية رائدها دستويفسكي، وفيها يتم إلغاء سيادة الذات المتحدثة والسيطرة المطلقة على العمل، حيث تتباين أصوات متعددة وتتمازج في انسجام دون أن يكون لأحدها مطلق السيطرة.

وعليه فكل خطاب روائي يستدعي خليطا من اللغات وتعددا في الأصوات، هو خطاب حواري في الأساس لأن جنس الرّواية هو الجنس الأدبي الأكثر انفتاحا على الخطابات الأخرى، و باستحضار الرّواية لهذه الخطابات المتنوعة والمتعددة، و التفاعل معها تشكل حوارية خطابها، ومن ثَمَ يطلق عليها رواية حوارية.

من هذه الزاوية تأسست إستراتيجيتنا للبحث والتعمق في المتن الروائي عند "الحبيب السائح"، الذي يشتغل على مشروع روائي يميزه عن باقي روائي الجزائر من خلال تركيزه على المغايرة في الشكل الروائي عبر المغايرة في اللغة، بناءً وتشكيلا، وقد دفعنا للبحث جملة من الأسباب نجملها في ما يلي:

1. سبق وأن تناولنا بالبحث والدراسة في إطار مشروع بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، خص رواية من رواياته هي رواية " زهوة"(2011م) التي تأتي بعد أربع تجارب روائية، بداية من روايته الأولى " زمن النمرود" الصادرة في سنة (1985م)، إلى غاية آخر عمل روائي له هو " كولونيل الزبربر" الصادر حديثا (2015م) عن دار الساقي .

وقد جاءت دراستنا في رسالة الماجيستير تحت عنوان: (حوارية الخطاب في رواية "زهوة ")، توصلنا فيها إلى بعض النتائج يمكن أن نذكر منها هذا التنوع في الاشتغالات الفنية لجملة الخطابات المتخللة في الرّواية، التي ساهمت في خلق التعدد اللغوي، وكذا تعددية أشكال الوعي الموظفة بصورة متساوية وكاملة الدلالة، مما أضفى على الرّواية طابعا حواريا متميزا. لهذا أردنا عبر هذه الدراسة أن نوسع مجال اشتغالنا باستثمار هذه النتائج المتحصل عليها، واستثمار الدراسات السابقة التي تناولت بصورة جزئية روايات "الحبيب السائح ".

2. جاء بحثنا مساهمة منا لسد فراغ تعاني منه الدراسات التطبيقية على المتن الروائي الجزائري من خلال تخصيص البحث أكثر في جملة الخصائص الفنية التي يحملها المتن الروائي، والكشف بالدرجة الأولى عن تشكيله الفني، لأجل إبراز جملة التحولات التي حققها الروائي الحبيب السائح في رواياته.

3. تتأسس فكرة البحث على أهمية فعل الانتقال الذي أحدثه الروائي في مساره الإبداعي من الاشتغال الفني على الموضوع، وتغليب المرجعي على حساب الفني إلى الاشتغال على اللغة كشكل وموضوع، الشيء

الذي جعله يحقق تنويعا أسلوبيا ساهم في صوغ التعدد اللغوي كما أعطى فنية للغة جنبها التقريرية والمباشرة التي حكمت لغة النصوص الروائية في فترة السبعينيات.

4. دافع ذاتي محلي من خلال العلاقة التي تربطني بالروائي باعتباري من القراء المتابعين لإصداراته التي شكلت منعطفا جديدا في الكتابة الروائية الجزائرية منذ صدور روايته الثانية "ذاك الحنين "(1997م) التي تعتبر قطيعة مع روايّته الأولى " زمن النمرود " الصادرة في منتصف الثمانينات، وكذلك مع تلك الرّوايات التي احتفت بالإيديّولوجي على حساب الجمالي في النص الروائي الجزائري، هذا من جهة، ومن جهة أخرى سبق لي في نهاية سنوات التدرج أن قدمت بحثا لنيل شهادة ليسانس يخص دراسة حول " البنية السردية في رواية "ذاك الحنين"، وهي الرّواية التي أعتقد أنها المنطلق في مشروع التجريب الذي يراهن عليه هذا الروائي من أجل التميّز عبر اشتغاله على اللغة كساردة ومسرودة .

5 . يتعلق الأمر أيضا بفعل الكتابة عند الروائي " الحبيب السائح " الذي يعد فعلا مؤسساً لمشروع مبني على قصدية مسبقة لتحقيق أكثر من اهتمام ولعل اللغة هي مركزه الأول.

6 . روايات الحبيب السائح كعينة تستجيب للنظرية الباختينية، وهذا ما يتجلى من خلال عناوينها التي تمارس في مجملها إكراها أدبيا على متلقيها عبر كرنفالية تحيل إليها دلالة

عناوين المجموعة الروائية : "زمن النمرود"، " ذاك الحنين" ، " تامسخت " و "زهوة "،" مذنبون لون دمهم في كفي"، "كولونيل الزبربر".إذن انطلاقا من عتبات هذه المتون الروائية تظهر الكرنفالية التي أصّلَ لها باختين في نظريته والتي تعدُ ظاهرة اجتماعية وثقافية، و أداة من أدوات مقاومة السلطة.

7. لعل من نافلة القول الإشارة إلى قيمة هذا البحث ومكانته المعرفية التي تتأسس بداية من قيمة العنوان الذي خصصناه لمدونة كاملة لروائي جزائري أردناه أن يكون أنموذجا للرّواية الجزائرية، وفي نفس الوقت أنموذجا عن روائي جزائري برزت كتاباته في السنوات الأخيرة بفضل تشكيلها الفني الجمالي الذي يعود بالدرجة الأولى إلى فعل تعددية خطاباتها وأسلوبية لغتها.

8 . و أخيرا تتأسس قيمة البحث أيضا على استثمار مصطلح الحوارية كمفهوم إجرائي وكنظرية، نعتقد أنها مغيبة في النقد الجزائري والدراسات التي تتصيّد النص الروائي الجزائري. كما تُعد هذه النظرية أحد أهم الأدوات والإجراءات التي تساعد على كشف الشكل الجديد الذي ينعكس على مستوى جماليات الخطاب الروائي سواء عند " الحبيب السائح"، أو في الرّواية الجزائرية عموما، والتي انتقلت من

الاشتغال على مستوى الوظيفة المونولوجية الإيديولوجية المرتكزة على النبرة الأحادية في جميع عناصر العمل الأدبي في فترة السبعينيات خاصة، إلى الاشتغال على الوظيفة الديولوجية (dialogisme) الإيديولوجية التي تعتمد تعدد الوعي على حساب الوعي المحدد والأحادي .

هذه جملة الأسباب التي دفعتنا لمقاربة موضوع هذا البحث، لهذا اخترنا المقاربة التي رأينا أنها تلائم بحثنا وهي المقاربة السوسيو أسلوبية معتمدين في ذلك على النظرية الحوارية عند باختين (Mikhaïl Bakhtine) لأجل البحث عن الطابع الغيري للإبداع، لأن باختين نفسه يقول عن الخطاب الروائي حينما يدخل إليه التعدد الصوتي والتعدد اللساني في انتظام ضمن نسق أدبي منسجم يعطي للجنس الروائي تفرده الخاص، أن هذا التفرد يتطلب أسلوبية ملائمة، ولا يمكن إلا أن تكون **أسلوبية سوسيولوجية** .

نعتقد أن هذه الأسلوبية السوسيولوجية التي انتظمت في نظرية باختين هي التي خلصت الدراسات النقدية الروائية من ذاك الربط المألوف بين الرّواية والطبقة البرجوازية المعتمدة على إبراز الفردية وقيمها، وهذا ما نجد أن جميع محاولات التحليل الأسلوبي للنثر الروائي قد وقعت فيه، مما جعلها عاجزة عن كشف الطابع الغيري للإبداع والتواصل لدى الإنسان من خلال جدلية الفردي والاجتماعي، وهو ما يعطي لنظرية باختين قدرتها الخصبة على

ملاحقة الإشكاليات في صيرورتها وتحولاتها في الخطاب الروائي الذي يعدُ أداة للمعرفة، وشكلا تعبيريا كاشفا لتحولات عميقة في بنيات المجتمع و رؤيته .

وعليه جاء اختيارنا خاصا لهذه النظرية و لموضوع البحث في المدونة الروائية للروائي الجزائري "الحبيب السائح"، مقترحين في ذلك حوارية الخطاب كآلية لقراءة هذه المدونة، وفهم غموضها، وسيكون اعتمادنا على المنهج الوصفي التحليلي، وإبداء الرأي لتحليل خصائص المتن الروائي عند الحبيب السائح، وإبراز الجمالية في خطابه، لهذا جاء موضوع البحث تحت العنوان التالي:

. **حوارية الخطاب في المتن الروئي عند حبيب السائح . مقاربة سوسيو أسلوبية.** محاولين الإجابة عن الأسئلة التالية :

. ماهي آليات الاشتغال التي جسدها مفهوم الحوارية في خطاب روايات الحبيب السائح؟

. كيف أُنتجت صيغ الحوارية في هذا المتن الروائي، وكيف شَكّلت التفرد الأولي لأسلوبية الخطاب الروائي عند الحبيب السائح ؟

. كيف تفاعلت الخطابات و تحاورت داخل هذه الروايات لتخلق حوارية الخطاب ؟

. وهل كل روايات الحبيب السائح، هي روايات حوارية اعتمدت تعدد اللغة وتنوع الأسلوب؟

هذه الأسئلة وغيرها حاولنا مقاربة الإجابة عنها في مسار هذا البحث، وقد ساعدنا على ذلك مجموعة دراسات تطرقت لنظرية باختين، و لكتابات الحبيب السائح، نجمل بعضا منها في الآتي :

- الدراسات الخاصة بالكتابات المترجمة لباختين:

. ميخائيل باختين : الخطاب الروائي: ترجمة د. مُحَمَّد برادة دار رؤية للنشر والتوزيع ،القاهرة، 2009، ط/1،

. تزفيتان تدوروف: ميخائيل باختين المبدأ الحواري ، ترجمة فخري صالح ، دار رؤية للنشر والتوزيع ، القاهرة ، 2012 ،ط/1

. ميخائيل باختين: الكلمة في الرّواية : ترجمة حسين حلاق ،وزارة الثقافة سوريا.

. ميخائيل باختين: شعرية دوستفيسكي: ترجمة د جميل ناصف التكريتي، دار توبقال ، 1984

. ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة ، ت مُحَمَّد برادة، ويمنى العيد ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء

- دراسات أخرى نجمل منها :

. عبد الحميد عقار : الرّواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1

. حميد لحميداني: أسلوبية الرّواية(مدخل نظري)، منشورات دراسات: سال ، ط1، 1989.

. د سليمة عذاوري: شعرية التناص في الرّواية العرب، دار رؤوية للنشر والتوزيع، القاهرة ، 2012 ،ط/2

. د نورة بعيبو : آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية" مدن الملح"، وثلاثية "أرض السواد" لعبدالرحمن منيف،

. حميد لحميداني : النقد الروائي والايديولوجيا . من سيولوجيا الرّواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي . ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ،1990،ط/1

- دراسات تطرقت لكتابات الحبيب السائح، وكانت عونا لنا في معرفة أسلوب الكاتب نذكر منها:

.كتاب د السعيد بوطاجين: الرّواية ووهم المرجع، مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث، منشورات الإختلاف،2008،ط1.

. الأستاذة صليحة مرابطي: حوارية اللغة في رواية تماسخت دم النسيان للحبيب السايح.

. آمنة بلعلى : المتخيل في الرّواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف ،دار الأمل، تيزوزو، الجزائر،ط2

. كتاب د. مخلوف عامر: الواقع والمشهد الأدبي، نهاية قرن ... وبداية قرن. .

- مذكرات.

ـ إيمان مالكي: الحوارية في الرّواية الجزائرية، مذكرة التخرج لنيل شهادة الماجيستير، جامعة بسكرة، قسم اللغة العربية وآدابها،2013/2012

ـ خطار نادية، تحت إشراف سطمبول ناصر : حوارية الصيغ الأنواعية في الخطاب الروائي" نزيف الحجر لإبراهيم الكوني أنموذجا"، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجيستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 2011/2010.

بالإضافة إلى دراسات جادة كنا قد استفدنا من بعضها، ولم نتمكن من الوصول إلى البعض الآخر، وهذا من ضمن الصعوبات التي صادفتنا في البحث، بالإضافة إلى نقص المراجع التي تناولت نظرية باختين وتطبيقاتها على المتون السردية العربية خاصة .

وعليه فقد أوجبت علينا المادة المتوفرة بين أيدينا أن نستعين بالخطّة التالية:

مقدّمة، ومدخل، وفصلين، وخاتمة، ومكتبة البحث، وملاحق احتوت مسردا للمصطلحات

الموظفة في البحث لباختين و لغيره، وبيبليوغرافية عن ميخائيل باختين وعن الروائي الحبيب السائح، وكشف للرموز المستعملة في الإحالات ،و في الأخير فهرسا للموضوعات.

1. : المدخل:

تناولنا فيه قضية الشكل في الرّواية والرّواية العربية و الجزائرية المكتوبة بالعربية، من خلال أولا البحث في نشأة الرّواية و جذورها في الفضاء الغربي، حيث بحثنا في علاقة ارتباط الرّواية كشكل فني بالفنون القصصية التي سبقتها مثل الملحمة، والمأساة، والملهاة والرومانسية، مع تحديد مختلف الرؤى التي قاربت قضية شكل الرّواية، ابتداء من هيجل(Georg Wilhelm Friedrich Hegel) إلى لوكاتش(Georg Lukács)، مرورا بلوسيان غولدمان (Lucien Goldmann) إلى غاية ميخائيل باختين(Mikhaïl Bakhtine).

ثانيا بحثنا عن نشأتها وجذورها في الفضاء العربي، من خلال علاقة التأثر التي ربطت الرّواية العربية بنظيرتها الغربية، ومن خلال الموروث الثقافي العربي باعتبار أن الفضاء العربي له خصوصيته التي تختلف عن الفضاء الغربي الذي نشأت فيه الرّواية كشكل أدبي يمثل ملحمة البرجوازية على حد تعبير لوكاتش. ثم قاربنا مفهوم الرّواية ونشأتها في الفضاء الجزائري بالاعتماد على ما قرره النقاد بخصوص أول نص صدر في الفضاء الجزائري يحاكي الرّواية الغربية الكلاسيكية ويأخذ مجمل فنياتها مع بداية السبعينيات هو رواية عبد الحميد بن هدوقة " ريح الجنوب"(1971).

ثم قاربنـا مصـطلح الخطـاب ومفهومـه معتمـدين علـى أراء بعـض اللسـانين مثـل ديسوسـير(Ferdinand de Saussure) و بانفيسـت(Émile Benveniste)، وغريماس(Algirdas Julien Greimas) وكورتيس(Joseph Courtés)، انتهاء بباختين، ثم تطرقنا لمفهوم الخطاب الروائي باعتباره ظاهرة اجتماعية كما قال باختين اهتم به أعلام الشعرية (la poétique) منهم "تودوروف" ،"جينيت" و غيرهما ممن قدموا تصوراتهم النظرية المختلفة عن الخطاب الأدبي عموما من خلال إجراءات ومفاهيم ميّزت الخصائص النوعية التي تميز العمل الأدبي وترتقي به عن غيره من النصوص غير الأدبية، لهذا عدَّ الخطاب قطبا مركزيا من أقطاب العمل الروائي وعنصرا مهما من عناصره السردية وأضحى "موضوع الشعرية التطبيقي". بعد هذا العنصر بحثنا أيضا الحوارية كمصطلح ومفهوم، عبر أراء بعض مدارس تحليل الخطاب، مثل تعاريف منغينو (Dominique MANGANO)، ثم تعاريف باختين باعتباره بنى على المفهوم مجمل نظريته في المبدأ الحواري، ثم بحثنا في علاقة الحوارية بالتناص، وفي الأخير حاولنا مقاربة مفهوم الإيديولوجية في الفكر الباختيني.

. 2. الفصول:

جاء هذا البحث موزّعا إلى فصلين متكاملين فيما بينهما يشكّلان في النّهاية في زعمنا لحمة واحدة، و هي على التّرتيب:

1.2. الفصل الأول – حوارية توجهات الخطابات الأدبية و الإيديولوجيا المتعددة.

2.2. الفصل الثاني – صورة الخطاب / صورة اللغة

1.2. الفصل الأوّل: اشتمل على ثلاثة مباحث هي :

أولا: المبحث الأول عنوناه بحوارية توجهات الخطابات الأدبية الذي قدمناه من خلال مطلب محوري هو الأجناس المتخللة في المجموعة الروائية، قدمنا لهذا المطلب بتوطئة شرحنا فيها ماهية الأجناس الأدبية التي تتخلل الرّواية ودورها في إدخال التعدد اللغوي وتنظيمه، ثم تتبعنا أنواع هذه الأجناس المتخللة على مستويات عدة، و شرحنا كيفية مساهمتها في إدخال التعدد اللغوي وتنظيمه. فجاءت كالأتي:

1: على مستوى الأجناس الأدبية التي حفلت بها المجموعة الروائية عند الحبيب السائح، أبرزنا منها: ـ أدب الرسالة /الوصية . ثم فن الخبر ، ثم التراث الشعبي .

2: على مستوى ـ الأجناس شبة الأدبية منها ـ توظيف التراث الديني، المذكرات

3: على مستوى الأجناس غير الأدبية أبرزنا منها الأجناس المتخللة التالية: ـ توظيف التاريخ ، الخطاب السياسي.

ثانيا . المبحث الثاني عنوناه بـ: حوارية توجهات الخطابات الإيديولوجية.

قمنا بالتمهيد لهذا المبحث لماهية توجهات حوارية الخطابات الإيديولوجية، وأهميتها في الخطاب الروائي، ولفهم أشكال الخطابات الإيديولوجية، كان لابد من البحث عن مستوى أشكال وأنماط الوعي، حيث جاء أول مطلب متضمنا أنماط الوعي ورؤياتها للعالم. بحثنا في هذا المطلب: عن: ـ تعدّد أنماط الوعي. من خلال ،1. منظور البطل، 2. من خلال وعي البطل بذاته ، ثم 3. أخيرا وعي البطل بالعالم.

عبر هذه العناصر الثلاثة أردنا تحديد أنماط الوعي التي لعبت دورها في التوجه الحواري للخطابات الإيديولوجية باعتبار ظاهرة التوجه الحواري ظاهرة خاصة بكل خطاب تلعب دورا في إدخال التعدد اللغوي في الرّواية.

ثم بحثنا في المطلب الثاني عن تعددية الوعي من خلال ثلاثة مستويات رأينا أنها تتقاطع كلها في المدونة الروائية عند الحبيب السائح وهي : 1ـ الوعي الاجتماعي،2ـ الوعي الصوفي، و3ـ الوعي السياسي .

ثالثا– المبحث الثالث: فيه سلّطنا الضّوء على حوارية توجهات الخطابات المتعددة التي مهدنا لها بتمهيد عرفنا به مفهوم توجه الخطاب الحواري، ثم بحثنا في تعدديته عبر المطالب التالية:

المطلب الأول ـ تعدد الشخصيات وصراعها الثقافي الإيديولوجي، والتي وجدنا أنها تنقسم إلى فئتين: فئة الأخيار/الفئة الباغية،و: الفئة المثقفة/الفئة الجاهلة

المطلب الثاني الذي كان آخر عنصر في الفصل الأول خصصناه لتعدد المواضيع، حيث عالجناه من خلال ثلاثة مستويات هي : مستوى أول ـ تعددية الفكرة، مستوى ثان ـ اللغة كموضوعة أو كفكرة، مستوى ثالث ـ حوارية الأفكار وتعدد صورها.

2.2. الفصل الثّاني: من خلال عنوانه صورة الخطاب / صورة اللغة يتّضح لنا أنّ هذا الفصل يتعمق أكثر في مسألة حوارية الخطاب وقد اشتمل على مبحثين وضعناهما كالآتي:

المبحث الأول خصصناه لصورة الخطاب، حيث قسمناه إلى مطلبين المطلب الأول قاربنا فيه الظواهر الخطابية الكلامية من خلال عدة عناصر بعد أن قمنا بالتمهيد لها باعتبار أن لا وجود لرواية دون إنسان يتكلم، ولا دون متكلمين يحملون خطابها الأيديولوجي الأصيل، ولغتها الخاصة،أي لا وجود لخطاب بدون متكلم، لهذا جاء أول عنصر رئيسي هو . التشخيص اللفظي للمتكلم.

تناولنا فيه :1. المتكلم في الرّواية،2. أقوال الشخصيات.

العنصر الثاني خصصناه لـ: الخطاب الممثل لثنائي الصوت الذي وجدناه يتحقق من خلال مستويين: . مستوى صيغة المبني للمجهول، و . مستوى صيغة المبني للمعلوم .

ـ المبحث الثاني :التباين اللغوي و مقصدية اللغة، قمنا بالتمهيد لهذا المبحث بمجموعة من التعاريفات لمجموعة من النقاد ، بالإضافة إلى تعريف باختين للتباين اللغوي ومقصدية اللغة. ثم تناولنا العناصر التالية:1. اللغة المشتركة، 2. اللغة والانتماء الطبقي.

المبحث الثاني :خص صورة اللغة، قمنا بالتمهيد له بتعريف يقارب ماهية صورة اللغة وكيف تتشكل في الرّواية، ودورها في إدخال التعدد اللغوي وتنظيمه، ثم تناولنا تجليات صورة اللغة في المستويات التالية :1. على مستوى التهجين الذي تتجلى من خلاله الحوارية، تطرقنا للعناصر التالية: المظهر الفردي و الهجنة الواعية، ثم حدود الخطاب الهجين، أما المستوى 2. الذي تبرز فيه بصورة جلية صورة اللغة، فقد شمل الأسلبة التي تناولناها من خلال العناصر التالية: تنويع الأسلبة،

والبروديا التي تناولناها من خلال كلمة المحاكاة الساخرة، و الكلمة الساخرة التهكمية. أما المستوى 3. في صورة اللغة فقد تناولنا فيه التنوع الحواري باعتباره يخلق جمالية خاصة في الرّواية يمكن تتبعها في التقابل الحواري الذي وضعناه كأول مطلب، ثم المطلب الثاني والأخير تعرضنا فيه للتناص الاستشهادي.

3ـ الخاتمة : وفيها استخلصنا أهمّ النّتائج التي تولّدت عن الفصلين، والتي يمكن أن تشكّل لبنة أولى لدراسات أخرى جديدة يمكن تلخيص بعضها كالتالي:

1. : أن روايات الحبيب السائح في غالبها هي روايات حوارية بامتياز، استطاع الروائي تشخيصها من خلال لغته عبر مجموعة من الاشتغالات الفنية التي أدت لغة الرّواية فيها دورا كبيرا، أولا بانزياحها عن دورها المباشر في عملية التواصل لتصبح ساردة ومسرودة في الآن ذاته، الشيء الذي عكس في النّهاية التجريب الحداثي السّاعي لتشييد مشروع سردية جزائرية خاصة بالروائي الحبيب السائح، وعكس أيضا اهتماما واضحا لدى الروائي بصورة اللغة داخل الخطاب الروائي.

2.: نسجل أن بعض الروايات وبالأخص روايات التاريخ والموقف السياسي خاصة، هي روايات منولوجية بثوب حواري، كما تبين لنا ذلك في كل من رواية " زمن النمرود"، و رواية "مذنبون لون دمهم في كفي" ، ورواية " كولونيل الزبربر"، رغم أن هذه الروايات تجسدت فيها العديد من آليات الاشتغال الحواري خاصة ما تعلق بصورة اللغة التي تجسد مفهوم الحوارية.

في روايات الحبيب السائح تشخيص لأشكال التوجه الحواري للخطاب تجلت من خلال الصوغ الداخلي للخطاب، الذي نجده إما على مستوى تعدد الموضوعات، أم تعدد الشخصيات وصراعها الثقافي الأيديولوجي، وأنماط الوعي و رؤيتها للعالم، و الذي حقق إنتاجيته الجدلية ودوره في التعددية النصية عبر تشخيصه حواريا في علاقات الأسلبة، والتهجين، والسخرية، و الباروديا التي عملت في المجموعة الروائية "ذاك الحنين" و "تلك المحبة" و " زهوة" خاصة على تهجين سجلات الخطابات التي اغتنت بها هذه المجموعة .

و في الأخير يمكن القول إن هذا البحث، ما كان ليثمر لولا وجود تلك التوجيهات التي قدمها لنا الأستاذ المشرف ، وكذا توجيهات بعض الأساتذة الأصدقاء من جامعة سعيدة، والتي عملت على تنوير أفكار البحث، وساهمت في تحقيقه بهذه الصورة التي انتهى إليها، والتي نعتقد أنها قدمت مقاربة ولو متواضعة بشأن تطبيق النظرية الباختينية على المتن السردي الجزائري، الذي يحتاج للعديد من الدراسات للبحث في جماليات اشتغاله اليوم .فإن وفقنا فمن الله وإن لم نوفق فمن أنفسنا، لذا نسأل الله التّوفيق و السّداد لما فيه خير البلاد و العباد .

الطالب: عبد القادر ضيف الله. في05 جويلية 2017

مـــــدخـــــل

مفاهيـــــم ومصطلحـــــــات

1. قضية الشكل في الرّواية والرواية العربية والجزائرية المكتوبة بالعربية

1-1-المفهوم/ النشأة والجذور في الفضاء الغربي

1-2-المفهوم / النشاة والجذور في الفضاء العربي

1-3- المفهوم والنشأة و الجذور في الفضاء الجزائري

2. مفهوم الخطاب والخطاب الروائي

2-1- مفهوم الخطاب

2-2- مفهوم الخطاب الروائي

3. الحوارية المصطلح والمفهوم

4. علاقة الحوارية بالتناص

5. الايديولوجيا في الفكر الباختيني

1.قضية الشكل في الرّواية والرواية العربية والجزائرية المكتوبة بالعربية

1-1- المفهوم/ النشأة والجذور في الفضاء الغربي:

إن الحديث عن جذور الرّواية، ونشأتها باعتبارها نوعا أدبيا يمتلك خصائصه الاصطلاحية، لم يتوقف منذ أن عرف القرن الثامن عشر هذا الشكل القصصي الجديد بصورته التي نَظر لها فلاسفة العصر الكلاسيكي، وأثاروا أسئلة حول علاقة ارتباطها بالفنون القصصية التي سبقتها، مثل الملحمة، والمأساة، والملهاة، و الرومانسية، والفنون البكارسيكية، والتاريخ وألوان من القصص النثري[1].

الرّواية إذن نوع أدبي حديث يرتبط بالفنون الأدبية التي سبقته و يتميز عنها في الوقت نفسه. لهذا يجمع الدارسون على أن البدايات الأولى لهذه الالتفاتة تعود إلى أيام الفلسفة الكلاسيكية المثالية الألمانية، معتبرين بأنّ « الرّواية جنس مزيج تقع أصوله في حزمة من الأشكال المختلفة، المقالة و الرومانس، والتاريخ، وسيرة الشخصية، و الدراما الضاحكة، ونحوها، ويرون أنها من الوجهة الاصطلاحية مرنة، وغير محددة في شكلها حتى لم يعد ممكنا وجود رواية صافية، فقد عانت الرّواية من كونها شكلا ناقصا »[2] لهذا تعددت الرؤى وتباينت في تحديد قضية شكل الرّواية، وقد ارتبطت في أول الأمر بالتأملات الهيجلية التي اعتمدت على علم الجمال، وعلم التاريخ معا، للبحث عن الخصائص النوعية للشكل الروائي، في علاقته بالشكل الملحمي القديم، والمجتمع البورجوازي الحديث. فهناك يمكن العثور على أسس تصور مادي جدلي، للشكل الروائي بوصفه ملحمة برجوازية.

هذه الرؤية كان لها تأثير حاسم في إعداد أول نظرية نقدية للرّواية في محاولة لتحديد شكل الرّواية من خلال المعارضة التي أقامتها بين الرّواية والملحمة، كما فعل الروائي الانجليزي

---

[1]. ينظر إبراهيم العساف: تحولات السرد، دراسة في الرّواية العربية،الطبعة العربية، دار الشروق، عمان الأردن،1996،ط/1، ص7

[2]. المرجع نفسه، ص 7

فيلدينغ (Henry Fielding) الذي كان يطلق على نفسه تسمية "مؤرخ الحياة الخاصة"[1]، حيث ربط في وقت مبكر، بين الملحمة والرّواية، مبتعدا عن مبالغات وشطط الروايات البطولية الفرنسية في القرن السابع عشر (روايات الرومانس)* محاولا وضع أساس نظري لمحكي ملحمي قادر على عرض الحياة « اليومية بمعناها الأكثر اتساعا إذ أنه لا يكتفي، كما كان يفعل آخرون في عصره، بضيق المجال المعترف للملحمة (البطولات الحربية، وفي مرتبة ثانوية الغراميات)، وبالمرتبة الرفيعة أساسا لأبطالها (أمراء، وقادة جيوش، وأشخاص من علية القوم). ويشعر بأنه من اللازم انفتاح الملحمة، وأسلوبها على تعقيد العالم الحديث، ومن الضروري أن يظهر فيها بشكل كامل شخصيات من مرتبة متوسطة أو دنيا » [2] .

يمكن أن يكون فيلدينغ Fielding أنموذجا عن عديد الروائيين والمنظرين الذين فتحوا مع خاتمة القرن العشرين للرّواية طريقا لتنفلت من وصاية الفنون الشعرية دون أن يتخلى عن الملحمي، جاعلا من نفسه مؤرخا للحياة الخاصة تمثل مهمته قطاعات هامة من الواقع المعاصر فهو يقول في مقدمة روايته " طوم جونز" أنها كتاب " نثري هزلي ملحمي" و أيضا " قصيدة بطولية ، تاريخية، نثرية "، إذن فيلدنغ Fielding يتمسك بالهزلي والتاريخي معا في رؤيته للشكل الروائي .

صحيح أن الذوق الكلاسيكي لم يتلاش نهائيا مع فيلدينغ، إلا أنه لم يستطع كبح أو ترهيب نوع أدبي مثل الرّواية كان قد بدأ يتشكل و يتزايد توقه للممارسة والحرية، وللبحث عن مشروعية ثقافية، وقاعدة اجتماعية وشكل استيطيقي جديد مطابق لطموحاته الكبرى، ومصطلح التاريخ هذا الذي جاء عند فيلدنغ كما عند معاصريه والذي تتم مقابلته عادة في التراث الكلاسيكي بالشعر يصبح نمطا من أنماط التخييل يسعى إليه الروائي.

---

[1]. جورج لوكاتش: الرواية، تج مرزاق بقطاش،المكتبة الشعبية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، سلسلة ثقافية ، ع 9، ،دط، ص38

* . (*الرومانس*): هذا المصطلح يعني الروايات ذات النمط البطولي الخارق والمثالي والمغامرات اللا مشاكلة للحقيقة، وتقابل مصطلح novel الدال على منحى واقعي في التأليف الروائي.

[2]. بيير شارتيه: مدخل إلى نظريات الرّواية ، ترجمة عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2001،ط/1،ص77

بعد هذا المنعرج تبدأ الرّواية في معالجة جادة وإشكالية، بل ومأساوية للواقع اليومي، كما يقول أورباخ[1] لهذا كان لزاما عليها أن تتخلى عن الشكل المنظوم وعن التمييز الجامد بين مستويات الأسلوب، وبالمقابل جعل تلك المستويات تتصادم تصادما منظما مضبوطا لصالح مرونة أكبر كانت تتيحها الرّواية [2]، قدرتها الجديدة هذه، وحريتها المتناقضة أبطلت الملحمي أن يكون أنموذجا إلزاميا، بل مرجعا ينبغي تجاوزه. أو اللحاق به[3] ربما كان هذا ما جعل هيجل يَعُدُّ الرّواية إعلانا لروح الملحمة بتأثير المفهوم الحديث، والمألوف للواقع مفضلا الملحمة على الرّواية،" على اعتبار" أن الملحمة ذات أبعاد زمانية ومكانية تتسم بالعظمة والسمو ، وهي أيضا طويلة الحجم من حيث نفسُها،بطيئة الزمان بحيث لا تكاد تعالج إلا الأزمنة البطولية؛ على حين أن الرواية التي تحاول عكس حياة إنسانية أكثر حركة، ضيقة الحدود مما يجعلها تتسم بالحركية والسرعة "[4] .

أما واقعية بلزاك(Honoré de Balzac) التي تشكلت من تآلف الخصائص التي كانت منفصلة قبلها، وبين الطرائق التي كانت تمارس حتى ذلك الحين مستقلة ومنفردة[5] فقد جاءت لتتيح إمكانية التغلب على أحادية أشكال السرد السابقة، أي أن بلزاك الذي حاول أن يطمح إلى خلق عالم ينافس العالم الحقيقي، ويطمح أن يكون ذلك عملا أدبيا منافسا لأسمى الأعمال الأدبية، بقي وفيا للجذور الملحمية التي تشكلت منها الرّواية سليلة الأنواع النبيلة الماضية والأكثر قوة ودقة ونقدية منها جميعا. هذا الوفاء لم يمنعه من ترسيخ مفهوم الواقعية في الرّواية من خلال تركيزه على العديد من المفاهيم التي طالب بها الرّواية حتى يمكنها نقل الواقع نقلا أمينا منها منافسة الأحوال المدنية، و دخول الرّواية للسياسة أو كما يسميه تحوّلها لتصبح (سكرتير المجتمع)، وهناك مفهوم آخر جاء به بلزاك كان له التأثير

---

[1] . ينظر بيير شارتيه: مدخل إلى نظريات الرّواية، ترجمة عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،2001،ط/1، ص 79

[2] . ينظر نفس المرجع ونفس الصفحة

[3] . بيير شارتيه: مدخل إلى نظريات الرّواية، ص 79.

[4] . عبدالمالك مرتاض: في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد، منشورات عالم المعرفة،ديسمبر 1998، ص12،دط

[5] ينظر نفس المرجع،ص 130

الكبير على الواقعية الاشتراكية هو نظرية النمط أو مفهوم النمط الذي يقرأ به العالم، يقول بيير شارتيه: إذا صار العالم قابلا للقراءة عن طريق الشخصية النمطية،غير المنفصلة عن«مرحلة نمطية » ، فلأن تلك الشخصية النمطية دون شك تهدف إلى الكشف عن ما هو أكثر من مشهد طبيعي أو وضعية، أو أكثر من تشريح: الكشف عن حقيقة اشتغال النسق الاجتماعي عموما (...) لأن تلك الشخصية النمطية يتم عرضها باعتبارها بنية حية، معقدة ومتناقضة، لكنها ليست إطلاقا لا عقلانية: إنها قابلة لفك رموزها، وعليه فإن النمط يصنع المعنى، لأنه يلخص،ويعكس ويحقق المعنى، فيه تتمفصل وحدات التآليف، المنتظمة تراتبيا (...)، إن النمط هو نقطة التقاطع للإبداع الروائي[1] وهو النقطة المركزية في تنظير بلزاك للشكل الروائي والتي يستعيرها جورج لوكاتش (George Lukacs) ذو الاتجاه الماركسي في نظريته.

فقد عمل لوكاتش منذ البداية على بلورة وتعميق الاقتراحات الهيجلية، وإعطائها بعدا أكثر تناسبا مع الواقع الاجتماعي الجديد، فقد رأى أن الملحمة جنس أدبي أصلي، مرتبط بعالم أصلي، يعتمد الروح و الانسجام، والتحقق في مقابل عالم زائف، مغترب خارجي، يومي، يعتمد الواقع التجريبي الذي تمثله البرجوازية. لهذا يقول « في الصفحة الأولى من (تقريره) حول الرّواية كجنس ملحمي كبير وتصوير سردي للكلية الاجتماعية، فإن الرّواية تتعارض جذريا مع الملحمة » [2] ، فهي ملحمة العصر الحديث من خلال تصويرها لتناقضات، وصراعات المجتمع البرجوازي، و لاستنادها على واقع جديد وإلى عالم جديد، له رؤيته الاجتماعية الجديدة، واضعا عنوانا مأخوذا عن هيجل يعرف فيه " الرّواية كملحمة برجوازية "، وهذا اعتراف بقيمة المضمون في إكساب الرّواية شكلا مختلفا عن الملحمة، تحدده طبيعة القوى الاجتماعية التي حاول فيها هيجل البحث عن الخصائص النوعية للشكل الروائي في علاقته بالشكل الملحمي، من خلال إعلانه لفرضيته الشهيرة التي تقيم تعارضا « حول شعرية القلب التي تطبع الملحمة، ونثرية العلاقات الإنسانية التي تعبر عنها

[1]. ينظر بيير شارتيه: مدخل إلى نظريات الرّواية، ص140، 141

[2]. جورج لوكاتش نقلا عن د فيصل دراج: نظرية الرّواية والرّواية العربية، المركز الثقافي العربي،بيروت/ لبنان2003، ط/2، ص29 .

الرّواية [1]»، وكذا في محاولته إيجاد فروق حاسمة، بين الرّواية و الملحمة في بنيتها، وعناصر تركيبها، والفلسفة التي تقوم عليها طبيعة كل من الفنين، والتي يعزوها إلى سيرورة التطور الاجتماعي. لكن هذه الرؤية لم تستطع أن تبرز الطابع التناقضي، لذلك التطور الذي حصل لجنس الرّواية « ولعل ذلك يعود . وفق رأي لوكاتش إلى عجز الفلسفة الكلاسيكية الهيجيلية عن تقديم صياغة لذلك التناقض في المجتمع الرأسمالي لمثيلتها[2]».

يحاول لوكاتش من خلال نقده للرؤية الهيجلية أن يقدم بديلا يعتمد فيه على الفلسفة الهيجلية، ويتجاوزها في الوقت نفسه محددا الرّواية حيزا نوعيا يعكس الصراع الطبقي في نُزوعاته المختلفة، وهو ما يجعل من تطور الشكل الروائي مرتبطا بظهور التنظيم المجتمعي البرجوازي الجديد، الوريث للإقطاعية، مؤكدا ذلك بقوله: " أنَّ السِّمات النموذجية للرّواية لا تبرز إلى حيز الوجود، إلاّ بعد أن تصبح الرّواية هي الشكل التعبيري للمجتمع البرجوازي "[3] وهذا هو التحديد القطعي الذي يطرحه لوكاتش، والذي يجعل من الرّواية الشكل الفني الذي يتيح المجال لحرية الفرد، في اكتشاف ذاته، وطاقاته، وخصوصياته، في مواجهة القوى الأخرى له في المجتمع.

يتحدث لوكاتش إذن عن قضية الشكل الروائي فقط من خلال التعارض مع الشكل الملحمي، وهو يعُدّ الرّواية مرجعا تاريخيا، فبطل الرّواية هو بطل إشكالي يبحث عن موضوعه الذي أضاعه بأدوات تزيده ضياعا أو يبحث ضائعا عن موضوع لم يلتق به أبدا، ويشتق الوعي الذاتي من الغربة والوعي الجماعي من التفكك الجماعي" لهذا غدت الرّواية من حيث الولادة أثرا موضوعياً لشروط اجتماعية تنحصر فيها الشفافية وتتلبس فيها علاقة الإنسان مع ذاته ومع العالم، وهي من حيث البنية ترصد تناقضاً متعدد المستويات يشمل الفرد في عالميه الداخلي والخارجي، لهذا يقول لوكاتش عن الرواية :أنها الجنس الأدبي الوحيد الذي

---

[1]. د ابراهيم عباس: الرّواية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي،دار الرائد للكتاب ، الجزائر، 2005،ط/1، ص 194

[2]. . د ابراهيم عباس: الرّواية المغاربية، ص 194

[3]. جورج لوكاتش: الرّوابة ملحمة برجوازية، تج جورج طرابيشي،دار الطليعة، بيروت1977، ط/1،ص9.

يمتلك صورة كاريكاتورية يكاد، بكل ما هو غير جوهري في شكله يشبهها إلى حد عدم التمييز بينهما "[1] .

ينتصر لوكاتش مثل هيجل للملحمة على حساب الرّواية باحثا عن معنى الملحمة في معنى الرّواية حيث الشكل غائب كسؤال وحاضر كمعنى، ووجود الشكل هو محاولة يائسة للقبض على عالم أصلي انطوى.

هذا التعارض الذي يعتمد عليه لوكاتش، و المرتبط في نظريته بعالم الفرد الذي كانت الملحمة قد كبلت انطلاقته، وأغرقته ضمن مظهر جماعي زائف، يجعله لا يبتعد كثيرا عن أستاذه هيجل، فهو يأخذ بقوله " الفعل هو ما يكشف عن الفرد بوضوح تام، سواء تعلق الأمر بأرائه أو بالغايات التي يسعى إليها، فما يعتمل في بواطن الإنسان الأكثر عمقا لا ينكشف للعيان إلا من خلال الفعل"[2].

على هذا الفعل الذي تُعطف عليه تناقضات المجتمع البرجوازي يبني لوكاتش تقويمه للعمل الروائي، لهذا نجده يعود في مرحلة الواقعية الاشتراكية التي تمثل تلاقيا مع البطل المثالي أو النموذجيّ، فيدخل بيان التلاقي بينهما، ففي الوقت الذي يكون فيه التناقض بين الفرد والمجتمع هو الموضوع الرئيسي للرّواية، حيث تخلو الملحمة من الصراع الذي يمثل دلالة الرّواية التي لن تكون ذات أهمية، حتى تتجاوز ظاهرة الواقع الخادع،من خلال الفعل الروائي، الذي لن يكون روائيا إن لم ينفذ إلى الأسس الاجتماعية التي تعطي الصفات الفردية طابعا اجتماعيا، أي يترتب عليه أن يكون فعلا نموذجيا، يشتق العام من الخاص، والإمكانيات الفردية من الإمكانيات الاجتماعية، لهذا ينتقد لوكاتش فولبير قائلا:" يعمل فولبير بالحد الأدنى من الفعل،وبأحداث وببشر لا ترتفع عن سطح الحياة البرجوازية اليومية إلا قليلا، وبالتالي،وبطريقة واعية فإنه يعمل بلا حبكة، بلا موقف، بلا بطل"[3]. إذن يتكشف الفعل الروائي في البطل، وأفعاله، بصيغة المفرد والجمع، والبطل ظل لطبقة أو قناع لها ،وأفعاله ظلال للتاريخ أو وجوه له،كما هو الحال مع أبطال تولستوي الذي يعده

---

[1] . د فيصل دراج: نظرية الرّواية والرّواية العربية، المركز الثقافي العربي ،2003، ط/2، ص 15

[2] . نفس المرجع، ص 31

[3] . د فيصل دراج : نظرية الرّواية والرّواية العربية، ص32

لوكاتش الروائي المؤهل لخلق بطل ايجابي على غرار الملحمة اليونانية ؛" إذ كان "تولستوي – حسب لوكاش- هو المؤهل لخلق هذا الشكل من الرّواية. مانحا إياه أعظم صورة لتجاوز ذاته نحو الملحمة. إن فن تولستوي عظيم، وملحمي بصورة واقعية، بعيد جدا عن الجنس الروائي، وهو يسعى ، بوصفه كذلك، نحو تمثيل حياة مؤسسة على تشارك المشاعر بين البشر البسطاء المرتبطين ارتباطا حميما بالطبيعة، هذا التشارك الذي يتلاءم مع إيقاع الطبيعة الكبير، ويتحرك وفقا لحركتها المضبوطة بالولادة والموت، والذي يقصي كل ما يكون في الأشكال الغريبة عن الطبيعة، من صغار، وانفصال، وتفسخ، وتصلب "[1].

تفضيل لوكاتش للملحمة، واهتمامه بالفعل الروائي، و الاعتماد على الجوهري والنموذجي الشيء الذي أدى إلى تهميش موضوع اللغة، وموضوع الخطاب الروائي، وفي الوقت نفسه التاريخ الأدبي الخام الذي أسهم في بناء الرّواية، أدخل نظرية لوكاتش في اليوتوبيا أكثر منه إلى تقرير حقيقة واقعية ممكنة، ولعلّه عاد في وقت لاحق حينما أعلى من شأن الواقعية النقدية وجعلها الأكثر قدرة على التعبير عن الحالة الإنسانية. فبلوغ البطل الروائي مكانة البطل الملحمي تعطي الانطباع بأنّ لوكاتش يفكر بحتمية معينة محسوبة في تطور الشكل الروائي، تتمثل في تطور البطولة من مجتمع بلا طبقات، إلى مجتمع يتصارع فيه الفرد مع المجتمع، ثم إلى مجتمع يحلم بنفي التعدد الطبقي مثلما يتبدى في حلم الواقعية الاشتراكية[2]

مبرزا الطابع الإشكالي للبطل، وفي الطابع المنحط للبحث عن القيم الأصلية، وهنا تكمن ديالكتيكية الشكل.

هكذا تنحصر حدود الشكل الروائي عند هذا الناقد في مطابقة شكل الرّواية بشكل الحياة، دون أن تراعى الاختلافات والفروق البنيوية بينهما.

وهذا ما لامسه ـ لوسيان غولدمان (Lucien Goldman). في إطار سيكولوجية الرّواية ومن وجهة نظر ـ بنيوية تكوينية ـ ولم ينفه حيث يرى أن التماثل البنيوي حاصل بالفعل، ولكن

[1]. د جميل حمداوي: مدخل إلى نظرية الرواية، موقع دنيا الوطن، نشر في 2007/12/30، تنزيل يوم8 /2017/7 ،موقع
https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2007/12/30/116642.html

[2]. ينظر إبراهيم العساف: تحولات السرد، دراسة في الرّواية العربية ، ص 9

بين الرّواية بوصفها شكلا أدبيّا معقّدا، وبين شكل الحياة التي يعيشها الأفراد في مجتمع القيم الاستعمالية المنحطّة [1] .

وقد عرّف ـ من خلال هذه الرؤية ـ الرّواية بأنها « قصة بحث منحطّ عن قيم أصيلة في مجتمع منحطّ » [2] ، يضع غولدمان في هذا التعريف فرقا بين القيم الأصيلة التي تعني قيم الاستعمال التي تحترم الشيء لذاته، والقيم المنحطة التي يعكسها المجتمع الرأسمالي المبني على قيم التبادل التي لا تقدر الشيء إلا بما يساويه من المال. فالمال يقوم بالدور الرئيسي والوسيط بين الإنسان والسلع، بل بين الإنسان ونفسه مما يؤدي إلى الاغتراب والتشيؤ والاستلاب. يتبع غولدمان نفس طريق هيجل ولوكاتش، و فرويد، وجون بياجيه وغيرهم ولكن من خلال رؤية بنيوية تكوينية يفسر فيها شكل الرواية الغربية، ومسيرتها انطلاقا من التحولات التي طرأت على المجتمع البرجوازي.

أمّا مخائيل باختين فقد أورد في دراسته الملحمة والرّواية، ملاحظات مهمة على موقف نظرية الأدب من الرّواية، باعتبارها تختلف اختلافا بيّنا عن الأنواع الأدبية الأخرى. فالرّواية عمل غير منجز، لم يحقق حدوده المميزة كما الشعر، فإذا كانت الرّواية عند هيجل ولوكاتش وجولدمان تعتبر ملحمة برجوازية، فإنها عند مخائيل باختين الروسي « أدب شعبي وجنس سفلي ومتحلل (intercalaire genre) نابع من الأجناس الأدبية الدنيا، وهي كذلك تعبير عن الأوساط الشعبية والفئات البروليتارية الكادحة»[3] .

إذن باختين كغيره من المنظرين، يعترف بأن الرّواية هي نوع في طور الإنجاز، يمتاز بخصائص تميّزه تمييزا رئيسا عن الأنواع الأدبية الأخرى، لكنّه يذهب بعيدا في تحديد نشأة هذا الجنس بل يفصلها عن الملحمة ويعدّها مستقلة بكليتها دون أيّ منازع محددا جذورها في ثلاثة

---

[1]. ينظر د إبراهيم عباس: الرّواية المغاربية، ص 194

[2]. يوسف الأنطاكي: سوسيولوجيا الأدب ـ الآليات والخلفية الإبستيمولوجية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2009، ط1، ص 164

[3]. د جمال حمداوي: مدخل إلى نظرية الرواية، موقع دنيا الوطن، نشر في 2007/12/30، تنزيل يوم8 /2017/7 ،موقع
https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2007/12/30/116642.html

أصول أساسية يميزها كالتالي : « إنَّ للرّواية ثلاثة جذور أساسية : ملحمي، وبياني متكلّف ـ خطابي، و كرنفالي.

وأنَّه ـ طبقا لطغيان جذر ما من هذه الجذور ـ تمت صياغة ثلاثة خطوط في تطور الرّواية الغربية: الرّواية الملحمية، الرّواية البيانية المتكلفة الخطابية، والرّواية الكرنفالية »[1].

يهمل باختين الخطين الأولين من خطوط الرّواية إلى حد كبير، ويركّز اهتمامه على الرّواية الكرنفالية التي اعتمدها المرجعية التي نشأت و تطورت عنها روايات "ديستويفسكي" متعددة الأصوات، التي وظفت روح التمرد على الأساليب المنضبطة، وأشاعت المعارضة للتصنع، و وظفت الصيغ المتحولة في التعبير.

كما يجد باختين بغيته في الفن السردي الشعبي، الذي يخاطب الحياة المتدفقة المتمثلة في عامة الناس، وصدق معاناتهم.

يشكل باختين نظريته في الرّواية من خلال بحثه عن صورة لنشأة الرّواية في الهجاء الشعبي والسخرية والضحك باعتباره متصلا بالصراع الذي يمثل جوهرا أصيلا في شكل الرّواية. يقول مركزا على هذه الأصول الشعبية وهناك « داخل قطاع الأدب المضحك ــ بجد يتعين علينا البحث عن نقاط انطلاق تطور مختلف أصناف خط الرواية الثالث، أعني الكرنفالي، بما في ذلك صنفه الذي يقودنا إلى إبداع ديستويفسكي »[2] .

من هنا كانت اهتمامات باختين بالشكل الروائي مختلفة تماما عن سابقيه، بعدما أدرك أن، عجز نظرية الأدب تجاه الرّواية آت دون شك، من المنظرين الذين ظلوا يعتبرون الرّواية، ويصنفونها على أنها نوع أدبي مكتمل، ويحاولون تحديد اختلافها كنوع مكتمل عن غيرها من الأنواع المكتملة .

---

[1] . ميخائيل باختين: شعرية دوستفيسكي، تج ،د جميل ناصف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1986م.ط/1، ص 158.

[2]. نفس المرجع، نفس الصفحة

يشير فيصل دراج في هذا الشأن في كتابه: نظرية الرّواية و الرّواية العربية إلى دراسة كتبها باختين عام 1941 تحت عنوان "الملحمة و الرّواية"* والتي صنف فيها الرّواية كجنس متميز طليعي عن الأجناس الأخرى حيث يقول: « يقرأ باختين الرّواية في قصيدة مدح طويلة، تضعها فوق الأجناس الأدبية كلها، وتنصبها مرجعاً سامياً وطليعة دائمة للشباب، لا يتسلل إليها عجز أو شيخوخة »[1] .

يؤكد باختين بهذا عدم اكتمال الرّواية وأنها جنس في طور التشكل لم يستقر بشكل نهائي بعد وتفوقها على الأجناس الأدبية الأخرى ليس راجع للموضوعات التي تعالجها بل " أن المهم في الرّواية هو ماهيتها باعتبارها ممارسة جمالية للغة في علاقة عضوية مع المجتمع وليس ما تعكسه من أراء المؤلف، أو ما تطرحه من موضوعات، وإنما المغزى الاجتماعي الذي تحمله تقنية القول"[2] .

الواضح من ما سبق أننا نستطيع أن نجمل مجموعة من التعاريف والخصائص التي يمكنها أن تحدد مفهوما جامعا للرّواية يأخذ على عاتقه كل تلك التنظيرات التي حاولت أن تؤسس لنظرية الرّواية، نجمل منها ما يلي :

. الرّواية ليست جنسا بين أجناس أخرى، فهي فريدة في تطورها بين أجناس أخرى، تشكلت منذ زمن بعيد، واقترب بعضها من الموت.

. الرّواية هي الجنس الوحيد الذي هو في صيرورة، غير منجزة أيضا.

. الرّواية ليست شاعرية كبقية الأنواع، كما أنّ البطل لا يكون بطوليا بالمعنى الملحمي أو التراجيدي المطلق، بل يجمع بين الإيجابية والسّلبية، ولا يُقدّم على أنه إنسان مكتمل وثابت وإنّما هو في تطوّر مستمر .

تحاكي الرّواية الساخرة الأجناس الأخرى، وتندد بأشكالها وبلغتها التقليدية.

---

* .كتاب" **المحلمة والرواية**" يعد فصلا ، أو دراسة من كتاب: جمالية ونظرية الرواية،تر جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1989، ط/1.

[1] . فيصل دراج : نظرية الرّواية والرّواية العربية ، ص 72

[2] . نورة بعيو: آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية " مدن الملح" وثلاثية " أرض السواد" لعبد الرحمن منيف، دار الأمل،تيزوزو/ الجزائر،2014،د.ط، ص 50

على الرغم من ظهور بعض الدراسات التي ساهمت بشكل كبير، في تحديد المعالم الكبرى لهذا الشكل، كما دفعت إلى تكاثف الجهود، للسير بهذا الجنس الأدبي نحو الوضوح، خاصة مع " برسي لوبوك " الذي ألح على الدارسين ببذل جهود إضافية لاستنتاج المواد التي تتركب منها الرّواية، وإدراك تنوعاتها المختلفة، و حركِيّتها عبر تطور الكتابة و الموضوعات، لأن هذه الموضوعات ـ حسب رأيه ـ هي العناصر الفاعلة في تشكيل الهيكل الفني لهذا الجنس الأدبي[1] .

رغم كل هذه الجهود، إلا أنه في واقع الأمر، تبقى هذه الدراسات قاصرة في إدراك شكل الرّواية في كليته، مما جعل أمره في غاية التعقيد، لأن الرّواية كما يقول عنها باختين هي جنس أدبي لا يكتمل، ومليء بإمكانيات التطور والتحوّل، وهي في حالة صيرورة دائمة الشيء الذي جعله يستخلص خمسة أنواع في ارتباطها بالزمن التاريخي:

1. الرّواية الغرامية المثالية، حيث تصور الرّواية العالم الخاص للفرد وتحولاته الداخلية العميقة.
2. الرّواية التّجريبية: تصوّر العالم والحياة كأنهما تجربة ومدرسة، على كل فرد أن يمر بها .
3. رواية السيرة والسيرة الذاتية .
4. الرّواية التعليمية التربوية.
5. الرّواية الواقعية أو رواية التشكل عنده، حيث يتشكّل الإنسان داخل الزمن التاريخي الحقيقي الضروري لمستقبله مستشهدا بروايتي " فرانسوا رابلية ": التي كان فيها للكرنفال دور كبير في تحطيم قداسة النظام اللغوي والقانوني الرسميين، و "غرفنتويا Gargantua "، و"وبنتاث رويل Pantagruel "، يصير الإنسان هنا مثالاً لإنسان جديد غير مسبوق[2]

هذه هي الأنواع التي مهدت لظهور الرّواية الحديثة عند باختين التي ظلت في تشكل مستمر منذ القدم مرورا بالعصور الوسطى وعصر النهضة إلى العصر الحديث دون أن

---

[1]. ينظر د. إبراهيم عباس : الرّواية المغاربية، ص 205

[2]. -voir mikhail bakhtine : Esthétique de laceration verbale, pp212- 213

تصل إلى شكل ثابت و نهائي[1] وبالتالي فإن خط حداثة الرواية في تطوّر مستمر، ففي كل مرحلة نجدها تقيّم الماضي تقييمًا جديدًا.

في ختام هذا المطلب يمكن القول أن قضية شكل الرّواية غير محسومة لأنه لا يزال مفتوحا على التطور الشيء الذي صّعبَ من إدراكه في كليته باعتباره في حالة صيرورة دائمة لأن الرّواية ليس لها ملامح ثابتة ومحدّدة، بل تتغيّر ملامحها بتغيّر الزمن والظّروف إنتاجا وقراءة، فما أن تبرز روايات في فضاء ثقافي ما، حتى تبرز أخرى في فضاء مغاير وبشكل مغاير.

لهذا يحق لنا طرح التساؤل عن إمكانية وجود جذور هذا الشكل في فضاء الثقافة العربية وكيف تشكل هذا الجنس حتى أصبح على هذا النحو الذي نراه اليوم في ملامح الرّواية العربية .

1-2-المفهوم/ النشأة والجذور في الفضاء العربي:

إذا كانت الرّواية بعدِّها شكلا أدبيا قد نشأت، وتطورت في الفضاء الغربي تبعا للظروف الخاصّة، بالسيرورة التاريخية للمجتمعات الغربية، فإنها في الفضاء العربي ذو الظروف التاريخية، والثقافية الخاصّة، قد تشكلت أيضا، ونهلت من موروثها الثقافي مع تأثرها الواضح بالرّواية الغربية .

وإن كانت البدايات قد أخذت على عاتقها تقليد الرّواية الغربية من حيث استلهام الشكل كما عرفته الرّواية الغربية في العصر الحديث فقد عرف مسار الرّواية العربية تحوّلا على يد مجموعة من الروائيين خاصة مع بدايات الستينيات المتأثرين بالتيار الغربي في التجديد الذي يتزعمه روّاد الرّواية الجديدة الذين جمعوا بين النقد والرّواية مما يوحي بانتساب ما يمسى" الرّواية العربية الجديدة" لما يسمى بالرّواية الفرنسية الجديدة التي ترجمت بعض نصوصها في بداية الستينيات .

"إن التقاطع مع التسمية لا يلحق ما سميناه " الرواية العربية الجديدة " بنظيرتها الأوربية، ولكنه يقيم تشابكا على صعيد الرغبة في انتهاك الشكل والتعبير بصورة جديدة عن العالم، أي بصورة مختلفة عن تلك الطريقة التي عبرت بها " الرّواية الواقعية" عن العالم "[1]

[1] . ينظر د نورة بعيبو. آليات الحوارية و تمظهراتها في خماسية " مدن الملح" ، وثلاثية" أرض السواد" لعبد الرحمن منيف، الأمل للطباعة والنشر،تيزوزو/ الجزائر، 2014، د.ط، ص57

وقد كانت الصيغة المحفوظية في الكتابة الروائية (روايات نجيب محفوظ خاصة الثلاثية) أنموذجا للرّواية الواقعية التي حاكت نظيرتها الأوربية من خلال الحضور البارز للشخصية الروائية، والحركة في الزمان الخطي، و الحكبة، وتتابع الأحداث، فإن الجيل الجديد قد عمل على تجاوز شكل الرّواية الكلاسيكية ممثلة في بنيتها السردية الواقعية، وقد جاءت هذه المغايرة تحمل بعض ملامح الرّواية الفرنسية الجديدة لكنها لا تنتسب إلى الأفق نفسه " وإذا كنا نلمح في روايات "ألان روب غرييه ، ونتالي ساروت" أكثر كتّاب الرواية الفرنسية شهرة في العربية انتسابا في طريقة النظر للعالم، إلى الفلسفة الوضعية الأوربية، أو محاكاة ساخرة بصورة غير مباشرة لهذه الفلسفة ، فإن صنع الله إبراهيم وادوارد الخراط، وإلياس الخوري ينتسبون إلى نظرة للعالم تكاد تكون مغايرة تماما، ليس هناك في الرّواية العربية نظرة تشيئية إلا بمقدار ما تخدم هذه النزعة الرغبة في التعبير عن عالم مفتّت لا يقين فيه "[2]

إذن الرّواية العربية الجديدة شكل جديد ومغاير عن رواية الكلاسيكية في صيغتها المحفوظية رغم أخذها ومحاكاتها لنظيرتها الأوربية إلا أنها اختلفت عنها في طريقة استلهام النظريات والفلسفات التي ساهمت في ظهور الرواية الجديدة الفرنسية وكذا في رؤيتها للعالم، وأصبحت هذه النزعات المستلهمة ذات طابع وظيفي يخدم السياق السوسيو ثقافي والسياسي الذي كان يعيشه العربي خاصة بعد هزيمة 67 يقول عبد الرحمان منيف في هذا الشأن " أن هذا العالم العربي، الواسع مساحة والغنيّ بالثّروات المتنوّعة، والمثقل بكمّ هائل من الشّعارات والضّجيج، يتساقط ويهون، وعلّة ذلك هو وجود خلل كبير في الحياة العربية كان يجب اكتشافه وفضحه أيضّا. فكانت الرواية هذه المسؤولية الخطيرة وطريقة لبلوغ بعض ممّا أراد"[3]. هذه هي رؤية الروائي العربي وهي مختلفة، وليس مثلما تبناها أصحاب النزعة التشيئية من كتاب الرّواية الجديدة في فرنسا، وليست كلية وصفية وطريقة في بناء العمل الأدبي [4]

---

[1]. فخري صالح : في الرواية العربية الجديدة، دار العين للنشر، الإسكندرية 2010، ط/1، ص 13

[2]. نفس المرجع، ص 15

[3]. عبد الرحمان منيف: الكاتب والمنفى، دار الفكر الجديد، بيروت،1992، ط/1، ص378

[4]. ينظر فخري صالح : في الرواية العربية الجديدة، ص15

السؤال المطروح بعد هذا هو هل هذه الاستفادة لا تجعل من الرّواية العربية الجديدة محاكاة للرّواية الجديدة الفرنسية؟

إذا كانت الرّواية العربية الجديدة قد جاءت في سياق اجتماعي وسياسي مخالف لنظيرتها الغربية، متسم بالهزيمة(هزيمة 67) و بتشوّش الرؤية و بمحاولة القبض على تماسك الأشياء وهي تنهار كما يقول صالح فخري، فإن غرض الرّواية العربية جاء مغايرا للرواية الغربية التي كان غرضها وصف الأحاسيس الإنسانية وقد تشيئت في غياب الإنسان واغترابه. وهي محاولة القبض على التشوش الذي يعد الشكل الروائي الذي قدمته الرواية الجديدة .

أما الرواية العربية فهي تحاول منذ بداية تشكلها أن تكون مغايرة عن شكل الرواية الغربية الكلاسيكية و أن تجترح لنفسها مسارا مغاير ومختلف كل الاختلاف عن نظيرتها الغربية وقد تجلى ذلك في عديد من النصوص الروائية العربية مثل نصوص محمود المسعدي، إدوارد الخراط، صنع الله إبراهيم، حيدر حيدر، إميل حبيبي، مؤنس الرزاز، وجمال الغيطاني الذين برز معهم عامل العودة للتراث لتشكيل النصوص الروائية لأجل إنتاج شكل مغاير له خصوصية محلية للرواية العربية نمثل لذلك برواية الزيني بركات (1967)، وقد جاءت هذه التجارب استجابة للواقع بعد أن اطلع هؤلاء على تجارب عالمية كان لها الأثر الكبير وظفت التراث المحلي والإنساني كما كان الشأن مع الرّواية الأمريكو لاتينية، واليابانية التي كان لها شديد التأثير على الرواية العربية ومنها الرّواية الجزائرية .

في الأخير يمكن طرح التساؤل حول شأن الرّواية الجزائرية وهل أخذت نفس مسار الرّواية العربية و كيف جاء تأسيسها في الفضاء الجزائري وهل برزت مغايرتها للشكل الكلاسيكي مثل نظيرتها العربية ؟

مقاربة الإجابة عن هذه الأسئلة سنراها في المفهوم والنشأة والجذور في الفضاء الجزائري في السطور التالية.

1-2-2المفهوم /النشأة والجذور في الفضاء الجزائري:

إذا كان الحديث عن نشأة الرواية الجزائرية في علاقتها سواء بالرواية العربية في المشرق أو الغربية قد يأخذنا إلى البحث عن النصوص الضاربة في عمق التاريخ بداية من أول نص عالمي جزائري " الحمار الذهبي" لأبولويس Apulius والذي يعد إبداع عالمي،كما يقول عنه دكتور جميل حمداوي أن "هذه الرواية للوكيوس أبوليوس أو أفولاي أول نص روائي في تاريخ الإنسانية . وقد وصلتنا هذه الرواية كاملة، وهناك روايات قبلها لكنها وصلت ناقصة. ويعتبر هذا العمل الأدبي الإبداعي أيضا أول نص روائي فانطاستيكي في الأدب العالمي. ولا يمكن أن نتفق مع الذين ذهبوا إلى أن رواية "دونكيشوت"(1604م) لسرفانتيس – الكاتب الإسباني– أول نص روائي عالمي، أو مع الذين أثبتوا أن بداية الرواية قد انطلقت مع الرواية التاريخية الإنجليزية في القرن الثامن عشر(والتر سكوت ، ودانيال ديفو، وفيلدينغ...) . زد على ذلك أن رواية "الحمار الذهبي " هي المنطلق الحقيقي لظهور الرواية الأمازيغية في حين أن أعمال تيرينيس آفر تشكل البداية الفعلية للمسرح الأمازيغي في شمال أفريقيا "[1]، إلى غاية نص " حكاية العشاق في الحب والاشتياق"(1899)[2] لمؤلفه مُحَّد بن براهيم(الأمير مصطفى) "الذي تشكلت فيه بوادر السردية، والذي عد أول نص عربي تأسيسي للرواية العربية، وإذا سلمنا بهذا فإن انطلاق الرواية العربية الحديثة تكون من الجزائر على حد قول "صالح مفقودة ، "غير أن اتسام هذا العمل بالضعف اللغوي و التقني جعل "عمر بن قينة" يتحفظ في اعتباره رواية أولى على مستوى الوطن العربي، بالرغم من أن هذه الحكاية كانت أول عمل قصصي انعكست فيه نتائج الحملة الفرنسية على الجزائر، فقد صادر المستعمر أملاك المؤلف و أملاك أسرته و اضطهدها[3].

---

[1]. جميل حمداوي : مقال بموقع الحوار المتمدن، العدد 1924، النشر يوم 2007/04/23 ، http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=97388

[2]. مصطفى مُحَّد ابراهيم: حكاية العشاق في الحب والاشتياق، تح د. أبوالقاسم سعدالله، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1983م، ط/2

[3]. مفقودة صالح: المرأة في الرواية الجزائرية، دار الشروق للطباعة والنشر، الجزائر 2009م،ط/2، ص29

كما يأتي عمل أدبي آخر وهو " غادة أم القرى" لأحمد رضا حوحو العمل الذي اتفق عليه أغلب النقاد رغم هناته أنه العمل الأدبي الرائد على مستوى شكله ولغته، وجرأته الإبداعية خاصة إذا ما قارناه بما كان سائدا في زمن إصداره في الأربعينيات من القرن الماضي كما يقول عنه الدكتور واسيني الأعرج "ويكفي أحمد رضا حوحو فخرا، أنه كان أول أديب يكتب باللغة العربية، ويطرق أبواب العالم الروائي[1]".، بعد هذه الرواية جاءت محاولات أخرى في الخمسينات من القرن الماضي منها " الطالب المنكوب" لعبد المجيد الشافعي الصادرة في سنة 1951م، والتي جاءت دون مستوى رواية رضا حوحو " غادة أم القرى"، حيث يقول عنها إدريس بوديبة " إن هذا العمل الروائي هو نموذج للسذاجة الفكرية الفنية، سواء أكان ذلك في مستوياته البنائية أو الشخصية أو في عقدته و أحداثه، وهو مثقل بالتصريحات اللغوية و الأفكار المثالية"[2]، نجد أيضا رواية أخرى لنور الدين بوجدرة " الحريق"1957م التي تعد أكثر تطورا من الناحية الفنية من سابقتها حيث تطرق فيها إلى الثورة التحريرية بقالب عاطفي، في خطوة أمامية نحو رواية عربية جزائرية أكثر تطورا في لغة السرد،وعناصر القص[3] .

بعدها تدخل الرواية الجزائرية حالة كمون إلى أن يظهر أول نص روائي يحمل فنيات الرواية الواقعية الكلاسيكية، لهذا يقر المتتبعين والنقاد أن ميلاد الرّواية الجزائرية المكتوبة بالعربية جاء متأخرا بعد الاستقلال بعشر سنوات حيث صدر أول نص يحاكي الرّواية الغربية الكلاسيكية ويأخذ مجمل فنياتها مع بداية السبعينيات هو رواية عبد الحميد ابن هدوقة " ريح الجنوب"(1971)[4] هي،رواية يدور موضوعها على تصوير العلاقات الاجتماعية في ضوء مؤسسة الزواج القسري وحول صورة الريف الجزائري بعد الاستقلال وتعتبر نفيسة بطلة الرّواية الرئيسية وتزويجها يعد الحدث الرئيسي الذي ينجم عنه الصراع.

---

[1] . الأعرج واسيني: اتجاهات الرواية العربية فى الجزائر، المؤسسه الوطنية للكتاب، الجزائر 1986، ص130

[2] . أحلام معمري: نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، مجلة الأثر، مجلة أكاديمية تصدر عن جامعة قاصدي مرباح ورقلة ،ع20،جوان2014، ص58.

[3] . ينظر د. رئيسة موسى كريزم: عالم أحلام مستغانمي الروائي ، دراسة، دار زهران للنشر،2010،ص44

[4] . عبد الحميد بن هدوقة: ريح الجنوب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر،1978، ط2

بعده جاءت رواية طاهر وطار "اللاز " (1974)[1] التي اتخذت الفلسفة الاشتراكية ملهما لها حيث طرحت الصراع القائم في ثورة التحرير الجزائرية، ثم تلتها تجارب أخرى لروائيين آخرين من جيل ما بعد التأسيس برزوا مع بداية الثمنينيات مثل واسيني الأعرج في رواية" نوار اللوز" (1983)[2]، جيلالي خلاص"رائحة كلب " (1985)[3]، الحبيب السايح "زمن النمرود"(1985)[4]، أحلام مستغانمي في " ذاكرة الجسد"(1993)[5] وصولا إلى جيل التسعينيات وما بعدها إلى غاية يومنا هذا، و قد خلفوا تراكما يؤشر على وجود تحولات في المكونات الأدبية، والشكلية لهذا الجنس الروائي من أغراضه تكريس خصوصية جزائرية للخطاب الروائي بعيدا عن التناول الأطروحي، و في أفق بلورة وجهة نظر نقدية للذات وللعالم، بما في ذلك عالم اللغة والكتابة[6]

هذا التحوّل في شكل الرواية الجزائرية لم يكن منفصلا عن تحولات النص الروائي العربي إلا من حيث الاهتمام الذي أولته الرّواية الجزائرية بموضوعات ثورة التحرير أو الأرض في صلتها بالثورة الزراعية، والمرأة من زاوية موقعها في المنظومة الاجتماعية كما فعل بن هدوقة في "ريح الجنوب "، أو في رواياته اللاحقة، وصراع الأجيال والعودة للطفولة وعالم المسكوت عنه، واستلهام التراث، وكذلك استلهام أشكال أخرى من التعبير عبر تَصَادِيّها بالرواية العالمية بعد أن راهن الروائي الجزائري على التجريب كنزعة بدأت تنحو منحى التأصيل منذ الثمانينيات وهي المرحلة التي شهدت تحولات على المستوى السياسي والاجتماعية والثقافي استدعت تحولات على مستوى جمالية النص لأجل استعاب الإشكاليات المستحدّثة والتحديات المتولدة، وقد اخترقت هذه النزعة التي مثلت نمطا من

---

[1] . طاهر وطار: اللاز، الشركة الوطنبة للنشر والتوزيع، الجزائر 1975

[2]. واسيني الاعرج: نوار اللوز، تغريبة صالح بن عامر الزوفري، دار الحداثة، بيروت 1983، ط/1

[3]. جيلالي خلاص: حمائم الشفق، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1986، ط/1

[4]. الحبيب السائح: ذاك الحنين، منشورات cmm، وهران، 1997،ط/1

[5]. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت 1993، ط/1

[6] . ينظر عبد الحميد عقار: الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء ط/1، ص 23

الرّواية معمار الرواية التقليدية الذي مثل عبر تراكم التأسيس قاعدة اخترقتها رواية التجريب أو ما يطلق عليه الرّواية الجديدة .

بهذا الشكل الجديد الذي مثلته الرّواية الجديدة تجاوزت الرّواية الجزائرية الشكل التقليدي المبني على وصف فضاء الثورة، و وقائعها وبطولاتها إلى محاولة خلق رموز تستمد حضورها من تفاعل الحاضر بالماضي نظرا للمرونة والحرية التي يقدمها الجنس الروائي الذي يستمد قوة حضوره وبلاغة امتداده ممّا تتوفر عليه الرّواية من حرية مطلقة تمكنها من خرق سلطة المعايير المختلفة والمتفاوتة، التي تمثل مرجع فعل الإبداع في العادة[1].

يمكن أن نمثل لذلك برواية رشيد بوجدرة "التفكك" (1980) التي تعد أول نصوصه العربية التي عَمَدَ فيها إلى اخترق الشكل عامة واللغة خاصة بخرق تعاقبية الحدث باختياره لإحدى عشر فصلا لا تحمل أرقاما ولا عناوين يمكن إعادة ترتيبها على غير الشكل الذي وردت فيه .

تبدو تأثيرات الرواية الجديدة الفرنسية واضحة في كتابات بوجدرة، هناك أيضا الروائي واسيني الأعرج في روايته" نوار اللوز" التي تمثل نمط استلهام التراث باستدعاء حكاية " تغريبة بني هلال " و توظيفها بشكل مغاير يخدم غرض الرّواية وموضوعها، فرواية " نوار اللوز" تقيم تعالقا متعدد المستويات مع سيرة أو تغريبة بني هلال ابتداء من العنوان ومرورا بأسماء الأعلام والاقتباسات النصية الشيء الذي يضعنا أمام شكل مغاير للرواية التقليدية تجاوزت به الرواية الجزائرية التناول الأطروحي واتخذت من توظيف التراث هاجسا حداثيا كما فعلت مع اللغة كاشتغال حداثي ساهم في بلورة هذا الشكل الجديد الذي أصبح يطلق عليه الرّواية الجزائرية الجديدة، وقد برز الاشتغال اللغوي في " سياق التراجع التدريجي للوظيفة الإحالية "[2]، وهذا كعامل من عوامل خرق الشكل التقليدي عند العديد من الروائيين، يمكن أن نمثل لهذا النمط من الاشتغال اللغوي الذي ظهر بوضوح في المتن

[1]. بوجمعة بوشوشة: ارتحالات السرد المغاربي، مجلة علامات، 14م،ع56، 1يونيو200، ص 63

[2]. عبد الحميد عقار: الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء ط/1، ص 84

الروائي الجزائري بتجربة الحبيب السائح موضوع اشتغالنا في جميع رواياته التي جاءت بعد تجربة " زمن النمرود" .

لم يقتصر هاجس التحديث في الرّواية الجزائرية على اللغة بل حاول أن يخترق كل عناصر المعمار التقليدي من خلال استثمار الممكنات السردية المتاحة في التراث العربي، كما فعلت الرواية العربية ممثلة في جيل الرواية الجديدة العربية كما ذكرنا سابقا مثل جمال الغيطاني وإميل حبيبي و صنع الله إبراهيم، وحيدر حيدر أثر هؤلاء في جيل روائي الثمنينات الممثل في واسيني الأعرج و جيلالي خلاص، وأحلام مستغانمي أو ما نجده فيما بعد في رواية الحبيب السايح "زهوة " (2011)[1] حيث يأخذ استثمار العجائبي كقاعدة لتشكيل بنية الرّواية بداية من المكان أو الحيز الذي يرد في الرّواية مكانا مطلقا غفلا عن التحديد تلونه الأسطرة والغيب عبر الخلوة الصوفية، حيث تكتسب صورة شخصية إدريس أبعادا أسطورية بعد أن أضفى عليها الكاتب نوعا من الكثافة والغموض عبر الاشتغال على لغة الإضمار والمكاشفة بين الواقعي والمتخيل و الحلمي في صياغة أشكال حضورها النصي. وقد أتاحت أشكال استثمار العجائبي في بناء روايته إمكانية اختراقه للبنية التقليدية للرّواية مع استثمار تقنية التوالد السردي حيث تتناسل الحكايا عن بعضها البعض وتتداخل في أنساق الحكي ليجد القارئ نفسه أمام أكثر من قصة تتداخل لحد الالتباس عبر تقنية التذكر والحلم كما تعكسها رواية " زهوة " .

نجد ذلك الاختراق والمغايرة متجليا أيضا في مدونة جيل التسعينيات وما بعد أيضا فعلى سبيل المثال لا الحصر نجد رواية عبد الوهاب بن منصور" فصوص التيه "(2011)[2] يتداخل فيها الشفوي مع الواقعي في عجائبية تتحكم في صياغتها تقنية التذكر والحلم والتداعي لصياغة خطاب السرد وتشكيل أنساقه. هنا يبرز التعالق الروائي و السيري من خلال استثمار الكاتب لعلامات من سيرته الذاتية و تجاربه الحياتية مدارا يبدأ من استثمار للعجائبي من العتبات النصية الأولى بداية من العنوان الذي يحيل على كتاب فصوص الحكم لابن عربي، ثم تصديره بعبارة لابن عربي من نفس الكتاب، تتشكل فصول الرواية

[1] . الحبيب السايح : رواية زهوة، دار الحكمة للنشر، الجزائر 2011، ط/1 .

[2] . عبد الوهاب بن منصور: فصوص التيه، منشورات البرزخ، الجزائر 2011، ط/1 .

برمزية يسميها بفصوص التيه التي تحيل على أننا أمام حكاية صوفي يقدمها السارد بضمير المتكلم وهو يدخل سبعة أبواب باحثا في سيرة والده الفقيه الذي تحوّل إلى قوال " أبي الذي لم تره عيناي ولم يذكره لساني صار نفسا عميقا، وتنهيدة حادة خرجت من صدري الذي تفتق به جرح قديم ظننت انه اندمل. أبي الفقيه صار قوالا"[1] .

نجد أيضا روائي آخر من الجيل الجديد هو الحاج أحمد الصديق الزيواني في أول راوية له عن الصحراء " مملكة الزيوان "(2013)

التي يستثمر فيها العجائبي لإبراز محلية المكان ومنح الرّواية جمالية خاصة يتدخل في هذه الرواية بالإضافة للعجائبي الذي يبدأ من حفرة الرابطة ومن الأسماء غير المعهودة التي تحمل رمزية المكان الصحراوي سرد سيرته الذاتية في تداخل مع السرد الروائي وهذا ما يعطينا ملمحا عن ظاهرة بدأت تتجلى بوضوح في الرّواية الجزائرية ما بعد الألفية وهي كتابة الذات / الواقع عبر الذاكرة واستعمال (الميتا سرد)*. فرواية السيرة أو السيرة الروائية هي المزج بين السيري والروائي حيث تستمد الرّواية السيرية / السيرة الروائية عناصرها من السيرة الذاتية " إنها تبحث عن وجودها مجازيا بينهما"[2] حيث يتم دمج الميثاق الروائي مع الميثاق السيري تصبح الشخصية الروائي متناهية مع المحكي ويتم الحكي بضمير المتكلم وتصبح شخصية الكاتب محورية في النص و هذا النوع يكون فيه السرد ذاتي منولوجي.

وإن كانت تجربة (الميتا سرد) قد بدأتها الروائية أحلام مستغانمي في روايتها ذاكرة الجسد الصادرة مع بداية التسعينيات من خلال سيرة الذات إلا أن اشتغال جيل الروائيين الشباب في الجزائر قد اتخذ في هذا الاشتغال الما بعد حداثي هاجسا لتجاوز الشكل التقليدي و خرقا لعمود شكل الرّواية الحداثية التي مثلها جيل مابعد التأسيس من خلال الرهان على الرّواية العالمية.

---

[1] . عبد الوهاب بن منصور: فصوص التيه ، ص 11

* **الميتا سرد:** وعي ذاتي مقصود بالكتابة القصصية والروائية، ويتمثل أحيانا بالاشتغال على عمل كتابي،أو البحث عن مخطوط أو مذكرات مفقودة، وغالبا ما يكشف فيها الراوي أو البطل عن انشغالات فنية بشروط الكتابة. أنظر فاضل تامر المبني الميتا- سردي في الرواية،دار المدى 2013، ط1، ص8.

[2] . د عمري بنوهاشم: التجريب في الرواية المغاربية الرهان على منجزات الرواية العالمية، دار الأمان الرباط، 2015 / ص 109

هذا النوع من الاشتغال يعتمد السيري فهو " لا يوفر إمكانية لأي شيء سوى لذات وما يمر عبر منظورها وليس لأحد من استقلال وقيمة إلا بمقدار ما يقرره السرد الذي يتمركز حول شخصية الروائي الذي يصبح محورا مركزيا في النص"[1] يجب الإشارة أن الاستثمار في سيرة الروائي لا يعني بالضرورة نقل الوقائع التاريخية وهي المادة المتصلة بسيرة المؤلف تنقل بحقيقتها وأصالتها لأنها ما إن تصبح موضوعا لسرد حتى تفقد أصالتها ويعاد إنتاجها طبقا لشروط تختلف عن شروط تكّونها قبل أن تندرج في التشكيل الفني في العمل الروائي، وعليه لا يمكن الحديث عن مطابقة حرفية ومباشرة بين ما هو سيري في النص و ما هو متعلق بسيرة الشخصية للمؤلف وإنما التركيز في كيفية الاستثمار و درجات الاستلهام، كما يمكن الإشارة في هذا النوع من الرّوايات إلى ظاهرة (الميتا سرد) في حد ذاتها والتي تمثل خرقا لعمود الكتابة الروائية الحديثة كما أعلن عنها أباء الرّواية الغربية منذ سبعينات القرن الماضي وهي اتجاه لما بعد الحداثة يخوضه النص الروائي الجزائري هذه المرة بعيدا عن تأثير الرّواية العربية كما برزت مع الأجيال السابقة، مع رواية الميتا سرد أصبح الروائي الجزائري " يشتغل على الوعي الذاتي المقصود بالكتابة القصصية أو الروائية يتمثل أحيانا في الاشتغال على إنجاز عمل كتابي أو بحث عن مخطوطة أو مذكرات مفقودة وغالبا ما يكشف فيها الراوي أو البطل عن انشغالات فنّية بشروط الكتابة الروائية"[2] كما يتطلب هذا النوع (الميتا سرد) قبول عقد افتراضي مسبق بين القارئ والمؤلف على عدّ هذا النص لعبة كتابيّة صرف لتجنب الالتباس وسوء الفهم[3].

وعند الروائيين ما بعد الألفية الذين تأثروا بنماذج الرّواية العالمية و راوحوا يراهنون عليها لأجل البحث عن شكل ما بعد حداثي بتوظيف (الميتا سرد) لتجاوز الشكل الروائي السابق والمغايرة يعد في حد ذاته

[1]. د عمري بنوهاشم: التجريب في الرواية المغاربية الرهان على منجزات الرواية العالمية، ص 109

[2]. فاضل ثامر: المبنى الميتا سردي في الرواية، دار المدى، ط/1، ص8

[3]. نفس المرجع، ص8.

(أي التجاوز) إعلانا على أن الرواية جنس أدبي ميزته الجوهرية هي الحرية وبالتالي فأي شكل تستقر عليه الرّواية هو شكل مفتوح على الاختراق وعلى التجاوز لهذا قال باختين أن الرّوية شكل غير منتهي و في سيرورة دائمة التشكل .

وهذا ما تركز عليه الرّواية الجزائرية في إنشاء خطابها لهذا سوف نحاول في الأسطر الآتية أن نبين مفهوم الخطاب والخطاب الروائي .

2. مفهوم الخطاب والخطاب الروائي:

2-1. مفهوم الخطاب:

يعتبر الخطاب من المصطلحات المتداولة والشائعة في حقل الدراسات اللغوية. وقد ظهر في الغرب في ظل التطورات التي عرفتها الدراسات اللغوية، خاصة مع ظهور كتاب فردينان ديسوسير "محاضرات في اللسانيات العامة " الذي كان له تأثير كبير في ظهور مدارس، واتجاهات في الدراسات اللسانية الحديثة. لهذا تعددت مفاهيم ومدلولات هذا المصطلح ، نورد بعضها فيما يلي :

خطاب :« مرادف للمفهوم السوسيري " الكلام " وهو معناه المعروف به في اللسانيات البنيوية »[1]. و يشير كل من غريماس وكورتاس في معجمهما، رابطين مفهوم الخطاب بالمجال السيميائي، و معتبرين: « أن الخطاب هو موضوع معرفي يعالج من طرف اللسانيات الخطابية[2]» . وعند دومنيك مونغانو، يشير مصطلح الخطاب . في معناه المتداول في تحليل الخطابات . إلى نوع من تناول اللغة أكثر مما يحيل على حقل بحثي معين، كما يدخل مصطلح الخطاب في سلسلة من التقابلات، حيث يكتسي قيما دلالية، أكثر دقة منها « الخطاب/ جملة: الخطاب يتكون من وحدة لغوية، قوامها سلسلة من الجمل، خطاب/ ملفوظ : وحدة لغوية(= ملفوظ) فإن الخطاب يشكل وحدة اتصال مرتبطة بـ ظروف

---

[1]. د ابراهيم صحراوي : تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار الآفاق، الجزائر 1999 ،ط/1، ص 9

[2]. -grimas(A,j) et joseph courtés : semiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage ,edition classique Hachette, voir : discours. p 110

إنتاج معينة، كل ما هو من قبيل نوع خطابي معين : نقاش متلفز، مقالة صحفية، رواية ...الخ» [1].

أما الخطاب حسب بينفيست الذي سيكون لتعريفه أثر في الدراسات الأدبية التي تقوم على دعائم لسانية فإنه يرى أن الجملة تخضع لمجموعة من الحدود، إذ هي أصغر وحدة في الخطاب .

ومع الجملة نترك مجال اللسانيات كنظام للعلامات، على اعتبار أن الجملة تتضمن علامات، وليس علامة واحدة، وندخل إلى مجال آخر، حيث اللسان أداة للتواصل، نعبر عنه بواسطة الخطاب » [2].

يضعنا بينفيست في تعريفه للخطاب أمام مجالين متقاطعين: مجال يغدو فيه " اللسان" كمجموعة علامات مستخلصة بواسطة إجراءات صارمة، ومن جهة أخرى هناك تجلي اللسان في عملية التواصل.

وتبعا لذلك تغدو الجملة منتمية للخطاب، ويمكن تعريفها بأنها وحدة الخطاب.

يَعدُ بنفنيست الخطاب ملفوظ منظور إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل...[ف] كل تلفظ يفترض متكلما ومستمعا وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما[3] فالملفوظ "énonce " هو الموضوع اللغوي المنجز والمستقل عن الذات المنجزة والمكتفي في ذاته، أمّا التلفظ "Enonçation" فهو الاستعمال الذاتي للغة أي أنّه حركة دينامية، لإنتاج خطاب ما، والتلفظ من هذا المنظور فعل لغوي حيوي يتيح لنا دراسة اللغة، ضمن مفهوم نظرية التواصل ووظائف اللغة لهذا رأى "بنفنست" أن التلفظ هو موضوع الدراسة وليس الملفوظ .

---

[1] . د ومنيك مونقانو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تج:مُحَّد يحايتن، منشورات الاختلاف،الجزائر 2005،ط/1، ص35

[2] . سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن ـ السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي ، بيروت/لبنان2005 ،ط/4، ص18

[3]- ينظر سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن ـ السرد، التبئير)، ص 19 .

يمكن إضافة تعريف آخر للخطاب بمقابلته بمفهوم اللغة كمجموعة متناهية من العناصر، مستقرة نسبيا، فيكون الخطاب عندئذ مجالا للإبداع، تتشكل فيه وبطريقة غير ملحوظة، سياقات تعطي قيما جديدة للغة.

وهكذا فإن تعدد معاني لفظة ما، صنيع خطابي يتحول بالتدرج إلى ظاهرة لغوية[1]. وهذا ما نلاحظه في الكتابات الرّوائية الجديدة التي تركز في اشتغالها الإبداعي على الرصيد اللغوي، فتكون القيم الجديدة متمثلة فيما يضاف إلى الإبداع من ألفاظ جديدة أو استعمالات متكررة لألفاظ سابقة في مقامات وسياقات جديدة أيضا، يفرضها التطور الطبيعي للحياة، لما تستلزمه الاحتياجات التعبيرية المتشعِّبة للفرد، التي تتسع باتساع الاكتشافات العلمية وغير العلمية، في مختلف الميادين. وهذا ما نجده أيضا عند رجال السياسة والشخصيات العامة، أي أن الإبداع في المجال اللغوي، لا يأتي إلا عن طريق أولئك الذين يستطيعون التأثير على الرأي اللغوي، وعادة ما يتجاوز هذا التبليغ المحيط الاجتماعي المهني الضيق، ليمس شرائح وطبقات اجتماعية مختلفة، إلا أن هذه القيم الجديدة كثيرا ما تصطدم بالطابع المحافظ لكثير من الأطراف، وخاصة تلك التي تعود إليها مهمة المحافظة على الرصيد اللغوي[2].

وعليه فإن مفهوم الخطاب يأخذ معناه المتعدد من مجال إلى آخر فمثلا نجده في حقل السيمائيات السردية عند غريماس وكورتيس في معجمهما « الخطاب والنص يحيلان إلى معنى واحد في الإحالة إلى ما هو سميائي غير لساني (مثل الطقس، فيلم ..، رسوم متحركة» [3] .

نجد لساني آخر في مجال اللسانيات هو هاريس الذي حاول توسيع حدود البحث اللساني من الجملة إلى الخطاب وقد عرفه « بأنّه، ملفوظ طويل، أو متتالية من الجمل تُكون

[1] . ينظر إبرهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقة، دار الأفاق، الجزائر 1999، ط/1، ص11

[2]. ينظر نفس المرجع، ص 12

_ [3] grimas(A,j) et joseph courtés : semiotique dictionnaire raisonné de la théorie du angage ,voir : discours. p 110

مجموعة منغلقة، يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر، بواسطة المنهجية التوزيعية، وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض [1]».

أما جينيت (Gérard Ginette) فيرى أن الخطاب « هو الوسيط اللساني في نقل مجموعة من الأحداث الواقعية والتخيلية التي أطلق عليها (جينيت) مصطلح الحكاية[2]» .

ننتقل مع (جينيت) إلى مسألة مهمة يرتكز عليها الأدب وهي الأدبية حيث

يربط الخطاب بموضوع الأدبية التي تمثل النظرية العامة للأشكال الأدبية التي تطبع الأعمال الأدبية بخاصية الخلود واكتساب الخصائص النوعية التي تحيطه بالجلال والتأنق والارتقاء والخطاب هو المسؤول عن كشف هذه الجماليات لأنه المتجلي بها والمتدثر في جلبابها[3] .

إذن يمكن استخلاص في النهاية كنتيجة نعبر بها عما يشغلنا في هذا البحث أن تعدد مفهوم الخطاب الذي لاحظناه في التعاريف السابقة رغم تعدده وتعدد زواي النظر التي قاربته فإنه يظل محصورا بين مجالين مجال لغوي ومجال تواصلي وهذين المجالين تضطلع بهما الكتابة الروائية ويوفرهما الخطاب الروائي الذي سنبحث في مفهومه في الصفحات الآتية لهذا يبرز التساؤل عن الدلالة التي يأخذها مصطلح الخطاب في الرّواية في بحثنا بعد أن تطرقنا لبعض من التعاريف المتقاربة الخاصة بالخطاب .

2-2 . مفهوم الخطاب الروائي:

يعد الخطاب الروائي ظاهرة اجتماعية كما وصفه باختين، وقد اهتم به أعلام الشعرية(la poétique) منهم "تودوروف" ،"جنيت" و غيرهم الذين قدموا تصوراتهم النظرية المختلفة عن الخطاب الأدبي عموما من خلال إجراءات ومفاهيم ميزت الخصائص النوعية التي تميز العمل الأدبي وترتقي به عن غيره من النصوص غير الأدبية، لهذا عدَّ

[1] . سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي ، ص 17

[2] . جيرار جينيت: خطاب الحكاية، تج مُحَّد معتصم وآخرين، منشورات الاختلاف، الجزائر ،ط/1، ص35

[3] . ينظر عبد اللطيف حني: الرؤية الجمالية للخطاب السردي المغاربي، رواية "مدية الرياح " لموسى ولد ابنو مورتانيا أنموذجا، دراسة منشورة في مجلة الخطاب، مخبر تحليل الخطاب جامعة مولود معمري، تيزي وزو، العدد الخامس، جوان 2009، ص 194

الخطاب قطبا مركزيا من أقطاب العمل الروائي وعنصرا مهما من عناصره السردية وأضحى "موضوع الشعرية التطبيقي"[1].

حيث يقول تودروف في هذا الشأن

"للأثر الأدبيّ، عموماً، مظهران فهو في الوقت ذاته حكاية وخطاب، فهو حكاية بمعنى أنّه يوحي بشيء من الواقع ويوحي بأحداث قد تكون وقعت وشخوص من وجهة النظر هذه، يتماهون مع شخوص الحياة الواقعيّة وكان بإمكان هذه الحكاية أن تنقل إلينا بوسائل أخرى...

ولكنّ الأثر الأدبيّ في الوقت ذاته خطاب فثمّة سارد يقصّ الحكاية وثمّة قارئ يواجهه، يتلقّى الحكاية. وعندئذ لا تهمّنا الأحداث الّتي تروى وإنّما تهمّنا الطريقة التي استعملها السارد ليعرفنا بها"[2].

مع "تودوروف" تدخل مقولة أساسية تميز مظهري الأثر الأدبي وهما الخطاب و الحكاية عن بعضهما البعض وهي مقولة السارد الذي يروي أحداث الحكاية، تعود الأهمية هنا ليس لما يرويه من أحداث بل للطريقة التي يروي بها هذه الأحداث والتي يطلق عليها الخطاب.

يقول الدكتور مُحَمَّد الباردي في التفريق بين مظهريّ الأثر الأدبي" ولكن "تودروف" ذاته يعترف أنّه من الصّعب التمييز بين مظهري الأثر الأدبيّ رغم اعتراضه على استدراك الإنشائي الرّوسي شلوفسكي (CHILOVSKI 1983) الذي أعلن أنّه من المستحيل ومن غير المفيد أن نفصل القسم الحدثي عن تنظيمه التركيبي لأنّ الأمر يتعلّق دائماً بالشيء ذاته وهو معرفة الظاهرة، وفي الحقيقة لا تكون الحكاية إلاّ في مستوى التصوّرات الذهنية لأنّ أيّ أثر أدبي هو في جملته خطاب وأنّ الخطاب في الرّواية هو الحكي بما أنّه الدّال أو الملفوظ أو النصّ السردي ذاته وهو وحده الذي يمكننا دراسته وتحليله تحليلاً نصياً وذلك لسبب بسيط هو أنّ القصّة والسّرد لا يمكن أن يوجدا إلاّ في علاقة مع الحكي وكذلك الحكي أو الخطاب

[1]. حسين ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في المنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي،لبنان/بيروت1994، ط/1، ص 33

[2]. مُحَمَّد الباردي: في إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، منشورات اتحاد كتاب العرب،دمشق 2000 م ،دط، ص8.

السردي لا يمكن أن يتم إلاّ من خلال حكيه قصّة وإلاّ فليس سرديّا. إنّ الخطاب سرديّ بسبب علاقته بالقصّة الّتي يحكي وبسبب علاقته بالسّرد الذي يرسله"[1]

أما مصطلح الخطاب الروائي الذي يعود الفضل في استعماله إلى ميخائيل باختين (mikhail bakhtine)الذي يعرفه بكونه « ظاهرة اجتماعية لا ينفصل فيها الشكل عن المضمون. فليس الخطاب في الرّواية شكلا محضاً، وليس هو مجرّد حامل لأبعاد إيديولوجية، بل هو خطاب أدبي من أبرز خصائصه أنّه ظاهرة متعددة الأساليب و اللغات والأصوات.. »[2].

وهكذا نرى أن مدلولات المصطلح تتعدد لكنها لا تتعارض في تعاريفها له بأنه ممارسة لغوية، غير أنها تختلف في زاوية النظر إلى هذه الممارسة من حقل إلى آخر، وانطلاقا من هذا التعدد الذي يمكن رده لتوسع الهائل للنظرية البنيوية، وتفرعاتها المنهجية .

فإننا سوف نحاول مقاربة المصطلح من خلال تجلياته التواصلية ومن خلال كونه خطابا تشخيصيا كما ينظر له باختين في نظريته الحوارية .

3.الحوارية المصطلح والمفهوم «Dialogisme»

يشير دومنيك مانغينو (Dominique Maingueneau) في حديثه عن مصطلح الحوارية إلى المعنى البلاغي الذي تعني فيه " الطريقة التي يتم من خلالها إدخال حوار تخيلي إلى ملفوظ ما "[3]، كما يشير أيضا هذا المصطلح إلى البعد التفاعلي للغة (الكلام) الشفهي، أو المكتوب الذي يركز فيه باختين على البعد التفاعلي داخل الكلمة، بكل ما تحمله كلمة (تفاعل) من معنى . وللوصول إلى تحديد أدق، لمصطلح الحوارية علينا أن نفرق بين حواريتين يشير إليهما مانغينيو تتعلق الأولى بكل التفاعلات اللفظية الممكنة، وتحيل إلى مختلف تمظهرات التبادل الشفهي، ويسميها الحوارية التفاعلية Dialogisme

[1] . مُحَمَّد الباردي: في إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، منشورات اتحاد كتاب العرب،دمشق 2000، دط، ص 11.

[2] . مجموعة من المؤلفين، إشراف مُحَمَّد القاضي : معجم السرديات ، دار مُحَمَّد علي للنشر ، تونس ، 2010 م ، ط/1،ص 175

[3] . د سليمة عذاوري: شعرية التناص في الرّواية العربية ، دار رؤوية للنشر والتوزيع، القاهرة ، 2012 م ،ط/2، ص 55

interactionnel، أما الثانية فتعكس ما هو نصي، ويمكن تسميتها بالحوارية التناصية Dialogisme intertextuel .[1]

غير أن مثل هذا التقسيم لا يعدو كونه تقسيما منهجيا لأن الجانب الشفهي والنصي في حقيقة الأمر وجهان لعملة واحدة هي (الحوارية) التي تعد مفهوما عامّاً* يحيل إلى فلسفة اللّغة ويحدّد علاقة الأنا المتكلمة بالآخر، فالأنا لا تقوم إلا بصياغة كلام الآخرين أثناء تلفظها.[2]

و هي مبدأ يقوم على اعتبار الكون كله مؤسسا على الحوار، إذ في أحاديثنا اليومية ننقل – عن قصد أو عن غير قصد – أقوال الآخرين سواء على مستوى التلفظ أو على مستوى التعبير. وهو مصطلح له مع "الحوار" جذر مشترك كما يشير إلى ذلك ميخائيل باختين حيث لاحظ أن الكاتب يشير في أعماله ليس إلى الواقع فقط، ولكن أيضا إلى الدراسات الأدبية السابقة، وقال إنه يتصور بأن هذا المرجع هو " حوار " مستمر، و منافسة من الكاتب مع الأشكال الأدبية القائمة[3]، لأنه لا يوجد تعبير لا تربطه علاقات بتعبيرات أخرى، وهذه العلاقة جوهرية تماما كما يؤكد باختين ، حينما يصطلح عليها بـ"الحوارية"، كما يحيل هذا المفهوم على ظاهرة سردية "جمالية"، أو شعرية لاحظها باختين وغيره من معاصريه من النقاد الروس، بارزة في كل أعمال دستويسفكي الروائية، التي توفر مثالاً ممتازاً من أمثلة الحوارية[4] التي يؤسس عليها باختين نظريته في الرّواية، لأن مجمل الأعمال التي

---

[1]. د سليمة عذاوري: شعرية التناص في الرّواية العربية، ص 55

[2]. د سيدي مُحَمَّد بن مالك : اللغة ورؤية العالم في الرّواية ، أشغال الملتقى الوطني الأول ،اللسانيات والرّواية مجلة الأثر ، عدد خاص ، ، (الملحقة الجامعية معنية) الجزائر
يومي 22 و23 فيفري 2012 م ، ص30

[3] _Vladimir SILINE ; le dialogisme dans le roman algerien de langue francaise : Université Paris 13 *Formation doctorale « Etudes littéraires francophones et comparées »* Thèse de Doctorat Nouveau Régime *:1999; p 13*

[4]. ينظر ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، تزيفتان تدوروف، تج فخري صالح ، دار رؤية للنشر والتوزيع ، القاهرة 2012 م ،ط/1، ص 163

قاربها تكشف عن نمط جديد من الكتابة الروائية التي أطلق عليه بالرّواية المتعددة الأصوات roman polyphonique ، لأنها « تتميز بالتنوع الكبير في الأصوات ، والتعبيرات ، كما في الأفكار والمواقف ووجهات النظر التي تعبر عنها تلك الأصوات و ملفوظاتها الخاصة [1]».

كما نجد أن مفهوم الحوارية، يحيل أيضا للدلالة على العناصر المتباينة داخل الأثر الروائي، فوجود هذه العناصر المشتركة وتفاعل بعضها مع بعض، حسب نظام معين، من شأنهما إنشاء كيان فني واحد هو الرّواية ؛ حيث تتعدد الأصوات في الرّوايه، إذ يقول مخائيل باختين في معرض حديثه عن هذا النمط الجديد من الكتابة :

« دستويفسكي هو خالق الرّواية متعددة الأصوات... لقد أوجد صنفا روائيا جديدا بصفة جوهرية »[2] . و المتمثل في الطابع الحواري الذي يتجلى على نطاق واسع في جميع عناصر البنية الروائية التي تكون دائما في علاقة حوارية في إطار التعدد .

كما يتجلى « هذا التعدّد في مستوى الضمائر واللغة مثلما يتجلّى في مستوى الأفكار والمواقف. والخطاب الروائي حسب باختين يتميّز بسمة أساسية هي استغلالُه الواعي المنظم لبنى اللغة "الحوارية" ، والحضور المتواقت في ملفوظ واحدٍ لصوت المتكلم وصوت غيره »[3] . لهذا لا يستطيع أي خطاب أن يتجنب تفاعلا حيا، قويا، مع غيره من الخطابات، وحده آدم الأسطوري، وهو يقارب بكلامه الأول، عالما بكرا، لم يوضع بعده موضع تساؤل. وحده آدم ذاك ـ المتوحد كان يستطيع أن يتجنب تماما هذا التوجه الحواري نحو الموضوع مع كلام الآخرين .[4]

و إذا كانت ظاهرة الحوراية التي كشف عنها باختين في أعمال ديستويفسكي حيث يقول عنها « فإن أعمال ديستويسفكي الإبداعية توزعت إلى سلسلة من البنى الفلسفية المستقلة

---

[1] . معجب الزهراني: مقاربات حوارية ، دار الانتشار العربي ،2012 م ،ط/1، ص 348

[2] . ميخائيل باختين: شعرية دستويفسكي ، ترجمة جميل نصيف، دار توبقال،المغرب 1984 م،ص 11

[3] . ينظر مجموعة من المؤلفين، إشراف مُحَمَّد القاضي: معجم السرديات، دار مُحَمَّد علي للنشر ، تونس ، 2010 م، ط/1، ص 161

[4] – ينظر مخائيل باختين: تحليل الخطاب الروائي، تج مُحَمَّد برادة، دار رؤية للنشر والتوزيع ،القاهرة 2009م ، ط/1، ص 90.

عن بعضها البعض ، والمتعارضة مع بعضها، والتي يستميت أبطاله في الدفاع عنها، إن وجهات النظر الفلسفية للمؤلف نفسه أبعد من أن تبرز من بينها جميعا لتحجب خلفها كل ما سواها[1]» قد بدت لبعض النقاد ظاهرة سلبية كما يقول عنها معجب الزهران، لأنها حسبه بمنزلة " الدال" و "المدلول" على تشتت فكر الكاتب، وعدم نضج وعيه وموهبته كما يتجليان في رواياته، فإن باختين عاينها من منظور مختلف تماما، فهي عنده ليست مجرد ظاهرة " إيجابية "، بل هي الدليل الأبرز و الأوكد على عظمة دستويفسكي كمبدع يعبر في كتاباته عن رؤية فلسفية وجمالية جديدة، هي ما يجعل الآراء والأفكار والمواقف الفكرية والأخلاقية، تبدو محكومة وموجهة بمنطق أو "مبدأ" الحوارية الذي يمنحها مشروعية الحضور المتزامن و المتكافئ في الفضاء النصي ذاته، وبغض النظر عن قناعات الكاتب وخياراته الشخصية [2] .

نجد هنا أن مفهوم دلالة الحوارية يتحدد بنفيه لمنطق التراتبية الذي يبرر الإعلاء أو الحط من شأن صوت ورأي وفكر لحساب صوت ورأي وفكر آخر، ولمنطق "المركزية " الذي يُوَلد في ذات المؤلف الوهم بأن آراءه وأفكاره هي المعيار الذي لا ينبغي تقديم الشخوص و أقوالها وأفعالها إلا انطلاقا منه والعودة إليه[3]

إذن فإن مفهوم الحوارية في هذا المستوى، كما يشير إلى ذلك معجب الزهراني لا يتعلق ببلاغات الكتابة الأدبية، و لا بعمق واتساع التجارب التي يسردها النص الروائي، ولا حتى بعظمة ونبل الموضوعات الإنسانية التي يقدمها النص .

إنها تتجسد أساسا بوعي الكاتب بتعدد أشكال الحقيقة وبنسبية معانيها، وبتنوع زوايا النظر إليها، وبكثرة الأحوال والمقامات التي تعطي لكل شكل، ولكل وجهة نظر قيمتها الخاصة . أما موهبته ككاتب فتتجلى في مدى قدرته على " التأليف " بين الأصوات والتعبيرات بحيث تتحقق للنص تلك الحوارية التي عدها باختين السمة المائزة لهذه الكتابة

---

[1] . ميخائيل باختين: شعرية دستويفسكي، ترجمة جميل نصيف ، ص 10

[2] . ينظر معجب الزهراني : مقاربات حوارية ، ص 348

[3] . ينظر تودوروف: نقد النقد،تج.د سامي سويدان،مر د.ليليان سويدان،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،1996م،ط/2، ص 31

"الحديثة"، المتجاوزة للكتابة التقليدية ذات الطابع " المنولوجي " في عمقها[1]، كما يشير أيضا هذا النفي للتراتبية التي تعلي من صوت واحد، على حساب أصوات أخرى، إلى ذاك التعارض الذي سجله باختين و القائم بين ماهو الحواري و ماهو منولوجي كما يبين ذلك تردده في وصف كتابات تلستوي التي أكدها عام 1929بأنها منولوجية، وقد وسع هذا التأكيد في الطبعة الثانية من كتابه عن دوستويفسكي عام 1963، لكنه يعود في الوقت نفسه كما يقول تودوروف أي في عامي 1934. 1935، ليؤيد ما يناقض وصفه لكتابات تولستوي بأنها منولوجية حينما يقول « يتسم الخطاب في عمل تولستوي بحوارية داخلية شفافة، إذ يدرك تولستوي بحدّة ونفاذ، في الشيء، وكذلك في أفق القارئ، الحوارية التي تتميّز بخصائصها الدلالية والتعبيرية [2] » .

إذن يمكن القول إن دلالة هذا المفهوم قد ارتبطت باستجابة باختين لقراءة نصوص دستويفسكي، وهي تختلف في الكثير من نتائجها عن استجابة نقاد أخريين، مما يبين أن هناك دلالة ثانية، ترتبط بقراءة القارئ الناقد لا بالكاتب منتج النص، و التي نعتقد أننا سنحاول أن نقدم عبرها رؤيتنا لحوارية الخطاب في رواية زهوة ، ولكننا قبل ذلك سوف نحاول تحديد ذاك اللبس في تلك العلاقة بين الحوارية و التناص .

4.علاقة الحوارية بالتناص :

يبني باختين نظريته على تبني التفاعل الحي للكلمة / الخطاب * ، حيث تكتسب هذه الأخيرة معنى جديدا، يضاف إلى معناها الأول، كلما غادرت مجالها اللغوي واتجهت كخطاب نحو كلام الآخر. ولا تتم هذه العملية في لحظة خروج الكلمة إلى سياق استعمالي، بل نجدها تحصل على معاني جديدة كلما دخلت حقلا جديدا من حقول التواصل، مما يمنح الكلمة حياتها المستمرة، ولا يتم كل هذا حسب باختين، إلا انطلاقا من

---

[1] . ينظر معجب الزهراني : مقاربات حوارية ، ص 348

[2] . ميخائيل باختين : المبدأ الحواري ، تزفيتان تودروف، ترجمة فخري صالح ، دار رؤية للنشر والتوزيع ، القاهرة ،2012 م ،ط/1، ص163

* أول المشكلات التي تصادف تلقي مقولات باختين هي استخدام مصطلح "**كلمة** " التي يقابلها في اللغة الأصلية الروسية لفظة slovo التي تعني في هذا الأصل كلمة mots أو خطاب discours /

مبدأ جوهري يقضي بأنه« لا وجود تعبير لا تربطه علاقة بتعبيرات أخرى»[1] يسمي باختين هذه العلاقات بالحوارية، والتي يشترط فيها دخول الكلمة في شبكة علاقات جديدة، تمكنها من الحفاظ على حيويتها، بمعنى أن تنتقل الكلمة من سياق استخدام معين إلى سياق استخدام جديد، دون أن تخسر محمولاتها السياقية السابقة، ودون أن تنغلق على لحظة واحدة أو سياق، وتسمى لحظة الدخول هذه لحظة التبادل الحواري، التي تستقي منها الكلمة حياتها، فتظل قادرة على التفاعل مع مختلف الخطابات الجديدة والقديمة، بدل انحصارها في لحظة جمودها، المتمثلة في انعزاليتها اللسانية[2] .

يذكر تزيفتان تدروف في كتابة عن المبدأ الحواري عند ميخائيل باختين أن المصطلح المفاتحي الذي يستخدمه باختين للتعبير عن أي علاقة بين أي تعبير و التعبيرات الأخرى هو مصطلح " الحوارية "dialogisme وهذا المصطلح مثقل بتعددية مربكة في المعنى، لهذا يقول: وهكذا سوف استعمل لتأدية معنى أكثر شمولا، مصطلح التناص Intertextualité الذي استخدمته جوليا كريستيفا في تقديمها لباختين مدخرا مصطلح الحوارية لأمثلة خاصة من التناص مثل تبادل الاستجابات بين المتكلمين أو لفهم باختين الخاص للهوية الشخصية للإنسان[3]

وعليه فالحوارية هي هذا التفاعل الذي يمنح للكلمة حيويتها و قدرتها على التعدد، أي على امتلاك " أنا " خاصة تحمل في داخلها (أي وضعها ، وقصدها الاستعمالي الحالي)، و " أنا" أخرى خارجة عن الوضع الحالي ، ولكنها لصيقة بالكلمة من حيث أنها تمثل مرحلة من مراحل استخدامها ، وهو ما يجعلها تحمل صوتين في آن معا deux voix فيصبح لهذه الكلمة توجه مضاعف نحو خطابها ونحو خطاب الآخر. وقد عبرت جوليا كريستيفا عن هذا الامتلاك المضاعف للكلمة، في قراءتها لمبدأ الحوارية ، بالامتلاء، معتبرة الحوارية هي

[1] . تزيفتان تدوروف: ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ص 156

[2] . ينظر د. سليمة عذاوري : شعرية التناص في الرّواية العربية، ص 52

[3] . تزيفتان تدوروف: ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ص 156

تناص حيث تقول « ترى الحوارية في كل كلمة، كلمة على كلمة موجهة إلى كلمة، وبسبب هذا الانتماء المتعدد الصوت، هذا الفضاء التناصي، أصبحت الكلمة كلمة مليئة [1]».

هنا يتجلى لنا اتساع مفهوم الحوارية الذي تجعله جوليا كريستيفا في مقابل التناص، ولكن كما تقول الدكتورة سليمة عذراوي أن هذا المفهوم، وهذا التقابل الذي تقر به جوليا كريستيفا، أو غيرها من نقاد الغرب، وإلى حد ما تدوروف، وكثير من الدارسين العرب، الذين يشيرون إلى الفكرة بكثير من الاضطراب، وعدم الوضوح، منهم سعيد يقطين وبشير قمري، و كذلك فيصل دراج، لا يستقيم مع تعريف جوليا كريستيفا للتناص على أنه فسيفساء من نصوص، أو أنه موقع التقاء داخل النص للملفوظات المأخوذة من نصوص أخرى، إنه تحويل لملفوظات سابقة ومتزامنة معه [2] . ذلك أن اهتمام الحوارية، كما رأينا سابقا، أوسع وأشمل من النصوص باعتبارها مفهوما عاما، يقوم على مبدأ يعدُ الكون كله مؤسَّسا على الحوار.

أما التناص كما تعبر عنه الباحثة البلغارية جوليا كريستيفا . (Jilia Kristeva) . فهو يتعلق بالصلات التي تربط نصا بآخر بالعلاقات والتفاعلات الضمنية أوالمباشر مشكلا فسيفساء في نص آخر أدمجت في النص بطرائق مختلفة[3] .

إن مفهوم التناص الذي جاءت به تلميذة باختين، وإن كان يرتبط بالحوارية في جانبها اللغوي ويعد معادلا موضوعيا لها باعتبار الرواية تتحول إلى حوار مع الذات وتواصل مع نصوص أخرى إلا أن مفهوم التناص يظل مفهوما جزئيا ينطوي تحت مفهوم الحوارية الأشمل الذي يمس كل تفاعلات الإنسان في علاقته بالواقع لأن الحوارية هي كون مؤسس على الحوار كما يقول باختين .

---

[1] . عبد القادر بوزيدة: فلسفة اللغة والمبدأ الحواري عند ميخائيل باختين، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر ع/ أفريل 2001 م ،ص 67 .

[2] . نفس المرجع،ونفس الصفحة .

[3] . ينظر جوادي هنية : التعدد اللغوي في رواية " فاجعة الليلة السابعة بعد الالف" لواسيني الاعرج، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة مُحَّد خيضر بسكرة، العدد 6، جانفي 2010، ص 6

5. الإيديولوجيا في الفكر الباختيني:

كما سبق وأن حددنا الحوارية كمفهوم جاء به باختين من دراسته للأعمال الروائية لدوستيفسكي حيث لاحظ أن هذا الكاتب لا يشير في أعماله إلى الواقع فقط، ولكن أيضا إلى الدراسات الأدبية السابقة، وقال إنه يتصور بأن هذا المرجع هو " حوار " مستمر، و منافسة من الكاتب مع الأشكال الأدبية القائمة[1]، لأنه لا يوجد تعبير لا تربطه علاقات بتعبيرات أخرى، وهذه العلاقة جوهرية تماما كما يؤكد باختين ويطلق عليها مصطلح "الحوارية" كظاهرة سردية جمالية أو شعرية لاحظها "باختين" وغيره من معاصريه من النقاد الروس، بارزة في كل أعمال "دستويسفكي" الروائية التي أثبتت فكرة حياد الكاتب بتركه للأيدلوجيات تتصادم في نصه كما يقول برادة " كانت أعمال ديستويفسكي أمثلة نموذجية لإثبات التعايش الصدامي بين الأيديولوجيات في النص مع احتفاظ الكاتب بحياده الخاص حيث يترك القارئ في حيرة تامة أمام صعوبة تحديد الموقف الحقيقي للمبدع "[2] .

هذا الحياد الذي يؤسس له "باختين " في نظريته الحوارية انطلاقا مما قدمه من طروحات نظرية جديدة تتعلق بجمالية جديدة في دراسة النص الأدبي، جمالية تنتصر للإيديولوجية ليس كفكرة وحيدية في النص بل كأفكار تتصادم فيما بينها دون أن تكون الغلبة لواحدة منها فبالتوازي مع حركة النقد الاجتماعي، والنقد الشكلاني كان هناك تيار نقدي آخر ظل مجهولا لسنوات طويلة، بسبب المضايقات التي تلقاها رواده الأوائل وهذا التوجه هو ما يمكن أن نسميه بسوسيولوجيا النص الروائي الذي يمثله باختين من خلال كتبه التي أصدرها خاصة كتابيه

---

[1] . _Vladimir SILINE : le dialogisme dans le roman algerien de langue francaise : Université Paris 13 *Formation doctorale « Etudes littéraires francophones et comparées »* Thèse de Doctorat Nouveau Régime *:1999; p 13*

[2] . عبد الحميد حمبداني، النقد الروائي من السوسيلوجيا الرواية إلى ايديولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1990، ص 7.

" الماركسية وفلسفة اللغة" و" وشعرية دوستويفسكي" حول علاقة الرواية بالإيديولوجية، ففي كتابه " الماركسية وفلسفة اللغة " شدد على العلاقة بين اللغة والإيديولوجية انطلاقا من أن الوجود الاجتماعي ينجز أشكالا مختلفة للوعي، ويخضع في أساسه إلى طبيعة الوجود الفعلي للأفراد بوضعياتهم الاقتصادية والاجتماعية، وتعبيرا عن رؤاهم الفكرية، وبالتالي تتخل اللغة عن شفافيتها وحيادها، لتتشكل وتتلون وفق النزعة الاجتماعية التي توظفها[1]

فاللغة بارتباطها بالبنية المجتمعية، وتعبيرها عن الوعي، تتحول إلى جملة من الأدلة الأديولوجية الرامزة، فاعتبار اللغة ظاهرة مجتمعية حساسة لكل التغيرات الممكنة والمحتملة ، فإنها تستوعب كل عمليات الفكر والوعي، وتصبح بدورها الظاهرة الإيديولوجية المثلى، ولذلك يرى باختين بأنه " لابد من تحليل عميق وجاد للكلمة كدليل مجتمعي، حتى يمكن فهم اشتغالها كأداة للوعي، وتستطيع الكلمة بفضل هذا الدور الاستثنائي الذي تؤديه كأداة للوعي أن تشتغل كعنصر أساسي مرافق لكل إبداع إيديولوجي... إن الكلمة تصحب كل فعل إيديولوجي وتعلق عليه"[2]

أما في كتابه " شعرية ديستويفسكي " الذي يتحدث فيه باختين عن الخاصية الأساسية في الأعمال الروائية لدويستويفسكي والمتمثلة في وجود أشكال الوعي مستقلة وغير ممتزجة مع بعضها البعض والتي تشكل الخاصية الفنية للرواية الحوارية كما يسميها باختين، و المبنية على تعدد الأصوات والشخصيات والمصائر التي نظر إليها الكثير من النقاد قبله على أنها الوعي الموحد لذا المؤلف والتي يجري تطويرها في أعمال دويستويفكسي يفند باختين هذا الادعاء ويقول " ليس كثرة الشخصيات والمصائر داخل العالم الموضوعي الواحد، وفي ضوء وعي موحد عند المؤلف هو ما يجرى تطويره في أعمال ديستويفسكي، بل أشكال الوعي المتعددة المتساوية الحقوق مع مالها من عوالم، هو ما يجري الجمع بينه هنا بالضبط، وفي نفس الوقت تحافظ على عدم اندماجها مع بعضها، من خلال حادثة ما، وبالفعل فإن

[1] . ينظر عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب، دار الحداثة، القاهرة2011، ص203

[2] . ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة ، تج محمد البكري ، ويمنى العيد ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، ص198

أبطال ديستويفسكي الرئيسيين داخل وعي الفنان ليسوا سوى مجرد موضوعات لكلمة الفنان بل إن لهم كلماتهم الشخصية ذات القيمة الدلالية الكاملة "[1]

ومن الناحية الإيديولوجية هذه الكلمة التي يتمتع بها البطل بعيد عن كلمة المؤلف تجعله يتمتع باستقلالية ونفوذ معنوي، وكامل القيمة ينظر إليه بوصفه خالقا لمفهوم إيديولوجي خاص لا بوصفه موضعا(object) لرؤية الفنية المتكاملة للمؤلف (لديستويفسكي) ، يضيف باختين مفسرا هذا الإشكال بأنه بالنسبة لوعي النقاد فإن القيمة الدلالية الكاملة لكلمات الأبطال فإنها تحطم المستوى الحواري للرواية، وتحتم الإجابة عن السؤال التالي ما الذي سيحدث لو لم يكن البطل موضوعا لكلمة المؤلف نفسه، بل حامل كامل الحقوق وكامل الأهلية لكلمته الشخصية[2]

يحاول باختين إبراز الخاصية الفنية في أعمال ديستويفسكي التي اختلف في تحديدها هؤلاء النقاد وقد استحضرناها لأجل إبراز مفهوم تعددية الوعي أو ما يطلق عليه بتعدد الأصوات (polyphonie)

لأن العلاقة بين الحوارية والإيديولوجية تكمن في هذا التعدد المستقل الذي يحدث بشكل أرموني مثل قطعة موسيقية لأننا لا يمكن أن نفصل فصلا بائنا بين هذه المفاهيم المرتبطة بعضها ببعض، إن كانت الإيديولوجية ترتبط عند باختين بالكلمة كأداة للوعي وفي نفس الوقت فعل ايديولوجي "فاللغة بارتباطها بالبنية المجتمعية، وتعبيرها عن الوعي، تتحول إلى جملة من الأدلة الأيديولوجية الرامزة، فاعتبارا بأن اللغة ظاهرة مجتمعية حساسة لكل التغيرات الممكنة والمحتملة ، فإنها تستوعب كل عمليات الفكر والوعي، وتصبح بدورها الظاهرة الإيديولوجية المثلى (...)، لذلك يرى باختين بأنه " لابد من تحليل عميق وجاد للكلمة كدليل مجتمعي، حتى يمكن فهم اشتغالها كأداة للوعي، وتستطيع الكلمة بفضل هذا

[1]. ميخائيل باختين: شعرية ديستويفسكي ، تج جميل نصيف التكريتي، مر. د حياة شرارة، المعرفة الأدب، بغداد ، الدار البيضاء ، دار توبقال المغرب ، ص 11

[2]. ميخائيل باختين: شعرية ديستويفسكي ، ص 9 .

الدور الاستثنائي الذي تؤديه كأداة للوعي أن تشتغل كعنصر أساسي مرافق لكل إبداع إيديولوجي... إن الكلمة تصحب كل فعل إيديولوجي وتعلق عليه"[1]

باختين بهذا المنظور الذي يرى فيه اللغة مؤشرا ملموسا ودالا على التحولات الاجتماعية يستبعد السياقات الخارجية عن النص الإبداعي والاكتفاء بالتركيز على السياقات اللغوية الاجتماعية، والمقصود باللغات الاجتماعية ليس الصيغ التركيبية و المعجمية وإنما الخلفيات السوسيو تاريخية والطبقية للأفراد .

[1]. ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة ، تج محمد البكري، ويمنى العيد ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ط/1، ص 29، ص 30.

الفصل الأوّل

حوارية توجهات الخطابات الأدبية و الإيديولوجية المتعددة

I. حوارية توجهات الخطابات الأدبية

1 . الأجناس المتخللة في المجموعة الروائية

توطئة

1-1- الأجناس الأدبية.

1-1-1- أدب الرسالة/ الوصية.

1-1-2- فن الخبر.

1-1-3- التراث الشعبي.

1-2- الأجناس شبه الأدبية.

1-2-1- توظيف التراث الديني.

1-2-2- المذكرات.

1-3- الأجناس غير الأدبية.

1-3-1- توظيف التاريخ.

1-3-2- الخطاب السياسي.

II. حوارية توجهات الخطابات الإيديولوجية

تمهيد

1 – أنماط الوعي و رؤياتها للعالم.

1-1- تعدّد أنماط الوعي.

1-1-1- وعي البطل بذاته.

1-1-2- وعي البطل بالعالم.

2- تعددية الوعي.

2-1- تعددية الوعي.

2-1-1- الوعي الاجتماعي.

2-1-2- الوعي السياسي.

2-1- 3- الوعي الصوفي.

III. التوجه الحواري للخطاب المتعدد

تمهيد

1- تعدد الشخصيات وصراعها الثقافي الإيديولوجي

1-1- فئة الأخيار/الفئة الباغية.

1-2- الفئة المثقفة/الفئة الجاهلة.

2- تعدد المواضيع .

2-1- تعددية الفكرة.

2-2-اللغة كموضوعة أو كفكرة.

2-2- حوارية الأفكار وتعدد صورها.

I. حوارية توجهات الخطابات الأدبية.

1- الأجناس المتخللة في المجموعة الروائية:

توطئة:

تُعدُ الأجناس المتخلِّلَة في الخطاب الروائي أحد الأشكال الأكثر جوهرية في إدخال وتنظيم التعدد اللغوي في الرّواية عبر الصّوغ الحواري الداخلي الذي يقتضي « أن نُدخل إلى كيان (الرّواية) جميع أنواع الأجناس التعبيريّة، سواءً كانت أدبية (قصص، وأشعار، وقصائد، ومقاطع كوميدية)أو خارج–أدبية (دراسات عن السّلوكات، ونصوص بلاغية وعلمية، ودينية، الخ). نظرياً، فإنّ أيّ جنس تعبيريّ يمكنه أن يدخل إلى بنية الرّواية، وليس من السّهل العثور على جنس تعبيريّ واحد لم يسبق له، في يوم ما، أن أَلْحَقَهُ كاتب أو آخر بالرّواية. وتحتفظ تلك الأجناس، عادة، بمرونتها واستقلالها وأصالتها اللسانية والأسلوبية. أكثر من ذلك، فإنّه توجد فئة من الأجناس التّعبيرية الخاصّة الّتي تلعب دوراً بنّاءً جدّ هام داخل الروايات، بل إنّها، أحياناً، تحدّد حتّى بنية المجموع، خالقة بذلك، مغايرات للجنس الروائي. تلك الأجناس هي الاعتراف، والمذكرات الخاصة، ومحكي الأسفار، والبيوغرافيا، والرسائل، الخ »[1]

كما أنها تحدد شكل الرّواية برُمَّتِها(رواية واقعية، رواية نفسية،رواية رسائل) وكل واحد من تلك الأجناس يملك أشكاله اللفظية والدلالية التي تُمثل مختلف مظاهر الواقع، وهذا ما يجعل الرّواية منَضدِّة تنضيدا

[1] . ميخائيل باختين : الخطاب الروائي، ترجمة مُحَّد برادة دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة 2009 م ، ص161.

تراتُبياً، ومعمّقة بطريقة جديدة تنوع لغاتها،«ويمكن أن تكون هذه الأجناس المتخلِّلَة مباشرة قصدية أو مُوضَّعة كليةً،أي متجرّدة تماما من نوايا الكاتب[1]».

في المجموعة الروائية للحبيب السائح تحضر الأجناس بشكل كثيف من طرف الشخصيات أو المروي عنها حضورا أغنى المدونة الروائية ببعد معرفي وثقافي متداخل أسس لرّواية جامعة ميزت سردية الحبيب السائح عن غيره من الروائيين الجزائريين لهذا سوف نحاول عبر الآتي من الصفحات مقاربة هذه الأجناس ودورها في حوارية الرّواية، وهل حقا مارست بشكل أو بآخر هذه الأجناس(الأدبية أو الإيديولوجية المتعددة) دورها في مغايرة الشكل الروائي وفي حواريته؟ وكيف كان توجه خطاباتها منولوجيا أم حواريا ؟

سنبدأ بمقاربة الأجناس الأدبية المتخللة، بطرح السؤال التالي:

ما مدى تأثير وجود الأجناس الأدبية في بنية الرواية وتشكيلها الجمالي، ثم ما مدى دورها في حوارية الرواية ؟

1-1- الأجناس الأدبية:

1-1-1- أدب الرسالة/ الوصية:

في روايات الحبيب السائح تحضر الأجناس الأدبية بشكل كثيف مشكلة علاقات تناصية بينها، قد تبرز متلفظا بها من طرف الشّخصيات أو مروي عنها أحيانا، كما في رواية "تلك المحبة" (2009)[2]، و رواية "

[1]. ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، ص162.

[2]. الحبيب السايح: رواية تلك المحبة، دار فيسرا، الجزائر ،2013،د ط .

زهوة "(2011)[1] التي تتخللها أجناس أدبية متنوعة بشكل كثيف حضورا أغني هذه الروايات ببعد معرفي وثقافي غني، ومتداخل يؤسس لكتابة رواية جامعة [2] .

يمكن أن نمثل لذلك بجنس الرّسالة أو الوصيّة التي جاءت كوسيلة لتدعيم التنوع الكلامي عبر تكثيف للكلمة المزدوجة الصوت. فـ" والرّسالة عبارة عن قصة على لسان المتكلم الذي تنعكس فيه الكلمة الغيرية، حيث تمتاز بإحساسها القوي بوجود الآخر وكأنه أمامنا، فالمرسل ينشغل فكره بمواقف المرسل إليه واستفساراته وأجوبته، وبالتالي فكلمته تحوي الفعل ورد الفعل في الوقت نفسه "[3].

نستحضر هنا مثالا على ذلك، الرسالة التي تركها إدريس إلى عزيزة "**« باسم نور السّماوات والأرض على من كان نبيا وآدم بين الماء والطين. ميزت، هذا كتابي أوصي به إلى قرينتي الطالق عزيزة بنت السراجي أني أسميت الوليد الذي تضعه يوسف. و الله أشهِد أنها، وهي في عصمتي، ما خانت ولا فحشت. العبد الفقير إلى الله إدريس** » "[4] .

تبدأ الرسالة بتقديم البسملة وهنا يتم استحضار سورة من القرآن الكريم وهي سورة النور التي يضمنها الروائي في النص باعتباره جنس غير

---

[1] . الحبيب السايح: رواية زهوة ، دار الحكمة للنشر ، الجزائر 2011.

[2] . ينظر عبد الحميد عقار: الرّواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدارالبيضاء2000 م، ط/1، ص49.

[3] . نورة بعيو: آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية "مدن الملح" وثلاثية " أرض السواد" لعبدالرحمن منيف، دار الأمل للطباعة والنشر، الجزائر2014 م ، ط/1، ص 224.

[4] . الحبيب السايح : رواية زهوة، ص 42 .

أدبي، وهي عادة الرسائل الصوفية، أو المتون الدينية كما في الرسالة الوصية التي دونها عبد النور في السّجل السّابع عشر والتي قرأها متزامنا مع صوت يوسف في بيت العائلة قبل الرحلة "« **إني، لما ظهر في البلاد من شر نخر القلوب وبما فشا من فساد لطّخ الضّمائر فتوارى الصّلاح وتزعزع الإيمان، قد اعتزلت دولة أولي أمركم المستظهرين على العباد بالظلم والهوان. وتركت مجالس الافتراء وذر الرماد. وهجرت أي مشيخة لبست ثوب الورع فوق لحمها المكمود بالفجور. وأغلقت باب قلبي عن كل طمع. ودخلت في طريق الحقيقة، لأفلت من رجس هذا الزمان .**» "[1]

الوصية أو الرسالة الموضوعة بين مزدوجتين في كلى المثالين تتخلل الرّواية كأثر دال على قرار وجودي يتماهى فيه صوت السّارد مع صوت يوسف.

يظهر صوت" سي إدريس" في الخلفية سواء في الوصية الأولى أو الثانية التي كتبها "عبدالنور" لأن كليهما دوّن وصية اختياره لاعتزال الحياة العامة، اعتزال أي مشيخة ودخول طريق الحقيقة.

الصوت هنا ليس صوتا أحاديا، بل هو صوت متعدد تتقاطع فيه أصوات عائلة آل القاضي شعيب في رحلة تصوفهم، كما تتقاطع فيه نبرات الخطاب الصوفي الذي يعد خطابا شبه أدبي .

يقرُّ سي إدريس في الوصية الأولى ببنوة يوسف و يلقبه باسم يوسف وينفي الخيانة عن طليقته عزيزة، بعد أن يطلع وصيته بمطلع ديني تحكمه

[1]. الحبيب السايح: رواية زهوة ، ص 16.

العبارة القرآنية المأخوذة من سورة النور كما أشرنا والتي تمثل اسما من أسماء الجلالة **« اللَّهُ نُورُ السَّماوَاتِ وَالْأَرْضِ »**[1]. وهذا المطلع المتضمن يوحي بأننا أمام نص يتداخل فيه بصورة معقدة الجنس الأدبي بغير الأدبي وهذا ما تمتاز به المدونة الروائية عند الحبيب السائح التي تؤسس لتعددية في الأساليب تبرز متماهية مع أسلوب الكاتب من خلال تشخيص صورة اللغة، يؤدي هذا التداخل أيضا إلى خلق خطاب متعدّد الأصوات كما يحقق محاكاة للقوالب الصغرى كالرسالة التي نحن بصدد الحديث عنها أو المذكرات والشعارات التي تشكل ذاكرة مميزة وهامة تختزن التاريخي وتضعف الإحساس والانفعال بالواقع المعاش[2].

ينهي سي إدريس الرسالة بهذا الخطاب " **ثم بالسّلام على النبي** (صلى الله عليه و سلّم)"، كما عادة الرسائل التراثية أو الوصايا. يفتح هذا النّص المتخلل آفاقا على التّعدد اللغوي من خلال أسلبته ليقوم بكسر نوايا الكاتب والإيهام بواقعية الحدث.

و في النّص الصّوفي الذي تمثله الرسالة والوصية، يمثل أثر كل رجل زَهَدَ عن دنيا تفشّى فيها ظلم الحكام وتوارى الصّلاح وتزعزع الإيمان، يرتسم التداعي الذي يستحضره الكاتب على لسان عبد النور الشخصية الرئيسية الذي دوّن النّص على شكل رسالة في السّجل السّابع عشر.

---

[1]. **من سورة النور** سورة مدنية تهتم بالآداب الاجتماعية عامة وآداب البيوت خاصة وقد وجّهت المسلمين إلى أسس الحياة الفاضلة الكريمة بما فيها من توجيهات رشيدة وآداب سامية تحفظ المسلم ومجتمعه وتصون حرمته وتحافظ عليه من عوامل التفكك الداخلي والانهيار الخلقي الذي يدمّر الأمم. وقد نزلت فيها آيات تبرئة السيدة عائشة بعد حادثة الإفك .

[2]. ينظر نورة بعيو: آليات الحوارية و تمظهراتها في خماسية " مدن الملح" وثلاثية " أرض السواد" لعبدالرحمن منيف، ص224.

هو أيضا نوع من الإيهام الفني بواقعية الحدث، لأن قالب هذه الرّسالة، بالإضافة إلى أنها تشكل أثرا من أثار الحياة الصوفية، فهي توضع في الرّواية باعتبارها تقليدًا أدبيا مكرسًا في الثقافة الصُّوفية، ذلك أن فكرة تدوين رسالة في السّجلات المقام تُعدّ تقليدا عند كبار الصوفية، وهذا ما فعله قبله سي إدريس في السّجل السّادس عشر الذي شكل تاريخا لحياة سلالة آل القاضي شعيب في المقام كمكان حدثي نحو طريق الخلاص من الرجـس و الفساد الذي وصلت إليه البلاد.

قد يكون هذا نوع من الاشتغال الذي يمارسه الحبيب السائح في مدونته الروائية نوع من النحت اللغوي الذي تستحضر فيه لغات متعددة لأجل أدبية يرى الكاتب أن مركزها اللغة، يقول في أحد حواراته " اللغة تحتفي بأعراسها،"[1] كما أن استحضار أثرا من الآثار الثقافة الصوفية التي تتخذ من تدوين الحالة الصوفية واستعاذتها كطقس شعائري في الخلوة نوع من العقيدة، خاصة أن لغة الحبيب السائح هي لغة تراثية في المقام الأول تؤثث نفسها من الشعائر الصوفية، ومن الواقع الحضاري والعلمي كما تجسده المجالس العلمية التي كانت تعقد في خلوة المقام في رواية " زهوة "، التي تؤثث جسمها النصي، و خصائص تعبيراتها،من الطقس العجائبي والتراثي كما يتجلى في هذه الفقرة التي يصف فيها الروائي المجلس بأسلوب وصفي عجائبي لرحلة يوسف التي رآها في الحلم: " **كانوا جالسين على زربية حمراء، صفين متقابلين سبعة إلى سبعة في عباءاتهم البيضاء وعمائمهم الصفراء، أولئك**

[1]. حوار أجراه الصحفي كمال ريايحي مع الروائي الحبيب السائح: مجلة عمان، العدد103، كانون الثاني،2004م، ص 5 .

الذين دخل عليهم يوسف في حجرة أضاءتها ثلاثة قناديل نحاسية، موضوعة على مرافع خشبية في الحيطان الثلاثة، تداخل نورها الخافت بأشعة لهيب حطب النار المستعرة في كانون الحائط الرابع، وإلى ظهورهم وسائد صوفية من لون الزربية. فنطق نحوه الشيخ الذي تصدرهم إلى الحائط الثالث، في أناقة ووقار:« صاحب الطلعة البهية والوجه الجميل ! » ودعاه إلى أخذ منزلة عن يمينه.فشخصت إليه أبصارهم،وعن يمين و شمال، مبهورين بهيئته، على سواء الذين بدوا في عمر الكهولة الموقرة أو من سرَح عليهم حسن الفتوة وتوثّبها.

ولإشارة من الشيخ، آخذوا، كل من أمامه، سجلا كالذي كان قدمه ليوسف وقال:« افتح! » فلما فتح لم يقابل عينيه غير البياض تولى إليه وبتبجيل:« ليس قبل أن ينال المجلس من فضلك.» فتبسم، وفتح على آخر صفحة من سجله :« تم الجزء السادس عشر في هذه الليلة الخالصة ويليه جزء موال. إن كنت لن أرى لي إليه غدا فإن العناية ستأتي بمن يقتفي الأثر. لله الملك والكلم.» "[1]

من خلال هذه الفقرة الطويلة من رواية "زهوة" نستشف حوارية توجه الخطابات الأدبية التي تخلق تعددا لغويا من خلال أصداء الملفوظات التي تكسِّر نوايا الكاتب « لدرجة أن الرّواية تبدو وكأنها مجردة مِنْ إمكانيتها الأولى في المقاربة اللفظية للواقع [2]» .

[1]. الحبيب السايح : رواية زهوة، ص 63.

[2]. مخائيل باختين: الخطاب الروائي،تر مُحَمَّد برادة، ص161.

يمكن القول إذن، إن الحبيب السائح قد راهن ليس على اللغة كفعل تواصلي بقدر ما راهن على وجودها كحدث ألسني، أو كطقس صوفي كما يقول د السعيد بوطاجين" ولو أن المفردات وحدها كافية للإقرار بأن القاموس اللغوي للحبيب السائح يمثل حدثا ألسنيا في حد ذاته، بغض النظر عن طبيعة البلاغات المحتملة التي يمكن أن يمررها للقارئ الفرضي"[1]. يستثمر الروائي في قدرة اللغة على تشكيل صورة مغايرة يصبح فيها التواصل تواصلا جماليا أكثر منه تواصلا اجتماعيا، أي أن اللغة في الرّواية هي جوهر الحكاية وهي غاية في حد ذاتها كما يقول الحبيب السائح نفسه عنها: " لغة مفتوحة تتجدد بكل قراءة ويصبح النص مهرجانا من المجازات والاستعارات و الانزياحات، ورواية تحتفي فيها اللغة بأعراسها"[2]، ولأن اللغة عند الحبيب السائح هي الحدث الألسني البارز فإنها تستثمر كل إمكانيات الأجناس الأدبية المتخللة للمغايرة عن لغة المرجع الواقعي، مثلها مثل الأجناس شبه أدبية التي يمتصها النص عبر تناصات حوارية، وهذا ما نجده في كل نصوص المدونة الروائية عند الحبيب السائح، نص "ذاك الحنين" و نص رواية "زهوة "، أو" تلك المحبة " أو" تماسخت"، يستثمر الحبيب السائح الخطاب الصوفي الذي أُدخل بلغته الجوهرية التي ساعدت على توسيع الأفق الأدبي و اللساني في رّوايات المدونة، وقد زاد تداخلها في إعطاء هذه الرّوايات بعدا جماليا، كما نجد أيضا من ضمن الأجناس الأدبية التي

[1] . السعيد بوطاجين: السرد ووهم المرجع مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث، منشورات الاختلاف، الجزائر 2008،ط/1، ص 66.

[2] . حوار كمال رياحي مع الروائي الحبيب السائح: مجلة عمان، العدد 103، ص 5 .

تظهر بجلاء في مدونة الحبيب السائح نجد فن الخبر، كجنس أدبي أدخله الحبيب السائح في معظم رواياته لأجل استعادة الماضي وتشكيل الحدث، ولأجل إدخال التعدد اللغوي والحواري في رواياته، لهذا سوف نحاول مقاربة كيفية توظيف فن الخبر في روايات الحبيب السائح، وكيف شكل حورية خطابها عموما.

1-1-2- فن الخبر:

يعد الخبر شكلا فنيا عرف في التراث العربي القديم وأخذ حيزا كبيرا في ساحة النثر العربي لأنه احتوى عاداتهم من أسمار ومناظرات ومجالسهم... فـ" الأخبار عموما هي أحداث الماضين، أفعالهم وأقوالهم، وما طرأ على أوضاعهم وحياتهم، مما يتناقله الرواة ويتحدث به اللاحقون عن السابقين أو شاهدوا الخبر أو سمعوا عنه "[1]

في رواية" تلك المحبة " (2013)[2] يبدأ الروائي الحبيب السائح في رصد جملة من الأخبار عن تاريخ منطقة مجتمع الصحراء (المكان) الذي تؤسس عليه الرّواية متنها من خلال الرّوايات المختلفة التي يُضّمنها الروائي عن المنطقة و عن الصراع القبلي الذي كان بين أفراد هذا المجتمع الصحراوي والديانات المختلفة التي مرت عليه، لا يختص هنا فعل الإخبار بالمكان والمجتمع الصحراوي بصفة عامة فقط بل يختص أيضا بالإخبار عن سيرة الشخصيات بداية من المرأة التي تختصر المكان والزمان أو المرأة الحدث التي تدور حولها الرّواية بجو أسطوري عجائبي،

[1] . عبدالله العشي: زحام الخطابات (مدخل تصنيفي للخطابات الواصفة)، دار الأمل، تيزوزو/ الجزائر، ط /1 ، ص 356 .

[2] . الحبيب السايح : رواية" تلك المحبة، فيسيرا للنشر، الجزائر ،2013.د.ط .

يحوّل الواقع إلى واقع سحري بشخصيات سحرية مثل تلك المرأة التي قيل عنها إنها جنية سكنت الرجل الدرويش إسماعيل، ثم تحوّلت إلى امرأة اسمها البتول أثارت غيرة وحقد النساء والرجال معا.

يهيمن على السرد في الرّواية الفعل قال باعتباره أداة إخبار يوصل الموضوعات وفي الوقت نفسه يشكل كما تقول دكتور آمنة بلعلى" آلية أساسية لعملية الحكي على كل المستويات. فالأقوال تتولد عنها أقوال وأحاديث مختلفة، ونشهد نوعا من التدفق والتعدد اللغوي والتنويع الأسلوبي "[1]

تقول السيدة البتول" **وقد تكون الرياح حملتني نواة فانشقت منها شجرة تحبل مثلي وتلد، وتعطي من جسمها طعم الحياة، كما أهب من جسدي لذة الحب فأجري في الدم هواء معطرا بالرغبة. لعله، لذلك، يكونون هم الذين قالوا إن قدري دحرجني إلى إقليم العطش ليُجرني غيرة منهمرة من أكباد النساء وفتنة جارية في قلوب الرجال كما يجري ماء الحياة في فقارات(توات) الهادئة، أو يسري صمت السر في (قورارة) الهائمة، أو تعوي الريح في (تيدكلت) القاهرة, فأنت مكفول بأن تعرف أنها ثلاثٌ كلها بين خصب امرأة تلد الطلع، ومن عقر ناقة تدخر الملح، ومن هيجان ريح تغسل الجدب بالرمل، مثلما أتوضأ بالشمس أنا** "[2]

---

[1]. آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل، تيزوزو الجزائر2011م،ط/2، ص178.

[2]. الحبيب السائح : رواية تلك المحبة " ص 18.

يتخذ الحبيب السائح من أسلوب الإخبار طريق لفتح السرد أمام احتمالات متعددة للغة كي تستقي تعددها من الأمكنة والأشياء لتنامي الحكي من خلال موضوعات متعددة، ومتشظية في الوقت نفسه وهذا ما تزخر به روايات المدونة منها هذه الفقرة التي أوردناها من رواية " تلك المحبة" على سبيل التمثيل لا الحصر و التي جاءت احتفاء بالمكان كأيقونة وحدث، وهو ما نجده أيضا بارزا في روايات أخرى مثل رواية " ذاك الحنين" و رواية "الموت في وهران"، حيث يقوم الحبيب السائح باستثمار فن الخبر للاحتفاء بالمكان، واستعادته بعدما فقد رونقه وحضوره البهي في الزمن الحاضر، و في الوقت نفسه لأجل إدهاش القارئ الفرضي وللتعبير عن الجميل كما يقول الروائي نفسه، هو يكتب عن المكان لأنه منحه اللغة،لغة الرمل والأمان زمن الموت(تسعينيات القرن الماضي)، ثانيا احتفاء بذاكرة منسية وبتراث تجتمع فيه عناصر العجائبي بالأسطوري بالخرافي والصوفي، وهي عناصر متجذّرة في الذاكرة نفسها، وتعبر عن أفق التجربة التاريخية التي عاشها المجتمع[1] .

يحضر الخبر إذن، هنا لفتح الخطاب الروائي على حوارية تتردد أصداؤها مع كل جزئية، مختلفة لتاريخ المكان أو لأسماء الأمكنة التي تحمل في داخلها أصداء لغة مغايرة عن لغة الكاتب، لكن الحبيب السائح لا يورد الخبر لأجل إيصال الموضوعات فقط أي ليس لوظيفته المعروفة، بل لتضمين اللغة بعدا أسطوريا وعجائبيا، وهذا ما يساهم في حواريتها وتعدد أصواتها .

[1]. ينظر د أمينة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف،ص 181 .

1-1-3- التراث الشعبي:

يختلف الدراسون في تحديد مفهوم وافي وشافي لمصطلح التراث الشعبي نظرا لتشعب المفهوم واتساع حقل دلالته فأردوا أن يقدموا له تعريفا شاملا كما فعل مُحَمَّد الجواهري في التعريف الذي حدّد به أبعاد التراث الشعبي في أربعة عناصر هي :

1. المعتقدات والمعارف الشعبية
2. العادات والتقاليد الشعبية
3. الثقافة المادية والفنون الشعبية
4. الأدب الشعبي "[1]

تبدو رواية " ذاك الحنين" (1997)[2] من الصفحات الأولى زاخرة بإدخال التراث الشعبي المتمثل في حلقة المداح وهي أول تجربة مغايرة يخوضها الروائي بعيدا عن الطرح الإيديولوجي الذي اتسمت به أعماله السابقة، والذي تغلبت عليه النزعة المنولوجية التي تنحاز إلى الفكرة الأحادية للكاتب، يقول في بداية رواية " ذاك الحنين" متخذا من أسلوب الحلقة خلفية لإدخال التعدد اللغوي والصوتي في الرّواية " **مولى المحنة ياحضار واحد من البلاد، سبحانه خالقي مولاي مكن لي نعمة الكلام. الرجال بأفعالها كما النساء بمعادنها والبلدان بآثارها. جاه الزمان على بغتة، فتح له الصدر وقال، القلب فيه حنيني محفور لمدينة هرشمت مزولتها، وبلاد أتلف كنيسته وجحد مسابحه ونسي**

---

[1] . ينظر سمية فالق: التراث الشعبي بين المفهوم والاستعمال، مجلة المعنى، منشورات المركز الجامعي خنشلة ، عدد 2 ، جويلية 2009، ص 165،174 .

[2]. الحبيب السايح: رواية " ذاك الحنين"، دار cmm، الجزائر 1997، ط/1.

جوامعه، وانعقد فيه لسان اللغة عن فك طلسمات جدولها عشق بلون اليخضور.."[1]

تمثل الحلقة واحد من أهم منابع الموروث الثقافي المسرحي، وإن كان بناؤها يعتمد على العرض والحوار في مقابل السرد الذي تختص به الرواية فإن الحبيب السائح قام بتوظيفها أولا، كإطار للحكاية في روايته "ذاك الحنين"، وخلفية ليصبح الفعل الروائي ذاته قوة تجعل من القارئ وجها لوجه مع تاريخ ذاكرته المنسية، الذاكرة هنا ذاكرة المكان قبل كل شيء، وثانيا، كمجال يرد إليه أصول الرّواية الكرنفرالية كما تحدث عنها باختين، حيث السخرية المشحونة بالحوراية، وقد تجلت هنا من خلال الأسلوب التعتيقي الذي يزخر به أسلوب المداح في الحلقة عبر اللغة الوسطى المشحونة بتعدد الوعي وتعدد الأصوات، وهي ميزة تبناها الروائي منذ عمله الروائي الأول "زمن النمرود" (1985)[2] كما يقول دكتور بوجمعة بوشوشة " يتحدّد أسلوب كاتب" زمن النمرود" باختيار أولي هو لغة وسطى بين الفصحة والعامية سواء كان ذلك في موقع السرد أو مراكز الحوار، مما جعل الراوي يخاطب المتقبل، والشخصيات تخاطب بعضها البعض في واقع النص بلغة عامية جزائرية صيغت في أسلوب يجعلها أقرب ما تكون لما عرف باللغة الوسطى"[3]

[1]. الحبيب السايح: رواية " ذاك الحنين"، ص 11 .

[2]. الحبيب السايح :" زمن النمرود " المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر 1985.

[3]. بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، الدار المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس،1999، ط/1، ص239 .

يوظف الحبيب السائح الحلقة كتراث شعبي لأجل المغايرة التيمية والشكلية لتجاوز الأطروحي والأحادي، أي تجاوز المنولوجي الذي تميزت به كتابات السبعينية في الجزائر، ليفتح مجالا أمام التعدد اللغوي ليدخل للرّواية ويعطي حواريتها. يأتي هذا العمل والأعمال التي جاءت بعده مفارقة لأعمال الروائي السابقة الممثلة في المتوالية القصصية "القرار "، و " الصعود نحو الأسفل" وروايته " زمن النمرود" في سياق التجاوز الأطروحي الذي أشرنا إليه سابقا وفي إطار التجريب الذي اعتمد فيه على استلهام أشكال التراث واستغلاله في نحت لغة حدثية لأجل توليف متناغم لا يظهر فيها أي شرخ بين القديم والجديد،" إننا أمام لغة تكتب لغة، لغة ساردة ومسرودة، ناقلة ومنقولة، لأنها تحكي عن العالم الخارجي وتتحدث عن نفسها بنفسها "[1]

تجسّد إذن روايات الحبيب السائح بتوظيفها للتراث انزياحا عن الموضوعات والأساليب السّائدة في الرّواية الجزائرية في إطار قانون التحوّل عن التجارب التي سبقتها لتشخص تخيليا حالة التّدهور القيمي للمجتمع ببحثها و انغراسها في الخطابات الأدبية وغير الأدبية سواء ما تعلق منها بالشعر الشعبي كما تمثله حلقة المداح في " ذاك الحنين" أو يمثله التضمين الذي يورده الحبيب السائح في رواية "كولونيل الزبربر" (2015)[2] والمتعلق بقصيدة من الشعر الشعبي (الملحون) للشاعر لخضر بن خلوف في محاورته لرأس مقطوع " **جيت نسالكْ ونْتَـيَا تردْ جْوابي**

[11] . السعيد بوطاجين: السرد و وهم المرجع، مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث، منشورات الاختلاف، الجزائر2005م ، ص 47 .

[2] . الحبيب السايح: رواية كولونيل الزبربر، دار الساقي، بيروت 2015، ط 1.

حشّمتك بالله كلمني "[1] أو ما تعلق بالأسطوري و العجائبي الذي يزخر به التراث الشعبي عموما كما تجلى بوضوح في رواية "تلك المحبة " التي ينفتح موضوعها ولغتها على الأسطوري لأجل ضمان علاقات حوراية، تجسدها بوضوح حكاية إسماعيل الدرويش وحكاية المرأة التي حارت فيها العقول، وهي أسطورة شعبية معروفة، و متداولة في منطقة الصحراء/منطقة أدرار تحديدا، تحكي عن شاعر اسمه (الشلالي) والجنية (مروشة)، متَّلتْ في الرّواية ترميزا فنيا اتخذه الكاتب لتمرير خطابات إيديولوجية متعددة رغم وجود تبئير كلي على ذات الكاتب من خلال اللغة الموضوع التي تبقى الهاجس الأول عند الروائي الحبيب السائح يمارس عليها الحفر والنظم بعدّها مشروع سردية جديدة ومختلفة بالنسبة إليه.

1-2- الأجناس شبه الأدبية:

1-2-1- التراث الديني:

تفاعلت أنواع عديدة من الأجناس شبه أدبية في روايات الحبيب السائح منها المذكرات واليوميات والشهادات، والبرقيات والتراث الديني بكل حمولاته في محاولة لاستحضار أساليب أخرى لدمجها مع أسلوب الكاتب لصياغة حوارية للخطاب الروائي، لهذا سوف نحاول مقاربة بعض الخطابات التي لها علاقة بالتراث الديني لأجل إعطاء صورة واضحة عن دور الأجناس شبة أدبية في حوارية الخطاب الروائي عند الحبيب السائح.

[1]. نفس المرجع: الرواية، ص 17.

نجد في مقدمة الأجناس شبه أدبية الخطاب الصوفي،وهو خطاب ديني في الأصل، وظفه الحبيب السائح كخطاب أساسي في تشكيل نص رواية " زهوة" بداية من التركيز على المكون الفضائي" المقام "، الذي يتجاوز كونه مكانا تتتالى فيه الأفعال، بل يمثل" **كرونوتوب**[1]" كما صوره باختين حيث يتعالق الزّمان بالمكان[2]، وينتشر الحدث من خلال تنويع سجلات الخطاب،وبالتالي تداخل لغات متعددة مستقاة من أكثر من سجل لغوي هي على التوالي: السّجل الصوفي، السّجل الخرافي، سجل الحياة العاطفية والجنسية، سجل التاريخ الاجتماعي للحروب والصراعات، وسجل الخطاب السياسي، السّجل العلمي. وأخيرا توظيف سجل فن الرّسم الذي يتداخل مع التراث الصوفي كما توضحه تلك اللوحة التي تركها إدريس في خلوته. يقول السارد عنها " **ثم تولى فوجد يوسف تسمّر إلى ما كان كشف عنه. فنطق، في انبهار : « ليست بريشة أحد عُمَّار هذه الخلوة ! بأي حال ! »كانت لوحة تشكيلية ضمن إطار من خشب منقوش جذبته، من بين عناصر فضائها، شخصيتا الرجل والمرأة. وشدته ألوانها الخلفية معيدة إياه إلى لحظة وقوفه أمام جدارية الفسيفساء، في متحف وهران للآثار لمَا كان لا يزال طالبا، مشغولا بأسئلة حيرته أمام الألوان النيلية والخضراء الباهتة ...و المغراء الفاقعة بأي مزيج حافظٍ مقاوم للتآكل قد**

[1]. **كرونوتوب:** يعني عند باختين نوع زماني . مكاني ويتضمن طقما من المظاهر المدّدة الخاصة بالزمان والمكان في النوع الأدبي. ويرادف الكرونوتوب لدى باختين كلمة النوع الأدبي.

[2]. جان إيف تاديه: شعرية الرّواية ،المكونات الداخلية والمحددات ، ترجمة وتقديم د. سعيد بوعيطة، مجلة الرافد، تصدر عن دائرة الإعلام والثقافة، الشارقة، العدد 197 يوليو 2012.

خُلطت. وقد قرأ باللاتيني " بفضل الرّب سيعم عشاءنا هذا السّلام والوئام . كما لاحقاً أمام تلك الزرقاء الغامقة والحمراء الفاتحة، والذهبية الصافية المزينة بها تماثيل لفراعنة عاينها بروعة المكتشف لما كان في سفرية دراسية إلى القاهرة ..."[1] نسجل هنا أن هذا الزخم اللغوي المتعدد سواء الذي يدخل عبر سجلات الخطاب الأدبي أو غير الأدبي، أو الشبه أدبي الذي نحاول أن نقاربه في هذا العنصر، يقدم فيه الخطاب شبه أدبي مدمجا مع خطابات أخرى لإبراز التعدد، سواءً كان هذا التعدد على المستوى اللغوي أمْ على مستوى تقديم الفضاء أو تقديم الشخصية أو الموضوع كما كان مع يوسف في هذه الفقرة التي مثلنا بها على سجل فن الرّسم الذي يصف فيه السّارد ألوان اللوحة، مختصرا تأملات يوسف وانبهاره بتشكيل الألوان، واستذكاره لسجل خطابي آخر عن الآثار التي تجسدها فسيفساء متحف وهران، بتوقيعها الذي يحيل على سجل لغوي آخر يخص الدّين المسيحي،أو تلك التي تمثل أثار الفراعنة بالجيزة في مصر، هذا الاشتغال على مستوى سجلات الخطاب شبه الأدبي الممثل في سجل الديني المسيحي والمدمج في الفقرة التي أوردناها من أسلوب الكاتب، تقوم بعدة أدوار منها أنها تكسر نوايا الكاتب و تغني النص و تمنحه مساحات جمالية مغايرة.

كما أنه مع وجود الدمج و الوصف يتغير الخطاب الروائي من خطاب منولوجي إلى خطاب حواري متعدد.

[1]. الحبيب السائح : رواية زهوة، ص 87.

إذن الحبيب السائح يؤسس نصوصه المتعددة ليس على مستوى تعدد سجلات الخطاب فحسب، بل حتى على مستوى السجل الواحد من خلال استدعاء التراث الديني لحوارية الرّواية باعتبار أن كل سجل لغوي يأتي محملا بمواقف، وأفكار تميزه عن لغة الكاتب، كما لا يقف هذا التعدد والمغايرة على المستوى الشكلي فقط، بل يتجاوزه نحو الغرائبية، والدهشة التي يريد الروائي خلقها في متلقيه، وهذا ما نجده بارزا في رواية " تلك المحبة " التي يستدعي فيها الروائي الخطاب الصوفي لخلق الرهبة، والدهشة لدى المتلقي وإضفاء القداسة على النص عبر محاكاة أسلوب الدعاء باستغفار الحق، يقول مع بداية الرّواية " **استغفر الحق وأرتجي الشفاعة من حبيبه، وابتغي مرضاة الأقطاب والأولياء والأئمة والأوتاد والحكماء والصالحين والزّهاد، ورجال الرمل والماء والفقرا والأعماد** "[1].

مثل هذا السّجل اللغوي الصوفي الذي يدخل في سجالات الخطاب شبه أدبي يدخله الكاتب بعد أن يقوم بأسلبته بارودياّ[2]. بسبب قدرة هذا السّجل على تشخيص الموضوع ليظهر بمظهر جديد بمعنى أن الروائي يقوم بهدم بارودي للسّجل اللغوي المدخل،من أجل تحقيق مغايرة الرّواية، كما يعد هذا السجل اللغوي معطى رؤيويا يعكس التوق إلى معرفة السرّ، سر المكان الذي يبني عليه الحبيب السائح عالمه النصي،

[1]. الحبيب السائح: رواية" تلك المحبة "، فيسيرا للنشر، الجزائر2013، ص 13.

[2]. **الأسلبة:** عند باختين تندرج ضمن التهجين القصدي الذي هو إحدى صور اللغة في الرّواية، أما الباروديا فهي نوع من الأسلبة تكون فيها قصدية اللغة المشخصة متعارضة مع مقاصد اللغة . للشرح أكثر ينظر الخطاب الروائي ميخائيل باختين تج مُحَّد برادة، ص 51 .

في رواية " تلك المحبة" نص الصحراء المختلف والمتنوع والمتعدد، والمفتوح على الخوارق، لأنه نص مبني على لغة استعارية تفتت الموضوعات بلغة هذه الخطابات المتخللة شبه أدبية التي تمارس سلطتها لأجل إضفاء سحرية على الواقع مسعفة الرّواية على غزو عوالم جديدة من المفهومات اللفظية التي تم إخضاعها من طرف الكاتب، والتي جيء بها أصلا من مناطق خارج أدبية .

إذن، هذه هي بعض الأشكال الأساسية التي سمحت بإدخال وتنظيم وصوغ التعدد اللغوي في روايات الحبيب السائح .

1-2-2- المذكرات:

ترد المذكرات واليوميات في المدونة الروائية عند الحبيب السائح بشكل واضح أحيانا، وبشكل متواري في أغلب الأحيان لأن الروائي يقوم بصياغة وإعادة الصياغة للغات التي تتخلل عبر سجلات الخطاب المتنوعة، التي يحرص على اعتمادها في تشكيل نصوصه، ولأن المذكرات واليوميات تعمل في حقيقتها على تصوير الوقائع التي حدثت، والتقاط التفاصيل في يوميات الأبطال، ومن شهاداتهم ومذكراتهم، نجد ذلك في رواية" مذنبون لون دمهم في كفي "(2008)[1]، في الشهادة الخطية التي دونها الشيخ و تركها وهي شهادة خطية تورد خبرا، وفي الوقت نفسه تورد شهادة حية عن سبب مقتل إمام المسجد من طرف جماعة إرهابية "**إنما قَتل الإمامَ إسماعيل إصرارُه أمام تهديد الجماعة على أن الدين لله الحافظ لكل دين، وأن الدعوة إلى الاقتتال**

[1] . الحبيب السائح: " مذنبون لون دمهم في كفي " دار الحكمة للطباعة والنشر، الجزائر 2008، ط/1.

بين المسلمين حرام، وأن الخالق أراد للمسلم أن يكون وسطيا يحب أخاه في الإنسانية وأن يدرأ الشبهة عمن هو من ملته، لأن الإسلام سلام إلى البشر أجمعين،وأن الديانات التوحيدية على قدم من المساواة عند معتنقيها "[1]

في هذا الخطاب أو السجل الذي مثلنا به للخطابات شبه أدبية نرى الحبيب السائح يحرص على الكلمة الغيرية، بإدخال هذا الخطاب في لغته بعد أن يقوم بأسلبته بارودیا، لأجل تشخيص الموضوع، نفس الاشتغال وربما بأكثر حدة نجده في روايته" كولونيل الزبربر "(2015)[2]، التي تسرد فيه شخصية " طاوس الحضري" مذكرات جدّها "مولاي الحضري" ووالدها " كولونيل الزبربر" من خلال الملف الذي سلّمه لها والدها"**سلمني بشماله مفتاح"فلاش ديسك".نطق"تجدين فيه ملفا واحدا مهما". وتبسم بسمة أطول "غسلت مخه !" ووضعه على سطح المكتب"[3]**

تنبني رواية" كولونيل الزبربر "، مثلما بنيت قبلها رواية "مذنبون لون دمهم في كفي" على سجل المذكرات يقوم فيها الروائي بصياغة مغايرة، تأخذ منحيين أو مستويين، مستوى عام يتطرق فيه لليومي في حياة أبطال روايته. أحمد النجار في رواية" مذنبون"، و جلال الكولونيل والد الطاوس الحضري في رّواية "كولونيل الزبربر" التي يأخذ فيها السرد منحى خاص يتعلق بالتاريخ تاريخ ثورة التحرير الذي تقرأه الحفيدة

[1]. ا الحبيب السائح : رواية " مذنبون لون دمهم في كفي "،ص 173.

[2]. الحبيب السائح: رواية " كولونيل الزبربر " دار الساقي، بيروت، لبنان 2015م، ط 1.

[3]. نفس المرجع: الرواية ، ص 16.

الطاوس الحضري من مذكرات جدّها " مولاي بوزقزة" التي تتمحور حولها الرواية، و "الطاوس" امرأة في الرابعة والثلاثين مقيمة في مدينة " رقان " مع زوجها "حكيم "، تكتشف حياة جدّها" مولاي الحضري المكنى بـ" بوزقزة " والضابط السابق في صفوف جيش التحرير خلال الثورة (1962.1954) .

يقوم الروائي الحبيب السائح على المستوى العام الذي ذكرناه بدمج المذكرات المتعلقة بالسجل اليومي وبالعلاقات العاطفية التي تربط أفراد عائلة كولونيل الزبربر، هذه العلاقات تتلخص في حديث الخيبة والحب، تروي فيه "الطاوس" قصة ليلة عرس جدّها بوزقزة وجدّتها رقية، و قصة ليلة عرس والدها " جلال" ووالدتها " باية "، كما تروي علاقتها هي " طاوس" بزوجها "حكيم". أما المستوى الخاص المتعلق بالمذكرات الخاصة بالحرب فسنجد خفوت على مستوى الاشتغال على التخييل، لأن الأحداث التي تحكي عنها الطاوس هي أحداث تاريخية حقيقية وليست متخيلة، الشيء الذي يحد من "نقاء" الشكل الروائي ومعياريته .

هنا يأتي التساؤل التالي المتعلق بكيفية توظيف الخطابات غير الأدبية التي تجعل من الحوار بصدد الإجراءات السردية والعلاقة الممكنة بين الحقيقة والوهم والتَخيّل خاصية تميز هذا النوع من الروايات التي تنبني على سجلات الخطابات غير الأدبية خاصة ما تعلق منها بسجل التاريخ، لهذا سوف نبحث عن تجليات الحوارية والتنوع الكلامي واللغوي في الخطاب الروائي بعد أن يتخلله خطاب التاريخ .

1-3- الأجناس غير الأدبية:

1-3-1- التاريخ:

يُعد التاريخ أحد الروافد والمرجعيات التي يستقي منها الخطاب الروائي مادته الحكائية وأحد الطرق لإدخال التنوع الكلامي واللغوي الذي يساهم في حوارية الرّواية وعليه " تأتي أهمية الرّواية الدايالوجية من كونها تعرض للحقيقة التاريخية من عدة منظورات وأساليب متعددة في لحظة واحدة، مما يجعلها ضمنيا ترفع شعار نسبية امتلاك الناس للحقيقة، وهذا ما يعطيها بالذات طابعها الشمولي في تصوير الواقع الإيديولوجي الثقافي "[1]

يقول الحبيب السائح في رواية " تلك المحبة " معتمدا على الذاكرة الجماعية عبر علامات جغرافية هي أسماء لمناطق في الصحراء توفر لنا إمكانية التوغل في التاريخ الذي ينقل مدمجا مع لغة الروائي ليتماه في السرد، ولأن سردية الحبيب السائح لها خصوصية تنتصر للغة المركبة والمنحوتة على حساب الموضوعات التي تأخذ شكل التشظي أمام هذه اللغة التي تتحوّل بنفسها إلى موضوع حدثي.

يقول الحبيب السائح " **أنت الأثر الذي حيرني في كل مقام زرته من مقامات الأولين. من عين صالح إلى (أقبلي) ومن (إنغر) إلى (إغزر) ومن قصر الشرفا إلى (أقبور) ومن (الهبلة) إلى (طلمين)، ومنها إلى (ماسين) فإلى (تبلكوزة) إلى الشتات حيث رأيتك واقفة نخلة من**

[1]. حميد لحميداني: أسلوبية الرواية، مدخل نظري، منشورات دراسات: سال،1989 م، ط/1، ص 45.

نور تشع منها ألوان قزحية مجللة بسماعات ما طربت لها من قبل أذن، تقترب مني لتغمرني "[1] .

التاريخ يحضر ليس لأجل الزخرفة الشكلية في تشكيل الخطاب الروائي بل ليؤدي وظيفتين أو بعدين أساسيين بُعد معرفي يخبر ويفسر كيف جاءت جماعة ما أو يعرف بمكان من الأمكنة التي يرى الروائي أنها غير معروفة لدى قارئه، وهي أمكنة تمثل تاريخ منسي عند الجزائري كما نلحظه في أسماء الأماكن التي ذكرتها الرّواية في هذه الفقرة، وهي أسماء أماكن لا يعرفها القارئ عن صحرائنا الكبيرة، تحمل بُعد جمالي أسطوري يدخل التعدد اللغوي إلى الرّواية، كما يقدم التاريخ خاصة ما ارتبط منه بالذات الجزائرية ممثلا في تاريخ ثورة التحرير الذي يشغل حيزا كبيرا في مدونة الحبيب السائح و يحضر بكثافة، ليس لأجل تأريخه بل لمساءلته والحفر في مناطق المسكوت عنه في التاريخ كما في رواية " تلك المحبة" أو "زهوة" أو "الموت في وهران "،و رواية "مذنبون دمهم في كفي" أو روايته الأخيرة " كولونيل الزبربر" .

الحبيب السائح يسائل التاريخ من وجهة نظر مختلفة، و سؤال الحفر هنا أعمق لأنه يتحوّل إلى موضوع للرواية ويوازي الحدث الألسني الذي يتميز به السرد عن هذا الروائي .

ينبش الحبيب السائح في مجمل روايته في الذات عبر علاقة التشابه لما يحدث في الحاضر، يستعمل الذاكرة لاستحضار التاريخ أو الفلاش بيك. يقول في رواية " الموت في وهران" " **فإن جدي، كما أخبرتني**

[1]. الحبيب السايح: رواية "تلك المحبة " ، ص 16 .

حلّومة، وكنت خمنت أن أمي ظلت تعلم ذلك وتتستر، كان نقل إلى مستشفى الأمراض العقلية إثر نوبة عصبية عاصفة خلالها كان دهس كل ماصادفه في طريقه، بحثا عن سلاحه الناري، صائحا مزبدا مهددا جدتي نفسها:" سأخنقك أنت!أين خبأت سلاحه؟ البيّوع الكلب! سأقتله. آكل من كبده. أطهر تاريخي منه. مسؤول طيز أمه! " ذلك،بعد أن كان مر من أمام مقر الحزب فتوقف وبصق بين قدميه، لما رأى في مدخله مسؤوله الأول بوذن . كنيّة عرف بها لأذنه التي قطعتها له جبهة التحرير تحذيرا أخيرا له على تردده على مكتب كابتان لاصاص " الفرقة الإدارية المتخصصة" في الحرب النفسية، يخرج بالكوستيم والكرافته، ونيشان صغير بألوان العلم الوطني عند الجيب الأعلى "[1]

يحضر تاريخ حرب التحرير هنا متمازجا مع الحاضر أو في علاقة تشابه لأجل الكشف عن صورة الماضي الذي يتذكره الحفيد من خلال أقوال الجدّة عن جدِّه البطل، وهي آلية يستعملها الروائي ليس في هذا النص فقط بل في غالب نصوصه لاجتذاب القارئ للتوغل في عالم النص الروائي، ولأجل إبراز موقف إيديولوجي يدمج عبر خطابات أبطاله، من زاوية نظر الكاتب، لأن أصداء الحوار التي تتردد في الخطاب الروائي في هذا المقطع السردي تبدو خافتها أمام كلمة البطل الشيء الذي يخفت من حوارية الرّواية في هذه النوع من الاشتغال ويتجه بها نحو المونولوجية خاصة. نجد هذه الملاحظة تنسحب على رواياته التي تقوم

[1]. الحبيب السايح: رواية " الموت في وهران"،دار العين للنشر، الاسكندرية 2014م، ط/1، ص 136.

في كليتها على التاريخ ليس من خلال استحضاره بعدة منظورات وأساليب في لحظة واحدة، مما يجعلها ضمنيا ترفع شعار نسبية امتلاك الناس للحقيقة،بل من خلال استحضاره من منظور المؤلف، أي تغير الموقف الرسمي بموقف المؤلف.

نعتقد أن استدعاء التاريخ بهكذا طريقة وخاصة تاريخ ثورة التحرير في رواية "كولونيل الزبربر"، أو قبلها تاريخ العشرية السوداء في رواية "مذنبون دمهم في كفي " يُظهر صوت الكاتب بجلاء منذ عتبة العنوان، يأتي هذا الاتجاه، في صورة التبئير الثابت، الذي يحيلنا على موقف إيديولوجي أحادي لا يطرح كموقف من بين عدة خيارات أمام القارئ بل كموقف أحادي مباشر حتى وإن حاول الحدث الألسني البارز أن يخفيه، ويموه على أحاديته لهذا يمكن طرح التساؤل التالي للتدليل على مسألة المنولوجية التي يأخذها هذا النوع من الأعمال التي توظف سجل خطاب التاريخ ليس كسجل لإدخال التنوع اللغوي، بل كأطروحة تنم عن موقف إيديولوجي :

نخصص ملاحظتنا على عمله الأخير الموسوم بـ"كولونيل الزْبَرْبَر" على سبيل التمثيل لا الحصر.

السؤال الذي يطرح في هذه الرّواية: هل يدافع الحبيب السائح عن التاريخ أم يدينه أم يترك للقارئ اختيار أي قناعة من ضمن القناعات التي تبرز في وعي الأبطال والشخصيات ؟

الإجابة محسومة، لأن الحبيب السائح يريد إبراز موقف معين تجاه التاريخ الرسمي.

في رواية" كولونيل الزبربر" تتناوب ثلاثة أجيال في سردها من خلال قراءة " طاوس" حيث تتداخل الأزمنة والأحداث ليجبر السارد القارئ على التركيز وأخذ موقف إيديولوجي محدد من التاريخ الرسمي، بعد أن يكشف له عن المسكوت عنه ويوجهه إليه، من خلال استغلال الفضاء المكاني الذي تدور فيه معظم الأحداث التاريخية الذي هو نفسه جبل " الزبربر" الذي كان معقلا للثوار أثناء الثورة التحريرية وأصبح مكانا تتجمع فيه الجماعات المسلحة في مرحلة التسعينيات، وكان هذا الجبل شاهدا على كل تلك الأحداث، لهذا يصبح هذا الفضاء فضاء كرنتوب كما حدده باختين انطلاقا من روايات دستويفسكي، حيث يتجاوز الفضاء كونه مكانا تتالى فيه الأفعال ليصبح زمنا خاصا لهذه الأفعال، الفضاء هنا لا يقتصر على العلاقة المتبادلة بين الزمان والمكان .

يروي الجدّ " مولاي بوزقزة" عن التصفيات التي حصلت بين الجنود."**الثورة قطة تأكل أولادها" هكذا كنا نسمع**

. ذلك هو اليقين السائد بيننا.

. التهمت الكثير مما قادوها وفجروها.

. خلالها كان عبان رمضان أشهر ضحية لها . بعدها جاء الدور على مُحَّد خميستي، ثم مُحَّد شعباني أصغر ضابط سام برتبة عقيد في جيش التحرير. "[1]

[1] . الحبيب السائح: رواية " كولونيل الزبربر " دار الساقي، ص 281.

في هذا الحوار الذي دار بين الأب مولاي بوزقزة وابنه جلال لا نجد أي تعارض للمواقف، ولا حتى أي إشارة للغة الغيرية، صوت واحد، هو صوت الأب والابن، وهو صوت الروائي وخطابه الذي يختفي وراء صوت الساردة "طاوس" حفيدة "مولاي بوزقزة" الشاهد على تصفيات حرب التحرير.

يغيب أيضا الصوت المستتر لخطاب الآخر في فقرة الحوار المستدل بها، حيث لو تتبعنا الكلمات، والتعبيرات المتناثر في هذا الخطاب سواء الدالة على اقتحام العناصر المعبرّة الغريبة لخطاب المؤلف (الحدف، الأسئلة المحدوفة، التعجب) والتي يقول عنها باختين " في مثل هذا النطاق هو مجال فعل صوت الشخصية الممتزج، بطريقة أو أخرى، بصوت المؤلف "[1] .

المزج الذي يتحدث عنه باختين لا يؤثر على صوت المؤلف الغالب في هذا الخطاب، و الحوارية كما هو معروف هي أن تتساوى أصوات الشخصيات مع صوت المؤلف حيث تدخل " اللغة في عملية محتدمة من الصراع الدائم، وأنها مليئة بالتعارضات، والشروخ الداخلية"[2] وهذا ما لا يوفره الخطاب الروائي التاريخي في رواية" كولونيل الزبربر" .

وعليه فاستعادة الأحداث التاريخية والكتابة عنها بمنظور مخالف ليس كافيا لإثبات التعدد اللغوي، وجعل من الخطاب الروائي خطابا حواريا،" لأن الحوارية الداخلية للخطاب والمتعلقة بالمستمع، الموضوع

[1] . تزفيتان تودوروف: " ميخائيل باختين المبدأ الحواري" تج فخري صالح، دار رؤية للنشر والتوزيع ، 2012، ص181.

[2] . تزفيتان تودوروف: " ميخائيل باختين المبدأ الحواري"ص 20.

ببساطة: إن إقناع مستمع حقيقي يعيد توجيه الانتباه المتوافر ويتعارض مع عمل الخطاب الفعّال على موضوعه"[1] . إن كان باختين يتحدث هنا عن الحوار الاجتماعي ، الذي تبرز فيه كلمة الغير فهل استطاع الحبيب السائح أن يبرز كلمة الغير في استحضاره لخطاب التاريخ .

نلاحظ أن كل ما قام به الروائي خاصة على مستوى تهجين الأسلوب لن يتعدى الاشتغال على خطاب المحكي اليومي في عبارة الثورة مثل القطة تأكل أولادها ، هذا الخطاب المشحون في هذه الجملة بالكلمة الغيرية، أو بكلمة المجتمع وهي عبارة مثل شعبي متداول في المحكي اليومي نجد أن الحبيب السائح قد برع في توظيفه لأجل التقليص من منولوجية التاريخ وأحاديته،.

التساؤل الثاني يتجلى أيضا في استحضار التاريخ في عتبة عنوان رواية " مذنبون لون دمهم في كفي".هل يترك الحبيب السائح مجالا لتعدد التأويل أمام قارئه حينما يفصح منذ البداية عن موقف إيديولوجي من فئة معينة من المجتمع وقفت في الجهة المعاكسة لرغبة السلطة؟

كلا النصين سيجيبان في النهاية على أن هذا النوع من التبئير الثابت الذي لا تتغير فيه زاوية النظر إلا لتدعم نظرة المؤلف، وتدافع عنها وعلى صوته في مقابل صوت آخر مغيب هو صوت السلطة وصوت فئة من الشخصيات التي تمثل في النصين فئة فاسدة، ومجرمة يحاول التاريخ الرسمي تغليفها بالنسيان.

[1]. نفس المرجع، ص 180.

يجعلنا هذا كله نؤكد على أن هذا الاشتغال الأطروحي الأليف الذي يعتمد على الموضوعات والأساليب الخاصة بتيمة " حرب التحرير" الذي شهد انتشاره خاصة في فترة السبعينيات في الرواية الجزائرية من التعدد مجرد واجهة خارجية يتجه فيها بالخطاب الروائي نحو الأحادية وهذا ما تقوم به الرواية المنولوجية التي تفرض على القارئ موقفا واحدا في النهاية.

المسألة الثانية التي تبرز في المدونة الروائية عند الحبيب السائح مع سجلات الخطاب التاريخي عموما متمثلة في الحدث الألسني الذي يبرزه الروائي أمام القارئ لأجل الوقوف على تقنيات الفعل الروائي كما تقول د أمينة بلعلى[1] في حديثها عن إدخال التاريخ للرواية كجنس غير أدبي في رواية " تلك المحبة " كما في إدخال الأجناس الأدبية مثل التراث الشعبي بتنويعاته.

يبني الروائي الحبيب السائح نصوصه بالطريقة نفسها، التي تنتصر للغة كسارد ومسرودة، الشيء الذي يجعل من صوت المؤلف ونبره يتعالى في الكثير من الأحيان عن صوت الشخصيات الأخرى.

1-3-2- الخطاب السياسي:

كما في السّجل التاريخي يدخل الحبيب السائح السجل السياسي سواء متلازما مع الخطاب التاريخي أو متضمنا فيه أو مستقلا و مباشرا كما في رواية " زهوة" في الحوار المباشر بين "سعدان" و "فرحان" اللذين يمثلان تقابلا قويا في مقاصد المتكلمين المعلنة

[1] . ينظر أمينة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للنشر والتوزيع، تيزوزو، الجزائر، ط/2، ص 175.

والمضمرة،وفي طرائق الكلام لديهما، مع تخلل تدخلات السّارد وتعليقاته، وهو حوار مشبع بـ خطاب الوقاحة والبوح والاعتراف السّري،كذلك[1]، لأنه يكشف عن فساد السياسي، وفي الوقت ذاته يفسح مجالا للسّرد أمام القريحة،وأمام الشعور الداخلي للشخصيات،وأمام استيهاماتها ورؤاها وذكرياتها.

وهي بذلك تتخلص من السَّببية الموضوعية، مستعيضة عنها بالتقطع والتداخل، ومن« الرّصانة والجد »،مستعيضة عنهما بالمفارقة والسخرية الهزليتين الضاحكتين، ولكن بحس تراجيدي ضمني عميق[2] حيث تصبح فيه اللغة تضيء بعضها البعض، وتتبادل النَّقد مع لغة الروائي و تتجابه حواريًا، وجهة نظر ضد وجهة نظر. وهذا ما يجعل رّواية " زهوة" حبلى باللغة المتعددة، التي تُساهم في تكسير خطية السّرد، عبر ما تحمله معها من لغات خاصّة، تلعب دورا في كسر نوايا الكاتب. كما يوضحه السّجل السّياسي، الذي يمثل بعضه خطاب "سعدان" وهو يلحُّ متضرعًا لشيخ المقام كي لا يرد عليه هديته الثمينة ." **سيدي لا ترد مِنّتي الثمينة** "، يتزامن خطاب الرجاء الذي يقدمه الرّوائي على لسان شخصية "سعدان" السياسي الفاسد مع الخطاب الساخر الذي يقرأه "عبدالنور" من المجلد، استهزاء بحالة التذلل التي أبداها "سعدان" من أجل الوصول إلى طلبه من شيخ المقام. يمارس

[1]- ينظر عبد الحميد عقار : الرّواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدارالبيضاء2000 م،ط/1، ص66.

[2]. ينظر نفس المرجع، ص64.

السّارد هذا النوع من السخرية لتكسير نوايا الكاتب، وإبراز سمة الشّخصية واختلافها عن الشخصيات الأخرى .

إذن، تنوع سجلات الخطاب والسخرية، يجعل اللغة الروائية موسومة بطابع مستخدميها متنوعة على قدر تنوع الشخصيات والمقامات الكلامية، الشيء الذي يولد بنية الشّكل والدّلالة في رواية "زهوة" أو رواية " تلك المحبة"، وتلك هي أبرز المنابع الجمالية والتحوّل، حيث نجد تكسيرا للسّرد، وإرباكا للنظام الفكري والاجتماعي للقارئ ،عبر إرباك هذا النظام نفسه عند الشخصيات المتخيلة من خلال التقطع السّردي السّاخر والهجائي، وفي كل ذلك تلعب اللغة باشتغالاتها المختلفة الدّور الحاسم.

إن إدخال سجل الخطاب السياسي لا يقوم في روايات الحبيب السائح بتكسير نوايا الكاتب فقط بل يقوم بالتنويع على مستوى العناصر المعبر عنها في خطاب المؤلف، لأجل إبراز صوت الشخصية عن طريق السخرية، والهزل كما سجلنا ذلك في رواية"زهوة" حيث جيء بالخطاب السياسي كمغاير روائي يتسم باللعب اللغوي وأحد أنماط إدخال التعدد اللغوي في الرّواية .

II. حوارية توجهات الخطابات الإيديولوجية:

تمهيد:

سوف نحاول في هذا العنصر أن نتتبع التوجه الحواري للخطابات الإيديولوجية، باعتبار ظاهرة التوجه الحواري هي ظاهرة

خاصة بكل خطاب حي لهذا فتوجهه « وسط الخطابات " الأجنبية "(بدرجات وطرائق متنوعة) يعطيه إمكانات أدبية جديدة وجوهرية، إنه يعطيه فنية نثره التي تلقى تعبيرها الأكثر تماما وعمقا في الرّواية »[1]. والخطابات الأجنبية التي تشارك الخطاب موضوعه وتيمته المتناولة مشكَلة بيئة حية للتفاعل، تجعل الخطاب يتفرد و يتكون أسلوبيا، هذا في حالات الخطاب الأدبي فكيف سيكون الأمر مع التوجه الحواري في حالات الخطابات الإيديولوجية ؟

يجيب كمال أبوديب في معرض حديثه عن علاقة الخطاب الأدبي بالخطاب الإيديولوجي: " كل نشاط فكري أو لغوي هو في النهاية محدد إيديولوجيا، فالنص الأدبي يصبح في النهاية نتاج لعلاقات مديدة متنامية ومتغيرة بين الإيديولوجية والواقع من خلال الفعل اللغوي الخاص الذي يرتبط بالواقع من جهة ويتشكل إيديولوجيا من جهة أخرى، أي أن الأدب يصبح إيديولوجيا موسطة، فالأدب هو عملية صيرورة دائمة لمكونات الإيديولوجية في الفعل اللغوي "[2]

المكونات الإيديولوجية التي يتحدث عنها كمال أبوديب ليست سوى الخطابات التي تدخل في صراع دائم أثناء توجه الخطاب نحو حواريته ذلك أن الخطاب يكتشف ويلامسُ موضوع توجهه،كما لو أنه قد تمّ تخصيصه من قبل ومناهضته، وتقييمه وكأنه إن جاز القول« مُدثر بضبابية خفيفة تعتمه أو على العكس يجد أن موضوعه مضاء بأقوال

[1]– مخائيل باختين: الخطاب الروائي، تج محمّد برادة ، دار رؤية للنشر والتوزيع،القاهرة، 2009، ص85.

[2]. كمال أبو ديب: الأدب و الإيديولوجيا، مجلة فصول (الأدب والايديولوجيا الجزء الثاني) ، المجلد5،ع4، يوليو، أغسطس،سبتمبر،1985، ص68.

غريبة عن مجال حديثة »[1]، مما يجعل الخطاب في توجهه الحواري أسير، و مخترق بالأفكار العامة، والرّؤى والتقديرات الصادرة عن الآخرين ، وفي هذه البيئة المتكونة من الكلمات الأجنبية، والمتهيجة بالحوارات المتوترة بالكلمات والأحكام والنبرات الغريبة، يندسُّ الخطاب بين تفاعلاتها المعقدة، منصهرا مع البعض، ومنفصلا عن البعض الآخر، ومتقاطعا مع فئة ثالثة من تلك العناصر كل ذلك يساهم في تكوين وتعديل الخطاب أسلوبيا .

ولفهم أدق لأشكال توجه الحواري للخطاب الأيديولوجي سوف نحاول أن نبحث عن أشكاله عبر تعدد أنماط الوعي ورؤيتها للعالم لنصل إلى مدى تجلي حوارية الخطابات الإيديولوجية في مدونة الحبيب السائح.

1 – تعدد أنماط الوعي و رؤياتها للعالم:

1-1- تعدّد أنماط الوعي:

يتسم خطاب الرّاوية بتعدّد اللغات، والأساليب، والأصوات، وتداخل الأجناس الأدبية، مستمدا وجوده من لغة الواقع التي تنضح بلُسُن مختلفة، وتعبيرات متباينة، وحوارات متمايزة، ينهض

[1]- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة مُحَمَّد برادة، ص 86.

بها متكلمون يصبون للتعريف بأغراضهم، ومواقفهم، ورؤاهم، ومن ثَمَّ فخطاب الرّواية ليس خطابا شكليا أجوفا خالٍ من معنى، بل هو خطاب ممتلئ بدلالة،وهذه الدّلالة هي دلالة اجتماعية بلا شك[1]، باعتبار أن« الكلمة ظاهرة إيديولوجيا بامتياز»[2].

ولأن النّص الرّوائي في المقام الأول، حسب الرؤية الباختينية نص مجسّد لصراع الأيديولوجيات التي تحققها الحوارية لأن « دراسة حوارية (Dialogisme)النّص الرّوائي باعتباره مجسّدا لمجموع الإيديولوجيات المتصارعة، هو المحور الأساسي في أي تحليل»[3]، وعليه نجد رواية "مذنبون لون دمهم في كفي" التي تشكل فضاء لتعدد الذوات، ولأنماط الوعي التي يتلبّسها السّارد من خلال تلبُّس الأنماط اللغوية المختلفة على نمطه البارز في الرّواية، تقليدا لكلام الشخصيات الذي يشكل التنوع اللغوي، والصوتي، والإيديولوجي القائم أصلا في الواقع، والذي يلج إلى الكون الروائي عبر الحوارية التي تسمح للشخصيات بالانعتاق من سلطة الكاتب اللغوية، والفكرية،لتنطق بكلامها، وتبين رؤاها للعالم بكل حرية، واستقلالية [4]، وهذا ما أدركه الحبيب السّائح في رواية " مذنبون"، حيث استطاع أن يجمع بين إيديولوجيات متعددة

---

[1] ـ ينظر د سيدي محمّد بن مالك: اللّغة ورؤية العالم في الخطاب الروائي،، مجلة الأثر ، عدد خاص ، عدد 16، أشغال الملتقى الوطني الأول ،اللسانيات والرّواية، جامعة ورقلة ، يومي 22 و23 فيفري 2012، ص27.

[2] - Mikhaïl Bakhtine : « Le marxisme et la philosophie du langage », Minuit, Paris, 1977, p 31.

[3] حميد لحميداني: النقد الروائي والايديولوجيا ـ من سيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي ـ ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ،1990،ط/1، ص 10.

[4] ـ د سيدي مُحَّد بن مالك: اللغة ورؤية العالم في الرّواية، مجلة الأثر ، ع/خ ، عدد16، ص27.

لشخصيات متعددة في الرّواية لها وعي يختلف بحسب الفئة التي تنتمي إليها، رغم تواجدها في نفس المكان(المدينة القديمة) الذي تقع فيه جُل أحداث الرّواية، والتي ينتقل فيها الوعي بين مرحلتين، ضمن عوالم تعيد رصد الواقع الدموي الذي عاشته الجزائر في فترة المحنة، وما بعدها بعد إقرار قانون المصالحة .

رواية "مذنبون لون دمهم في كفي" تأخذ على عاتقها إقرار خطاب إيديولوجي معين اشتغلت عليه الرّواية الجزائرية في فترة التسعينات من القرن الماضي، لكن الحبيب السائح لا يعيد إنتاج المرحلة بطريقة الطرح الأيديولوجي الذي غرقت فيه رواية فترة السبعينات،مثلما فعل في رواية "زمن النمرود " أو في خطاب رواية التسعينات التي غلب عليها تسجيل الوقائع والأحداث، ولكن بطريقة تلعب فيها تعددية اللغة الدور الكبير في إبراز فنية الرّواية وفي الوقت نفسه إبراز موقف أو ما يمكن أن نسميه تصفية حساب، لهذا يأتي الخطاب الإيديولوجي في هذه الرواية كهاجس مركزي سيسيطر في النهاية على مجريات خطاب الرّواية، وعلى أنماط الوعي رغم اختلافها وتعدديتها، نحن لا ننكر وجود التعدد اللغوي في رواية " مذنبون لون دمهم في كفي" لكنه تعدد يتحكم فيه صوت المؤلف، الذي سينتصر كموقف إيديولوجي في النهاية.

يستثمر الروائي مرحلة المحنة، وما بعدها من خلال قدرته على تشكيل (الصّورة + الانفعال) التي تتميز بها الكلمات المحمّلة بالرؤية التي توصلها للمتلقي الذي ترتفع لديه احتمالية تشكيل موقف من الواقع الخارجي، وهذا ما نرصده في سياق المرحلتين.

لهذا تتعدد أنماط الوعي في رواية " مذنبون لون دمهم في كفي"، لتشكل مجموعة الأيديولوجيات المتصارعة التي تبرز منها حوارية الخطاب الرّوائي بصورة شكلية على الأقل.

ومن أنماط هذا الوعي المتعددة نأتي على ما يلي :

1-1-1- وعي البطل بذاته:

في مسألة البطل يشير باختين إلى أن على البطل في الرّواية الحوارية أن يكون حاملا لكلمته الخاصة وليس مجرد عنصر صامت :" ولهذا فإن كلمة المؤلف حول البطل هي الأخرى كلمة حول الكلمة. إنها تسترشد بالبطل استرشادها بالكلمة ولهذا فإنها توجه إليه بطريقة حوارية "[1]

تبتدأ رواية " مذنبون لون دمهم في كفي" منذ الصفحات الأولى بإعلان ميثاق السرد الذي سوف يقوم به البطل "أحمد " السارد الذي تصله أمانة من " رشيد " عبارة عن أوراق تركها له مُعدة ومُصففه مثل كتاب في مكتب مقصورة مشغله، حيث سيُركب السارد من خلال هذه الأوراق الحكاية التي ستبنى عليها أحداث الرّواية يقول السارد:" **بنهاية سنة ألفين وثلاثة الجارية يكون مر على الحادثة أربعة أعوام... طيلة تلك الأعوام ظللت أركب ما كان ذا صلة بالمذبحة وما تلاها كأجزاء لعبة الصبر** "[2].

البطل السارد منذ البداية يحمل وعيا ذاتيا بالمرحلة التي تريد الرّواية التصدي لها ومعالجتها، وهذا الوعي الذاتي يتلخص في عدم النسيان،

[1] . مبخائيل باختين: شعرية ديستويفسكي، تج جميل ناصيف التكريتي، مر حياة شرارة ، ص 91.

[2] الحبيب السائح : رواية " مذنبون لون دمهم في كفي"، ص 11.

من خلال إعادة تركيب حكاية الحادثة التي ستعيد فتح ملف مرحلة دموية وقعت فيها أحداث كثيرة لا يريد لها السارد، ومن ورائه المؤلف أن تنسى، فهو يحيلنا إلى حادثة المذبحة التي ستكون هي الحكاية الإطار فقط، أي ستكون مرجعا، ثم يشير إلى الملابسات المحيطة بها، كما لو أنه يريد أن يقر بموقف حول ما حدث باعتباره أحد شخصيات الحكاية، وأحد الشهود على حادثة اغتيل "رشيد" للإرهابي"لحول" ابن "فلة " الذي عاد مع جماعته من الجبل بعد المصالحة الوطنية.

أول ما يبرز من الوعي الذاتي للبطل هو أن الموقف الذي يريد السارد تشكيله أو الحكم لن يكون في نهاية مجرد حكم ذاتي، وهذا ما يريد الروائي الحبيب السائح إيصاله، باعتبار أن الموقف من المصالحة كموقف ايديولوجي لن يكون موقفا ذاتيا أو فرديا بل هو موقف مرتبط برؤية الجماعة التي ينتمي إليها البطل، وبالتالي فهو رؤية للعالم مرتبط بوعي فئة أو طبقة معينة ينتمي إليها السارد.

الموقف الرافض للمصالحة الوطنية يتبناه البطل منذ البداية لارتباطه أولا بوعيه الذاتي الناتج في الحقيقة عن معايشة للأزمة الدموية وأيضا من خلال اطلاعه على تفاصيل اجتمعت له لاحقا من فئة واسعة ينتمي إليها مستها الأزمة مثلما مسته، وكان من ضحاياها.

" من خلال تفاصيل اجتمعت لي لاحقا كانت من خالتي ومن بوركبة، من الزهرة ومن حليمة، من الضابط لخضر نفسه، من المفتش حسن الذي كان تردد بعد ذلك على مشغلي لأصنع له عناصر لمطبخ بيته، من زوجتي أيضا، وحتى من ميمون، إن لم يكن بوعلام ! من

عمران وغيرهم، من تصوراتي وظنوني. فانحفر ذلك كله في خاطري كوشم أمي على ظاهر يديها وعرقوبيها "[1] .

يبرز امتلاء الوعي الذاتي للبطل من خلال العالم المفتوح الذي يضعه الروائي أمام بطله، وهي عبارة عن خطط يضعها المؤلف كما يقول باختين، بالإضافة لعلاقة الشخصيات بعضها ببعض في الرّواية، فالبطل السارد " أحمد" الذي يمسك بخيط السرد طيلة مدة الحكي، وفي كل مرة يفتح مجالا لحكايات فرعية سواء من خلال تقنية الاسترجاع أو من خلال الحوار، وفي مرات أخرى يصير البطل شخصية مثلها مثل الشخصيات الأخرى ليستلم السارد الخارج حكائي خيط السرد مثلما فعل في الحوار بين "بوركبة"، و"ميمون" في المقهى بعد حادثة الاغتيال.

نلاحظ أن حياة الشخصيات لا يتم الكشف عنها من خلال منظور المؤلف فحسب، ولكن من التداخل الذي يكتسب فيه البطل وعيه الذاتي، أي من خلال نظرة المؤلف مندمجة مع نظرة البطل يفرد لها المؤلف مساحة من السرد حتى يدرك القارئ وعي البطل،وهذا ما نجده مثلا في لحظة سماع "أحمد" لصراخ "فلة" بعد اغتيال ابنها، يقول البطل مبرزا موقفه: " **اندبي." يراودني نزوع أسف على أني لم أحذّرها، نبلا مني لما عشناه من شغف.لكني تذكرت عهدي المطوع لضميري بأن لا أنسى شيئا من ظلم ابنها أو أخون ذاكرة مقتوليه. فتردّيتُ: أبكيه الآن بدم الندم." فإني شعرت كأن نذالة كانت ستُرخص**

[1] . الحبيب السائح: رواية مذنبون لون دمهم في كفي ، ص 11.

روحي."[1]، على الرغم من أن البارز من هذا المقطع السردي هو حوار الشخصية مع ذاتها إلا أنه يبين صوت المؤلف الذي يحاول إعطاء حالة توازن للموقف الذي وجد فيه البطل نفسه مشتتا بين خيارين،خيار التضامن مع امرأة مثكولة هي عشيقته السابقة كان لا يزال يكن لها مشاعر الحب، وخيار صوت ضميره.

الكثير من المواقف الإيديولوجية التي يمكن رصدها في الرّواية هي على شاكلة هذا الموقف الذي يحلينا على الوعي الذاتي للبطل، وإلى العلاقة الحوارية بين المؤلف وشخصياته في محاولة لكسر منولوجية الرّواية ذات الموقف الإيديولوجي الأحادي.

نسجل بالإضافة لوعي السارد الذاتي، وعي بطل آخر هو "رشيد"، بطل الحكاية الذي أراد أن يحقق العدالة بنفسه. والعدالة هنا من منظور السارد، ومنظور المؤلف، و منظور الشخصية، حيث يقول "رشيد": " **إن كان هناك رب ابتلاني بهذا فإنما ليكلفني أن أظهر عدالته هنا، في هذه الدنيا**"[2]

يظهر الوعي الذاتي للشخصية من خلاله صورة البطل الذي يكشف عن موقفه أو كلمته في الرّواية، وهي الكلمة التي تشكل الوعي والتي يقول عنها باختين " يتطلب الوعي الذاتي بصفته فكرة فنية سائدة في بناء صورة البطل، تكوين جو فني من النوع القادر على أن يتيح المجال لكلمته أن تكشف عن نفسها و أن تفصح عن ذاتها "[3].

---

[1]. الحبيب السائح: رواية "مذنبون لون دمهم في كفي"، ص 16.

[2]. الحبيب السائح: رواية "مذنبون لون دمهم في كفي"، ص 16.

[3]. ميخائيل باختين: شعرية ديستويفسكي، تج جميل ناصيف التكريتي، مر حياة شرارة ، ص 90

في الفقرة الأخيرة التي يحاور فيها السارد البطل رشيد، يحاول المؤلف في أن يفتح مجالا لكلمة البطل الذي يجري معه السارد حوارا يبرز الكلمة التي تحدث عنها باختين، وهي الكلمة الفنية الكاملة القيمة، أي الأنا الغيرية الكاملة الحقوق، بمعنى " أنت هنا " .

إذا كان باختين يقر بأن الرّواية المتعددة الأصوات هي تلك التي يحافظ المؤلف فيها على موقف حواري يتجسد بجد، ويحافظ عليه إلى النهاية ليؤكد استقلالية البطل وحريته الداخلية لا انحيازيته، لأن البطل بالنسبة للمؤلف لا "هو " ولا "أنا" بل "أنت" الكاملة القيمة أي "أنا" الغيرية الأخرى الكاملة الحقوق، و البطل هنا هو ذات للمخاطبة الحوارية الجدية بعمق والحقيقية، وليس مجرد بطل يجري تشخيصه بطريقة خطابية أو فرضية استثنائية[1] .

في رواية" مذنبون لون دمهم في كفي" كلمة البطل لا يجري تجسيدها حواريا إلى النهاية لأن التوجه الحواري للخطاب الإيديولوجي الذي يساهم في الحوار الكبير للرّواية كاملة ليس في الماضي، بل في لحظة القراءة، أي اللحظة الآنية كما يسميها باختين يصبح خطابا فرديا في النهاية ينتصر للكلمة الفردية للمؤلف التي يحملها السارد، لأن منظورات الشخصيات التي سوف تعمل على تجسيد هذا الموقف لها منظور السارد.

ولمعرفة منظور البطل بصورة جلية أكثر يجب البحث عنه في العنصر الأتي المتعلق بوعي البطل بالعالم.

[1] . ينظر ميخائيل باختين: شعرية ديستويفسكي ، ص 90.

لتحديد ما إذا كانت كلمة الرّواية تجسد حواريا حتى النهاية أم لا، سنطرح التساؤل الآتي:

كيف جُسد وعي البطل بالعالم في الرّواية، وهل ساهم هذا الوعي في إبراز الكلمة الغيرية التي أشار إليها باختين في الرّواية متعددة الأصوات؟

للإجابة عن هذا التساؤل، سنبحث في العنصر الموالي الخاص بـ:

1-1-2- وعي البطل بالعالم:

إذا كان باختين ينتقد النزعة المثالية، والنزعة السيكولوجية اللتين اعتبرتا الإيديولوجي من إنتاج الوعي الفردي لكنه مع ذلك كما يلاحظ " ميشال أكوتريية " لا يلغي أي دور للفرد في عملية الابتكار والمساهمة في بلورة الوعي الفردي، بل على العكس فإن الفرد من خلال الكلمة يؤسس ذاته بواسطة وجهات نظر الآخرين، أي أن الفرد يخلق ذاته في مسار التواصل الاجتماعي ضمن مجموعة بشرية[1] كما يقول باختين : " إنني داخل الكلمة أشكل ذاتي من خلال وجهة نظر الآخرين، وفي نهاية المطاف، فإنني أشكل ذاتي من خلال الجماعة"[2]

بهذا التصور للإيديولوجية يقترب بنا باختين إلى تصور لوسيان غولدمان حينما يتحدث عن رؤية العالم، ويرى فيها أن الوعي الذاتي هو وعي الجماعة.

---

[1]. ينظر حميد لحميداني: النقد الروائي والإيديولوجيا (من سوسيولوجيا الرّواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي) ، ص78.

[2]. نفس المرجع،نفس الصفحة .

في رواية "مذنبون لون دمهم في كفي" كما في رواية "تماسخت" أو رواية " الموت في وهران" أو رواية" كولونيل الزبربر"، كلها روايات تعالج التاريخ الجزائري، الماضي والحاضر من خلال أزمة العشرية السوداء، يقدم المؤلف من خلالها موقفه السياسي بالدرجة الأولى من خلال العلاقة الحوارية التي ينجزها مع شخصيات رواياته، فسنجد في رواية "مذنبون" وعي البطل هو وعي الجماعة المنتمي إليها، وهو أيضا وعي المؤلف، يقول السارد وهو يتحدث عن شخصية من الفئة التي ينتمي إليها، وهي شخصية "بوركبة" الذي أوصاه " **لا تفعل مثل الرعاع! وخالف مزاجهم تسمُ عليهم! كذلك علمتني الحرب. وأقدم على ما يترددون فيه يهابونك! الكبار أعطوا دائما أرزاقهم ومن دمائهم. واحذر معايشة القطيع فإنها تخصي! وانظر إلى ذاتك تنظر إليك الدنيا! وكن أنت يُصغ إليك قلبك! وصالح ضميرك على الدوام**"[1]

من هذه الفقرة يلاحظ أن الوعي هو وعي نخبوي بالدرجة الأولى يتقاطع فيه الوعي الاجتماعي بالوعي السياسي، كما يبرز من خلاله منظور المؤلف في تقاطعه مع منظور "بوركبة "، لكن الكلمة الأخيرة التي تبقى أصداؤها ترن هي كلمة البطل "أحمد " الذي يمثل هذه الفئة الاجتماعية التي تمثل الغالبية المتضررة من الأزمة، تشمل المجاهدين الحقيقين و البسطاء ، وحتى النخبة التي يمثلها سواء "الضابط لخضر"

[1] . الحبيب السائح: الرواية" مذنبون لون دمهم في كفي"، ص23.

أو "رشيد "، أو "زهرة "، أي كل الذين كانوا ضحايا العشرية السوداء، و رفضوا النسيان، ورفضوا بالتالي خطاب المصالحة الوطنية.

هذا الموقف الإيديولوجي نجده بارزا في حوار المجاهد "بوركبة " مع "أحمد" الذي يتقاطع منظوره مع منظور المؤلف" **كنت سأقتل ولد الفاجرة بيدي وأبصق عليه وأنبش قبره** "[1]

هذه العبارة من ضمن عبارات كثيرة مبثوثة في خطاب الرواية تبرر منطق الانتقام الذي سلكه "رشيد " ضد الإرهابي " لحول " ابن "فلّة" .

" ثم عاهدني وعيناه تتخطيان حدود حزنه: ما حييت، لن يفلت مني" ومن خلف ستار الثأر نطق لي: أرى لون دمه في كفي."[2]

يقول أيضا في فقرة أخرى ": **أعرف أنك كنت ستقوم بذلك لو حدث لرشيد مكروه ! وكنت أنا على هذا العمر ما ترددت لحظة في تصفية المجرم"**[3]

يشترك المجاهد "بوركبة" مع "رشيد" ومع البطل في الموقف من الإرهابي "لحول "ابن " فلة" .

هذا الوعي الاجتماعي الذي يلتقي مع الوعي السياسي، ليتحول إلى موقف ورؤية للعالم بالدرجة الأولى لهذا يمكن التساؤل عن مدى تعبير تعددية أشكال الوعي عن رؤية العالم التي تشكل ذات السارد، وتساهم في حوارية الخطاب ؟

---

[1] . الحبيب السائح: الرواية" مذنبون لون دمهم في كفي"، ص 28.

[2] . نفس المرجع، الرواية ، ص 16.

[3] . الحبيب السائح: الرواية" مذنبون لون دمهم في كفي"، ص 106.

2 .1. تعددية الوعي:

2. 1-1- الوعي الاجتماعي:

تقوم مجمل رّوايات الحبيب السائح بخلق عالم بالكلمات موازيا لعالم الواقع، ومشابها له في محاولة لتغلغل داخل ثنايا الواقع الجزائري لخلق سردية جزائرية أصيلة، سواء من حيث اللغة التي تستعير المحكي اليومي بتفاصيله، أو على مستوى الفضاء المكاني الذي تدور فيه أحداث الرّواية، أو على مستوى أسماء الشخصيات التي نجد لها مقابل في العالم الواقعي الجزائري.

الرّواية كما هو معروف قد تعكس الواقع وقد تنبني على عالم مشابه له أو عالم خيالي خالص، وإذا شابهت عالم الواقع فإن عالمها يخضع لخصائص الكلمة التّصويرية، التي لا تنقل إلينا الواقع كما هو، بل تشير إليه، وتخلق صورة مجازية عنه[1].

وهذا ما نجده في رواية «مذنبون لون دمهم في كفي"، المكان جزائري على الرغم من أنه غير محدد جغرافيا باسم لكنه يحيلنا على منطقة من الجزائر قد تكون المدينة التي يقيم فيها المؤلف، والتي شهدت مثلها مثل مناطق عديدة نفس المصير في العشرية السوداء، وما بعدها بعد إعلان ميثاق المصالحة الوطنية التي يركز عليها خطاب الرّواية .

الوعي الاجتماعي يتجلى مع بداية الرّواية في الانطباع الذي تشكل لدى السارد حول المعلومات التي استقاها سواء من الأوراق التي تركها له "رشيد" أو من علاقاته بالذين يعيشون معه في نفس المكان وينتمون

[1]. ينظر محمّد عبد الحسين هويدي : أنماط الوعي ودور المكان في تكوينها، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، العدد(3، 4) المجلد (6)،جامعة القاديسية، العراق 2007، ص 151.

لنفس الفئة الاجتماعية التي ينبني في إطارها خطاب البطل ويتشكل وعيه الذاتي الذي تحدثنا عنه سابقا، حيث يقوم المؤلف ليس بخلق أشكال وعي مختلفة منجزة وغير محددة بل أشكال وعي مفكر فيها، وموازية تتشكل مع تشكل وعي البطل و تقف معه على قدم المساواة.

فمن شخصيات الفئة الاجتماعية التي تقوم عليها أحداث الرواية نجد البطل السارد "أحمد النجار"، "رشيد"، المجاهد "بوركبة"، وحتى"الضابط لخضر"، و "الزهرة "، و "فلة "، لكن هذه الشخصيات رغم انتمائه لنفس الفئة الاجتماعية إلا أنها مختلفة من حيث المواقف أي من حيث الوعي السياسي الشيء الذي يجعل في الطبقة الواحدة فئتين، فئة تقبل بالمصالحة وتدافع عنها تمثلها فئة السلطة مع فئة الإرهابيين وأهاليهم، والفئة الثانية المقابلة هي فئة الضحايا الذين فقدوا أهاليهم أو بعض منهم في العشرية السوداء، لأن الذين صعدوا للجبل وصاروا إرهابيين ليسوا سوى أفراد من المجتمع ومن الطبقة المتوسطة خاصة أو الفقيرة التي ينتمي إليها البطل، وما علاقة البطل "أحمد" بـ "فلة" أم الإرهابي " لحول" الذي اغتاله "رشيد" إلا دليل على أن الوعي الاجتماعي يخضع بالدرجة الأولى للطبقة الاجتماعية، وأيضا للوعي السياسي الذي تفرزه.

ينسحب هذا التشخيص الذي يضمنه المؤلف في رواية "مذنبون لون دمهم في كفي" على روايات أخرى كتبها الحبيب السائح وعالج بها تيمة التاريخ، أو تيمة الإرهاب، أو التي جمع فيها هذين النوعين من المواضيع، مثل روايته" كولونيل الزبربر" التي جمع فيها تاريخ ثورة التحرير مع تاريخ العشرية السوداء، في هذا النوع من الروايات يصبح

الوعي الاجتماعي والسياسي متداخلين وبارزين، وأحيانا يكون الوعي الاجتماعي مسيطرا ومنتجا لتعدد الوعي في الوقت نفسه .

في رواية "مذنبون لون دمهم في كفي " يعود صوت المؤلف للبروز من خلال صوت "بوركبة" الذي رغم غصة الانتقام التي أبداها حول فئة الإرهابيين إلا أنه يضعهم في مرتبة الضحايا، ويحترم بعضهم أيضا. يقول بوركبة " : **ما حييت سأحتقر من حوّلوا ولد فلّة وأمثاله إلى آلات تدمير ! ولكني سأظل أحترم أولئك الفتيان الذين رفعوا السلاح في وجه الحكومة مدفوعين بالشعور بالغبن و اليأس "**[1]

هنا يبدو الوعي الاجتماعي جليا من حيث سيطرته، ومن حيث توجيهه لموقف الشخصية فـ"بوركبة" لا يقف في صف السلطة الحاكمة رغم أنه مجاهد وامتداد لشرعيتها، ولا يقف ضد أولئك الذين رفعوا السلاح في وجهها مدفوعين بالشعور باليأس، "بوركبة" إذن يدين السلطة ويحملها مسئولية ما حدث في العشرية السوداء بسبب تصرفاتها التي أوصلت الشباب إلى اليأس جراء تردي أوضاعهم الاجتماعية، وفي الوقت نفسه يدين أولئك الذين تحولوا إلى آلات تدمير مثل "لحول "ابن "فلة". هنا يصبح الوعي الاجتماعي ليس بالضرورة وعيا موازيا للوعي السياسي في نفس الفئة الاجتماعية بل هو وعي متفاوت، ومختلف، أما الروايات التي يبقى فيه الوعي الاجتماعي موازيا لأشكال الوعي الأخرى كما في رواية" زهوة" ورواية "تلك المحبة"،و " ذاك الحنين" على الرغم من أنها روايات تتعرض إلى التاريخ في جانبه السياسي،

[1] . الحبيب السائح : مذنبون لون دمهم في كفي، ص 106.

إلا أن الوعي الاجتماعي فيها يطغى على أنماط الوعي الأخرى لكنه لا يؤثر على غلبة صوت على صوت، بل تغدو الأصوات في الرّواية متعددة من خلال تعدد الوعي وتحولها من نمط لآخر مثل تحول الوعي السياسي والاجتماعي إلى الوعي الصوفي، وهو الوعي الذي بنى به الروائي الحبيب السائح عالما موزايا من الكلمات المجازية معبرا عن المطلق كما فعل ذلك في رواية "تلك المحبة" من خلال شخصية "البتول" أو "إسماعيل الدرويش"، أو من خلال المكان المقدّس الذي يمثله المقام في رواية " زهوة "، وهو ما سنوضحه بأكثر تفصيل في المطلب التالي.

2.1.2. الوعي الصوفي:

هذا النمط من الوعي يظهر في أغلب روايات الحبيب السائح بصيغ متفاوته، لكنه ينبني كخطاب بارز للحكاية في رواية واحدة هي رواية " زهوة " التي يُبَأر سردها انطلاقا من المقام، المكان المقدس للصوفية، على الرَّغم من أن المقام لا يظهر في رواية " زهوة" بصور واحدة، بل بعدة صور يختزنها وعي الشخصيات العديدة، التي تقول كلمتها في الرّواية انطلاقا من وعيها الاجتماعي، الذي يتطور مع تغيرات ظروفها، وظروف المجتمع. فتغير ظروف الأبطال مثل (عبدالنور، ويوسف)،ثم (رضوان، و ربيعة)، وحتى (عينانة، والحسير)، وكل الذين قهرتهم ظروفهم الاجتماعية، وقهرتهم سلطة "سلطانة "، وزوجها

"السبعاوي" الذي كان قيّما على المقام قبل مجيء "عبد النور" وريث السيد "إدريس" في تدبير شؤون المقام .

الوعي الصوفي لا يأتي هكذا مكتملا وتاما، بل ينمو عبر مراحل يتدرج فيها وعي الشخصية كما لو أن هذا الوعي الصوفي هو نتاج تدرب ومعاناة تكابدها الشخصية، وهو نتاج أيضا إرث طريقة سلكها الأجداد، و في الآن ذاته يأتي كرد فعل بعدما صارت أحوال البلاد والعباد مبتذلة وباعثة للانهيار على كل المستويات، وهذا ما توضّحه صفحة الرّسالة، التي قرأها "يوسف" من المجلد على "عبد النور"، الذي يعلن من خلالها عزمه، الخروج من دنيا الناس في رحلة نحو مقام أجداده آل القاضي " **إني لِما ظهر في البلاد من شر نخر القلوب ، وبما فشا من فساد ، لطَّخ الضمائر ..... وأغلقت باب قلبي عن كل طمع ، ودخلت في طريق الحقيقة لأفلت من رجس هذا الزمان** "[1].

يظهر الوعي الصُّوفي في الرّواية، كوعي مسيطر تشكل عند الشخصيات التي من سلالة الأولياء، و هذا ما تجسده شخصية كل من (عبد النور ، يوسف ، ربيعة ، و رضوان) هذا الأخير الذي يستقبل "عبد النور" و"يوسف" في عتبة المزار كما يستقبل المهدي المنتظر " **فاستغرب له عبد النور، عكسا لانتظاره: « لم يسبق لنا أن التقينا، كيف لك أن عرفتني ! » فردَّ، مطاوعا أنه قرأ عنه وصفا دقيقا في أحد سجلات سيده في الخزانة مخطوطة بيده،مثلما قرأ قصة الطفل**

[1]. الحبيب السايح: رواية زهوة، ص 16.

الوسيم والأب الظريف اللذين باعدت بينهما الأقدار، فالتقى روحاهما في الأثير فامتزجا أبا في ابن. وابتهج له « كانت خاتمة نبوءة عن مقْدمك أنت و يوسف. لذلك، إذا رأيتكما عرفتكما »"[1].

يكون وعي البطل في حياته قبل الرحلة إلى المقام وعيا مختلفا يبحث عن الحقيقة في الحياة اليومية كما يعيشها أي إنسان، ولا يجدها، فينتقل هذا الوعي تدريجيا إلى التّصوف بعد أن يعيش "عبد النور" محنة فقد زوجته "خولة" التي يغتالها المتطرفين.

يبرز الوعي الصوفي ويتجسد في المقام، الذي بقدر ما تفتح فيه مجموعة من الأسئلة التي تفضح عبرها سلوكات المجتمع عامة، وسلوكات بعض الشخصيات التي تمثل جانب منه، بقدر ما يفتح هو نفسه سؤالا عن مدى نجاعة هذا الوعي البديل، الذي يُكَوّنه المقام في الشّخصيات الرئيسية في الرّواية ؟ بعدِه وعيًا مضادًا لسلطة المركز التي نخرها الفساد والطمع، ولسلطة التطرف الديني، وهذا ما يجعل الوعي الصوفي نمطا معاكسا لنمط الوعي السياسي الذي يمثله الصراع الذي تشير إليه الرّواية، الشيء الذي يفتح مجال الفضاء السردي أمام تعددية الوعي التي تساهم في تعددية الأصوات المتصارعة كما يوضحه الجدال الذي أشار إليه البطل "عبد النور" في رحلته،حينما استذكر ما حدث له مع أحدّ أساتذته المسئولين في جهاز الحزب لما كان لا يزال طالبا، حول التّصفيات الجسدية، والمحاكمات الصّورية خلال حرب التحرير، والخيانات وما تَلَا لحظة الاستقلال، ثم في تلك الفئة الضّالة، التي

[1]. نفس المرجع: الرواية، ص 116.

صَعَدت للجبال، وبدأت في ترهيب النّاس، وقد كانت "خولة" زوجته أحد ضحاياها. هذا الصّراع الناجم من اختلاف الوعي هو من الأسباب التي دفعت بوعي البطل إلى التحوّل نحو الوعي الصوفي،الذي يصبح بدوره مركزيًا في الرّواية، تدور حوله أنماط الوعي الأخرى التي تبرز في المزار الذي تقصده كل فئات المجتمع لأجل التّبرك أو الدراسة، أو قضاء حاجة دنيوية كما فعلا "فرحان" و"سعدان" اللذان جاءا المقام كي يطلبا وساطة لبقائهما في منصبهما السياسي .

إذن يمكن القول إن تعدد أنماط الوعي الاجتماعي،و الصوفي والسّياسي وتغيّرها حسب ظروف الشخصية والتحولات التي حدثت في مسار حياتها، كل هذا ساهم في تشكيل تعددية صوتية في روايات الحبيب السائح منحت نوعا من ديموقراطية السَّرد التي خلقت حوارية الخطاب الرّوائي خاصة في الروايات التي لم تتمركز عقدتها الفنية على الفكرة السياسية كما رأينا في "زهوة "، و"تلك المحبة" حيث تم إبراز العديد من رؤى العالم التي تصارعت في الرّواية دون أن تكون الغلبة لرؤية معينة على حساب الرؤى الأخرى، كما أن صوت المؤلف في هذه الروايات هو صوت واحد من ضمن أصوات متعددة، عكس ما نجده في الروايات التي تتمركز على نمط واحد من الوعي الذي يجعل من الرّواية مونولوجية، وهذا ما سجلناه في الروايات التي طُبع خطابها الروائي بالطابع السياسي مثل رواية " زمن النمرود" و رواية " مذنبون لون دمهم في كفي"، و رواية "كولونيل الزبربر " كما سنوضح ذلك بأكثر تفاصيل في المطلب التالي:

1.2 .3. الوعي السياسي:

في رواية "كولونيل الزبربر "، وهي الرواية التي يستدعي فيها الروائي صراحة تاريخ ثورة التحرير بالموازاة مع التاريخ الحاضر المتمثل في العشرية السوداء وما بعدها مبرزا الوعي السياسي كوعي أساسي مسيطر على الخطاب، نجد الحبيب السائح يبأر السرد من منظور المؤلف، سواء حينما يحمل شخصية الكولونيل مواقفه من أزمة العشرية السوداء كما ورد على لسان " الطاوس" التي تقرأ مذكرات والدها " جلال كولونيل الزبربر"، و جدّها " مولاي الحضري"، هذه المذكرات يضعها الروائي في قلب الرّواية لتقول الحقيقة، لأن " حضور المذكرات يعني أن هناك إرادة لقول الحقيقة بحكم أنها. أي المذكرات . تتجلى بوصفها خطاب الحقيقة عن التاريخ، لقد وصف الفيلسوف الفرنسي" بول ريكور" السرد التاريخي والمذكرات تنتمي إلى هذا السرد. : بأنه حارس الزمن الماضي"[1] .

السؤال الذي يطرح أولا هو ما هي هذه الحقيقة التي يريد الروائي قولها من خلال توظيف خطاب التاريخ والمذكرات إن لم تكن متعلقة بوعي سياسي لدى أصحاب المذكرات، والتي يؤمن بها المؤلف؟

" يقول مولاي بوزقزة " **حرب التحرير بقسوتها وفظاعتها وآلمها وثمنها، لا يكتب تاريخها الجبناء** "[2]

---

[1]. لونيس بن علي، مقال: تهشيم مرايا التاريخ الرسمي في كلونيل الزبربر. موقع " بيت الخيال" housefictionrk .wordpress/com، تنزيل في2017/06/05

[2]. الحبيب السائح، رواية :" كولونيل الزبربر" ص 57 .

في هذه الفقرة يتجلى الوعي السياسي لدا الشخصية، وهي ترد على سؤال لِمَ لم يكتب تاريخ الثورة بعد؟

اللغة في هذه الفقرة الصغيرة جاءت مشحونة بالمعاني والمعاني المضادة والتي يسميها باختين بالعالم الإيديولوجي:"وليس هذا العالم الإيديولوجي المشار إليه سوى اللغة والممارسة الكلامية بحيث يتطابق مفهوم العلامة اللغوية، المثقلة بالتشديدات، والمخصبة بالمعاني والمعاني المضادة، مع مفهوم العلامة الإيديولوجية"[1]

إذا كان باختين يشير إلى مفهوم العلامة الإيديولوجية التي يختص بها المتكلم لأنها تولد أثناء ممارسته للكلام، وهي تولد باصطدام العلامة بالعلامة محيلة على دينامية التلفظ، في الفقرة التي مثلنا بها على الوعي السياسي فإن كلام مولاي بوزقـزة الذي يمثل علامة إيديولوجية تحيل ليس على الشخصية فقط بل على صوت المؤلف الذي يحاور شخصياته بعد أن يمنحها مطلق الحرية دون أن يخفي منظوره الشيء الذي يبرز المنولوجية في الخطاب أكثر ما يبرز التعددية اللغوية كما تحدث عنها باختين، والتي تنتصر لمنظور واحد على حساب التعدد .

كل الأصوات التي تظهر في مثل هذا النوع من روايات الموقف السياسي رغم تعددية الأصوات المحيط بها، و التي تظهر على السطح إلا أنها أصوات تنتهي في النهاية بصوت واحد هو صوت المؤلف الذي يطرحه الحبيب السائح عبر السيرة اليومية "لكولونيل الزبربر" ووالده "مولاي

[1] . تزفيتان تدروف: " ميخائيل باختين المبدأ الحواري"، تج فخري صالح، دار رؤية للنشر والتوزيع ، 2012، ص20.

بوزفـزة" من خلال الحفيدة "طاوس" التي تمسك بخيط السرد لحكاية هذه السيرة، بفنية الخطاب الروائي .

تقول "الطاوس" في بداية الرواية: " **يعمر سمعي، مرة أخرى" كونوا أنتم. كونوا، لهذه الأرض، هؤلاء الرجال الذين يحفظون الشرف** "

يمكن أن نستخلص مما سبق أن الوعي السياسي للمؤلف حاضر في ثنايا النصوص التي توظف التاريخ لكنه ليس بصورة واحدة ففي الروايات المتعددة الأصوات كرواية "زهوة" أو رواية "تلك المحبة" أو "ذاك الحنين" التي لا يطغى فيها البعد الإيديولوجي كبعد أحادي فوعي المؤلف يحضر حضورا فعالا و دائما في أجزاء كثيرة لكن بأشكال ووظائف مختلفة عن الرّواية المونولوجية التي تمثلها كل من رواية " زمن النمرود"[1] و " الموت في وهران" و "مذنبون لون دمهم في كفي" و "كولونيل الزبربر" التي يحوّل فيها وعي الأبطال إلى موضوعات محددة متمثلة في موضوع السياسة والصراع السياسي. يمكن أن نمثل لذلك برواية " مذنبون لون دمهم في كفي" التي تعيد صياغة الواقع السياسي الذي برز في مرحلة معينة من الصراع بين السلطة والفئة المعارضة لها، وبين الفئة المعارضة والشعب، وهي المرحلة التي جاءت مع انتهاء العشرية السوداء وإصدار قانون المصالحة الوطنية في الجزائر.

الموقف الإيديولوجي في الرّواية في وعي الشخصيات التي عارضت ما أقرته السلطة في قانون المصالحة إما بالفعل مثلما فعل «رشيد" الذي

[1] . الحبيب السايح: زمن النمرود، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1985.

انتقم لمقتل والده "الطيب بن العربي" وأمه وأخته باغتيال الإرهابي " لحول" ابن فلّة .

يقول" أحمد "البطل السارد الذي وصله المخطوط في أوراق مثل كتاب " **أذكر لم يكد يمر علي يوم من غير أن أكون عدت لتلك الأوراق، التي تركها رشيد مصفوفة كأنها معدة لأن تكون كتابا"**[1].

كلمة البطل تلخص وعيه السياسي الذي كان يقف في نفس المستوى مع وعي رشيد الذي ترك له تلك الأوراق أمانة عنده.

يقول رشيد في تلك الأوراق :" **لن ينجيه من نقمتي عفوٌ، ولو طُليت صحيفة سوابقه ببرنيق الساسة جميعا أو أعاد القضاة تدوين أفعاله بمداد غير الدم الذي سفكه** "[2]

يقدم الوعي السياسي سواء للبطل السارد، أو لـ"رشيد" بطل الحكاية بطريقة احتفائية لا تكتفي بتمجيده، بل تقف به كوعي مواجهة لأنماط الوعي المضادة الأخرى مثل الوعي السياسي الذي تتبناه أجهزة السلطة مع الفئة الضالة التي كانت في مرحلة سابقة معارضة للسلطة، ثم تصالحت معها في صورتهما السلبية، والتي يدينها المؤلف من خلال أصوات الشخصيات التي تمثل الفئة الاجتماعية التي يحتفي بها الخطاب الروائي عند "الحبيب السائح".

يرتبط الوعي السياسي في كتابات "الحبيب السائح" بوعي أحادي لأنه لا يقدم الوعي المضاد بنفس الدرجة مثلما يقدم وعي الشخصيات التي يحملها آراؤه ومواقفه السياسية حتى وإن تعددت الشخصيات

[1]. الحبيب السايح: مذنبون لون دمهم في كفي ، ص 12.

[2]. نفس المرجع: الرواية، ص 16.

كما تبينه رواية "مذنبون لون دمهم في كفي" التي يغيب فيها صوت الارهابي "لحول"، يغيب فيها صوت" فله" بالمقابل نجد أصوات أخرى رئيسية هي صوت "أحمد" و "رشيد" أو "بوركبة "، هذه الشخصيات حتى وإن تمايزت شخصياتهم إلا أنهم يحملون تقريبا نفس النمط من الوعي السياسي الذي يبرز في كل مرة من خلال الحوار الذي يجريه السارد معهم حول ما فعله "رشيد ".

يقول السارد " **ففاجأني بعصفة من غضبه : يعفون عن القتلة دون محاكمة ويقاضون المقتصين منهم؟ لعنة! لا تندهش إن خرج علينا يوما من غرفة النظام الخلفية سياسي ألمعّي وأقر محاكمة من رفعوا السلاح لدفاع عن بقاء الدولة**"[1]

في هذه الفقرة يتضح جليا موقف البطل ومن ورائه موقف المؤلف، على الرغم من وجود أصداء لتعدد الوعي، ولأصوات متجابهة ومتعارضة مع الوعي السياسي للبطل الذي تحاول الرّواية أن تنتصر له في الخطاب الذي يعيد إنتاج نفسه عبر حكاية مذبحة عائلة "رشيد" ليبرر منطق الانتقام، ويفضح في الآن نفسه فظاعة الجرائم التي قام بها الإرهاب، إلا أن الصوت الغالب هو صوت الانتقام، أو صوت العدالة كما يقول بطل الحكاية "رشيد ".

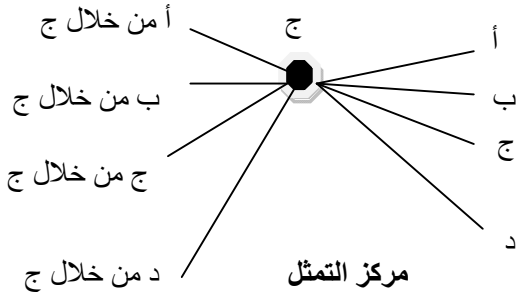
الوعي السياسي للبطل "رشيد" لا يتغير من البداية إلى النهاية مثله مثل الوعي السياسي لـ "كولونيل الزبربر" الذي يتحدث عن نفس الفترة، وهي فترة العشرية السوداء، حاملا نفس الوعي السياسي،

[1]. الحبيب السايح: مذنبون لون دمهم في كفي ، ص 16.

ونفس الحقيقة أو الموقف من الإرهاب لحظة فجيعته بابنه ياسين الذي تغتاله جماعة الإرهابي "زبير" فيصر على الانتقام منه ومن أهله، وهو نفس الاتجاه الذي سلكه رشيد في "مذنبون".

في هذا المبحث يمكن تلخيص شكل الخطاب الروائي المونولوجي بالشكل المبين التالي:

الشكل رقم1



حينما يقوم النص الروائي إما على الإيديولوجية المباشرة التي يميل فيها المؤلف إلى نفي الرؤى والتصورات الأخرى ليترك المجال لمشروعه الخاص مثلما فعل في رواية " زمن النمرود"، أو بطريقة أخرى في "مذنبون لون دمهم في كفي" أو "كولونيل الزبربر" بتقديم التصورات المختلفة للواقع لكن من زاوية نظر المؤلف التي مثلنا لها في الشكل بـ "ج". والنتيجة هي أن الذي يبني ذاته على حساب التصورات الأخرى هو التصور (ج) ، وتكون الرؤية هنا أحادية لكنها تبدو مموهة أي تتخذ شكل الرؤية الشمولية دون جوهرها، وتمثل في الشكل الرواية

المنولوجية ذات المظهر الحواري، والأساليب المختلفة وهو ما كشفنا عنه في الروايات السابقة الذكر التي ركزت على الخطاب التاريخي والسياسي مثل رواية " كولونيل الزبربر" التي تحضر فيها الأساليب المختلفة لكنها محرفة جميعا إلى الرؤية "ج" .

III . حوارية توجه الخطابات المتعددة:

تمهيد:

يعتبر التوجه الحواري ظاهرة خاصة بكل خطاب حي لهذا فتوجهه « وسط الخطابات " الأجنبية "(بدرجات وطرائق متنوعة) يعطيه إمكانات أدبية جديدة وجوهرية، إنه يعطيه فنية نثره التي تلقى تعبيرها الأكثر تماما وعمقا في الرّواية »[1]. والخطابات الأجنبية التي تشارك الخطاب موضوعه وتيمته المتناولة مشكَلة بيئة حية للتفاعل ، تجعل الخطاب يتفرد و يتكون أسلوبيا. ذلك أن الخطاب يكتشف ويلامسُ موضوع توجهه،كما لو أنه قد تمّ تخصيصه من قبل ومناهضته، وتقييمه وكأنه إن جاز القول« مُدثر بضبابية خفيفة تعتمه أو على العكس يجد أن موضوعه مضاء بأقوال غريبة عن مجال حديثة »[2]، مما يجعل الخطاب في توجهه الحواري أسير، و مخترق بالأفكار العامة، والرّؤى والتقديرات الصادرة عن الآخرين، وفي هذه البيئة المتكونة من الكلمات الأجنبية والمتهيجة بالحوارت، المتوترة بالكلمات والأحكام والنّبرات الغريبة، يندسُّ الخطاب بين تفاعلاتها المعقدة، منصهرا مع

[1]- مخائيل باختين: الخطاب الروائي: ترجمة محمّد برادة ، دار رؤية للنشر والتوزيع ،القاهرة، 2009، ط/1،ص: 85.
[2]- نفس المرجع، ص 86.

البعض ومنفصلا عن البعض الآخر، ومتقاطعا مع فئة ثالثة من تلك العناصر كل ذلك يساهم في تكوين وتعديل الخطاب أسلوبيا .

ولفهم هذا التوجه الحواري للخطاب المتعدد وأشكاله، نحو موضوعه، سوف نحاول أن نبحث في تعدد الشخصيات وصراعها الثقافي الإيديولوجي بعد أن يتم دمج أصواتها عبر الصَّوْغ الحواري الدّاخلي للخطاب حيث تتشكل بلاغتة كما في روايات الحبيب السائح "زهوة " ، و"تلك المحبة" و"مذنبون "

1. تعدد الشخصيات وصراعها الثقافي الإيديولوجي:

قد يكون من العسير التّحدث عن مفهوم الشّخصيّة في الرّواية الجديدة، أو في الأعمال السّرديّة عامّة، و خاصّة بعد أن تغيّرت النّظرة حولها، و لم تعد كما كانت قبل الخمسينيّات من القرن الماضي تتقاطع فيها كلّ مكوّنات الخطاب الرّوائيّ. فالرّوائيّ التّقليديّ يراعي أن يقدّم شخصيّاته واضحة المعالم والأبعاد، و يحرص على إعطائها اسما وهويّة، و أجدادا و وطنا، و أوصافا قد تكون فيزيولوجيّة أو اجتماعيّة أو نفسيّة أو كلّها مجتمعة لأجل أن تكون لها مصداقيّة مع الواقع، « لأنّ العرف الفنيّ في المنظور الكلاسيكي، يقضي ألا تكون الشّخصيّة خارقة

تتحدى الواقع الإنساني أو تنكمش عنه، بل يجب أن تكون كالشخصيات التي نراها في الحياة من دم و لحم ... »[1] .

يأتي ارتباط مفهوم الشخصية في الرّواية لزمن طويل مقترنا بمفهوم الشخص الواقعي للإنسان ومفهوم البطل، هذا الارتباط حسب تودوروف هو من أهم الأسباب التي عقّدت مقولة الشخصية و أدّت إلى غموضها وإخفاء فاعليتها في الخطاب السّردي، وفي سبيل توسيع هذه الفاعلية عرَّف تودوروف الشخصية قائلا: إنّها قبل كل شيء قضية لسانية، فالشخصيات لا وجود لها خارج الكلمات، لأنها كائنات ورقية، ومع ذلك فإنها تمثّل الأشخاص فعلا، ولكن بصياغات خاصة بالتخيّل[2].

و حسب غريماس، تساعد هذه الصّياغات التخيلية على جعل الشخصية «ذاتا » « sujet »، لتشمل " القيم "«les valeurs» والأفكار، كفكرة الحب والكراهية والزمن أو التاريخ، أو قد تكونُ جمادا أو حيوانا[3]... إلخ. كما يوضح سوسير، بأن بعض الفقرات السَّردية الصَّغيرة غير المستقرة، هي التي ستتحوّل إلى شخصيات ، مثل: الغني الذي يتحوّل إلى فقير، الأعزب الذي يتزوج ...، ويتم الانتقال من شخصية إلى أخرى، أو من شخصية إلى كائن جامد، كما يمكن لأوصاف الديكور (بارد، أخضر، مرتفع، أملس) أن تتحوّل إلى شخصيات، والعكس صحيح، من وجهة نظر لغوية، و يمكن أيضا،

[1] . لحسن كرومي: حول بعض المفاهيم في الرّواية الجديدة، تجليات الحداثة،جامعة وهران، ع3، ص 129.

[2] - T . TODROV et O. DUCROT: «Dictionnair encyclopedique des siences du longage » , edution du paris -Seuil, 1972,P.286.

[3]-T. TODROV et O. DUCROT: «Dictionnair e. s.l .p286

لاسم الشّخصية أن يحتوي بنفسه على برنامج سردي. و لَمَا كانت الشخصية هي التي تستقطب كل الأفكار، وتحرّك السَّرد، فإنها لا تظهر كاملة منذ البداية لكنها تتشكل بملامحها تدريجيا عبر المسار السَّردي.[1] كما « تحدّد من خلال اتصالها بموضوع أو انفصالها عنه في حال الثَّبات، كأن نقول: "فلان غنيّ ". وهذا يعني أنّ الذّات (فلان) متصلة بالموضوع (المال) . فلان ذات حالة. »[2] وهي تقابل عند "غريماس" الموضوع، . **الذات ..... الموضوع** .، وهو في الواقع فهمٌ جديدٌ للشخصية، يمكن تسميته بالشخصية المجردة، لأنه ليس من الضروري أن تكون الشخصية هي شخص يمكّنها أن تأخذ أبعادا متعددة ، متمثلةً في ممثلين متعددين، لهذا يمكن التمييز بين مستويين للشخصية عند غريماس :

1- مستوى عاملي تتخذ فيه الشخصية مفهوماً شمولياً مجرداً، يهتم بالأدوار، ولا يهتم بالذوات المنجزة لها.

2 . مستوى " مُمَثِلي" (نسبة إلى الممثل)، تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدور ما في الحكي، فهو شخص فاعل، يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد، أو عدة أدوار عاملية[3] .

---

[1]. ينظر د مُحَمَّد ساري: نظرية السرد الحديث، مجلة السرديات، تصدر عن مخبر السَّرد العربي جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ع1، جانفي 2004، ص27

[2]. مجموعة من المؤلفين، اشراف مُحَمَّد القاضي:معجم السرديات، دار مُحَمَّد علي للنشر ، تونس ، 2010 ،ط/1، ص 193

[3]. د حميد لحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر،بيروت/لبنان 2000، ط/3،ص 52.

كذلك نجد تَّوسيعا آخر يضيفه فيليب هامون، حينما بلور تصوّر سميائي دلالي للشخصية، فهي حسبه ليست مُعطى جاهز، بل هي إنشاءٌ، يتمّ تدريجيّا على امتداد القراءة [1]. أما ميخائيل باختين، فقد كان طرحه أوسع، عندما جعل من الكلمة نفسها ذاتا فاعلة لها كيانها النشط في النص، وتثير أبعادا حوارية، والفكرة قد تتجسد في أي كلمة لتمثل إنسانا، « ذلك أنّه لا وجود لأفكار أفراد بل كلُ فكرة تمثل إنسانا بأكمله »[2] .

في هذا المبحث سوف نحاول تتبع الصراع الثقافي الأيديولوجي أولا لتجسيد فكرة باختين الموسعة في رؤيته للكلمة التي تثير أبعادا حوارية وفي استبعاده لوجود أفكار فردية لأن كل فكرة تمثل إنسانا كاملا.

في "زهوة " يبدأ السارد الخارج حكائي والضمير الغائب من بداية الصفحات الأولى للرّواية بأفعال استعراضية دائرة بين الحنين، والتذكر مع الانتقال من لحظة لأخرى من ضمير المخاطب إلى ضمير المتكلم مثل **" آه يا بدن أينا حمل الآخر؟ أينا عجز الآن.....،**

لا أعرف إلى أين سيغادر عقلي. لكن روحي سيخرج منك ؟ "[3] ، والإفضاء و الحكي والذي نقصره هنا في مجال التواجد المؤنسن الذي يتمظهر عبر اسم علم أو اسم إشارة أو ضمير إذ يراكم الروائي منذ الصفحات الأولى نحو خمسة وعشرين اسما علما في ثلاثة عشرة صفحة

[1] . ينظر ر.بارت . و. كايسر فليب و .ك. بوث . ف. هامون: شعرية المسرود، تج عدنان محمود مُحَّد ، وزارة الثقافة الهيئة السورية العامة ،2010 ، ص 98 .

[2] . ميخائيل باختين : شعرية دوستفيسكي، تج ،د جميل ناصف التكريتي، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، 1986م، ص 121.

[3]. الحبيب السايح : رواية زهوة، دار الحكمة للنشر ، الجزائر 2011م، ط/1، ص 6.

مما يضعنا أمام رواية تتعدد شخصياتها وتتكاثر إلى درجة ينوع فيها الخطاب المؤسلب الذي هو أقصى محاكاة الخطاب كما يقول جيرار جينيات :« حيث يقلد المؤلف شخصيته لا في فحوى أحاديثها فحسب، بل في تلك الحرفية المبالغ فيها التي هي حرفية المعارضة، التي هي لهجية فردية دائما أكثر من النص الأصلي. »[1] لهذا تواجهنا في معرض القراءة ذوات متعددة منها.(عبد النور ، يوسف ، رضوان ، وربيعة)بمثل هذه الشخصيات يبأر الحكي، و يصبح الحديث الذي يسرده السَّارد يخصهم بداية من "عبدالنور" الذي يتواجد في خلوة ، وبجانبه سجله السّابع عشر الذي يدوّن فيه بعضا مما يشع عليه من نور المقام، الذي اعتزل فيه حياة الناس كما فعل أجداده آل القاضي وفعل قبله "إدريس "الذي دوَّن حياته في السّجل السادس عشر ، الذي تركه في المقام .

" إني، لِما ظهر في البلاد من شر، نخر القلوب، وبما فشا من فساد، لطَّخ الضمائر ،فتوارى الصّلاح، وتزعزع الإيمان ، قد اعتزلت دولة أولي أمركم المستظهرين على العباد بالظلم والهوان ، وتركت مجالس الافتراء وذر الرَّماد، وهجرت أي مشيخة لبست ثوب الورع فوق لحمها المكمود بالفجور، وأغلقت باب قلبي عن كل طمع . ودخلت في طريق الحقيقة ،لأفلت من رجس هذا الزمان " [2].

هذا الخطاب الصوفي المنقول، يستعيده "عبدالنور" مع "يوسف "،

[1] . ينظر جيرار جينات: خطاب الحكاية، تج مُحَّد معتصم وعبد الجليل الازدي وعمر الحلي، منشورات الاختلاف ، الجزائر2003م، ط/3،ص179.

[2] . الحبيب السايح : رواية زهوة ، ص 16.

اللذين يمثلان مع شخصيات أخرى (سي إدريس، ورضوان وربيعة ، و خولة ، وعزيزة ، والجوهر ، وكوثر ، والعالية ، وجعفر وعبد اللطيف)، شخصيات رامزة للنقاء وللاعتدال، أي لفئة الأخيار في مقابل شخصيات يذكر بعضها السارد عرضا ، مثل تلك الفئة التي نزلت من الجبل

" بعد ثلاثين عام فقط من طرد الغزاة، نزلت فئة غاشمة ليلا. فغدرت بالباقين ممن كانوا حملوا السلاح لتحرير هذه الأرض التي نمشي عليها "[1].

والبعض الآخر يسلمهم خيط الحكي ليقدموا أنفسهم مثل (سلطانة وزوجها الشيخ السبعاوي، والتاجر سرحان، وفرحان ، و سعدان،) هؤلاء هم الفئة الباغية حيث يبدأ معهم حكي الأحداث كما يسمي ذلك تودروف و جينيت، وحكي الأقوال يتداخلان ويتقاطعان إلى الدَّرجة التي لا يمكن الحديث فيها عن نص الراوي ونص الشخصيات[2]. وكلما تعدّدت الشخصيات التي يعبر كل منها عن لهجة فردية خاصة تمثل فئة اجتماعية وتمثل خطابا تكسيرِّيا بصبغته الحوارية كلما تعدّدت الخطابات وتداخلت في ترابط عام على مستوى الخطاب الروائي.

1.1- فئة الأخيار/ الفئة الباغية:

يمكن أن نمثل للفئة الباغية بخطاب(سلطانة،السبعاوي،بهيجة،سحنون، فرحان، و سعدان) الذين يمثلون الشخصيات الانتهازية الفاسدة،

[1]. الحبيب السايح : رواية زهوة ، ص22.

[2] - ينظر سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن ـ السَّرد ـ التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت/لبنان 2005م، ط/4،ص202.

وللتعبير عن الخطاب السياسي سوف نمثل لذلك بخطاب (سعدان،وفرحان) وهما من الطبقة السياسية يمثل خطابهما ،الخطاب السياسي المتخلل للنص، والذي يُصاغ حواريا مع خطاب المؤلف، وخطاب الشخصيات،مثل شخصية عبد النور، حيث يحضران متزامنين مع وصول هذا الأخير مع يوسف إلى المقام، ثم يطلبان من شيخ المقام أن يذكرهم عند أولي الأمر كي يعودا إلى مراكز المسؤولية التي فقداها " **سيدي، لا ترد مِنّي الثمينة. أنا صاحب ثروة واسعة . وأنت لهيبتك القائمة ولمقامك العالي يكفي أن تنطق باسمي لأبلغ مُنْيتي**"[1] . الخطاب هنا خطاب سياسي متخلل في خطاب الرجاء والتدلل، لأن المكان يتحوّل إلى مكان أسطوري يفرض نوع الخطاب أو يقوم بأسلبته، كما نجد في المقام نوعا آخر من الشخصيات الأسطورية، أو العجائبية كتلك الروح التي تشكلت في صورة الشيخ الذي استقبل "عبد النور" و"يوسف" في المزار، وكذلك في تلك الروح التي تشكلت لـ"يوسف" في صورة امرأة نصرانية جميلة وقالت له "**اسمي زينة. وأنت يوسف. ابن سيدي إدريس. راقبتك من خلف حجاب مذ دخلت في الحجرة الرابعة فاستقبلك الرّوح فتوهمت أنه هو . وصعقتك الرعدة فدلّكك رضوان. فاطمأننت إليه كأنه هو !**"[2] .

إن هذا التعدد الذواتي الذي قدمنا عينة منه يفتح الطريق أمام أشكال كثيرة من الخطابات "المؤسلبة والهجينة " [3] التي تدخل الرّواية عبر تعدد

---

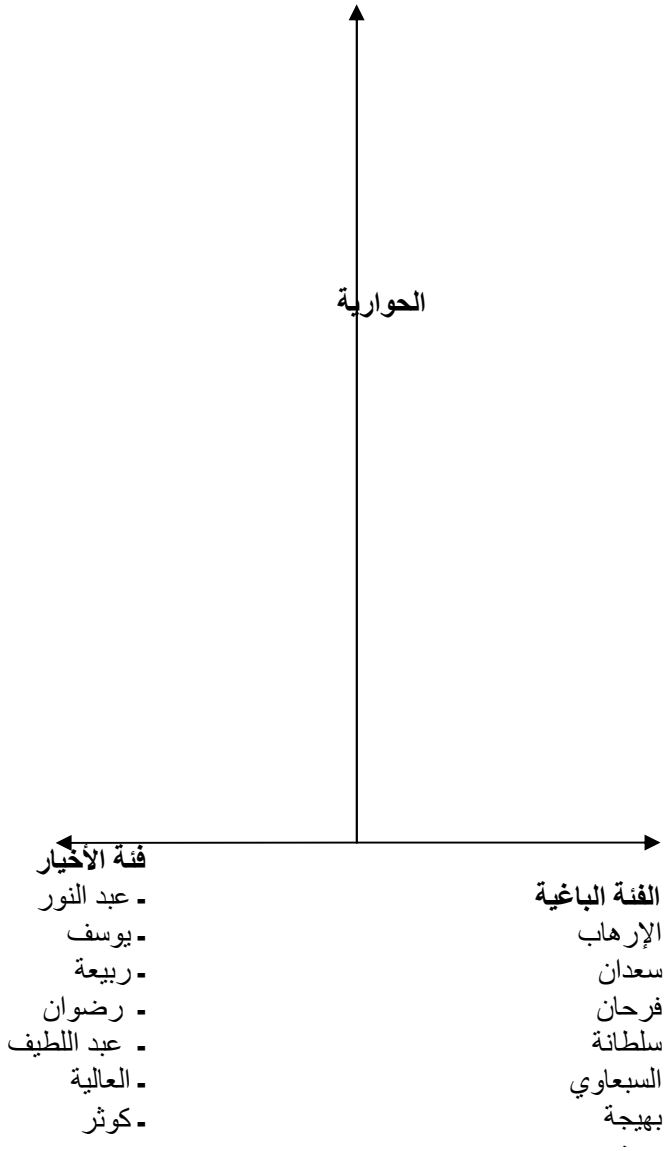
[1] - الحبيب السايح : رواية زهوة، ص34.

[2] - نفس المرجع،الرواية، ص 56.

[3] - **الأسلبة والتهجين**: خاصيتان أسلوبيتان نتعرض لهما بالتفصيل في الفصل الثاني.

الشخصيات بلغاتها الخاصة وتمثل بعضا من الموضوعات المتعلقة بأشكال الوعي التي تفيد في امتصاص تعبير الكاتب، وجعله تعبيرا غير مباشر، كما أنه يحوّل الرّواية إلى خطاب ثنائي الصوت الذي توجد فيه بذرة حوار كامن غير منتشر مركّز على نفسه، هو حوار صوتين، ومفهومين للعالم وحوار لغتين[1]. وهو تجسيد للصراع الواقعي والإيديولوجي.يمكن أن نمثل لتعدد الشخصيات وللصراع الثقافي الإيديولوجي عبر محور الصراع في الشكل التالي الممثل في :

الشكل **رقم2**



[1] - مخائيل باختين : الخطاب الروائي ، تج مُحَمَّد برادة 1، ص33.

إن اختلاف الشخصيات وتعددها حتى على مستوى الفئة الواحدة يلعب دورا في التعدد اللغوي والصوتي، فـ "سعدان وفرحان" هذان الشخصيتان الزائران للمقام رغم أنهما سياسيان جاءا المقام لأجل طلب واسطة لبقائهما في منصبيهما السياسين إلا أنهما يمثلان الفئة الباغية التي يلتقيان فيها بفساد طباعهما مع الشخصيات الأخرى، مع سلطانة والسبعاوي وسحنون، على مستوى المواقف والتفكير ، شيء الذي يجعل هذه الذوات الإنسانية تنقسم وتنتشر وتتبدد على مستوى اللغة، الشيء الذي يعطي للغة قوتها الطاردة كما يقول باختين" قوة اللغة الطاردة" التي تعمل على تكسير جميع الشفرات ذات الطابع الجزمي والرسمي"[1] .

يقوم الروائي الحبيب السائح في رواية " زهوة" من خلال إبراز هذا التعدد على مستوى المقابلة التي يقيمها بين فئتين لكل فئة برنامج سردي تسعى لإتمامه مستثمرا في الخطاب الروائي جميع الأصوات التي تتصارع إيديولوجيا من خلال الرغبة في الاستحواذ على إدارة المقام من طرف "سلطان" وزوجها الشيخ "السبعاوي" بمساعدة سحنون.

ينتهي الصراع باغتيال "السبعاوي" لزوجته "سلطانة"وبانتصار فئة الأخيار التي يمثلها "عبد النور" خليفة "إدريس" في إدارة المقام .

هذا الصراع الإيديولوجي في الرّواية الذي يجعل من جميع الأصوات في تواصل دائم، هي ليست وحيدة ولا كلمتها منعزلة أولا بسبب

[1]- تزفيتان تودوروف: ميخابيل باختين المبدأ الحواري ، ص 23 .

اجتماع هذه الذوات في فضاء واحد هو المقام، ثانيا لوجود هذا الاختلاف الإيديولوجي الذي أنشأ الصراع ومكنهم من التواصل بطريقة حوارية دون تدخل من المؤلف الذي أصبح صوته مندمجا مع تلك الأصوات المتضادة التي نقلت كلمتها من الواقع إلى المجتمع الروائي، لأن الرواية كما يقول حميد لحميداني هي " على الأصح تتعامل مع التصورات الذهنية الموجودة عن الواقع في الحقل الثقافي والإيديولوجي، وهي لذلك تبني ذاتها من مادة جاهزة سلفا "[1].

يقوم أيضا الروائي الحبيب السائح في رواياته الحوارية لامتلاك وعي بمجموع التصورات الذهنية لشخصياته بالتنازل عن رؤيته للعالم التي كان ينتمي إليها في وسطه الاجتماعي الخاص، وإخضاعها للنقد بعدما يصير صوته أحد الأصوات المتصارعة في الرّواية، وهذا ما يحيل عليه شكل رواية "زهوة " التي اختار لها المؤلف تعدد الشخصيات وصراعها الثقافي الإيديولوجي لتوجيه الخطابات الإيديولوجية حواريا.

ولأجل حوارية توجيه الخطابات الأيديولوجية أيضا علينا بتتبع الصراع الإيديولوجي الثقافي على مستوى التضاد بين الفئة المثقفة و الفئة الجاهلة ، لهذا يطرح التساؤل التالي

كيف تتجلى حوارية الخطابات الأيديولوجية في صراع بين الفئة المثقفة والفئة الجاهلة

1-2- الفئة المثقفة / الفئة الجاهلة:

[1]. حميد لحميداني : أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، ص 37.

في رواية " زهوة" يشكل الروائي الحبيب السائح شخصياته تبعا للواقع، وللموضوع الذي يريد معالجته لهذا جاءت الشخصيات المتعددة منقسمة بين فئتين فئة مثقفة يميزها بالشرف والنبل مثلما هو الحال عائلة آل القاضي المتكونة من إدريس، عبد النور، ويوسف ، ربيعة ، عبد اللطيف ، عزيزة، رضوان، وكوثر، وفئة جاهلة باغية مثل سلطانة ، الحسير، سحنون، والسبعاوي .

تلتقي الفئتين في المقام، الفضاء الذي يمثل كرنوتوب، تتفاعل فيه الذوات، ويتفاعل فيه الزمان مع المكان وتنتشر الأصوات من خلال لغة السرد التي تقدم في أقصى درجاتها الإبداعية هذه الشخصيات المثقفة بثقافة دينية، وعلمية تتعلق بالأديان، وبالرسم، وبالدين الإسلامي، خاصة وأن المقام كمكان لا يقتصر على الزيارات بل ينفتح على تعليم القرآن وبعض المواد العلمية كما تبينه خزانة المقام التي زاول فيها عبد اللطيف دراسته الأولى قبل أن ينتقل إلى الجامعة .ورضوان وربيعة أيضا دروسهما في أيام إدريس، وبعده وقف على إدارتها رضوان.

يتحوّل المقام في الرّواية لمنارة علم كما أراده إدريس، لهذا نجد الشخصيات المثقفة تتدخل في سرد مساراتها العلمية مثلما فعل يوسف ، وعبد النور الذي ترك مدرجات الجامعة بعدما كان أستاذا للتاريخ فيها ليحقق وصية جدّه شعيب القاضي خلفا لإدريس والد يوسف الذي ترك هو الآخر مدرجات معهد الحضارة الإسلامية بعدما كان مدرسا للشريعة وانعزل عن الناس في مقام أجداده "**إني لِما ظهر في البلاد من شر نخر القلوب، وبما فشا من فساد ، لطَّخ الضمائر**

..... وأغلقت باب قلبي عن كل طمع ، ودخلت في طريق الحقيقة لأفلت من رجس هذا الزمان "[1]

أراد "عبدالنور" المثقف أن يعتزل المجتمع الذي تفشى فيه الجهل والفساد، والقتل بعد أن صارت البلاد للفتنة والحرب التي راحت ضحيتها زوجته" خولة" بعدما اغتالها الإرهاب، كما أراد أن يتبع وصية قريبه إدريس وأجداده بعدما تلاقت قناعته الفكرية مع قناعة إدريس لهذا قال عنه " **خلال تلك الفترة القصيرة التي جمعتني به، عرفت له حساسية شديدة تجاه ما يمت بصلة إلى تاريخ أرض ميلادنا الصامته بآلاف الأسرار. لذلك كنت أخبرته مرة أني بصدد إتمام طرح قضية لطلبة البحث أكان ذلك التاريخ مجموع حلقات متناثرة التعاقب لم يطبع عليها الساكن الأصلي ببصمة من آثار خصوصيته.فافترض لي أن منجزات الحضارة ووقائع الحروب الكبرى ومخلفاتها وما أمكن للعقل أن يبدعه في العلوم وللخيال أن يصوره في الكتابة والفنون تؤول كلها إلى الذاكرة الإنسانية لأنها من جهد البشر جميعا . فر يحق لأي جنس أن ينتقي منها بعضا ويتبرأ من بعض أو أن يدعي حصرا له على بعضها الآخر.."[2]**

الكلمة في هذه الفقرة مزدوجة الصوت، وهو طابعها الحواري، إذا ذكرت العلم ذكرت نقيضه، فالعلماء والمثقفون هم أصحاب النظرة الإنسانية، أما الفئة الجاهلة فيمثلها أولئك الذين ينتقون من التاريخ

[1]. الحبيب السايح: رواية زهوة، ص 16.

[2] الحبيب السايح: رواية زهوة، ص 51.

بعضه ويدعون بعضه الآخر حسرا لهم وهو ما فعلته الفئة الباغية التي استغلت سلطتها الروحية لتبغي على بؤساء المقام، الفئتين على أرض واحدة وعلى اتصال وتأثير وتأثر، فحينما يرغب عبد النور بأن يطرح قضية التاريخ على طلبة البحث فهو يريد أن يقرأ التاريخ بصورة منفتحة. خاصة ما تعلق منه بالتاريخ أو السياسة خاصة أن الرّواية تعالج من ضمن الموضوعات الرئيسية مسألة الأحداث السياسية التي وقعت في فترة العشرية السوداء، لكننا لا نستطيع تمييز صوت المؤلف بين تلك الأصوات العديدة التي تتصارع داخل النص منجزة حوارية الخطاب الروائي،الرواية حتى وهي تتحدث عن موضوع واحد على لسان السارد فهي تنفتح على العديد من المواضيع، وبالتالي على العديد من الرؤى المتصارعة، يكون رأي المؤلف من ضمنها، الشيء الذي يجعل خيط السرد ينفلت من القارئ، وهذا ما سنوضحه في تعدد الموضوعات ودورها في حوارية الخطاب الروائي.

2. تعدد الموضوعات:

نقصد بتعدد الموضوعات كثرة المواضيع التي تساهم في المسار السردي والتي تلعب على تكثيفه، وتشابكه من خلال تدفق هذه الأخيرة من نفس السّارد وذاكرته وخياله،ليمهّد للتنوع اللفظي والصّيَغي الذي يشكّل صورة اللغة في روايات" الحبيب السائح"، ويساهم في حوارية الخطاب المتعدد.

تعدد المواضيع وكثرتها في روايات الحبيب السائح تضعنا عند القراءة أمام حالة من الانبهار، وصعوبة في الإدراك لهذا التشابك والتّعدد

الموضوعاتي الذي قد يحيل على التقطيع إلا أنه لا يخلو من الترابط، يصنعه كمّ هائل من الألفاظ المعتادة والغريبة والجديدة والمشتقة و المنحوتة و اللّهجوية والفصيحة، وكمٌّ آخر من الأفكار والرّغبات و المشاهد والذكريات والمشاعر والصُّور، التي تحتويها مجموعة من المواقف المتتابعة سرديا وأسلوبيا من خلال عرض تجزيئي غير مكتمل مقتصد للتفاصيل، ينتقل ليتوسع عبر ذاكرة السارد، وأقوال الشخصيات التي تلتقي في ائتلاف اختلافاتها لتشكل الموضوع الرئيسي في كل رواية .

نجد مثلا في رواية " زهوة" التي بطلها الرئيسي هو فضاء " المقام "، ليتمَّ عبره تناسل عدد من المواضيع، فتبدو الرّواية كيانا فنيا موحدا يضعنا أمام قدرة الحبيب السائح على الصَّوغ الحواري لهذا الكون الروائي.

يقول باختين « إن أعظم عقبة تعترض طريق الفنان هي خلق كيان فنّي موحّد، متكامل من مواد متنوعة ومتنافرة وغريبة عن بعضها بعمق »[1]، هذا الكيان هو اللغة التي تتحول عند الحبيب السائح في "زهوة " كما في مجمل رواياته إلى موضوع يشغُل مشروعه السَّردي عبر استعراض صورها الجمالية.

إذن يمكن للغة أن تصير موضوع أو فكرة يشتغل عليها الروائي،ضمن مجموعة مواضيع تأتي بصورة متقطعة، لهذا موضوع اللغة هو أبرز موضوع يتجلى في روايات الحبيب السائح، لهذا قبل البحث في هذا العنصر الرئيسي سوف نحاول مناقشة تعدّدية الفكرة وكثرتها في روايات الحبيب

[1] . ميخائيل باختين : شعرية دوستفيسكي ، ص 24

السـائح وهـي ميـزة أيضـا يشـتغل عليهـا الروائـي لأجـل إدخـال التعـدد اللغوي لرواياته.

2-1- تعددية الفكرة :

نقصد بتعددية الفكرة، أن لا تكون فكرة المؤلف ورأيه في العمل الأدبي حاملا لوظيفة تفسيرية بالنسبة للعالم المصور وهذا ما يقوله باختين" إن فكرة المؤلف، إن رأيه يجب أن لا يحمل في العمل الأدبي وظيفة تفسيرية في العالم المصور، بل يجب أن يدخل فيه بوصفه صورة للإنسان، بوصفه تكوينا من بين تكوينات أخرى، بوصفه كلمة بين كلمات أخرى"[1]

في رواية " زهوة" تطالعنا في فقرة واحدة بداية من الصفحات الأولى التي تعتبر نهاية الرّواية، يقدمها الرّوائي الحبيب السائح كتقنية أسلوبية يؤثث عبرها عالم الحكاية الرئيسية، العديد من المواضيع أو الأفكار التي تلتقي من خلال التكامل أو التقابل و التضاد وهذه الظاهرة عند تودوروف هي التوالد السردي أو توالد الحكايات المتضمنة[2]، إن الأفكار المتوالدة في رواية "زهوة" تدور حول فكرة المقام، لكنها ليست الفكرة التي تبرز للقارئ من الصفحات الأولى والتي يحملها صوت المؤلف ويحملها أبطال الرّواية، لأن الفكرة كما يقول باختين " تعد مبدأ منولوجيا اعتياديا لرؤية العالم وفهمه من جانب الأبطال وحدهم، يجب أن يتوزع بينهم كل ما في العمل الأدبي مما يصلح ليكون تعبيرا مباشرا

[1] ميخائيل باختين: شعرية ديستويفسكي، ص141.

[2]. ينظر مرابطي صليحة : حوارية اللغة في رواية تماسخت دم النسيان للحبيب السايح، دار الأمل تيزوزو،2012، ص15 منقول عن [2]. TODROV: «Péotique de la prose

عن الفكرة ودعامة لها "[1]، إذا كانت روايات الحبيب السائح تتوزع بين روايات منولوجية وروايات حوارية كما سبق وكشفنا ذلك في المباحث السابقة، إلا أن هذا لا ينفي تعدد الفكرة، وتعدد الموضوعات عن الروايات التي قلنا إنها منولوجية، فتعددية الفكرة والمواضيع تكاد تكون السمة البارزة في أعمال الحبيب السائح، لهذا تلعب تعددية الفكرة دورها في تعددية الخطاب وحواريته، كما تعمل أيضا الفكرة المسيطرة ببروزها الدائم أمام القارئ دورها، فالأفكار أو الموضوعات الصغرى التي تتدفق كما السيل من نفس وذاكرة السارد في رواية " زهوة" تُعرض متداخلةً من خلال تقنية فلاش بَك.

« ثم تراجع ، لظنه أن النوبة ستزول بزوال انفعاله، قد زادته توترا فورة صاهلة شوقا لربيعة. وحرك شماله، مقلصا راحتها مرة أخرى كما فعل على براشيم علاجه، كانت قبل أيام وضعتها بأصابعها الجميلة في كفه.وأشربته من كأس الماء . وأحاطته، كما في زيارتها السابقة، برعاية بنت كان يمكن أن تكون هي التي ذهبت في بطن خولة. أو كانت عالية ولدتها له.وفتنته أيضا بمولودها. إذ كانت قدمته له، ناطقة أن اسمه يحيى، حضنه بكل ما حملته ذاكرته لعبد اللطيف من مودة. وقبّله في جبهته، وتلا عليه مما بُشر به زكرياء . وداعبه، ملاطفا إياها، أنها لم تترك لأبيه شيئا يأخذه من سيماه غير الأنف . فابتهجت له، مجلية عن غيمة وحشته ، من بعدما أصاب عالية انحراف غضروفي أعجزها .

[1]. ميخائيل باختين : شعرية ديستويفسكي ، ص 142.

وحدثته لساعات عن تذكاراتها في المقام وعن حياتها الجديدة في المدينة. وعن زيارتها الباذخة إلى عزيزة، التي قالت له عنها إنها امرأة مذهلة .بتقاسيم جمالها ، عامرة بوقارها، ساحرة بحديثها. وعن سعادتها مع عبد اللطيف.وعن رحلتها إلى توات حيث سبحا في فيض أهازيج أصحاب الطّبل والبارود، المنتشين في السّاحة الرّملية، وردد معهم يدا في يد لازمة العشق تحت المنارة الشاهقة ليلة السّبوعْ . وعلى سطح إحدى بيوت زاوية كنته الطوبية المحيطة بالسّاحة، ناما متحلقين لآليء سماء الأمان»[1] في هذه الفقرة الطويلة يحيلنا الحبيب السائح على جملة من الأفكار الصغرى المتقطعة، والمتتابعة والتي لا تخلو من ترابط يصنعه كمٌّ هائل من الألفاظ، التي يسرّبها السّارد من الذاكرة في لحظة سقمه، فنجد موضوعة مرض عبد النور التي من خلالها تُبَأر مجموع من الحكايا فقيرة التفاصيل، والتي تشكل موضوعات جزئية تقود للموضوعة الكبرى التي يصير فيها المقام هو البطل الرئيسي باعتباره مكانا مقدسا لسيرة آل القاضي، وخاصة لسّي "إدريس"، الذي خلّف مآثره فيه، والتي تصاغ انطلاقا من ذاكرة ربيعة، ومن وحشة السّارد عبد النور لأيام المقام عبر عملية الاسترجاع التي يقوم بها. نجد أيضا موضوعة علاقتة بـ"ربيعة"، و"عبد اللطيف" زوجها، لحظة زيارتهما له في المقام، وموضوعة عشقه لزوجته الأولى "خولة"، التي أحسّ أنها كانت ستلد له ابنة مثل "ربيعة" لولا أن خطفتها آلة الإرهاب الوحشية. وموضوعة زوجته "عزيزة" التي أصيبت بانحراف

[1]. الحبيب السايح : رواية زهوة، دار الحكمة للنشر ، الجزائر 2011، ط/1 ، ص 10.

غضروفي أعجزها، و موضوعة رحلة "ربيعة "وزوجها إلى زاوية كنته، وحضور موسم السّبوعْ.

هنا السّارد لا يفصل في هذه المواضيع بل يقدمها كإشارات ومقاطع فقيرة رابطها الوحيد هو حالة التذكار التي يسرّبها السارد أثناء شعوره بتلك الوعكة الصحية في آخر أيامه بالمقام و شوقه لربيعة التي كانت تناوله برشام الدّواء، قبل أن ينسحب السّارد تاركا المجال للشخصيات التي تتولى خيط السرد والإعلان عن بداية الحكاية مع الرحلة إلى المقام حيث تقدم الشخصيات الرئيسية منها: "عبد النور" و"يوسف" اللذان يتناوبان ليقدما سردا متقطعا، يكون فيه النّص مجالا لفعل استرجاعي كما في هذه الفقرة التي تعتبر مقدمة تأثيثية تُقدَم كصورة عامة لأجل إنارة النص الروائي، حيث قدم فيها السّارد كمًّا كبيرا من الموضوعات، والأفكار و الشّخصيات التي يُنْتظر أنّ تقدم نفسها كذوات فاعلة في النّص تثير أبعادا حوارية، و هذه الفقرة من الرّواية تعتبر مقطعاً من نهاية الحكاية الأصلية في الرّواية التي تعود منه الحكاية إلى بدايتها مع الرّحلة التي يقوم بها عبد النور ويوسف، والتي تمثل البداية الأصلية للرّواية .

إن تعددية الأفكار تتطلب أيضا بروز الفكرة الأساسية للقصة، هذه الفكرة المسيطرة التي وظيفتها في الرّواية الحوارية أن لا تخرج عن المساهمة في الحوار الكبير في الرّواية كما يقول باختين: " غير أن وظيفة الفكرة المسيطرة حتى في الخطط تكون متميزة. إنها لا تخرج عن وظيفة الحوار الكبير ولا تنجزه، إنها يجب أن تسيطر فقط في اختيار المادة وتوزيعها"، أما هذه المادة فتتألف من أصوات الآخرين ووجهات نظر

الآخرين، ووسط هذه الأشياء جميعا، يجب أن ينتصب بلا انقطاع إنسان المستقبل بارزا للعيان وعلى منصة عالية"[1] .

لهذا تكثر أصوات الآخرين في الرواية و هذا ما يقوله الناقد مخلوف عامر متحدثا عن تعددية الأصوات في رواية "زهوة " « اللافت للنظر أنه في تأثيثه البيت الروائي يَعْمدّ " الحبيب السائح " إلى التركيز والتكثيف بحيث يراكم نحو خمسة وعشرين اسما علما في ثلاثة عشر صفحة. و من هذه الأسماء من سيرحل معنا عبر النص ومنها من نتركه بلا أثر يذكر. هي مقدمة تمنح القارئ الأدوات الأولية والإشارات التي من شأنها أن تدله على الطريق وكأنه يهبه حصانا ويقول له " لك الرسن وعليك الاتجاه ". »[2] هكذا تبدأ الرّواية من حكاية الرحلة صوب المقام، وصوب الذّات التي يراهن الرّوائي على وعيها في البحث عن الخلاص من رجس الزمان الذي طحلب بفساده على النفوس، مما يوحي إلينا بأننا أمام نص تتناسل مواضيعه الكثيرة انطلاقا من تعدد شخصياته التي تلتقي بعد رحلة بحث عن الذات في المقام، هذه الشخصيات التي تقف بأصواتها في تقابل مع صوت المؤلف، يقول السارد: **"في طريق متربة ، بللتها تساقطات خفيفة ، منكسرة هنا وهناك وسط سهل تناثرت عبره مساكن كحبات قطر ، قال عبد النور عنها : « تلك هي آخر ديار آل حسناء ، أجدادي لأمي . » فنخر الحصان ، فيما انشد يوسف إلى ما كان يخرج من مدخنة ذلك**

[1] . ميخائيل باختين ، شعرية ديستويفسكي، ص 142 .

[2] . مخلوف عامر : الواقع والمشهد الأدبي، نهاية قرن ... وبداية قرن، المكتبة الوطنية ، الجزائر2011م ،ط/1، ص291.

المنزل وذاك متفرقا في تلاشي مثير للفجع . ثم نطق من تحت لثامه، بحنين إلى دار جدته تركها وراءه في بادية بعيدة: « لا بد فيها دفء وأنس. » فقرب عبد النور فمه من أذنه وهمس له برعشة برد " كأنها ديار آل عوالي حيث ولدت خولة "[1].

يواجهنا في هذا المقطع موضوع الرحلة الذي تتصل به الذات كفكرة أو موضوع أول دون توسيع دائرته نحو الأسباب أو العوامل التي أنتجته كوضع بؤري منه تتناسل حكايا عن فكرة الحنين للديار التي يخلفها "عبد النور" و"يوسف" وراءهما، و موضوع "خولة" الذي تكرر في هذا المقطع بشيء من الحنين مشيرا إلى مكان ولادتها كما نطق "يوسف" بحنين إلى دار جدته التي تركها وراءه في بادية بعيدة ، وهذا يلخّصه موضوع الحنين الذي يعتبر موضوع من ضمن كمّ من المواضيع المعَبِرة عن الحالات النفسية،التي عبرت عن بعضها الرحلة أو التي سجلتها جملة من الوقائع المتفرقة في النص.

كما يخوض السّارد في موضوع وصفي لطريق هذه الرحلة منتقلا سواء في الفقرة الأولى أو الثانية بين هذه المواضيع دون أدوات ربط، ودون أن يفصل في أي موضوع، وهذا ما نلاحظه عبر مسارات سرد هذه الرحلة. وفي كثير من المقاطع المتفرقة في الرّواية التي يغلب عليها الطابع الأسلوبي العام الذي يهيمن عليه تقطيع المواضيع والأفكار وتجزيئها، وانتشارها بصورة بلاغيه تدفع بحوارية المواضيع إلى تشكيل الخطاب داخل هذا الصَّوغ الحواري لتحقيق جمالية متفردة وبتكثيف تُبْرَز من

[1]. الحبيب السايح : رواية زهوة ، ص 19.

خلاله صورة اللغة الجمالية بصورة مبهرة، بداية من مستوى اللفظ، مستوى الجملة، ثم انتهاء إلى مستوى الملفوظات السّردية التي تتداخل بطريقة حوارية يتحاور فيها التنوع والاختلاف بين الوصف، والسرد منتجة برامج سردية، وفي ذلك يقول ميخائيل باختين « إن تعددية الحالات المقترن بالوصف البرتكولي للحياة الواقعية يؤدي إلى تعددية البرامج »[1].

وحتى نتعمق أكثر في هذا الاشتغال الذي يميز ظاهرة الحوارية في الخطاب الروائي في "زهوة " سوف نحاول أن نبحث في هذا البروز اللافت، والذي تصير فيه اللغة عند الحبيب السايح موضوعا رئيسيا ، نعته في كثير من حوارته بأنه لغة اللغة .

2-2- اللغة كموضوعة أو كفكرة:

إذا كنا في المطلب السابق قد بحثنا في تعددية الفكرة والمواضيع وكيفية تشكيلها وادخالها للتعدد اللغوي فإننا سنبحث في هذا العنصر عن أبرز موضوعة تتشكل منها البنية الفنية لروايات الحبيب السائح وهي موضوعة اللغة.

اللغة هنا لا تعدو مقتصرة على فعل التبليغ بل تتعداه إلى أقصى درجات الشعرية التي تحولها إلى موضوع قائم بذاته،أو فكرة إيديولوجية إن صح التعبير، فباللغة« ومن خلالها ندرك العالم، ويُحوّر الكون ويتطوّر، وتعمل آليات التفكير و الذاكرة »[2]، وحتى وإن كانت اللغة نثرية فهي ليست واصفة للحدث، بل تقول نفسها وتصر على قول

[1]. ميخائيل باختين : شعرية دوستفيسكي، ص 24.

[2]- عمر أوكان : اللغة والخطاب، دار رؤية للنشر والتوزيع ، القاهرة 2011، ط/1،ص12 .

نفسها حتى غدت موضوعا يتم فيه قول الشيء بطرق مختلفة لهذا يقول الحبيب السائح وهو يشرح مفهومه للغة« أن يجتمع تحت سلطانها كل من النبي والكاهن والعراف والصوفي والكاتب، ليكون القاسم المشترك بينهم ما يمكن أن يعتبر ميتا لغة، بعلوها عن السّائد و المبتذل، وباختراقها حدود ما وراء اللّسان، تعود منه تلك السّياقات التي توقع الاختلاف و تحدث الانبهار وتثير الدّهشة وتحصل المتعة »[1]، وهذا ما نجده في رواية "زهوة "، وفي جميع روايات الحبيب السائح الذي أعلن انتماءه للغة،فجعل نصوصه تتفجَّر فيها اللغة لفظيا وصيغيا ، عبر ترابط توالدي مِيزته التّعدد اللغوي،أو كما سماها باختين بظاهرة تعدد الأصوات اللغوية، التي بالتقائها تتجسد ظاهرة حوارية اللغة، فمبدأ الحوارية عند باختين، متأسس أساسا على ظاهرة تعدد الأصوات« وما يقصد بها ليس الأصوات الناجمة عن كلام الشخصيات المتبادل في الرّواية ولكن الأصوات اللغوية التي تتجسد في أصغر وحدة وهي الكلمة »[2] .

والكلمة في الرّواية عند باختين هي الكلمة الحية التي تحوي موضوعها عبر التفاعل الحواري داخل هذا الموضوع بين مختلف لحظات إدراكه والطعن فيه من خلال الكلمة الاجتماعية التي تعبر عن التنوع والاختلاف[3].

---

[1]. السعيد بوطاجين: السرد ووهم المرجع، ص51.

[2]. مخلوف عامر : الواقع والمشهد الأدبي، نهاية قرن ... وبداية قرن، ص291.

[3]. ينظر ميخائيل باختين: الكلمة في الرّواية، تج، يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية السورية ، ص34.

بهذه الصّفة التي تجعل اللغة تصف نفسها وتتحوّل عند الحبيب السائح وكأنها فكرة يؤمن بفعلها الكهنوتي، جعل العجائبي والصّوفي يتسرّب إليها في أبسط مستوياتها، الذي هو الجملة، وينأى بها إلى جو من الشاعرية التي تقدم الشخصيات أو المكان نجد ذلك مثلا على سبيل التعيّين في "ذاك الحنين" في فصل عل "المقام "، من خلال وصف تفصيلي مبهر ينقل رائحة الأشياء ويوصل الزمان الواقعي بالزمان الماورائي الذي يعبر عن الخلوة والمقام المقدس منذ وصول "عبد النور" و"يوسف" إلى المزار وسماعهم لذاك الصوت : " **أنتما في المزار** " .

« **في جلابة صوفية بدت ذات لون بني و شاش أبيض نظيف، وقف الفتى في الباب الخارجي لحجرة مجلجلة بالصّمت أجلى عتمتها بالكاد نور قنديل.و أحنى لهما إكبارا : " أنتما في المزار ." .....، إذ ولجا معا،أحس يوسف كمثل طيف عزله وأن يدا سحرية أدخلته بابا آخر أفضى به إلى حجرة ملأها زهدا متاعها وبمهابة ضريح. فألفى على نور قنديل، فوق دعامة من خشب مثبته في وسط الحايط الثاني إلى اليمين، شيخا أضفت عليه لحيةٌ مبيضة مكفوفة وسامةً عريقة،وزادت هيئته لطافةً، جلابةٌ بلون صوفها الطبيعي ، وميزت صفَّة الشريف عمامةٌ صفراء مطرزة بثمر التوت رمى طرفها على منكبه الأيمن. فهمّ إليه فإذا عبد النور، مثل خيال، سبق مسارعا وأحنى وقبّل كتفه. فشدّ على يده، مرحبا: " أنت في مقام أهلك الأولين** »[1] .

[1] - الحبيب السائح : رواية زهوة، ص 31.

في هذه الفقرة يتجلى الوصف كظاهر أسلوبية تتعدى لحظة الوقف التي عادة ما يستعملها الكتّاب للإيهام بواقعية ما يحكى أو لإضفاء مسحة جمالية بتشخيص الأشياء والشخصيات والأمكنة في نصوصهم، لكن الحبيب السائح في "زهوة " يضع الوصف كحالة من صلب التجربة الذاتية والحسية للشخصية، من خلال إحداث الانفعال في القارئ، وتحويل الوصف إلى موضوع من ضمن الموضوعات الأساسية التي يتجه نحوها الخطاب، مشكلا نسيجا حواريا في الرّواية، وهو أهم المساحات التي تستعرض فيها اللغة قدرتها التعبيرية والجمالية، وغالبا ما يكون مسايرا لفعل التأمل الفكري و البدئي، يكون الحديث عنه إجمالا، حكاية كأي حكاية أخرى[1]، كما يتمظهر الأسلوب عند الحبيب السائح في هذا المقطع الذي يصف فيه المزار باعتباره مكانا مقدسا تثير أشياءه عجائبية و رهبة، يتمظهر أيضا في غيره من مقاطع الرّواية عبر الوصف وعبر تمظهرات أسلوبية أخرى . « ونعني بالتمظهر الأسلوبي، شكله الخارجي المنتج للمعنى خارج المعنى،أي دون التصاقه بعمق الخطاب، لذا تكون المفارقة الأسلوبية معنى مستقل في ذاتها ولذاتها، بغض النظر عن المحمولات التي يفترض أن تحتويها »[2].

كما نجد في هذه التمظهرات الأسلوبية حالة الانبثاق الجُملي السّريع،اللافتة للانتباه، وكذا حالات تجزيء المواضيع وانتشارها في

[1] - ينظر جيرار جينات : خطاب الحكاية ، تج مُحَمَّد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر2003م،ط/3، ص117.

[2] - د السعيد بوطاجين: تماسخت دم النسيان، الملتقى الدولي السابع عبد الحميد بن هدوقة للرواية،أعمال وبحوث، مجموع محاضرات الملتقى الدولي السادس، إعداد مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج بمساهمة وزارة الاتصال والثقافة، 2003م ، ط/6،ص 195 .

النص، من خلال استعمال عناصر الإحالة على المستوى البعيد، والتي تشكل قسم من الألفاظ التي لا تملك دلالة مستقلة بل تعود إلى عنصر أو عناصر موزعة في أجزاء أخرى من الخطاب،وشرط وجودها هو النص[1].

وحالات الانبثاق الجملي هذه، تخلق تشابكًا بنائيًا لاغيا للتبئير على الموضوع الواحد، وهي السّمة المميزة والمهيمنة لأسلوب الحبيب السائح، الذي يتعمد طمس موضوع الرّواية الواحد، لأن الكاتب لا يريد موضوعا موحدا، مكتملا ونهائيا، لذلك يسعى إلى استبداله بالأسلوب الذي يوليه عناية استثنائية باستغلال التعالقات النَّصية، وباستعارة نماذج أسلوبية تراثية كما لاحظنا ذلك في الأجناس المتخللة، بواسطة الامتصاص والتحويل،كما ترى جوليا كريستيفا.

كما يتمظهر الوصف في رواية "زهوة "، وروايات المجموعة الروائية كظاهرة أسلوبية كلية ومُكثّفة، تتلاشى مع السّرد وتتداخل فيه من خلال الجمل الفعلية المندفعة بسرعة إلى درجة إلغاء حروف الربط أحيانا. فتتكدس الأفعال الحركية منها والواصفة، وهي أفعال عارضة كثيرة ليست فعالة حدثيا [2] . كما سنلاحظ في هذا المقطع الوصفي.

يقول السّارد « **وأغرق نظره في اللوحة " مفاصلها أطوار قصة عشق، كم كانت قصيرة ! فيما نشب يوسف تذكارُ بهيجة إذ أخبرته بصوت حزين في غرفة نومه " دق سيدي باب حجرتي ذات فجر. فقابلته**

[1] - الأزهر الزنَّاد:نسيج النص، بحث في ما يكونه الملفوظ نصًّا، المركز الثقافي العربي، بيروت/لبنان1993م، ط/1، ص 118.

[2] - ينظر السعيد بوطاجين : الرّواية ووهم المرجع، ص62.

مذعورة. فهمس لي فقط أن أعلم للاَ حين تقوم أنه رحل . ولما سددت بيدي على فمي حتى لا تخرج صيحة وجعي حذرني أن أنطق. ثم أوصاني أن أعتني بضيف سيأتي. وخرج . كنت أنتظره ضيفا غيرك . لم أتصور أن يزهد سيدي في فتنة للا عزيزة »[1].

هذه الأفعال الواردة في المقطع لا تشير إلى حدث معين، ولا تغير من واقع ما، بل تعمل على الإحاطة بحالة الوحدة و الحنين التي تعانيها ذات يوسف، التي تبحث عن معنى لقصة عشق بين والديه كان عمرها قصير، من خلال استعادة ذكرياته، وذكريات بهيجة وهو يتعمَّق في تفاصيل اللوحة. "فأغرق نظره "، " نشب يوسف تذكار بهيجة "، "سددت "، "يزهد "، كلها أفعال استعارية لا تقوم سوى بوظيفة تعبيرية وصفية وشعرية قائمة على أسلوب الاستعارة تدفع بالخطاب اللغوي نحو الأمام واتخاذه لصيغة الفعل يمنحه سرعة تضاف إليها صيغ أخرى، ومنها صيغة اسم الفاعل واسم المفعول، وهي أوزان منتشرة في الرّواية، وتمتلك وظيفة الفعل المتتابعة حدثيا، يخرج فيها السَّرد من حكاية الأقوال إلى حكاية الأحداث، ونظرا لما يفرضه هذا المسار من خفوت لغوي، فإن السّارد يتوجه إلى صيغ اسم الفاعل ليعبر عن أفعال هذه الذات، والذوات المحيط بها، كي يبقى مساره اللغوي في نفس السّرعة التي تحتويها المقاطع الوصفية [2].

. ومن أمثلة ورود اسم الفاعل:

---

[1] - الحبيب السايح :رواية زهوة،ص 90.

[2] . ينظر مرابطي صليحة : حوارية اللغة في رواية تماسخت دم النسيان للحبيب السايح، منشورات مخبر تحليل الخطاب، دار الأمل، تيزوزو/الجزائر 2012م ، ط/1،ص 35.

« قاعدة، قائلة، حافظة، بالغة، لاهثة، حامل اللذة، واقفة تفك..".

. ومن أمثلة ورود اسم المفعول:

" مسمرة، مبتسمة، متذكرة، مستمعا، ممتلئة، مجنحة، مبتسما، موافقا، متذكرا يوم عاتبته، مقبلة، متحولة مثل مسخ...."

هذا التكديس للصفات يعمل على تعدد المواضيع وتعدد الأصوات اللغوية، ويعمل على تشخيص الأشياء والأماكن والشخصيات التي تساهم في تعدد المواضيع وسرعتها، لهذا سنحاول أن نتناول فيما يأتي مظهرا من مظاهر الصَّوغ الحواري للخطاب على مستوى آخر هو حوارية الأفكار وتعدد صورها.

2-3- حوارية الأفكار وتعدد صورها :

يُظهر المتن الروائي عند الحبيب السائح صورا لتعدد الأفكار التي نهلت من بنيات نصية مختلفة، فبالإمكان العثور على نماذج أولية تكشف عن المرجعيات المختلفة التي عالجها الحبيب السائح لتكوين صورا لأفكار رواياته، لهذا فالنماذج الأولية عنده نجدها ماثلة في النصوص الدينية، المسيحية والإسلامية ، نصوص الشعر العربي القديم، النص السردي التراثي "ألف ليلة وليلة"، النص الصوفي، والنصوص الفلسفية، والأدب الشعبي العربي.

و مرويات الحياة اليومية .

في رواية "تلك المحبة" على سبيل التعيين نجد العديد من النماذج الأولية لنصوص ثقافية متنوعة مثل الشعر العربي القديم، والنثر القديم، والشعر الشعبي ، و مرويات الحياة اليومية، يستهل الحبيب السائح بها هذه الرواية أو يدخلها في المتن مشكلا فسيفساء فنية تعمل على انسجام المتفرقات، وجاعلا منها نصوصا جديدة تتحاور فيما بينها وبين صوت المؤلف.

نجد في رواية " تلك المحبة" الاستهلال بالشعر العربي.

. شعر من رباعيات الخيام :

يا قلب كم تشقى بهذا الوجود وكل يوم لك هم جدي

وأنت يا روحي ماذا جنت نفسي وأخراك رحيل بعيد

ـ من كلام أبي حيان التوحيدي المأخوذ من المجلد الأول لكتاب:" البصائر و الدخائر" والذي يتحدث فيه عن الهزل والفكاهة. بعد أن يحذف منه الحبيب السائح بعض العبارات.

" إياك أن تعاف سماع هذه الأشياء الجارية على السخف، فإنك لو أضربت عنها جملة لنقص فهمك وتبلد طبعك، ولا يفتق العقل شيء كتصفح أمور الدنيا ومعرفة خيرها وشرها، وعلانيتها وسرها ".

نص التوحيدي الأصلي من كتاب" البصائر والدخائر" :

" إياك أن تعاف سماع هذا الأشياء المضروبة بالهزل، الجارية على السخف، فإنك لو أضربت عنها جملة لنقص فهمك، وتبلد طبعك، ولا يفتق العقل شيء كتصفح أمور الدنيا، ومعرفة خيرها وشرها، وعلانيتها وسرها؛ وإنما نثرت هذه الفواتح على ما اتفق، وقد كان الرأي نظم كل شيء إلى شكله، ورده إلى بابه، ولكن منع منه ما أنا مدفوع إليه من انفتات حالي، وأنبتات منتي، والتواء مقصدي، وفقد ما به يمسك الرمق، ويصان الوجه، لا عوجاج الدهر، واضطراب الحبل، وإدبار الدنيا بأهلها، وقرب الساعة إلينا؛ فأجعل الأسترسال بها ذريعة إلى جمامك، والأنبساط فيها سلماً إلى جدك، فإنك متى لم تذق نفسك فرح الهزل، كربها غم الجد، وقد طبعت في أصل التركيب على الترجيح بين الأمور المتفاوتة، فلا تحمل في شيء من الأشياء عليها، فتكون في ذلك مسيئاً إليها"

. حكايا الحروب بين اليهود والمسلمين.

نجده في سؤال" البتول : للعرافة "بنت هندل" اليهودية عن سر خراب القصر فتجيبها، ويحدثها الطالب" باحيدا " عن الصراع الذي حصل بين المسلمين واليهود، هنا يستحضر الحبيب السائح الكثير من الأخبار والحكايات عن هجرات اليهود والمسيحيين والمسلمين الذين جاءوا من القدس والأندلس، والمغرب، وحرب عبد الكريم المغيلي " مُحَمَّد التلمساني" ضد اليهود في تمنطيط.

. القرآن الكريم في استحضاره ليوم الحساب الذي نعت في القرآن بأسماء عدة يوم الحشر ، يوم القيامة، الواقعة، السّاعة ، واليوم المشهود ، و اليوم الآخر.

كما نجد أيضا صور لنصوص صوفية ، ولنصوص من الأدب الشعبي مثلا في رواية "زهوة"

. "ففي ابن آدم نفس وروح بينهما مثل شعاع الشمس؛ فالنفس التي بها العقل والتمييز والروح التي بها النفس والتحرك؛ فإذا نام العبد قبض الله نفسه ولم يقبض روحه. ألا ترى يارفيق دربي في الغياب أن أروحنا في هذا الكون سرمدية لأن الخالق باقٍ حي "[1]

. نجد أيضا صور من العجائبي والأسطوري يتداخل مع التاريخ في رواية " تلك المحبة"

في قول حازي تنمطيط للبتول " **لما قابلها ونزل عن ناقته فقبّل قدمها وتمسّح بها : أنت الأثر الذي حيّرني في كل مقام زرته من مقامات الأولين. من عين صالح إلى (أقبلي) ومن (إنغر) إلى (الهبلة) إلى (طلمين) ، ومنها إلى (ماسين) فإلى (تبلكوزة) إلى الشتات حيث رأيتك واقفة نخلة من نور تشع منها ألوان قزحية مجللة بسماعات ماطربت لها من قبل أذن، تقترب مني لتغمرني "[2]** .

يقوم الحبيب السائح في مجمل رواياته باستحضار النماذج الأولية لصور أفكار نصوص ثقافية عديدة من التراث، أو من الحياة اليومية، ويدمجها مع صور أفكار نصوصه بطريقة

[1] . الحبيب السائح ، رواية زهوة ، ص 138.

[2] . الحبيب السائح، رواية تلك المحبة، ص 16.

فنية تتحاور فيها النصوص لتحي من جديد. فالاستهلال بكلام التوحيدي الذي يحث على الفكاهة والسخرية، يجعله الكاتب كميثاق قرائي بينه وبين القارئ الذي عليه أن ينتبه لكل شيء في الحياة، شرها وخيرها، فرحها وحزنها، جدها وهزلها،علانيتها وسرها،كأنما أراد الحبيب السائح أن يبني نصه النموذج على الثنائيات، مختصرا إياها في مقولة التوحيدي التي تنبني على الجد والهزل. أو الظاهر والباطن كما تقول الدكتورة أمينة بلعلى[1]

تبرز في مجمل روايات الحبيب السائح ظاهرة استحضار صور النماذج الأولية للأفكار، فحينما يستحضر القرآن الكريم لا يقوم بنسخ هذه النماذج الأولية التي يستحضرها من القرآن بل يقوم بجعلها تلتحم مع البنية السردية في رواياته دون أن يشعر القارئ بالحد الفاصل بين نسيج النصوص التي تدخل في علاقة حوارية تمنح النص فنيته الإبداعية.

يقول : " **اجتزت توات كلها من سالي إلى تسابيت. ثم عدت لتيمي فلم تلاق كتيبتي غير مظاهر خضوع فوحد المرابط ربّه ورد، قائلا" ليس الأمر كما تظن، وإنما لكل أجل كتاب "**[2]

تحافظ البنية السردية في هذه الفقرة على نسقها الجمالي الملتحم وهي مندمجة مع الآية الكريمة المستحضر من سورة الرعد .

" وَمَا كَانَ لِرَسُولٍ أَن يَأْتِيَ بِآيَةٍ إِلاَّ بِإِذْنِ اللَّهِ لِكُلِّ أَجَلٍ كِتَابٌ" سورة الرعد ، الآية (38).

إذن البنية السردية التي تعبر عن قول الحبيب السائح هي صورة لأفكار النماذج التي عبرت عنها الآية الكريمة، فقد جاءت مضمنة في

[1]. ينظر أمينة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، ص 176.

[2]. الحبيب السائح، تلك المحبة، دار فيسيرا ، ص239.

أقـوال المؤلـف فجعلهـا تحـي في سـياق جديـد، متخـذة أبعـاد أدبيـة وسياسية وتاريخية و عجائبية، مرتبط بالواقع الاجتماعي. وهي في الآن نفسه تساهم في الحوار الكبير في الرّواية.

على نفس النسق تحتفي رواية " تلك المحبة" مخلدة المكان الذي يصير أسطوريا من خلال حفره في الذاكرة لكن بطريقة تختلف عن ما كتبه في "تامسخت" وفي " مذنبون لون دمهم في كفي"، و" الموت في وهران"، و في روايـة" كولونيـل الزبربـر". لأننـا لـو تأملنـا حواريـة الخطـاب فسنجدها تؤسس هنا ليس على إيهام القارئ بالتجابه الحواري للغات ولصور الأفكار لأجل إبراز صوت المؤلف، بل إنها تقوم على لغة الراوي التي تجعلنا نلمس أن هناك تعددية في أشكال الوعي، لذلك فكلام الراوي أو السارد لا الكاتب لا يمكن أن يشكل أسلوبا واحدا يعبر عن فردية فكرية، ولكنه خليط من الأساليب هذا الخليط تريد رواية" تلك المحبة" أن تقول من خلال شيئا ما، " لهذا فالرّواية لا تقول هذا الشيء المقصود بواسطة لغة واحدة ولكن بواسطة صور تشكيلية لعدد من اللغات ضمن نسق بنائي متكامل "[1].

سـرد الوقـائع في روايـة " زهـوة" أو " تلـك المحبـة"، وقـائع الحـرب التحريرية من خلال الكلمة مزدوجة الصوت كما رأينا، واستحضار الشعر الشعبي، أو الشعر الفصيح، والحياة اليومية، وقصص الحب، والعجائبية، والتراث الديني المسيحي والإسلامي واليهودي، كلها صور لنماذج أولية أثرى بها الروائي الحبيب السائح مجمل نصوصه، وجعلها

[1]. حميد لحميداني: أسلوبية الرواية مدخل نظري، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء ،المغرب 1989م، ص84.

نصوص مثقفة بانفتاحها على النص الغائب، وهذا ما جعل الخطاب الروائي خطابا حواريا حاملا لأراء مختلفة تلبي أذواق جميع القراء، وعليه فتبادل الأصوات وتعددها وصراع المواقف مع موقف المؤلف الذي يصبح صوته غير مسيطر على العالم الروائي له تأثير في تشييد التعدد اللغوي المؤسس لكلمة الرّواية التي هي في النهاية كلمة حوارية.

الفصل الثاّني

صورة الخطاب / صورة اللغة

I. صورة الخطاب

توطئة:

1- الظواهر الخطابية الكلامية.

توطئة.

1-1- التشخيص اللفظي للمتكلم.

1-1-1- المتكلم في الرواية.

1-1-2- أقوال الشخصيات.

1-1-3- الخطاب الممثل الثنائي الصوت.

1-1-3-1. صيغة الخطاب المبني للمجهول.

. 1-1-3-2. صيغة الخطاب المبني للمعلوم.

2- : التباين اللغوي ومقصدية اللغة

توطئة .

2. 2-1- اللغة المشتركة

2-1-1- 1. اللغة والانتماء الطبقي

II. صورة اللغة.

توطئة:

1- 1- **التهجين.**

1-1-2- المظهر الفردي و الهجنة الواعية.

1-1-3- حدود الخطاب الهجين

2-1- **الأسلبة.**

2-1-2- تنويع الأسلبة.

2-1-3- البروديا

2 . 1-3-1- كلمة المحاكاة الساخرة.

2 . 1-3-2- الكلمة الساخرة التهكمية

3-1- **التنوع الحواري.**

3-1-2- التقابل الحواري.

3-1-3- التناص الاستشهادي

.

I. صورة الخطاب

1. الظواهر الخطابية/ الكلامية:

توطئة:

تكلمنا في الفصل السابق عن تعددية الوعي وصور الأفكار وعن التعدّدية اللسانية الاجتماعية في الرّواية،و تنوع الموضوعات التي تحضر إما بشكل أسلبة غُفل لكنها محملة بصور النماذج الأولية المنجزة من خلال لغات متعددة، وإما أنها نماذج أولية مجسدة لصوت المؤلف المفترض أو لساردين أو لشخوص الرواية، وإن حدث و تقدم الروائي بلغة وحيدة مباشرة فإن هذه اللغة الوحيدة تظل ترن داخل تعدد لغوي، وحتى تلك اللغة الوحيدة والمباشرة هي لغة جدلية و دفاعية، أي أنها بعبارة أخرى، مرتبطة حواريا بالتعدّد اللساني، وهذا ما يحدد مقصد الخطاب الروائي الخاص المعترض عليه، والقابل للاعتراض، والمعترض بدوره: إنه لا يستطيع لا بسذاجة ولا بطريقة اصطلاح أن ينسى أو يتجاهل اللغات المتعددة التي تحيط به[1] .

إذن فالمتكلم في الرّواية ليس هو الكاتب فحسب . في نظر باختين، بل هو كل شخصية لها صوتها داخل الرّواية المتعددة الأصوات ذات الطابع الحواري على نطاق واسع، وبين جميع عناصر البنية الروائية، [2].

هذا التعدّد يجعل من الرّواية قمينة بتلك الخصوصية التي تجعل من الإنسان هو الأساس، فلا رواية دون إنسان يتكلم، ولا دون متكلمين يحملون لها خطابها الأيديولوجي الأصيل، ولغتها الخاصة. وعليه لمعرفة خصوصية الظواهر الخطابية / الكلامية التي تشكل صورة الخطاب

[1] . ينظر ميخائيل باختين: تج مُحَّد برادة الخطاب الروائي ، ص 180، 181.

[2] - ينظر ميخائيل باختين: شعرية دستويفسكي، تج جميل نصيف ، ص 12.

علينا بالبحث في الموضوع الرئيس الذي يعطي للرّواية أصالتها الأسلوبية وهو التشخيص اللفظي للمتكلم أولا.

1-1- التشخيص اللفظي للمتكلم:

إن الروايات الحوارية عند باختين هي تلك التي لا ينفرد فيه صوت واجد بمجموع العالم الروائي، بل تتوزع مجموع الأصوات فيها بالتساوي لتكتسب فنيتها، وتحفل بجماليتها عبر تعدد لسان السارد فيها، ومن خلاله ينشأ تحاور أو علاقات حوارية بين مختلف الأصوات داخل الرّواية التي يعد المتكلم أهم مرجع فيها ينصبه باختين معينا لأصالتها الأسلوبية، هذا المرجع الذي لا تقوم الرّواية إلا به يتمتع بصفتين: فهو إنساني بالمعنى الدنيوي للكلمة يحمل قوته وضعفه، ويمتد من النبيل الأنيق إلى المشرد الذي لا سقف له، وهو أيضا إنسان له حق الكلام، له أسلوبه يعرّفه ويضع مسافة بينه وبين غيره لأن الحوار لا وجود له بين الوجوه المتناظرة[1] .

إذن الإنسان المتكلم وكلامه هو أساس ومرجع الرّواية متعدد الأصوات، لأنه الطريق الوحيد لخلق أصالة أسلوبيتها، فالرّواية بحاجة إلى متكلمين يحملون لها خطابها الإيديولوجي الأصيل الذي يستلزم طرائق شكلية جدّ خاصة في الملفوظ وفي التشخيص اللفظي .

لهذا" فالعلاقات الحوارية لا تقتصر على العلاقات المنطقية ذات المعنى المحدد والملموس، التي تفتقر بذاتها للحظة الحوارية بل يجب أن تكتسي باللفظة، وأن تصبح تعبيرات، وكذلك مواقف معبر عنها بالكلمة. تخص مختلف الأشخاص، من أجل أن تتوفر الإمكانية لظهور علاقات حوارية بين هؤلاء الأشخاص"[2] يشير باختين في هذه الفقرة إلى مسألة مهمة

[1] . د فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب/ لبنان،2002م، ط/2، ص71.

[2] . ميخائيل باختين: شعرية دستويفسكي تج، جميل نصيف، ص 267.

تتعلق بتجسيد الكلمة في الرّواية، هذا التجسيد الذي يعني أن يكون للكلمة مؤلف، وأن تدخل في علاقات جديدة لتعبر عن موقف.، وهذا الموقف يفترض حضور المتكلم في الرّواية.

1-1-1- المتكلم في الرّواية:

يحضر المتكلم في الرّواية على ثلاثة مستويات.

المستوى الأولى يعطي أصالة للجنس الروائي حيث يصبح موضوع الرّواية هو الإنسان الذي يتكلم، وكلامه الذي يكون موضوعا لتشخيص لفظي وأدبي، وليس خطابه مجرد خطاب معاد إنتاجه ومنقول بل هو بالذات مشَخَّص بطريقة فنية، وهو، خلافا للدراما، مشخص بواسطة الخطاب نفسه (خطاب الكاتب)، فالمتكلم وخطابه بوصفهما موضوعا للخطاب،أي موضوع خاص لهذا لا يمكن أن نتحدث عن الخطاب، مثلما نتحدث عن موضوعات أخرى للكلام: أشياء جامدة، ظواهر، أحداث ... إلخ، ذلك أن الخطاب يستلزم طرائق شكلية جدُ خاصة في الملفوظ وفي التشخيص اللفظي [1]

. المستوى الثاني يتعلق بـ : المتكلم في الرّواية أساسا هو فرد اجتماعي، ملموس ومحدد تاريخيا، وخطابه لغةُ اجتماعية (ولو أنها ما تزال جنينية)، وليست "لهجة فردية"، لأن الخطابات الفردية التي تحددها الطبائع والمصائر الفردية لا تلقى اهتماما من الرّواية، أما كلام الأشخاص فهو ينزع دائما نحو دلالة و انتشار اجتماعيين معينيين:إنه لغات افتراضية(بالقوة)، ومن ثَمَ يمكن لخطاب شخصية روائية أن يصبح أحد عوامل تصنيف اللغة، وعامل من عوامل دخول التعدّد اللساني[2] .

المستوى الثالث يتعلق ب:

---

[1] . ميخائيل باختين: تج، مُحَمَّد برادة الخطاب الروائي ، ص 182.

[2] . نفس المرجع، ص 183.

كلام المتكلم في الرواية هو عينة إيديولوجية (Idéologéme). والمتكلم منتج إيديولوجية. واللغة في الرّواية تقدم دائما وجهة نظر خاصة لها دلالة اجتماعية تجاه العالم، لهذا يعد خطاب الرّواية نصا إيديولوجيا، وموضوعا للتشخيص.

وعلى هذه الأرضية النظرية سوف نحاول الكشف عن تجليات المتكلم في روايات الحبيب السائح من خلال المستويات التي ذكرناها.

يفترض الحبيب السائح في كل رواياته ساردا لينوب عنه في تقديم الأحداث، ففي رواية "زهوة" يبدأ السارد في الحديث عن الشخصية الرئيسية وتقديمها نيابة عن الكاتب. يقول :

أ . « **وضع عبد النور خلال هجعته الأخيرة في الخلوة، القلم والسجل السابع عشر جانبا، وأسند ظهره إلى الجدار، منتظرا عودة رضوان. فعاودته لسعات سقمه أشد وخزا في أقصى مفصل من جسده**"[1]

ب ." **آه يابدن، أينا حمل الآخر؟ أينا عجز الآن؟ ها وصْب الزمان رمانا كلينا على شاطىء العودة، من سيتخلى عن الآخر؟ لا أعرف إلى أين سيغادر عقلي، لكن روحي سيخرج منك. سأراه يقبع في بهو انتظاره يوم نشورك، وإني لأراك اكتسيت لحما غير هذا اللحم المدنس الفاني**"[2]

ج . " **وإذا سأله إن كان زار قبر والده إدريس ، بين قبور أجداده، فأجابه أنه تحنن إليه عند شاهدة رأسه بكلمات من الحب. ثم أسر إليه أنه لما دخل المزار انتابته قشعريرة وقوفه فيه أول مرة فلم يجرؤ على فتح بابه الدخلاني، ساكتا عن رحلته العجيبة في تلك الليلة.**"[3]

---

[1] . الحبيب السائح، رواية : زهوة ، ص 5.

[2] . نفس المرجع، الرواية، ص6.

[3] . الحبيب السائح، رواية : زهوة ، ص 8.

نلمس في هذه الأمثلة كيف يؤدي الكاتب المفترض دور الكاتب الحقيقي في وصف حالة الشخصية ووضعها الصحي في خلوة المقام وهي في حالة انتظار.

قبل أن يسلمها خيط السرد، حيث تبدأ الشخصية في حوار داخلي بينها وبين نفسها، من خلال هذا الحوار الداخلي ترن أصوات أجنبية تحيل على التعدّد اللغوي الذي يأتي عن طريق تخلل الأجناس شبه أدبية وغير أدبية.

نجد في المثال(ب) أن الحبيب السائح يستحضر التراث الصوفي من خلال المناجاة الداخلية للشخصية، بالإضافة إلى حضور السياق الصوفي، يدخل الروائي عبارات من القرآن الكريم في كلام الشخصية. مثل عبارة "**النشور. اكتسيت لحما** "[1] دلالة على يوم النشور، يوم القيامة. هنا نلاحظ إدخال لأراء الآخرين المتخصصة، أراء الصوفية خاصة، لهذا فطريقة هذا التضمين للكلام الداخلي المقنع من طرف الكاتب تسمح دائما كما يقول باختين" بتنويع أسلوبية حرة لكلام الآخر،ويعرض فكرة من خلال أسلوبه ذاته مع تطبيقه على مادة جديدة وعلى صياغة أخرى للمسألة، وبذلك فإنه يجرب ويتلقى جوابا داخل لغة الآخر."[2]، وهذه طريقة من الطرائق التي يقوم بها الروائي لتشييد وتضمين كلام الشخصية المقنع الداخلي.

هناك أيضا طريقة أخرى يوظف فيها الحبيب السائح كلمة الشخصية.

من خلال إعطاء السارد الكلمة أو الكاتب المفترض الذي ينوب عنه ليلخص حوار الشخصيات. نجد في المثال (ج) حيث يسأل عبد النور يوسف عن زيارة قبر أبيه إدريس. ترن أصوات متعددة من وراء كلام

---

[1]. " وأُنْظُرّ إلىّ العِظَامِ كَيفَ نَنْشُرُهَا ثُمَّ نَكّسْوّهَا لَحْمَا فلمّا تبيّن لهُ قالَ أعْلمُ أنّ" الله عَلى كُل شيء قديرٌ "
(259) سورة البقرة

[2]. ميخائيل باختين: تج، مُحَمَّد برادة، الخطاب الروائي، ص 205.

الكاتب المفترض الذي يقدم كلمة الشخصية بالطريقة التي يريد، وهي طريقة السرد التي تحافظ على نسقها في كامل الرّواية مبرزة صورة اللغة.
الكاتب الحقيقي لا يتكلم باسمه الخاص بل يقوم بتوزيع مجمل الخطابات لهذا يذهب باختين إلى أن للنص الروائي ميزة «التفرد بتفجير الخطاب الموحّد ليس فقط من أن الكاتب لا يتكلم "باسمة الخاص"، لكنه يقوم بتوزيع مختلف الخطابات »[1] بمعنى أن الرّواية المتعددة الأصوات أو البولفونية، وهي على العكس من الرّواية(المنولوجية)[2]لها ميزة تعدد الأصوات، والشخصيات، واللغات، والأساليب، والمواقف، والمنظورات السّردية، ويعني هذا أنها رواية ديمقراطية، تستدمج كل القراء المفترضين، ليدلوا بآرائهم بكل حرية و تلقائية، فيختارون ما يشاؤون من المواقف، والإيديولوجيات المناسبة[3].

لنوضح مسألة الإيديولوجية والمواقف التي تناسب موضوع رواية " زهوة" في المثال (ج):

يذكر السارد رد يوسف على سؤال عبد النور بالعبارة التالية:

فأجابه أنه تحنن إليه عند شاهدة رأسه بكلمات من الحب.

في السائد عند العامة من زوار قبور موتاهم أنهم يقرأون ما تيسر من القرآن الكريم، ويترحمون على موتاهم، لكن الحبيب السائح يقدم عبر الكاتب المفترض إجابة الشخصية بعبارة مخالفة لذلك : عبارة :التحنان والحب.

---

[1]. د . لبوخ بوجملين : الحوارية أو تفجير الخطاب الموحد" رؤية في نصية الخطاب الروائي" الجزء الأول، تاريخ النشر 28 juil. 2011، ت . التنزيل 20 سبتمبر 2013 . www.laghouat.net /

[2]. : **الرواية المنولوجية:** هي الرواية ذات الصوت الواحد، وهي تقدم تأويلا واحدا لتعددية مظاهر الحقيقة الواقعية، كما تفرض على المتلقي رؤيتها الخاصة، بمعنى أنها تتخذ شكلا دعائيا.

[3]. د جميل حمداوي: **الرواية البوليفونية** أو الرواية المتعددة الأصوات، شبكة ألوكة، تاريخ النشر 8/3/2012 ، تاريخ التنزيل 2013/10/27
،http://www.alukah.net/Literature_Language/0/39038/

موقف الشخصية هنا هو موقف ينتصر للحب، أي ينتصر للحياة خاصة وأن الرّواية من ضمن المواضيع المتعددة التي تعالجها، تعالج موضوعة الإرهاب، والموت عبر أولئك الذين شوهوا صورة الدين، وجعلوه دين ينتصر للعنف والموت وللغيب أكثر من انتصاره للحياة وللحب.

هذا التنوع الكلامي الذي نجده في الفقرة (ج)، هو تنوع منتظم يشمل كلام الروائي وكلام السارد، وكلام الشخصيات يدخل للرواية في مواجهة بعضه البعض، يقدمه الكاتب المفترض ليعبر عن مقاصد المؤلف.

وقد نظر باختين إلى هذا النوع من الرّواية التي تحتفي بهذا التنوع في كتابه " الكلمة في الرّواية" «على أنها تنوع كلامي اجتماعي منظم، تتباين فيه أصوات فردية متعددة، ويتجسد ذلك التنوع الاجتماعي من خلال وحدات التأليف الأساسية التي تتكون من كلام المؤلف، وكلام الرّواة وكلام الأبطال..إذ يكون التّنوع الكلامي موجوداً في كل وحدة من هذه الوحدات، وبهذا التنوع تتعدد الأصوات الاجتماعية »[1]، ولكشف هذا التنوع وتعدد الأصوات الاجتماعية في روايات الحبيب السائح سوف نقارب مطلب أقوال الشخصيات، ونكشف كيف تتجلى ودورها في التنوع الكلامي و في صورة الخطاب.

1-1-2- أقوال الشخصيات:

كما رأينا في الفصل السابق أن مفهوم الشخصية يختلف من ناقد لآخر على حسب زاوية الاشتغال التي يهتم بها الناقد فميخائيل باختين بالمقارنة مع دارسي السيميائية السردية من غريماس

[1]. مخائيل باختين : االكلمة في الرواية ،تج، يوسف حلاق، ص 14.

حتى فيليب هامون كان طرحه أوسع، عندما جعل من الكلمة نفسها ذاتا فاعلة لها كيانها النشط في النص، وتثير أبعادا حوارية، والفكرة قد تتجسد في أي كلمة لتمثل إنسانا، « ذلك أنّه لا وجود لأفكار أفراد بل كلَّ فكرة تمثل إنسانا بأكمله »[1] .

إذن يمكن القول إن الشخصية التي تعنينا هي الشخصية التي يصنعها الأديب وهي متزامنة مع الأثر وناشئة عنه لأن علاماتها كلها عند المؤلف، وهي ليست مطابقة لشخصيات بعينها حتى وإن بدا الأمر كذلك، فالعوالم الدلالية المحددة التي تنتمي إليها شخصية ما، أو مجموعة شخصيات سلفا ليست من المعطيات الأولية، أو الثابتة، بحيث لا يبقى سوى التعرف عليها، لكنها بناء يتشكل تدريجيا(...)وتسجيل في الذاكرة، وإعادة تركيب يقوم به القارئ، معنى ذلك أن كيان الشخصية وبنائها الدلالي لا يكتمل إلا في الصفحة الأخيرة من القصة أو الرّواية [2] .

في "تلك المحبة "، تأتي أقوال الشخصيات بعد التوطئة التي يقوم بها الراوي بمحاكاة أسلوب الدعاء والاستغفار مرتجيا شفاعة الأقطاب والأولياء والصالحين والصوفية والزهاد ، ورجال الرمل والماء، والفقر والأعماد، والأحباب القراء من الأولاد إلى الأحفاد.

كأنما الروائي الحبيب السائح يريد أن يقدم سيرة للمكان وسيرة للشخصيات الخارقة التي يمثلها الدرويش الذي حارت فيه العقول، كما تمثلها المرأة البتول التي فطرت على اجتماع النار والماء والتي قيل عنها جنية سكنت الدرويش، وتحولت إلى امرأة أثارت حقد النساء والرجال. في الاستهلال تأتي أقوال الشخصيات من خلال الصوت المزدوج، أي

[1] . ميخائيل باختين: شعرية دوستفيسكي، تج، د . جميل ناصف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب1986، ص 121.

[2] . إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب . دراسة تطبيقية .، دار الأفاق، الجزائر 1999م، ط/1، ص161.

صوت الراوي ومن ورائه المؤلف. كما نلاحظ أيضا تدخلا أخر للراوي في أقوال الشخصيات فـ" كثيرا ما ينقل الراوي أقوال الشخصيات موهما بعدم التدخل في ما ينقل، ولكن كلامه وهو ينقل بلسانه أحاسيس الشخصية وأفكارها بواسطة الخطاب غير المباشر الحرّ مثلا متعدد الأصوات، يختلط فيه قول الراوي بوجهة نظر الشخصية أو ما عبرّ عنه" ديكرو" بتلفظ الشخصية"[1]

تقول شخصية البتول عن نفسها " **لا أعرف لعمري تقويما في هذا الزمن ، قد أكون ولدت مع دفقة الماء الأولى التي انساحت في هذه الأرض البعيدة، وقد تكون صرختي الأولى سمعت في الشمال، ليس يهم أهل الشأن أن أنسب إلى أب أو أن تعرف لي أم فحسبي لا ثلم فيه، وإنما بقدرة الحق كنت ، وبالنجدين اهتديت، ولكني بالهوى ضللت لذا، ما حييت كنت للمغفرة طلبت**"[2]

ومن أقوال الشخصيات أيضا ما قاله حازي تمنطيط عن البتول:" **أنت الأثر الذي حيرني في كل مقام زرته من مقامات الأولين، من عين صالح إلى (أقبلي) ومن (إنغر) إلى (إغزر) ومن قصر الشرفا إلى (أقبور) ومن (الهبلة) إلى (طلمين) ومنها إلى ماسين فإلى(تبلكوزة) إلى الشتات حيث رايتك واقفة نخلة من نور تشع منها ألوان قزحية، مجللة بسماعات ما طربت لها من قبل أذن ، اقتربت مني ثم غمرتني**"[3]

يضيف أيضا حازي تمنطيط:" **وكان شيخ (شروين) أسدى إليّ النصح بأن أسمع وأبخّر وأسجع. ثم أستغيث واستحضر وأجمع. ففعلت فأهداني تابعا من تلك الإمارة. استنفرته أن يهيئ لي سببا حتى**

[1] . معجم السرديات: ت، مجموعة من الأساتذة، إ، محمّد القاضي: ، دار الفرابي، لبنان2010م، ط/1، ص104.

[2] . الحبيب السائح: رواية تلك المحبة ،فيسيرا للنشر،الجزائر 2013م، ص 16.

[3] . الحبيب السائح: رواية تلك المحبة ، ص 18.

أرسل عليك ريحا في نومتك فأخصب منك نسلي. فكانت خيبتي منكرة إذ ضربت حارستك بيني وبينك سورا مربعا محروسا بأربعة شدادٍ كشفوني بفانوس ماروت وبالحربة النارية قهروني وبالنشاب المائي رموني وبطلسم من هاروت صفدوني. فصُعق تابعي ثم اختفى وعييت حيلة قيافتي. فولَّيت سبيلي أسترجع ما نسيت من ذكر الرمل"[1]

الشخصيات هنا من صنع الروائي الحبيب السائح تشتغل داخل النص لتحقق مقاصد المؤلف الذي يوهم القارئ بإعطاء الكلمة للشخصية لتعبر بكل مصداقية و حرية عن نفسها، ولكن الحقيقة أنها تنطق بصوته لتقول ما يريده هو، رغم أن الشخصيات تنفرد بأسلوبها الخاص كما نلاحظه في حديث البتول عن نفسها، أو حديث حازي التمنطيط عن علاقته بهذه المرأة أو بما أوصاه به شيخ تمنطيط كي يحوز عليها. وهذا ما سمح بدخول التعدّد اللغوي للنص الروائي، الأصوات هنا تدخل جنباً إلى جنب مع صوت المؤلف الذي ينبه قارئه إلى عجائبية هذه المرأة الخارقة التي لا يمكن الوصول إليها، لهذا يستحضر الأجواء الغرائبية التي يشرك فيها المتلقي الذي يبقى مترددا في تحديد مفهوم العجائبي كما يقول تودوروف: " يبقى مترددا في تجنيسه بشكل قطعي إذا يشرك القارئ في تحديده ويشترط في تلقيه وتعيينه التردّد والريبة كحالتين تتلبسان بالمتلقي فتجبرانه على اعتبار العالم الذي يحار في إدراكه عالما حقيقيا لكن غير قابل للفهم "[2].

ما يلاحظ أيضا على أقوال الشخصية أنها تعكس صورة اللغة التي تبرز للقارئ بروزا يوحي برغبة المؤلف في الانتصار للذاكرة اللغوية في

---

[1]. نفس المرجع: الرواية، ص22،23.

[2]. حسين علام: العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، منشورات الدار العربية للعلوم بالاشتراك مع منشورات الاختلاف، لبنان/ الجزائر2010م، ط /1، ص 11.

مظهرها الكلامي الذي تمثله الحوارات داخل الرواية، كما تمثل اختيارا فنيا لرسم الشخصيات التي لا تنفصل عن تلفظها، على هذا الشكل يبني الحبيب السائح رواية" تلك المحبة" ورواياته الأخرى.

يسمح الحكي أيضا في رواية " تلك المحبة " في بروز أقوال الشخصيات من خلال استخدام عدد من الرواة لتقديم موضوع الرّواية الذي يحتفي بتاريخ المكان (الصحراء)،أي الجزائر المغيبة، المكان الذي تقابله رمزيا امرأة أسطورية تنشأ حولها حكايات الحب.

إذن سينقسم الرواة بين شخصيات تحكي عن ثقافة الصحراء وتاريخها بطريقة السحر والإشاعة والعرافة تمثلها حكايات بنت كلو، وبنت هندل مع شخصيات أخرى تحكي عن تاريخ الغزو الفرنسي للصحراء وما فعلوه بالمواطنين،و هو ما وجدته مبروكة في الكنيسة مدونا في الكتاب العجيب، المصنف.

و رواة آخرون مثل باحيدا الذي يحكي عن وقائع تاريخية مثل واقعة مُحَّد التلمساني مع اليهود، وعن الهجرات التي قادت المسلمين واليهود من الأندلس وفلسطين إلى الصحراء، وعن مسيو شارل و تفجيرات النووية برقان.

البتول هي من تدفع هؤلاء الرواة للحكي، وهي الطريقة التي أرادها الروائي لأجل أن يدخل التعدّد اللغوي" وسيكون للكلمة هنا اتجاه مزدوج . واحد نحو مادة الكلام بوصفها كلمة اعتيادية، والآخر نحو كلمة الغير، كلام الغير"[1].

تبدو كلمة المؤلف في رواية " تلك المحبة" كلمة رامزة لأنه يجمع كل شخصياته حول امرأة واحدة هي البتول التي ترمز للجزائر و تصير بمثابة المحفز الرئيسي للحكي، والعلامة المؤشرة إلى كل ما يصدر من

[1] . ميخائيل باختين: شعرية دوستيفسكي، تر ،د جميل ناصف التكريتي،ص 276.

أحاديث عن الصراع الذي كانت من نتائجه خراب قصر " تخفيف" . ثم يتحول الحكي إلى طيطمة التي ستحدث البتول هي الأخرى عن حسن الوزان الذي يشبه إسماعيل الدوريش أو ما يقال عنه أنه أحد أحفاده، ثم يعود خيط الحكي للراوي باحيدا، وهكذا يبقى الحكي يدور من راوي إلى آخر بطريقة حلزونية، أما في رواية "زهوة" فأقوال الشخصيات تأخذ خيط الحكي بعد أن يقوم السارد بوصف الحالة الشخصية للبطل في الخلوة عبر أفعال استعراضية دائرة بين الحنين، والتذكر مع الانتقال من لحظة لأخرى من ضمير المخاطب إلى ضمير المتكلم مثل . **" آه يا بدن أينا حمل الآخر؟ أينا عجز الآن.....، لا أعرف إلى أين سيغادر عقلي. لكن روحي سيخرج منك ؟ "**[1] .

فعلى الإفضاء و الحكي الذي نقصره هنا في مجال التواجد المؤنسن الذي يتمظهر عبر اسم علم أو اسم إشارة أو ضمير إذ يراكم الروائي منذ الصفحات الأولى نحو خمسة وعشرين اسما علما في ثلاثة عشرة صفحة مما يضعنا أمام رواية تتعدد شخصياتها، وتتكاثر إلى درجة ينوع فيها الخطاب المؤسلب الذي هو أقصى محاكاة الخطاب كما يقول جيرار جينيات :« حيث يقلد المؤلف شخصيته لا في فحوى أحاديثها فحسب، بل في تلك الحرفية المبالغ فيها التي هي حرفية المعارضة، التي هي لهجية فردية دائما أكثر من النص الأصلي. »[2] لهذا تواجهنا في معرض القراءة ذوات منها من تسافر معنا في النص ومنها من نتركه بلا أثر .(عبد النور، يوسف، رضوان، وربيعة)بمثل هذه الشخصيات يبأر الحكي، و يصبح الحديث الذي يسرده السَّارد يخص أقوالهم بداية من عبدالنور الذي يتواجد في خلوة ، وبجانبه سجله السّابع عشر الذي يدوّن فيه

[1] - الحبيب السايح : رواية زهوة، دار الحكمة للنشر ، الجزائر 2011م، ط/1، ص 6.

[2] . ينظر جيرار جينات: خطاب الحكاية ، تج، مُحَّد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر ،ط/3،ص179.

بعضا مما يشع عليه من نور المقام، الذي اعتزل فيه حياة الناس كما فعل أجداده آل القاضي وفعل قبله قريبه إدريس الذي دوَّن حياته في السّجل السادس عشر، الذي تركه في المقام .

بالإضافة إلى أقوال عبد النور ويوسف هناك أقوال شخصيات أخرى (إدريس، ورضوان وربيعة، و خولة، وعزيزة، والجوهر، وكوثر، والعالية، وجعفر وعبد اللطيف)،كلها شخصيات رامزة للنقاء وللاعتدال، في مقابل شخصيات يذكر بعضها السارد عرضا، مثل تلك الفئة التي نزلت من الجبل والتي أطلقنا عليها في الفصل السابق في رواية" مذنبون لون دمهم في كفي" اسم الفئة الباغية .

يقول عنها عبد النور:

" بعد ثلاثين عام فقط من طرد الغزاة، نزلت فئة غاشمة ليلا. فغدرت بالباقين ممن كانوا حملوا السلاح لتحرير هذه الأرض التي نمشي عليها "[1].

نلمس في هذا المثال تداخل صوت الشخصية مع صوت المؤلف، فكلمة عبد النور تنتشر جنباً إلى جنب مع كلمة المؤلف الخفية، التي يريد بها أن يوجه الخطاب للتعبير عن أهدافه وهي إدانة فئة باغية رسمت الرعب في سنوات العشرية السوداء، بعد أن غدرت بكل الشعب حتى بالدين حرروا الوطن.

يوظف المؤلف هنا كلمة الغير ليس لأجل الدحض والنفي بل لأجل الإثبات والتأييد، وهذا أحد الإجراءات التي يقوم بها المؤلف، والتي يسميها باختين بالنزعة الاتجاهية الغيرية .

"إن الكلمة الموضوعية لا تكون موجهة هي الأخرى إلى المادة الملموسة فحسب. لكنها تعتبر في الوقت نفسه مادة ملموسة للنزعة الاتجاهية عند

[1]. الحبيب السايح : رواية زهوة، ص22.

المؤلف الذي يعتبر غريبا بالنسبة لها، إلا أن هذه الاتجاهية الغيرية(تخص الغير) لا تتغلغل إلى داخل الكلمة الموضوعية، إنها تأخذ هذه الكلمة كاملة وتخضعها لأهدافها دون أن تغير من دلالتها أو نغمتها "[1]

إذن عندما أراد المؤلف المتخفي أن يمرر كلمته إلى المتلقي مررها من خلال كلمة عبد النور ليعبر عن طغيان الفئة الغاشمة وعن جرائمها وبالتالي نتجت كلمة مزدوجة تحمل صوت المؤلف جنباً إلى جنب مع صوت عبد النور، وبهذا تتحقق الحوارية.

لمعرفة الكلمة مزدوجة الصوت أو الخطاب مزدوج الصوت سوف نحاول أن نتعمق أكثر في هذا المبحث لنكشف الدور الذي يلعبه الخطاب الممثل لثنائي الصوت والذي يساهم في الظواهر الخطابية والكلامية، التي تغتني بها الروايات الحوارية.

1-2- الخطاب الممثل الثنائي الصوت:

حينما نتحدث عن الخطاب من خلال الرؤية الباختنية فمعناه أننا نبتعد عن رؤية علم اللغة التي تحصره في المستوى التجريدي،أي أننا ندرسه بواسطة " ما بعد علم اللغة" الذي يرى أن الخطاب يعني اللغة المجسدة ذات الشُّمول والاكتمال، كما أنه يربطه أيضا وبصورة أخرى بالكلمة المنطوقة التي تقوم على أساس العلاقات الحوارية. الشيء الذي يجعل من اللغة لا تحي إلا وسط أولئك الذين يستخدمونها أي وسط الاختلاط الحواري.

"لكي تصبح العلاقات المنطقية، والعلاقات الدلالية المحسوسة حوارية ينبغي لها أن تكتسب وجودا ماديا، (...)، ينبغي لها أن تلتحق بمجال آخر من مجالات الوجود: أي تصبح خطابا، الذي هو التعبير، وتستقبل

[1] ـ ميخائيل باختين: شعرية دوستفيسكي، تج ،د جميل ناصف التكريتي،ص 276.

مؤلفا الذي هو خالق التعبير"[1]، لا يفهم فعل التعبير هنا على أنه يمنح مظهرا تعبيريا لشخصية المؤلف الفذّة والفريدة بل يفهم كمظهر من مظاهر إدراك آخر، يأخذ فيه الحوار مكانه بين صوتين اثنين.أي كما يقول باختين" أن كل خطاب يعود على الأقل إلى فاعلين، وبالتالي إلى حوار محتمل"[2] لهذا يمكن أن نتعمق أكثر في مسألة الخطاب المتضمن لصوتين كما تحدث عنه باختين، و شددّ على أنه ليس ممثلا لصوتين فحسب بل إنه يحيل بصورة متوافقة على سياقين من سياقات النطق، سياق النطق الحاضر، وسياق النطق الذي مضى. وهنا يستطيع المؤلف أن يستخدم خطاب الآخر ويصل به إلى النهايات التي يرديها هو، يطبع فيها هذا الخطاب[3]، ولن يكون ذلك إلا من خلال البحث في صيغ الخطاب المبني للمجهول، وصيغة الخطاب المبني للمعلوم كما أشار إلى ذلك باختين في بحر حديثه عن نظرية التلفظ.

1-2-1. صيغة الخطاب المبني للمجهول:

سنتعامل مع الصيغة(mode) كما عرفها تودوروف وتبناها سعيد يقطين في كتابة تحليل الخطاب الروائي، حيث تتعلق الصيغة بـ" الطريقة التي بواسطتها يقدم لنا الراوي القصة "[4] .

---

[1] . تزفيتان تودوروف: مخيائيل باختين المبدأ الحواري، تج، صالح فخري ، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة 2012م، ط/1، ص158.

[2] . تزفيتان تودوروف: مخيائيل باختين المبدأ الحواري، ص160.

[3] . نفس المرجع، ص 139.

[4] . سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن . السَّرد . التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت 2005م، ط/4،ص194.

إذن صيغة الخطاب تتلخص فما يتعلق بالسرد، وتحديدا مثلما جاء في تحديد أفلاطون حينما حاول نقل خطاب الشخصية" أجاممنون" (Agamem non)، حيث تعامل معه كما لو كان حدثا، دون تميز بين ماهو كلام، أو فعل، أو حالة نفسية مما مكنه من تقليصه لأصغر حجم ممكن،بحيث أصبح عبارة عن خلاصة سردية لا عرضا مشهديا، وهو ما جعله أكثر الصيغ التعبيرية المتعاملة مع الأقوال بعدا عن المحاكاة، وبالتالي أقربها للسرد، إضافة لما يلحق هذا الصنف من الخطابات من تعاليق إضافية للسارد[1] .

من الشواهد على هذا النوع من صيغة الخطاب:

1 . " فيما بنت هندل العجوز تخبر شيخ الشرفا، قائلة " لم يكن الفاعل سوى ذلك المتخفي الذي أقسم على الثأر منكم ردا على الجزية وعلى ما أنزله بنا مُحَّد التلمساني"[2]

2 ." في الحاشية ذكر " جاء اليوم من أخبرني أن شيخ (شروين) رد كثيرا من الطامعين في السيدة على أعقابهم فلم ينالوا منه حرزا ولا طلسما "[3].

في المثال الأول (1) الراوي ينقل كلام بنت هندل التي تحدث شيخ الشرفا عن اليهودي المتخفي بين المسلمين الذي ثأر ردا على الجزية وعلى ما فعله مُحَّد التلمساني ببني دينه وجلدته، أما في المثال (2) يتحدث صاحب المصنف عن أقوال الذين أخبروه عن شيخ (شروين) الغائب، وما فعله إزاء أولئك الطامعين في السيدة.

---

[1] . ينظر إيمان مالكي: الحوارية في الرواية الجزائرية، مذكرة التخرج لنيل شهادة الماجيستير، جامعة بسكرة، قسم اللغة العربية وآدابها،2013/2012 نقلا عن عبدالعالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي(مدخل نظري) ،مطبعة الأمنية، الرباط المغرب،1999، ط/1، ص 208.

[2] . الحبيب السائح: رواية " تلك المحبة" ص64.

[3] . نفس المرجع: الرواية،ص 150.

ناقل الخطاب سواء في المثال الأول أو الثاني يتكلم بأفكار الشخصية المغيبة مما يولد الكلمة المزدوجة الصوت، الحاملة لقائل الخطاب ولناقله.

سنأخذ أمثلة أخرى من رواية " زهوة".

3 . " **أرقني كثيرا أني مكثت أنظر إلى زوجها مجرد رجل استولى عليها في غياب رجل آخر كان أبي، فسبب لها ذلك مني كآبة مزمنة، لخوفها عليّ أن أهجر الدار ، وكان ذلك يزيدها فزعا، فلم تطئن إلي إلا يوم سألتني إن كانت الدار ضاقت بي ، فجاوبتها أني أحس نفسي في بيت أبي وبين بقايا أنفاسه. لكنها لامتني على أني لا أطلعها على نتائج دراستي ولا أحدثها عن مشاريعي**"[1]

4 . " **مهد الخاطر بصوتها" سيسد جوعك طوَل الطريق. زد هذه. غمّس في العسل. زد! " في صباح يوم سفره للالتحاق بالجامعة طالبا قبل ثلاثين عاما** "[2]

هناك مسافة بعيدة بين السارد والأحداث سواء في المثال(3) ، أو المثال (4) ذلك أن المؤلف الحبيب السائح المؤطر للخطاب ككل غيب الشخصية (3. عزيزة/ 4 . والدة عبد النور) وقام بسرد أقوال الشخصيات على سبيل صيغة الخطاب المسرود غير المباشر[3] التي أولى فيها السارد الاهتمام بأفكار الشخصيات وأقوالهم.

كما يلاحظ على البنيات السردية في الأمثلة المطروحة أن الروائي الحبيب السائح يقوم بتنويع صياغتها، فمنها من جاء على لسان

---

[1]. الحبيب السائح : رواية زهوة، ص176.

[2]. نفس المرجع،الرواية، ص 77.

[3]. **صيغة الخطاب المسرود**: هو الخطاب الذي يرسله المتكلم وهو على مسافة مما يقوله ويتحدث إلى مروي له سواء كان هذا المتلقي مباشرة (شخصية) أو إلى المروي له في الخطاب الروائي بكامله. هنا يكون السرد غير مباشر. أنظر سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي(الزمن. السرد. التبئير) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب/ لبنان، 2004،ط4، ص 197 .

السارد، ومنها من جاء على لسان البطل عبد النور، أو على لسان البطل يوسف. مما يحيل على أن كل هؤلاء ساهموا في بنية الخطاب الروائي من خلال التلخيص السردي لنقل الأحداث الرئيسية وصياغتها بلغة الروائي السردية، مما أضفى على موضوع السرد عمقا، فأدت صياغة الخطاب غير المباشر فعل الإضاءة على أفعال الشخصيات وأفكارهم، وساهمت في إثراء التعدّد اللساني في المجموعة الروائية.

1-2-2. صيغة الخطاب المبني للمعلوم:

نكون أمام الخطاب المبني للمعلوم حسب باختين حينما يبقى خطاب الآخر خارج خطاب المؤلف، لكن خطاب المؤلف يأخذ خطاب الآخر في الحسبان ويؤسس علاقة معه، هنا لا يعاد إنتاج خطاب الآخر بتأويل جديد، لكنه يعمل ويمارس تأثيرا بطريقة أو أخرى، حيث يحدّد خطاب المؤلف رغم أنه يبقى خارجه"[1]

أما الصيغة فيصفها جيرار جينات بأنها الشكل الأكثر محاكاة حيث يوهم السارد بتنازله الكلي عن الكلام لفائدة الشخصية.

وقد استعمل هذا الأسلوب الدرامي منذ القدم مع هميروس في ملاحمه قبل أن ينتقل بعد ذلك لسليلتها الرواية، في شكل مشاهد تعكس السيطرة التي مارستها الترجيديا قديما على الأجناس الأدبية باعتبارها أرقاها، والتي مازالت تمارسها في شكل إقحام للعديد من المشاهد الحوارية الدرامية في السرد[2] . وهذا مايمكن توضيحه أكثر عبر هذه الأمثلة .

---

[1] - أنظر تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ص 139.

[2] . ينظر إيمان مالكي: الحوارية في الرواية الجزائرية، مذكرة التخرج لنيل شهادة الماجيستير، جامعة بسكرة، قسم اللغة العربية وآدابها،2013/2012 نقلا عن عبدالعالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي(مدخل نظري) ،مطبعة الأمنية، الرباط المغرب،1999، ط1، ص 210.

1. " في محطة وجدة، هاتف كريم صديقه الضاوي في الرباط ثم أدعن لمساومة السمسار على سنة آلاف دينار نظير ستمائة درهم، شاتما في سره، ودفع الإكرامية للحصول على سرير خلال الرحلة على الرباط"[1]

2 . " «كنا ضحية لعبة الزعيم المغذية للتآكل المبرمج بين اليمين واليسار. ضحكت مني إذ حدثتك عن الوسط والوسطية وردد لي بفخر ساخر قول الشاعر ونحن قوم لا توسط بيننا»"[2]

في المثالين ترك السارد الكلام للشخصية، في مثال (1) أعطى الكاتب المفترض الراوي الكلمة للحديث عن كريم، ولحظة مهاتفته لصديقه في الرباط ثم ادعانه للسمسار. يلخص الراوي حديث الشخصيات ويتحدث عن الحالة النفسية لكريم، ثم يعطى الكلمة للشخصية لتعبر عن أفكارها وعن جيلها، فتتحدث بعبارة (كنا ، وقلت لي) وهي عبارات تدل على تلفظ السارد، وعلى دخول كلام الآخر، وهي لحظة يجعل فيها السارد القارئ يتهيأ لتلقي كلام الشخصية،أو خطابها المباشر لتعبر عن أفكارها بصوتها السردي، حيث عرض علينا الكاتب المفترض كلام الراوي، وكلام الشخصية كما صاغاه دون أن يتدخل في تغييره أو إضفاء ذاتيته عليه. رغم أن الكاتب المفترض يترك الحرية سواء للراوي أو للشخصيات للتعبير عن أفكارهما ويبقيهما خارج خطابه لكن خطاب المؤلف يأخذ خطاب الشخصيات في الحسبان ويؤسس علاقة معه ليبقى صوته محددا من خلال رنينه الذي يحس به خلف كلام الشخصيات، وبالتالي فكلام الشخصية يبقى شكليا فقط، يوهم بمصداقيته الكاتب المفترض لأن وراء هذه الخطابات خطاب المؤلف.

[1] . الحبيب السائح: تماسخت دم النسيان ، فيسيرا للنشر، الجزائر 2012، ص58.

[2] . نفس المرجع: الرواية ، ص82.

نلاحظ أيضا حضور علامات التنصيص:(« ») الكثيرة في المجموعة الروائية. نجد مثلا في :

رواية " تامسخت"، والتي تفصل بين مساحة كلام السارد و مساحة كلام الشخصية، نجد الشيء نفسه، وبكثرة في رواية "تلك المحبة" :

3. **وقال تبو:" «نحن قادرون على جعل صحرائنا بأيدينا جنة ..» "**[1]

4 . **كان لدباري قال: «كل من لم يأتمر لنا وجد نفسه بين دخول السرداب وبين السقوط في عمق فقارة. نريد أن تكون الأعمال لنا، الماء ماؤنا والأرض أرضنا، والمال يجب أن يكون مالنا حتى ولو خالف ذلك ما يسميه الشيخ الأكبر حقا أو عدلا» "**[2]

يسحب الكاتب المفترض ذاتيته ويترك الكلام للشخصيات لتعبر بلسانها عن أفكارها، دون أي تدخل منه حتى لا يترك أي شك عند القارئ، موهما إياه بشفافية الأحداث، وبمصداقية مرجعية الأقوال ليخيل إليه أنه أمام عرض مباشر.

خطاب الشخصيات لا يتحقق هنا إلا شكليا وحتى تلك العبارات مثل(قال) أو علامة التنصيص:(« ») أو النقطتان (:) ليست سوى عناصر مساهمة في تعتيق الشكل الروائي، فكلمة الشخصية لا تعبر عن اتجاهها الفردي بل تتخللها كلمة المؤلف، وأهدافه ومآربه، ويتم كل ذلك من خلال الكلمة الثنائية الصوت الحاملة في معناها لمقاصد الحوارية.

نستخلص في الأخير أن الخطاب الممثل لثنائي الصوت في روايات الحبيب السائح يساهم في حوارية الرّواية لأن كلمة الشخصية فيه هي كلمة مزدوجة سواء كان الخطاب مباشرا أو غير مباشر، لأن الكاتب المفترض يواري صوته خلف أصوات الشخصيات حتى يمرر أهدافه ومآربه، هذا

[1] . الحبيب السائح: تلك المحبة، ص 163.

[2] . نفس المرجع : الرواية ص 168.

الإجراء الذي يقوم به الكاتب يساهم في إدخال التعدّد اللغوي للرواية وبالتالي يوفر لها حواريتها التي تحدث عنها باختين .

2- التباين اللغوي و مقصدية اللغة:

توطئة:

نعني أولا، بالتباين اللغوي ما جاء في كتاب شعرية دوستويفسكي لباختين في معرض حديثه عن الكلمة عند دوستويفسكي، يقول باختين عن التباين اللغوي في الرّواية المتعددة الأصوات، بأنه يعني أن تشتمل الرّواية على أساليّب لغوية متنوعة، ولهجات اجتماعية وإقليمية، ورطانات مهنية وهكذا[1]، أما مقصديّة اللغة كما تحدِّدها الشعرية الكلاسيكية فإنها " قصديّة متعالية ومعطاة سلفا غارقة في التمركز الذاتي الذي يقصيّ الاختلاف والتنوع، ولا يمارس الفعالية الحوارية بهدف التأكيد على فرادة الصوت وأبدية المفرد وأزليته وانطوائه على ذاته؛ فينتفي التعدّد ضمن لغة الخطاب الروائي"[2].

إذا كانت هذه الرؤية المحايثة للغة تقصي الذات الفاعلة إثر تلفظها للملفوظات (فتغدو اللغة سلطة تشريعية، اللسان قانونها) فتتلاشى حالات المقصديات للغة وللباث والمتلقي، بل ولإجرائية الكتابة وفاعلية القراءة؛ لأن الأنموذج المحتذى به في هذه الحالة ليس التلفظ الخطابي المشبع بالتعدّدية الصوتية، وإنما اصطناع معجمي مغلق يحافظ على فرادة صوت اللغة ونسقها المحايث، الشيء الذي جعل بنية اللغة بنية مغلقة يهيمن فيها صوت المؤلف بوصفه المصدر الوحيد لخلق معاني الخطاب الروائي [3]، أما باختين فقد نظر إلى اللغة ليس بوصفها مادة نوعية

---

[1]. ينظر ميخائيل باختين :شعرية دوستويفسكي، ص 265.

[2]. خطار نادية: حوارية الصيغ الأنواعية في الخطاب الروائي" نزيف الحجر لإبراهيم الكوني أنموذجا"، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجيستير، إ، د. سطمبولي ناصر ، قسم اللغة العربية وأدابها، جامعة وهران، 2011/2010، ص27.

[3]. ينظر خطار نادية: حوارية الصيغ الأنواعية في الخطاب الروائي" نزيف الحجر لإبراهيم الكوني أنموذجا"، ص 30.

خاصة بعلم اللغة بل من خلال منظور اسماه (بما بعد علم اللغة 1a)[1] translinguisttique الذي يهتم بالكلمة بكل كيانها الملموس والحي، أي أنه ينظر للغة بوصفها تلفظا؛ أي نتاج التفاعل بين فردين منظمين اجتماعيا، أي أن " التلفظ موجه إلى شخص ما مما يعني أن لدينا على الأقل مجتمعا مصغرا مؤلفا من شخصين، المتكلم والمتلقي "[2]، فالمتكلم كائن اجتماعي لا ينسب التلفظ له وحده فقط بل يتعداه ليصير عملا تفاعليا بين المتكلم والمستمع الحاضر الذي يمثل الصورة المثالية للجمهور المتخيل.

كما تحدث باختين أيضا عن مقصدية اللغة في الرّواية متعددة الأصوات وعن كيفية تعامل الكاتب مع المجتمع الروائي من خلال تموضعه خارجا ليترك لغة المجتمع تعبر بكل حرية عن الموقف، لأنه في هذه الحالة يبدو وكأنه راضيا عن رؤيته وتصويره الوفي لحقيقة لغة الطبقة الاجتماعية، وفي حالة تسلل الشك للكاتب الحقيقي، فنجده يتدخل إما معلقا، أو محرفا أو رافضا لمقصدية لغة المجتمع الروائي.[3]

إذا كانت اللغة لا تحي إلا في الوسط الاجتماعي والاختلاط الحواري بين أولئك الذين يستخدمونها،بغض النظر عن الميدان الذي تستخدم فيه (يومي، علمي، فني،... إلخ) فهي لغة حية ذات طبيعة حوارية تحس فيها طبيعة اللغات الاجتماعية ."... ففي كل رواية أصيلة يمكن للمرء أن يحس خلف كل تلفظ طبيعة اللغات الاجتماعية بمنطقها

---

[1] . **ما بعد علم اللغة** أو **"علم عبر اللسان"** هو العلم الجديد الذي فكر فيه باختين كما يقول تودوروف في كتابه: ميخائيل باختين المبدأ الحواري / والذي تعد التلفظات، والكلام الحي، حجر الأساس ومادة الوصف والتحليل فيه أو ما أصبح يعرف اليوم بالتداولية la pragmatique

[2] . تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تر فخري صالح، دار رؤية 2012، ص122.

[3] ـ ينظر إيمان مالكي: الحوارية في الرواية الجزائرية، مذكرة التخرج لنيل شهادة الماجيستير، إ، د. عبدالله العشي، جامعة بسكرة، قسم اللغة العربية وآدابها،2013/2012، ص192.

الداخلي وضرورتها.. وصورة هذه اللغة هي صورة الأفق الاجتماعي للعينة الإيديولوجية Ideologeme الاجتماعية ملحومة بخطابها وبلغتها "[1].

2.2-1- اللغة المشتركة:

إن اللغة المنفتحة والمتداولة تتيح لمستعمليها تلك الفاعلية التلفظية ضمن خطاباتهم المختلفة، أي ممارسة جملة من الاستراتيجيات الخطابية التي تسمح لمقاصد اللغة بالارتقاء من الوظيفة التعاملية إلى الوظيفة التفاعلية، وبما أن المتلفظ كائن اجتماعي وخطابه موجه للمجتمع، فإن للمجتمع أسيقة عدة تتطلب بدورها خطابات متعددة ومتنوعة لبلوغ أهدافها ومقاصدها.

الكاتب الروائي الحبيب السائح يحمل نظرة خاصة للغة التي صرح في كثير من المرات أنها مشروعه في تشكيل العالم الروائي، فأول الاهتمامات التي نجدها واضحة ومتجلية في المدونة الروائية التي نشتغل عليها هي اللغة المشتركة التي يحرص فيها الروائي على التنويع حيث تأخذ أحيانا أسلوبا مباشرا يركز فيه الكاتب على الموقف الإيديولوجي، الحامل لرؤية العالم والحكم عليه، وأحيانا كثيرة يلجأ إلى اللغة المشتركة، وفيها يترك الكلام للشخصيات لتعبر عن رؤيتها للعالم وموقفها منه، فهذه اللغة " التي يكتبها و يتكلمها متوسط الناس المتعايشين في بيئة معينة بكيفية مشتركة، يتعامل معها الكاتب وكأنها الرأي العام،أو الموقف اللفظي العادي لوسطٍ اجتماعي تجاه كائنات وأشياء، أو باعتبارها وجهة النظر والحكم المألوفين. والكاتب يبتعد قليلا أو كثيرا عن تلك اللغة، ويضفي عليها الموضوعية من خلال تموضعه خارجها"[2]

---

[1]. تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ص160.

[2]. ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تج محمد برادة، ص128.

في رواية " زهوة" مثلا تتجلى الكلمة المشتركة في قول الحسير ليوسف ورضوان عن ما يحدث في مرقد الطلبة :

أ.: « لأن باكورة اللعين ظل يغريني، أنا والقناديز الآخرين، هنا في هذا المرقد، بقراءة كتاب أسرار شهرزاد مع شهريار، وهو الذي عرّفني على عناوين أخرى فيها أشياء لا يليق ذكرها [1]»

ب . : « ما إن كانت الأنوار تنطفئ بعد العشاء بساعة فيخلد الطلبة إلى النوم، وأكثرهم يتظاهرون، حتى يزحف عفاريت منهم ويحيطوا بفراش باكورة، الذي تجلسان عليه والمجاور لفراشي، ليستمعوا، في همس مهيب، لشيء جديد مما بهرنا به من غرائبه المثيرة دائما.»[2]

كلام الشخصية التي تمثل طبقة اجتماعية، يُبرز فكرا مرحليا لفئة الشباب في مرحلة الدراسة في مدارس داخلية، حيث تكثر الأحاديث عن الجنس وهو ما تشير إليه الشخصية في كلامها عن قصة علاقة شهريار بشهرزاد التي تحيل على قصص "ألف ليلة وليلة"، وأيضا على عناوين أخرى لكتب تراثية، كما قالت الشخصية في هذه العبارة" **وهو الذي عرّفني على عناوين أخرى فيها أشياء لا يليق ذكرها**".

يترك الكاتب الحرية لشخصية لتتحدث بلسانها بلغة مشتركة تعبر عن أفق اجتماعي بسيط، لكنه يثير قضية مهمة تتعلق بالجنس التي تحفل بها كتب التراث، وهي الإشارة التي يشير إليها المؤلف عبر هذه اللغة المشتركة.

الأمثلة التي سُقناها تبين كيف أن إقبال أولئك الشباب حديث الجنس رغم أنهم في مدرسة قرآنية إلا أنهم لا يخجلون وهو ما تمثله حكايات باكورة الأعمى. وعليه فاللغة المشتركة هي التي تحمل هذه المقصدية التي يراهن عليها الكاتب، والتي تمثل إشكالية في حياة الإنسان

[1] . الحبيب السائح: رواية " زهوة" ، ص 254.

[2] . نفس المرجع، ونفس الصفحة.

العربي، والمتمثلة في علاقته بالجنس، الأمر لا يتعلق بإدانة بقدر ما يقوم على فتح نافذة على لغة مشتركة تتحدث فيها الشخصية بكل حرية.

نجد في مثال آخر في رواية " ذاك الحنين" مقطعا سرديا يعبر عن اللغة المشتركة ، وعن مقصدية لغة المؤلف الذي رغم وجوده خارج خطاب الشخصية إلا أنه يوجه الخطاب الوجهة التي يريدها. يقول السارد خليفة المداح أحد الشخصيات الرئيسية في رواية " ذاك الحنين" :

" . الخنجر يطعن القلب والدم ما يقطر، وأولاد اليوم في هذا الزمان يكبرون بلا تمحان، يبلغ الواحد منهم الثلاثين ولا يفرق بين كوعه وبوعه، قراية قراية، ثم عسكر، خدمة زلط أو تحياط، وبعد يجيء الزواج أو الهبال، اطلبوا العفو وقولوا الله يبقي الستر، الزيارة، زيارة سيدي مُحَّد بن يحي قراي الجنون."[1]

مقصدية اللغة التي قدمها خليفة المداح في هذا الخطاب السردي هو الخيبة من هذا الزمن ومن الجيل الجديد، وكأن الروائي يريد إدانة مرحلة معينة من تاريخ البلاد، مرحلة كثرت فيها كل أسباب التردي، والفساد حتى أصبح كل شيء بلا معنى، في هذه اللغة المشتركة والتي ترددها فئة كبيرة من المجتمع لم تعد تؤمن لا بالعلم ولا بالمستقبل في هذا البلاد، يعني فقدان الأمل.

اللا جدوى أو العبثية أو الفناء هذا ما تشير إليه رواية" ذاك الحنين" بكاملها ، يجعلنا أمام رؤية للعالم تتضافر فيها العديد من اللغات، منها اللغة المشتركة التي يقوم الكاتب المفترض بتأييدها من خلال تأييد ما جاء في خطاب الشخصية، خاصة حينما يردد عبارة . أطلبوا العفو وقولوا الله يبقي الستر.

بقاء الكاتب خارج الخطاب، لا يعني عدم تدخله، رغم أنه يمنح الخطاب موضوعيته ويضفي على اللغة المشتركة الموضوعية لأن اللغة نابعة من لسان المجتمع، ويتكلمها الجميع بكيفية مشتركة لهذا يصفها باختين بأنها "لغة غفل"، وهي اللغة الغنية بالتعدّد.

[1] . الحبيب السائح: ذاك الحنين، منشورات cmm، وهران 1997،ط/1، ص62.

نشير أيضا في معرض حديثنا عن اللغة المشتركة إلى الصيغة الأسلوبية المقدمة بها وهي صيغة مبنية على الحكي اليومي، وهذا ما يجعل هذه اللغة المشتركة لغة أصيلة نابعة من عمق المجتمع .

الكاتب في آخر المقطع السردي يؤيد الشخصية من خلال الطلب : . **أطلبوا العفو وقولوا الله يبقي الستر**. تأييد الشخصية وموافقتها نوع من الإجراء يقوم به الكاتب على مستوى اللغة المشتركة لأجل أن يدخل صوته، ويحوّل اللغة إلى لغة جارية. فمثلا يمكن للكاتب أن يعلق على كلام الشخصية سواء بالرفض أو التأييد لكلامها ورؤيتها للعالم.

2.2-2. اللغة والانتماء الطبقي:

> إن المتكلم في الرّواية أساسا هو فرد اجتماعي محدود وملموس تاريخيا، وخطابه لغة اجتماعية[1] لهذا لا يمكن أن نتصور رواية دون متكلم يأتي كلامه من بين الأقوال التي تتلفظ بها الحياة العادية، التي يقول عنها باختين أن ما يزيد عن نصفها يأتينا من الآخرين[2]

إذن فاللغات الاجتماعية التي تمثل خطاب الحياة العادية تنقل للرواية بطرق شتى كتيمة أو موضوعة وتتم مناقشتها،" ففي جميع مجالات الحياة، ومجال الإبداع الإيديولوجي، يشتمل كلامنا بوفرة على كلام الآخرين منقولا بدرجة من الدقة والتحيز جد متباينة. وكلما كانت حياة الجماعة التي تتكلم ثرية، متنوعة ومرتفعة، كلما اتخذ كلام الآخر و ملفوظه، بوصفه موضوع نقل مهم وموضوع شرح ومناقشة وتثمين ودحض ومساندة وتطوير، حيزا كبيرا داخل موضوعات الخطاب كلها"[3]

إن كلام الآخرين الذي نستحضره ونؤوله يكون له توجيه حاسم لصورة اللغة داخل المجال الأدبي،أي داخل خطاب الرّواية، أما في الحياة العادية

---

[1] . ينظر الحبيب السائح: ذاك الحنين، ، ص182.

[2]. ينظر ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص 197.

[3] . ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص 190.

. خارج الأدبية والمتصلة بالحياة والإيديولوجية فإن تيمة المتكلم لها وزن كبير، ففي وجودنا اليومي نسمع في كل لحظة حديثا عن المتكلم وعن ما يقوله، وهو ممثل طبيعي للفئة التي ينتسب إليها، لهذا فـ" تنوع الملفوظات بصورة ما، طبيعي في المجتمع؛إنه ينشأ بتلقائية من التنوع والاختلاف الاجتماعيين. و لكن بما أن التنوع الاجتماعي يُقيد ويُكبح بواسطة القواعد والأحكام التي تفرضها الدولة فإن تنوّع الخطابات واختلافها يحارب بالطموح، الملازم لكل سلطة، إلى تأسيس لغة اعتيادية عامة"[1]

إذا كان التعامل مع هذه اللغة الاعتيادية المشتركة يتجاوز نسقها التجريدي، لأنها تُعلي التعدّد اللساني، وتوحد الفكر الأدبي الإيديولوجي، وتمركزه لتحمي اللغة التي تكونت من التعدّد اللساني المتنامي،ولاعتبارها لغة مشبعة إيديولوجيا حيث تضمن الحد الأدنى من الفهم والتواصل المألوف، الشيء الذي يجعل صوت الكاتب في الإبداع الروائي المتعدد الأصوات إما متضامنا معها أو محرفا لها لأنها تمثل رأيا ملموسا، ومفهوما للعالم، يقول عنه باختين" كل محادثة محملة بنقل كلام الآخرين وتأويله، إننا نجد فيها في كل لحظة " استشهادا"، " مرجعا" يحيلنا على ما قاله شخص من الأشخاص، أو على " ما يقال"، أو على ما يقوله كل واحد، أو يحيلنا على كلام مخاطبنا، أو على كلام السابق، أو صحيفة أو قرار، أو وثيقة أو كتاب،... ومعظم الأخبار، والآراء عموما تنقل بشكل غير مباشر لا بوصفها صادرة عن الذات، بل من خلال استنادها إلى مصدر غير محدد: "سمعت من يقول"،" هناك من يعتبر"،" من يظن" "[2].

من الأخبار التي نقلها الروائي من حياة الاجتماعية:

[1] . تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين المبدأ الحواري، دار رؤية، ص 151.

[2] . ميخائيل باختين : الخطاب الروائي، ص 106.

أ . " وكانت أمه لما حدثته عن زوجها فعلت وكأنه شخص بلا هوية. قالت له إنه كان يحثها على العمل ورأسها بين رجليها لا ترفع عينيها في وجه السيد. ولا تجيبه إلا نعم. ولا ترد له طلبا أو تعترض له سبيلا نحو مايبغي. كان زوجها يعود من تحت الأرض مهدودا بإخراج رواسب العواصف وبتسريح المجاري.أو مرهقا من الجنان بالشق والغرس والتقليم والتلقيح والاقتلاع والحرق والاحتطاب"[1]

ب . " بقي كريم مع الراشدي، الذي واجهه بهيئة ذلك النوع من الموظفين الذين يصلحون ربطات أعناقهم بين حين وحين، المتكلمين بذقونهم، العاصرين كلماتهم، المبتسمين بالتقسيط للضرورات. "[2]

يحيلنا الكاتب في المثال الأول(أ) على خبر عن حالة فئة من المجتمع في الصحراء، وهي فئة العبيد. كيف أن هؤلاء ليست لهم حتى هوية ينتسبون إليها. إخبار الأم لابنها عن زوجها، الذي لم تكن تسميه وكأنه بلا هوية. كما جاء في هذه العبارة :

. وكانت أمه لما حدثته عن زوجها فعلت وكأنه شخص بلا هوية.

ينقل الروائي الحبيب السائح مقول الشخصية في شكل غير مباشر،كما لو أنه ينقل رأيا ملموسا، الشيء نفسه مع المثال (ب)، نقل الكاتب المفترض خبر عن تفكير فئة معينة من الموظفين،بعد أن صور حالتهم الخارجية، وما كان يدور بأذهانهم، هذه الصورة هي ما يحملها الناس في أذهانهم عن هؤلاء الموظفين البيروقراطيين.

كلام الشخصية المنتمية لفئة اجتماعية معينة لا ينقل مثلما رأينا في الأمثلة التي أدرجناها (الأخبار) لا تنقل بوصفها صادرة عن الذات بل من خلال مصدر عام.

---

[1] . الحبيب السائح: رواية" تلك المحبة" ،ص 120.

[2] . الحبيب السائح: رواية " تماسخت "، دار فيسرا ،الجزائر 2012م، ص141.

يكون هذا المصدر إما محددا كما توضحه الأمثلة، وإما غير محدد، والذي نجده يأتي على الشكل التالي : سمعت من، ذكرت، قالت .

ج . " **من قبلُ. كانت مبروكة سمعت من تحدثت عن جبريل في حضرة أمها. فذكرت نبله وحكمته،لكأنه ليس من النصارى. وقالت إن خصاله تكاد تكون من تلك التي لشيوخ فاضلين. لايقع نظر أحد عليه إلا اطمأن إليه. لما فيه من الشيء السحري الجذاب. فتلهفت لمعرفته وتحرقت للقياه.**"[1]

المقاطع السردية المأخوذة من مدونة الحبيب السائح تشير على أن الأخبار المنقولة لم تكن أخبارا صادرة من ذات المؤلف بل هي منقولة من جهات مختلفة محددة حينا وغير محددة حينا آخر، وكلها تحيل على الرأي العام عموما، أي أن مصدر القول هو عامة الناس، حيث تتضارب الأقوال والآراء عن الموضوعات التي تحيط بهم، حيث نجد المساند و المعارض، مثلا الخبر عن فئة العبيد في الصحراء، يحيل الخبر إلى استعباد السيد للعبد وقيامه بأي شيء وصولا إلى الاعتداء على زوجة العبد من طرف السيد، دون أن يبدي العبد أي رفض، أو استنكار.

ينقل لنا السارد هذه المعلومة، أو الحادثة التي تعد حالة طبيعية في المجتمع الصحراوي الذي لا يزال يتعامل في بعض جهاته بمبدأ الرق. لهذا ستكون زوجة العبد من ملك ذات اليمين، لهذا سيكون هناك من المتلقين من سيصدقها ويراها أمر عادي موجود في تراثنا، وهناك من يتردد إزاء هذا الفعل، وهذا الاستعباد، ويشكك في إمكانية أنه لا يزال يمارس حتى وقتنا الحالي.

[1] . الحبيب السائح: رواية تلك المحبة، ص 208.

نجد مساندة للخبر وتأييد له في المثال (ب)، حينما يصور السارد حالة الموظف البيروقراطي عندنا، سواء في الجزائر أو المغرب أو في أي بلد عربي.

وعليه فإننا أمام أخبار منقولة بطريقة غير مباشرة، قام بنقلها السارد من فئات مختلفة من المجتمع لتعبر عن إيديولوجية معينة، وقد أعيد خلق الخبر من طرف الناقل/السارد، وبالتالي فهو يحمل صوتين ومن خلاله تصطبغ الحوارية. فـ"في الكلام العادي لكل إنسان يعيش داخل مجتمع، يكون نصف ما يتلفظ به على الأقل، هو كلام الآخرين يقع التعرف عليه كما هو، منقولا حسب كل الدرجات الممكنة من الدقة والتجرد،أو بالأحرى،من التحيُّز. "[1]

إذا كانت المقاطع السردية أعلاه تعبر عن نوع من التحيُّز، يكون فيها على الأقل نصف ما يتلفظ به هو من كلام الآخرين منقول إلينا بصفة غير مباشرة، بعد أن أعيد خلقه من طرف الناقل/ السارد، فهناك من المقاطع السردية في مدونة الحبيب السائح من يعبر عن التجرد والدقة، مثل هذا الحوار من رواية " تلك المحبة":

" فقد ذكرت عجوز صالحة، كانت على ود مع العفاريت المؤمنين، أن مُحَّد التلمساني رأى في منامه أن الشيخ أباه ذكر له أن حسن الوزان سيمر على إثره بعد سنين. فتهجد أن يبعثه اللّه روحا. فلما حصل ذلك، فعرف شانه وخبر قصده، ساءله صمته عن تطاول الذميين على أوليائهم، وكان حسن مستغرقا بكتابه. فلما أتم رسالته، التي مقالها أنه كان بعض اليهود الأغنياء يقيمون بتيڤورارين فهاجمهم أحد فقهاء تلمسان فأدى ذلك إلى نهب أموالهم وتقتيل معظمهم من طرف السكان في العام الذي طرد فيه الملك الكاثوليكي اليهود من إسبانيا

[1]. ميخائيل باختين: الخطاب الروائي ، ص193.

وصقلية، فأجابه" المؤرخ تلزمه أخلاق العلم بأن يطلب الحقيقة حيثما وُجدت وكيفما وصلت. ولو تأذى معتقده" فرد عليه لو جبت بلاد توات كلها ودخلت عاصمتها تمنطيط لكان لك رأي آخر في من جعلت منهم الضحية "[1]

نستنتج من كلام المرأة الصالحة عن حادثة عبد الكريم المغيلي مع يهود تمنطيط، أن القول الذي أتى به السارد صادر عن مؤرخين، حيث نقل الكلام على لسان امرأة كانت على ود مع العفاريت، موظفا الحلم ليفتح المجال أمام كلام الشخصيات المعنية بالحادثة التاريخية، حسن الوزان المؤرخ، أو ليون الإفريقي كما يسمى، الذي ذكر حادثة يهود تمنطيط، ورد مُحَمَّد التلمساني عليه.

ينقل الحبيب السائح الحدث على شكل حوار، ومن خلال حلم أيضا تحكيه الشخصية الرئيسية في الحادثة، وكلامها يأتي لإيهام القارئ بمصداقية الخبر، ولفرض سلطة لتقبله، لهذا حينما انتقل الكلام لشخصية مُحَمَّد التلمساني، وهي شخصية تاريخية معروفة، وكذا شخصية المؤرخ حسن الوزان، تميز كلام الشخصية بعزله بين مزدوجتين لأنه يمثل كلام أجنبي لهذا جاء في صيغة حوار .

قبله تعمد السارد على أن يجعل كلام الشخصية متماهي مع السرد، دون أي ترسيم." بطبيعة الحال فإن جميع الأقوال الأجنبية المنقولة لا تستطيع، متى تمَّ تثبيتها في الكتابة، أن توضع بين « مزدوجتين »،فهذه الدرجة من تقدير قيمة كلام الآخرين وصفائه، التي يتوقَّف ضمانها على وضع مزدوجتين في الكلام المكتوب بحسب غاية المتكلم نفسه وتقديره لتلك الدرجة لم تعد متداولة في اللغة

[1] . الحبيب السائح: رواية " تلك المحبة"، ص57.

العادية."[1] لأن نقل الكلام سيصبح في هذه اللحظة مقنعا، لأنه يتشابك مع كلامنا الخاص كما يقول باختين .

عكس الكلام المقنع نجد الكلام الآمر، الذي تفرضه السلطة السياسية أو العرفية أو الدينية،أو الشخصية، إن نقل هذا النوع من الكلام الآمر الخارجي لا يقبل أي حذف أو تحريف فهو كما يقول باختين " إنه يسعى إلى أن يُحدد الأسس نفسها لسلوكنا ولمواقفنا من العالم ، ويتقدم إلينا، هنا، كأنه كلام آمر، وكأنه كلام مقنع داخليا"[2] الأجنبي في اللغة العامة.

I. صورة اللغة :

تمهيد:

تحتفي المدونة الروائية عند الحبيب السائح بمسألة المتكلم وما يقوله داخل الرّواية من كلمات تنزع نحو دلالات اجتماعية تنتشر بوصفها لغة خاصة بالتعدّد اللغوي، وهو ما ألقينا عليه الضوء في المباحث السابقة، الشيء الذي يجعل من صورة الخطاب الروائي تنبني على التعبير الملموس، أي على علاقات منطقية ودلالية محسوسة حواريا مكتسبة لوجودها المادي، أي أنها خطاب أو تعبير، لأن المتكلم في الرّواية وخطابه هو من يبتدع أصالة هذا الجنس الروائي، أما صورة اللغة التي تعد أبرز عنصر من عناصر التعدّد اللغوي، فهي " تُلَمْلِم سمات مجموع مكونات النص وترتبط به بعلاقات التبادل والتأثير"[3]، وهي كما يقول باختين تعتمد أساسا في الرّواية على التعدّد اللغوي الذي يدخل الرّواية وينتشر ويشيد صورة اللغة؛ أي سنكون أمام تشيخص للغة من خلال نقل كلام المتكلمين نقلا أدبيا إلى خطاب الرواية، " غير

[1] . ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص193.

[2]. نفس المرجع، ص 197.

[3] . مُحَّد برادة: أسئلة الرّواية أسئلة النقد، شركة الرابطة، الدار البيضاء، المغرب1996م، ط/1، ص 38.

أن الأمر لا يتعلق بنقل حرفي لكلام الآخرين إلى النص الروائي، بل لابد أن يتحوّل النقل إلى تشخيص أدبي يجعلنا نحس، وراء كل ملفوظ منقول، بطبيعة اللغة الاجتماعية وبمنطقها وضرورتها التاريخية"[1]، واللغة الاجتماعية هنا هي الكيان الملموس والحي لعلامات تفريد اللغة تفريدا اجتماعيا، وإلى جانب سياق التضمين هذا وخطاب الكاتب في تشخيص لغة الآخر يحدد باختين ثلاث طرق لتشييد صورة اللغة وهي التي سنعالجها في هذا المبحث

. التهجين

. الأسلبة

. التنوع الحواري.

1- التهجين. Hybridation:

يعد التهجين إحدى الطرائق الأساسية لتشييد صورة اللّغة في الرّواية، كما أنه لا يقترن بأي دلالة سلبية أو تنقيصية، فهو عنصر مولد للجديد، لهذا يعرّفه باختين بأنه مزج لغتين اجتماعيتيْن ،داخل ملفوظ واحد، وهو أيضا، التقاء وعَيْين لغويين، مفصولين بحقبة ساحة ذلك الملفوظ، ولابد أن يكون قَصْدِياً .[2]

إذن، على الملفوظ أن ينتمي إلى متكلم واحد، هذا الأخير يقوم بمزج عمليا ملفوظان يتمظهران في ملفوظ واحد، حتى نكون أمام بناء هجين واع، وقصدي.

التهجين يتطلب حسب باختين وجود متكلم في الرّواية يقوم بمزج إرادي للغتين اجتماعيتين، ينتج عن هذا المزج أن يلتقيا الوعيين؛ أي أن يتحاوران في نطاق السياق اللفظي الذي أتى به المتكلم، و نظرا لإمكانية تمظهره على مستوى الجملة، فإن كلام الآخر، قد يتمظهر في

[1] . ميخائيل باختين:الخطاب الروائي، ص34.

[2] . ينظر ميخائيل باختين : الخطاب الروائي، ص 50.

كلمة واحدة أيضا[1]، وعليه فإن البناء الهجين، قد يظم لغات متعددة ومختلفة اجتماعيا، وهي ما يطلق عليها عادة باللهجات الاجتماعية، وقد يضم أيضا لغات فصيحة تنتمي إلى لغة واحدة وما يفرقها هو نفس تلك الفروق الاجتماعية التي تفصل اللهجات عن بعضها، وتضاف إليها فروق التّعبير، وتكوين الجمل، ودلالة الألفاظ، لأنّ كل زمن له استعمالاته التاريخية التي تعطي اختلافات بين هذه اللغات في المفردات، والأساليب، ومهملاته [2].

في روايات الحبيب السائح تجمع مختلف الأنماط اللغوية التي تفصلها الفوارق الاجتماعية مما يجعل من كل صوت خصوصية لسانية تقوي من سمة التنوع الكلامي.

فمثلا نجد في رواية " زهوة"، أن اللغة في الحوار تتفرد اجتماعيا ليبرز منها صوتين أو أكثر كما يبينه هذا الحوار بين رضوان ويوسف.

" وكانا خارج المصلّى مستأنفين مشيهما، أفصح رضوان عما كان أرجأه :« وإن مرضت زوجتي يوما مرضا يستدعي أن يفضح الطبيب عورتها ؟ » ، مضيفا ، على عجل ، وبلهفة : « هل كشفت يوما على امرأة عارية؟ لابد تكون قد لمست طرفا حساسا من أطرافها وأنت تفحصها ! » فذكّره، مبتسما أنه لم يدخل بعدُ مرحلة التّخصص في أمراض النساء. ثم هش على كتفه « أنت، يجب أن تتزوج أولا.» فزم شفتيه على إحساس بأنه يستطيع أن يعبّر له بلا تحفظ عما ساوره. واحتمل له:« يحدث أن يضعف طبيب أمام امرأة شابة جميلة تتمدد في سرير فحْصه.» فخمّن له بلا وقْع «ذلك

[1] . ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص133.

[2]. ينظر مرابطي صليحة : حوارية اللّغة في رواية تماسخت دم النسيان للحبيب السايح، منشورات مخبر تحليل الخطاب ، دار الأمل ،الجزائر 2012 ،ط/1، ص 59.

يتوقف على همة النفس وقوة الورع.» فتفجع له عن إخراجه من متعة السّماع المقدس إلى وحشة المتاع المدنس. واستغفر "[1] .

في هذه الفقرة يبرز حوارا بين يوسف و رضوان من خلال لغة تتفرد اجتماعيا لتبزر صوتين أو أكثر، باعتبار " زهوة" رواية تجمع مختلف الأنماط اللغوية التي تفصلها فوارق اجتماعية تجعل من كل صوت خصوصية لسانية تقوي سمة التنوع اللغوي، ومن هذه الأصوات هناك من نعتبره لغات بارزة، لأنها تحتل مساحات واسعة من الرّواية وهناك من نعتبرها أصوات ثانوية، ملتصقة بوجود شخصيات ثانوية، لا تفعل شيئا سوى أنها تتواجد لسانيا، من أجل إدخال التعدّد الصوتي أو مجالا للاستشهاد، أمّا الأصوات البارزة، فهي لغة السّارد التي تتميز بالفصاحة، ولغة الخطاب العلمي، ولغة المحادثة التي تجرى بين يوسف وعبد النور، و شخصيات المقام، الذين يمثلون فئات اجتماعية مختلفة في تركيبة المجتمع، أو من خلال استرجاع الذاكرة، ولغة الحلم، أو الرؤية التي تبرز فيها اللّغة الصوفية التي تحتوي على ألفاظ روحية مثل لفظة مقدس، الورع، الاستغفار .

هناك أيضا لهجات ذات أصول فصيحة مثل فعل . هش . وهَشَ، لفظة مستعملة في اللهجة العامية الجزائرية.

في فقرة المثال يبدو كلام السّارد صوتا أساسيا تتعالق به مختلف الأصوات في تركيبات هجينة، رضوان يستأنف دهشته ليسأل يوسف عما بدا له غريبا في مهنة يوسف حينما يفحص امرأة مريضة . وهنا يأتي صوت رضوان ، ممثلا لصوت الرأي العام ذا الثقافة المحدودة حيث يبرز التفكير الذكوري المحدود على التفكير العقلاني، مما جعل يوسف

[1] . الحبيب السايح :رواية زهوة، ص 242.

يتفجّع لرضوان الذي أخرجه من متعة السَّماع المقدَّس إلى متعة السَّماع المدنّس .

يُبرز السَّارد من خلال لفظتي المدنس والمقدس،ذاك التقابل بين الدنيوي الزائل والرّوحي السماوي الشيء الذي يوحي بأن السَّارد ينسق هذه الألفاظ التي تحيل على الرأي العام مع لغته الفصيحة أو مع صوته،بشكل يعتبره باختين « هجنة أدبية مؤسلبة وموزونة وبإمعان، ومُفكَّر فيها من البداية إلى النّهاية، وهي تختلف عن مزج اللغات الذي نجده عند كتّاب النثر المبتذلين، ذلك المزج السَّطحي، العفوي، بدون نسق، الذي غالبا ما يقترب من الجهل. وفي مثل هذه التهجينات لا توجد ملاءمات لأنساق لسانية محكمة بإتقان، وإنما هي مجرّد مزج لعناصر من اللغات. إنها ليست تنسيقاً بمساعدة التعدّد اللساني، بل هي في معظم الحالات، لغة مباشرة للكاتب، لا خالصة ولا مُشيدّة[1] ».

إذن لغة " زهوة" سواء في الفقرة التي أدرجناها كتمثيل على التهجين أو في كامل المتن، نجدها رواية بلغة تختلف كلية فهي منذ البداية تكشف عن التّناوب الصّوتي المحكم القائم على فعل القول الذي تحققه الفقرة التي أبرزناها، كشاهد على التهجين القصدي والواعي، والفردي للغة باعتبارها تحقق كثافة لغوية قائمة على التعدّد اللغوي المبني على الجناس المدنّس و المقدّس، كما نجد التضاد في مثل متعة و وحشة. وللكشف أكثر عن شروط التهجين التي أقرها باختين، سوف نأتي بالأمثلة التالية من مدونة الحبيب السائح، من خلال البحث في المظهر الفردي والهجنة الواعية .

[1]. ميخائيل باختين : الخطاب الروائي، ص،233، 234.

1-1-المظهر الفردي والهجنة الواعية:

" تعمل الإضاءة المتبادلة بين لغة محلية و أجنبية (إذا حدث ذلك في العمل)، في عملية الخلق الأدبي، على تأكيد " إدراك العالم " في كلتا اللغتين وتعطيه شكلا، وكذلك تفعل مع شكليهما الداخليين وأنظمة قيمهما الخاصة. وبالنسبة للوعي الذي يخلق العمل الأدبي ليس ما يظهر من الحقل الذي يضيئه اللسان الأجنبي هو النظام الصوتي للغة المحلية أو خصائصها المرفولوجية أو حتى معجمها المجرّد بل، وبدقة، ذلك الذي يجعل من اللغة إدراكا محسوسا للعالم لا يمكن ترجمته إطلاقاً: وبالتحديد أسلوب اللغة كوحدة كاملة "[1]

في مدونة الحبيب السائح تناثرت الكثير من الملفوظات الدالة على الهجنة الفردية الواعية والقصدية التي يأتي بها الكاتب لإضاءة الوعي اللساني للغة على الأخرى:

- ♦ من رواية " زهوة " (2012) نجد مثلا في التعبيرات التالية :
- . ثم نزعت فولار تها . ص 22 .
- . تكمي الدخان . ص 258 .
- ♦من رواية " ذاك الحنين " (1997) .
- . واقفا في قلب بار . ص 97 .
- . وضعت لوازم الدورة من البيرة واللوز والكبدة. ص108.
- . متذكرا حانوت الجيلالي صاحب لخصايل. ص 92 .
- ♦ من رواية " تماسخت" (2012/ دار فيسرا) .
- . طيز حناك إذا كنت قادر تهفني . ص 140 .
- . كان آخرون يقفزون من العربات بدلاء بلاستيكية .
- . صدقت نبوءتك الكانيبالية . ص33.

[1] . تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين المبدأ الحواري، دار رؤية، ص 159.

♦ من رواية " تلك المحبة" (2013/ دار فيسرا) .

. نشّ أيها العبد بمروحتك الريشية فإني أحس الحر . ص 112.

. فقد عاد في إحدى الليالي مزطولا . ص170 .

. أنا شفت إسماعيل والبتول كما في البحر عايمين ومن ذاك الباب راجعين، فوق راسي حبسوا . ص 380 ..

♦ من رواية " زمن النمرود" (1985.) .

. ربي بعث الموتى. كلهم. بلحمهم ودمهم. الهدرة كانت تنقصهم. حتى الشهداء ربي بعثهم في كسوتهم، بدمهم وسلاحهم. على وجوههم نور رباني. التبسيمة ما فارقت شفاههم. ص 52 .

. كملت بالتليفوت؟؟ اسمح لي ياسي " يزيد". ص 39.

من هذه الأمثلة التي سقناها من بعض روايات الحبيب السائح، والتي توضح كيفية إدراج الملفوظات داخل المتن الروائي، تبين أولا مدى وعي المؤلف بإضاءة اللغة الأجنبية. وهي هنا اللغة الفرنسية. و لغة المحكي اليومي على لغته العربية الفصحى، وهذا الوعي بهذا التهجين القصدي، امتزجا فيها وعيان لسنيان، الوعي الأول، يخص الوعي اللساني للغة الكاتب اللغة العربية المشخَصة، والوعي الثاني، هو الوعي اللساني للغة الفرنسية المشخِصة. الشيء الثاني الملاحظ على مستوى استعمال اللغة الدراجة، وهي السمة الغالبة في نصوص الحبيب السائح، منذ روايته الأولى " زمن النمرود"[1] التي طغى فيها استعمال المحكي اليومي، فهي تكشف عن هجنة قصدية واعية لدى المؤلف، الذي اختار اللغة الوسطى بطريقة مباشرة وجلية كما يقول عنه د بوجمعة بوشوشة واصفا أسلوبه:" يتحدد أسلوب كاتب "زمن النمرود" باختيار أولي وهو لغة وسط بين الفصحى والعامية، سواء كان ذلك في موقع

[1] . الحبيب السائح: زمن النمرود، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر1985.

السرد مراكز الحوار، مما جعل الراوي يخاطب المتقبل والشخصيات تخاطب بعضا البعض في واقع النص بلغة عامية جزائرية صيغت في أسلوب فصيح يجعلها أقرب ما تكون لما عرف باللغة الوسطى"[1].

التهجين الممارس في رواية " زمن النمرود" تهجين واعي ومقصود لأن الروائي راهن على نقل الواقع بلغة الواقع، عبر هجنة اجتماعية مملوسة، وصادمة. لهذا فتحيين اللغة وإدراج المحكي العامي منها في الرّواية يعد عند الحبيب السائح إستراتيجية، وتصور احترافي للغة، خاصة بعد أن أصبح العدول الكلي عن اللغة المشتركة هو رهان الحبيب السائح، لأنك لا يمكن أن تقرأ مثلا رواية "تماسخت" كما يقول الدكتور سعيد بوطجين" دون أن تشدك لغتها بسننها ونواميسها، فالشحنة الإخبارية تكتسب قيمتها الحقيقية بواسطة الإثارة الصورية والمعجمية في علاقتها بالاستعمال السياقي، ولو أن المفردات وحدها كافية للإقرار بأن القاموس اللغوي للروائي الحبيب السائح يمثل حدثا ألسنيا في حد ذاته"[2] .

يمكن أيضا أن توجد خطابات أجنبية مستترة، تقال دون إشارة واضحة لانتمائها للآخر، وتتميز بأنها تعبيرات تمثل الرأي العام ينقلها الكاتب بأسلوبه الخاص ليعبر عما يعرفه كل واحد، ما يضفي طابعا موضوعيا على حديثه.

" سمعت كأن رجعا نفذ إلى أعماقي من ليانة تصيح مستصرخة صلاح دين في صلاة فجر مسجد الخليل الدامية. كان غولشتاين مر من هناك برصاص الحقد على الآمنين ! لم أجد حجارة. من أرمي إن

[1]. د بوشوشة بوجمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، الدار المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس 1999م، ص239 .

[2]. د السعيد بوطاجين: السرد و وهم المرجع، مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث، منشورات الاختلاف،الجزائر 2005م،ط/1،ص 65، 66.

رميت؟ الله واحد والمذابح باسمه تتعدد. ثلاثة ديانات سماوية يتقاتل معتنقوها في إله واحد! أنا قلت الإصابة وذاكرتي مشروخة بعهود الظلم. أرضك يارب هجرها السلام. لك الغضب كله! "[1]

يبدو للقارئ من خلال هذا المقطع السردي أنه أمام حوار فقد طبيعته الشكلية، لكن الأصح هو وجود حوار حقا ولكن ليس بين شخصين، لكن بين وعيين حاضرين في ملفوظ واحد. ما يبدو غير واضحا أنه وعي المؤلف فهو في الحقيقة وعي الرأي العام حول مجازر الأقصى، أو الحرم الإبراهيمي، يستعيده المؤلف عبر استحضار التاريخ ومقارنته بالحاضر الدموي.

هذه المقطوعة السردية تمثل هجنة واعية وقصديه، أضفى عليها الكاتب طابعا موضوعيا، باستحضاراه لشخصيات معروفة في التاريخ يعرفها الجميع مثل الطبيب اليهودي" **غولشتاين**" منفذ مجزرة الحرم الإبراهيمي في مدينة الخليل، في 25فبراير سنة1994.

يمكن القول في الأخير أن الهجنة القصدية الواعية التي نصادفها بكثرة بتنوعها بين وجود خطابات أجنبية مستترة، وأخرى واضحة، فإنها جميعا تبرز فردية المتكلم، حيث ساهمت في تحيين اللغة الدراجة، أو اللغة الأجنبية وإدماجها في لغة الروائي، فأبرزت العنصر السوسيولساني الطاغي على المدونة الروائية، والذي له علاقة كبيرة بالهوية اللغوية الجزائرية، وعليه يصبح التهجين القصدي الواعي له فائدة كبيرة على مستوى بناء صورة اللغة في الرواية.

[1]. الحبيب السائح: رواية " تماسخت "، ص119.

1-2-حدود الخطاب الهجين :

يشير باختين إلى حدود التهجين في كتابه الخطاب الروائي من خلال إشارته للتعدد الصوتي، في رواية ديكنز "دوريت الصغيرة"، فيقول" وباستطاعتنا، إجمالا، أن نرصّع مجموع النص بمزدوجات تبرز "الجُزر الصغيرة" للخطاب المباشر والخالص للكاتب، والمغمورة من كل أطرافها بأمواج التعدّد الصوتي، إلا أن ذلك لا يُحمَد فِعلُه لأنه، مثلما رأينا، كثيرا ما يدخل لفظ واحد، في نفس الآن، إلى خطاب الآخرين وإلى خطاب الكاتب. وأقوال الآخرين، المسرودة، المحوَّرة كاريكاتوريا، المقدَّمة عبر إضاءة معينة، طورا مرتبة في كُتل مُتراصة، وطورا مُبعثرة هنا وهناك، وغالباً ما تكون لا شخصية (" رأي عام "، لغات مهنة،أو جنس تعبيري)، لا تَتَميّزُ بطريقة حاسمة عن أقوال الكاتب: فالحدود هي ، عن قصد، متحركة ومزدوجة، وكثيرا ما تمر داخل مجموعة تركيبية، أو داخل جملة بسيطة، وأحياناً تقسم الأعضاء الأساسية لنفس الجملة. وهذه اللعبة المتعددة الأشكال لحدود الخطاب، وللغات والمنظورات، هي أحد الملامح الجوهرية للأسلوب الهزلي."[1]

لتوضيح هذا القول سوف نأخذ مثالا من رواية : " **تلك المحبة** "

" وكانت أكثر من واحدة افتعلت زيارة إلى بيت سليمة لتعاين بطن جميلة. قبل أن تبعث بنت كلو من رأتها وكلمتها وعرضت عليها مقتنيات من ألبسة وحلي فضية قاستها أمامها فرأت بشرتها البيضاء وتنعّمت بوجهها الضحوك ثم رجعت إلى بنت كلو وقالت لها: " التلية انفها مسلول وعينيها كحلاء. حاجبها كبير مقرون وصدرها ثامر. مقدود وعامرة. المرأة تطمع فيها" فأرسلت إلى تبو من أخبرته أن الرهطة ليس عليها أثر من حمل "[2]

في هذا المقطع السردي تتجلى الهجنة، وتتجلى الحدود التي تقسم الجملة الأساسية. فخطاب الكاتب المباشر والمتداخل مع أقوال الآخرين

[1] . ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تج، مُحَمَّد برادة، ص 139.

[2] . الحبيب السائح: رواية " تلك المحبة"، ص308.

وممتد من بداية جملة" وكانت" إلى غاية، " ثم رجعت إلى بنت كلو"، ثم خطاب الشخصية غير المباشر الذي يبدأ بـ" وقالت لها"، أم خطاب الآخرين غير المباشر فنجده منذ البداية. " وكانت أكثر من واحدة افتعلت زيارة إلى بيت سليمة".

خطاب الآخرين غير المباشر مهد لخطاب الكاتب الذي يمثل الجملة الأساسية التي يريد من خلالها فضح تلك العلائق الاجتماعية، التي تنتشر فيها الإشاعة في الرأي العام، وكيف تدبر الدسائس بين النساء في القصر. و لأن الحدود بين أقوال الآخرين، وخطاب الكاتب متحركة وغير واضحة وحاسمة، كما بينتها الفقرة السردية فإنها تتم بطريقة مقصودة وواعية في مدونة الحبيب السائح، فمن خلال جُمل بسيطة أو تقسيم الأعضاء الأساسية لجمل الكاتب أو داخل مجموعة تركيبية، هذا الإجراء يساهم في تشييد صورة اللغة وبالتالي إدخال التعدّد الصوتي للرّواية.

2-الأسلب la stylisation :

يقصد باختين بالأسلبة تلك العلاقة المتداخلة ذات الطابع الحواري بين اللغات، لهذا يعرّفها: «بأنها تصوير فني لأسلوب لغوي غريب في صورة فنية للغة غريبة، وهي تنطوي بالضرورة على وعيين لغويين مفرَّدين: الوعي المصوَّر (أي الوعي اللغوي المؤَسْلِب)، والوعي المصوَّر المؤسْلَب، وتتميز الأسلبة عن الأسلوب المباشر، بهذا الوجود للوعي اللغوي بالضبط (أي الوعي المؤَسْلِب وجمهوره) الذي يعاد على ضوئه إنشاء الأسلوب المؤسلَب، وعلى خلفيته يكتسب معنى وبعدا جديدين »[1]، و هذا شكل من أشكال الحوارية يعطيه باختين وصفا آخر، يجعله بمثابة إضاءة متبادلة بين اللغات، إضاءة لا يشترط فيها كما

[1]. مخائيل باختين : الكلمة في الرواية ، ص 149.

هو الشأن في التهجين، حضور لغتين في ملفوظ واحد، وإنما تظهر في الملفوظ لغة واحدة، غير أنها مقدمة في صورة آنية (actualisée)، و لا يمكنها بالطّبع أن تحصل على هذه الصورة الآنية، إلّا إذا قدمت بواسطة وعي لغة آنية خفية تعمل بشكل غير مباشر، ولكي نميز بين الأسلبة والتهجين بحكم أن في كل منهما توجد لغة مُشخَّصة وأخرى مشخِّصة نستعين بالمثال الذي ذكره حميد لحميداني في كتابه أسلوبية الرّواية [1] :

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

– الأسلبة : لغة مباشرة (أ)، من خلال لغة ضمنية (ب) في ملفوظ واحد . الفرق الأساسي . كما يتضح . كامن في أن اللّغة (ب) في التهجين حاضرة في الملفوظ، بينما هي ضمنية في ملفوظ الأسلبة. وعلى العموم لابد من وجود لغة مهيمنة، وأخرى مشخَّصَة سواء في التهجين أو في الأسلبة .

وهذا طريق آخر للتنوع اللغوي في مدونة الحبيب السائح، تتعدد من خلاله أشكال اللّغة واستعمالاتها، إذ يظهر كلام الآخر في رّواية"زهوة"من خلال الكلام المنسوب للشخصيات،والآخر المنسوب للرأي العام والذي بُين بعضه من خلال التهجين .

" ولإشارة من الشيخ، أخذوا، كلٌّ من أمامه، سجلا كالذي كان قدمه ليوسف وقال: « افتح! » فلما لم يقابل عينيه غير البياض تولى إليه بتبجيل: « ليس قبل أن ينال المجلس من فضلك » فتبسم. وفتح على آخر صفحة من سجله: « تم الجزء السّادس عشر في هذه الليلة الخالصة ويليه جزء موال. إن كنت لن أرى إليه غدا، فإن العناية

[1] . حميد لحميداني: أسلوبية الرواية(مدخل نظري) ، منشورات دراسات: سال ، ط/1، 1989م، ص88.

ستأتي بمن يقتفي الأثر. والله الملك والكلم » وتحوّل نحو اليمين مطمئنا. ففتح كهل سجله فنبع صوت ، كأنه ليس يخرج من بين شفتيه: « نزعت من فؤادي شوكة الندم على دنياي الزائلة ،وغرزتها في كفي قهرا لمطامعي ،يوم هزت شيخ المقام في حضني رعدةُ الاحتضار ... » "[1].

إنّ اللغة التي تظهر هنا، هي لغة تراثية تعبر عن موقف إيديولوجي لأصوات متعددة، تحاول التّعريف بنفسها وتأكيد القداسة ومعاداة لغة الواقع المبتذل، معروضة أمامنا بشكل جديد، وهو الوجه الآني الذي اتخذته ضمن الملفوظ، إنها لغة محينة (actualisée) مرسومة من خلال صوت آخر(لغة أخرى)، لكن هذه اللغة الواصفة غير ظاهرة، لكنّنا نحس بأنها خلف اللغة الموصوفة، لأن علامات وجودها ظاهرة في صورة اللغة المشخَّصة، فاللغة المنقولة إلينا تبدو مكثفة ومركبة من مصادر مختلفة قرآنية، نصوص صوفية تراثية؛ أي من عدة نصوص،كما أنها خاضعة أحيانا لعلاقات يفرضها سياق المقام، لهذا فإن وعي لغة أخرى متوارية، وهي هنا لغة صوفية تراثية، هو الذي عمل على إظهار اللغة المؤسلبَة ضد نفسها، وعلى هذا النَّحو، تبدو الحوارية التي تحدَّث عنها باختين جلية في رواية " زهوة"، التي تقوم على إضاءة متبادلة بين اللغات.

نقول عن هذا المقطع السردي أن الوعي اللساني المؤَسْلِب ولمعاصريه، يباشر عمله اعتمادا على المادة الأولية للغة المؤَسْلَبَة، ولا يتحدث المؤَسْلِبُ عن موضوعه، إلا من خلال تلك اللغة التي يؤسْلبُها، والتي هي أجنبية بالنسبة إليه، لكن هذه اللغة هي نفسها مُقَدَّمَة في ضوء الوعي اللساني المعاصر المؤَسْلَب، فاللغة المعاصرة التي تُبنى بها روايات

[1] - الحبيب السايح : رواية زهوة، ص 64.

الحبيب السَّايح، منها رواية "زهوة" تلقي ضوءا خاصا على اللغة التراثية موضوع الأسلبة، إنها تستخلص منها بعض العناصر، وتترك البعض الآخر في الظل، إنها تخلق صورة حرة للغة الآخرين، لا تترجم إرادة ما يؤسْلَب فحسب، بل أيضا الإرادة اللسانية والأدبية المؤَسْلِبة[1].

وهذا ما توضحه أكثر لغة رواية " تامسخت " في هذا المقطع السردي.

" وأقسمت لي بربك أنه مفصوم. يلهث وراء المرأة،أي امرأة من غير تمييز. وقلت لي إن صوته البهيمي عن حسراته على ما ضاع من عمره قبل أن يلمس أول امرأة،لا يزال يتردد في أذنك. لايستتر على عورة. يكرع الخمر،كما يشرب جحش من ماء الغدير. وغالبا ما يفاجئ جلساءه بنهيق "[2].

يكتسب هذا المقطع السردي أهميته من خلال تشخيصه للأسلوب اللساني للآخرين، فهو أحد الأساليب الفنية التي يحاول من خلالها السارد أن يستنفد طاقة اللغة، فهناك تشخيص واضح للأسلوب الشاعري، الذي امتزج بأسلوب القص الشفوي.

الذي شخص هذا الوعي اللساني في هذا المقطع السردي هو الكاتب الذي أعاد خلق الأسلوب المؤسلَب، فنلمس وراء اللغة في هذا المقطع السردي لغة الأسلوب الشفهي التي أعاد نقلها الكاتب بأسلوب جديد، لأن" الوعي اللساني الثاني للمؤسلب ولمعاصريه يباشر عمله اعتماداً على المادة الأولية للغة المؤسلَبة. ولا يتحدث المؤسلب عن موضوعه إلاَّ من خلال تلك اللغة التي سَيُؤسلِبها، والتي هي أجنبية بالنسبة إليه. لكن هذه اللغة الأخيرة هي نفسها مقدمة على ضوء الوعي اللساني

[1]. ينظر حميد لحميداني: أسلوبية الرواية، ص89.

[2]. الحبيب السايح : رواية تامسخت، ص13.

المعاصر للمؤسلِب.فاللغة المعاصرة تلقى ضوءاً خاصاً على اللغة موضوع الأسلبة:إنها تستخلص منها بعض العناصر، وتترك البعض الآخر في الظل وتوجد نبرات خصوصية ومقامات تناغُمية بين اللغة موضوع الأسلبة وبين الوعي اللساني المعاصر. وباختصار، فإنها تخلق صورا حرة للغة الآخرين لا تترجم إرادة ما سيؤسلب فحسب،بل أيضا الإرادة اللسانية والأدبية المؤسلِبة."[1]

بهكذا طريقة ينقل المؤلف أقوال الآخرين إلى كلمته،أي من نصها الأصلي إلى نصه، حتى يتمكن خطاب المؤلف من تمرير صوته في إطار تفاعل نصي قصدي، يرمي من خلاله الروائي باعتباره منظما للأصوات والحكايات داخل الرّواية إلى ردم الحدود بين الخطابات المتباعدة زمنيا، والتعبير عبر حمولة رؤيوية عبر تكثيف الرمزية، والإيحاء وتجاوز التوظيف الشكلي للغة[2] .

في المقطع السردي الذي مثلنا به على الأسلبة ينقل الحبيب السائح اللغة من طابعها اللهجوي إلى الطابع الفصيح، أي أنه لا يكون هناك توحيد مباشر مثل التهجين للغتين داخل ملفوظ واحد، وإنما هي لغة واحدة محينة وملفوظة. واللغة الثانية تظل خارج الملفوظ، ولا تتحين أبدا كما يقول باختين." وعليه فإن صورة اللغة التي تنشئها الأسلبة هي الأكثر استقرارا واكتمالا من الناحية الفنية وهي التي تتيح الحدّ الأقصى الممكن من الجمالية (Esthitisme) في النثر الروائي"[3]

---

[1] . ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر مُحَمَّد برادة، ص 228.

[2] . ينظر سعيد بن هاني:شعرية التعدد اللغوي في رواية سرايا بنت الغول، علامات في النقد،14م، ع 54، ديسمبر 2014، ص 585.

[3] . ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية ، ص151.

كما يمكن أن تنتقل اللغة الحوارية من الأسلبة للتهجين أو العكس وهذا الانتقال يسميه باختين تنويعا (variation)،والذي سنتطرّق له في العنصر الآتي .

2-1-تنويع الأسلبة.variation :

يعتمد وجود تنويع الأسلبة على وجود الأسلبة في الرّواية التي يعمل فيها الوعي اللساني للمؤَسلِب فقط بالمادة الأولية للغة موضوع الأسلبة، فيضيئها، ويدخل إليها اهتماماته «الأجنبية » ،لكنه لا يدخل عليها مادته «الأجنبية » المعاصرة. والأسلبة بهذا المعنى يجب أن يحافظ عليها من البداية إلى النهاية ولكن إذا دخلت عليها المادة اللسانية المعاصرة (كلمة ،شكل، صيغة، جملة..ألخ) ،فإنها تشتمل عندئذ على خلل أو خطأ، أو مفارقة، عصرية. وهذا التداخل الغريب في صميم اللغة المؤسلِبة التي تستعمل أدواتها الخاصة و عدم الانضباط قد يكون مقصودا ومنظما: إذ يستطيع الوعي اللساني المؤسلب، ليس فقط إضاءة اللغة موضوع الأسلبة، بل يستطيع أن يُدمج فيها مادته التيماتيكية واللسانية، في هذه الحالة لا يعود الأمر متعلقاً بأسلبة بل بتنويع غالبا ما يصبح تهجينا[1]، ومن ذلك مثلا ما ورد على لسان السارد في رواية "زهوة" :"**راح عبد النور يروي له، أنّه قبل حوالي مائة وسبعين عاما، كان أطفالٌ ونساء وحريم حوامل وشيوخ وعجائز، بماشيتهم وكلابهم، قد رجعوا إلى بقايا بيوتهم وخيامهم المحرقة. فدفنوا الموتى من قتلى فرسانهم وممن لم يسعفهم الفرار من المذبحة الفجرية. وضمدّوا جراحات المصابين. وأعدوا الطعام والشراب لمن باتوا عسسا. وفي الغداة جمع آخر الشيوخ والأولاد والأحفاد في الساحة.**

[1] . ينظر ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تح، مُحَّد برادة، ص 229.

فوثقوا له عهد شرف على أن ينقلوا إلى قلوب أبنائهم وأحفادهم اللاحقين جمرة مقاومة الغزاة متقدة "[1].

تحتوي هذه الفقرة على مقاطع خبرية تخبر عن التاريخ . وهي ممثلة بصوت المؤرخ الذي أسلَبَه السارد في الرّواية وراح يروي التاريخ بطريقته، وأدواته في مجملها تحتوي على لغة فصحى أدبية، فاستعمال ألفاظ مثل:الفجرية، ومتقدة، فوثقوا، كلها ألفاظ غريبة عن لغة المؤرخ التي هي لغة بسيطة علمية لا تحتمل الاستعارة، وهذا هو الجديد الذي يضمنه السارد إلى الخطاب التاريخي، ليمنح تعددا لفظيا ،ويكثّف من اللغة، وهذا هو الدّور الذي يلعبه التنويع إلى جانب الأسلبة في بناء صورة اللغة .

لتوضيح مسألة تنويع الأسلبة أكثر سوف نأخذ مثالا آخر من رواية " تلك المحبة":

" لم تستطع صلوات الأب جبريل أن تنزل عليه ماء مقدسا لإخماده إذ طفق يزوره في كنيسة) تيمّي(القديمة خلال تلك الأيام التي تاه عنه صوابه. واعترف له بما أصابه. مثلما أوصاه معلمه أيام كان يصطحبه في زيارته إلى الأب يعقوب ويقول له :" ليس لك هنا أهل غيرنا.فاقصد الأب أو غيره ممن يأتي بعده إن اضطررت إلى شيء. المسيح علمنا أن الإحسان من فضائل المؤمنين" "[2]

الأسلبة في هذا المقطع السردي ليست خالصة،أي ليست كاملة، أولا لأن منذ البداية نجد هناك تحيين للمادة الأولية للغة المؤسلبة، ثانيا لأنها تعبر عن طابع تقليدي، لغوي، وإيديولوجي، وهي تعبر ضمنيا عن موقف مؤيد ضمنيا لهذا الموقف؛ موقف التسامح الديني الذي يشير إليه

[1]. الحبيب السايح : رواية زهوة، ص 20.

[2]. الحبيب السايح : رواية تلك المحبة، ص 180.

السارد من خلال استحضار التراث المسيحي، أو من خلال علاقة البطل بالرهبان . اللغة هنا لغة التراث الديني، نجد فيها بالإضافة إلى موضوع رجال الدين المسيحيين، وإشارات أخرى مثل " الأب جبريل، يعقوب، الماء المقدس، كما نجد إشارات للقرآن الكريم، مثل عبارة (طفق)، التي تحيل إلى مفردة في سورة الأعراف[1].

التحيين المعاصر لهذه المادة الأولية هو ما يجعل الإجراء الأدبي يتعلق بالتنويع في الأسلبة الذي ينتج تنوعا في أشكال الحوارية فينتقل الكاتب من الأسلبة إلى التهجين أو العكس، ففي المقطع السردي نجد الكاتب يفتح المجال أمام اللغة المؤسلبة بأن تعبر عن نفسها بشكل مباشر. لأن الحبيب السائح يريد أن يعطي صورة عن التسامح الديني الذي كان موجودا في فترة ما في هذا البلد، وغاب اليوم

2-2- البروديا (Parodie):

الباروديا أو المحاكاة الساخرة يقول عنها باختين : " إن دلالة كل من الأسلبة المباشرة، والتنويع،كبيرة في تاريخ الرّواية ولا تفوقها سوى البروديا (Parodie). فالأسلبات لقنت للنثر التشخيص الأدبي للغات"[2].

إذن نحن أمام نوع آخر من الأسلبة له ميزة تتعلق بتحطيم اللغة، لهذا يضيف باختين: إن تحطيم اللغة عن طريق الأسلبة يسمى بارودیا، وهي غالبا ما تحمل موقفا ساخرا من اللغة الموضوع[3]، لكن الأسلبة البارودية لا تستطيع خلق صورة اللغة والأشكال المطابقة لها إلا بشرط واحد .

---

[1]. تحيل مفردة (**طفق**) إلى المفردة القرآنية (**طفقا**) في قوله تعالى : (فَلَمَّا ذَاقَا الشَّجَرَةَ بَدَتْ لَهُمَا سَوْآتُهُمَا **وَطَفِقَا** يَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِنْ وَرَقِ الْجَنَّةِ) الأعراف/ الآية رقم 22 .

[2]. ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص 229.

[3]. ينظر حميد لحميداني: أسلوبية الرواية، ص90.

هو أن لا يكون الغرض من تحطيم لغة الآخرين تحطيما بسيطا، أو سطحيا مثلما هو الشأن في الباروديا البلاغية، بل عليها أن تكون جوهرية، أي أن تعيد خلق لغة بارودية، وكأنها كل جوهري مالك لمنطقه الداخلي، وكاشف لعالم فريد مرتبط ارتباطا وثيقا باللغة التي بُوشرتْ عليها[1].

إذن نستخلص من كل هذا أن الباروديا هي تقليد للغة الآخر، أي لكلامه كما هو، وكما نطق به،دون تغييره استهزاء منه واستخفافا به، وتوكيد لضده لهذا يطلق عليها اسم المحاكاة الساخرة**Parodie** .أو السخرية في معناها الأكثر شمولية، والتي تعد مقولة أوسع و مفهوم متأصل أيضا في الأدب العربي والبلاغة تحت تسميات متعددة منها:

الهزل، الاستهزاء التهكم والهجاء في معرض المدح، التعريض، التوجيه، القول بالموجب، أسلوب الحكيم، نفي الشيء بإيجابه، الإبهام... وهي مصطلحات كثيرة تدل على مدى حضور السّخرية في التراث البلاغي[2].

إذن فالسّخرية تشكل أهم النماذج التي تحيل على " الإدراك الموضوعي الساخر الذي يتم عن طريق المحاكاة الساخرة لمختلف أنواع اللغة الأدبية (...)، والذي ينفذ إلى أعمق طبقات التفكير الأيديولوجي الأدبي، ويتحول إلى محاكاة ساخرة للبنية المنطقية والتعبيرية لأي كلمة أيديولوجية [3]».

هذا يعني أن كلمة المحاكاة الساخرة تلعب دورا كبيرا في أسلبة مختلف طبقات اللغة الأدبية وأجناسها، لهذا يقول عنها باختين أنها" تزيد من

---

[1]. ينظر ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص 230.

[2]. ينظر مرابطي صليحة : حوارية اللّغة، حوارية اللغة في رواية "تماسخت دم النسيان" للحبيب السائح، منشورات مخبر تحليل الخطاب، دار الأمل،تيزوزو/ الجزائر 2012 م،د.ط، ص86.

[3]. ميخائيل باختين : االكلمة في الرواية ،تج يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق 1988، ص75.

إبعاد المؤلف عن اللغة ومن تعقيد علاقته بلغات عصره الأدبية بما في ذلك في مجال الرّواية بالذات[1] ".

وعليه يمكن طرح التساؤل التالي .كيف تتجلى الكلمة الساخرة في روايات الحبيب السائح، وماهو دور الكلمة الغيرية في المحاكاة الساخرة في روايات الحبيب السائح ؟

للاجابة عن هذه الأسئلة سوف نبحث في كلمة المحاكاة الساخرة التي تحدث عنها باختين باعتبارها صنفا أدبيا في ذاتها .

2-2-1 . كلمة المحاكاة الساخرة:

في كلمة المحاكاة السّاخرة يتحدث المؤلف بنفس كلمة الآخرين، لكنه يقوم بعكس ما يقوم به في تقليد الأساليب(الأسلبة)، يدخل في هذه الكلمة اتجاها دلاليا يتعارض تماما مع النزعة الغيرية، إن الصوت الثاني الذي استقر في الكلمة الغيرية يتصادم هنا بضراوة مع سيد الدار ويجبره على خدمة أهداف تتعارض مع الأهداف الأصلية تماما، الكلمة تتحول إلى ساحة لصراع صوتين اثنين، لذلك في المحاكاة الساخرة يتعذر امتزاج صوتين بينما يكون ذلك ممكنا في تقليد الأساليب[2] .

وفي رواية " زهوة" تشكل المحاكاة الساخرة، أو السخرية بمفهومها الباختيني الموسع ظاهرة تحتل مواضيع كثيرة موضوعة في مواجهة بعض القيم الزائفة، التي يعمل الأسلوب السّاخر على هدمها واستبدالها .

منها بعض الآراء السّلبية حول أفعال بعض الفئات التي لا تجد في قلوبها سوى الحقد على الآخرين واستغلال فئة البسطاء المحتاجين في تحقيق أفعالها الشريرة كما فعلت سلطانة وزوجها الشيخ السبعاوي عند استغلال إدارتهم للمقام.

---

[1] . ميخائيل باختين : االكلمة في الرواية، ص76.

[2] . ينظر ميخائيل باختين: شعرية دوستفيسكي، تج،د جميل ناصف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1986 م، ص283 .

نجد كذلك كلمة المحاكاة الساخرة متجلية في السّجل السياسي، الذي يمثل بعضه خطاب سعدان وهو يلح متضرعا لشيخ المقام، كي لا يردّ عليه هديته الثمينة ." **سيدي لا ترد مِنّتي الثمينة** "[1].يتزامن هذا التضرع مع الخطاب الساخر الذي يقرأه عبدالنور من المجلد استهزاء بحالة التّذلل التي أبداها سعدان من أجل الوصول إلى طلبه من شيخ المقام .

" **ليت الله أوقفني على ما جنيت، ولوّح لي بالذنب الذي ارتكبته وأتيته** "[2] .

ما تحيل إليه هذه العبارة ضمنيا،هو خطاب يجيب على خطاب سعدان من خلال بارودیا لها قصدية معارضة للخطاب السياسي، العبارة الثانية التي يقرأها عبد النور تهدم العبارة الأولى التي نطق بها سعدان، الذي يمثل السياسي الفاسد . أما النص الثاني الشاهد :

"**فضحك يوسف معتقدا له « لابد انه كان يماشيك في لعبتك . »فكشف له أنّ حمدون شخص تجنب دائما أن يتسبّب له في أذى، برغم ولوعة بالحيلة والمكر والمراوغة والتدلل المخاتلة وبالدسائس الصغيرة والفعلات الغريبة. وأخبره أنه قدم أحيانا خدمات مهمّة . كما عندما نقل إليه أن سحنون أكل كثيرا في لحم سيده إدريس بعد أن رفض له قبول هباته التي كان ينوي أن يذل بها جانبه نحو ربيعة بينما عينه كانت لا تزال على عالية. ونَمّ إليه أن سمع سلطانه إذ دخل عليها بالسجائر، تقول لزوجها إن إدريس ذلك المخبول ليس صاحبة آية حتى يخشاه. فحذرها منه. وسخر لها كيف ترضى أن يؤلبها على رجل ورع شخص طماع ماكر يطفف الناس وربه مثل التاجر**

[1] . الحبيب السايح : رواية زهوة، ص34.

[2] . نفس المرجع، الرواية، نفس ص .

سحنون. فزمجرت فيه بأوشام وجهها التي، حين تغضب، تصير إلى لون ضفدعة. وذكرته أنهما عاش أبترين بلا ثروة ولا جاه ،فلماذا لا يكون سحنون هو مفتاحهما إلى هذه وذاك إن زوجاه بنت إدريس ثم عقد لابن فاطمة على علجية ؟ "[1].

إننا نستشف من هذا المقطع المطوّل تلك البارودیا، التي يقوم فيها الحديث بواسطة كلمة الآخرين حيث يقدم الكاتب صوتين هما: صوت يوسف الذي يضحك من أفعال حمدون الحسير، التي حاول بها مغالطة رضوان، هذا الصّوت الذي يقوم هو الآخر بفعل بارودي على صوت حمدون، ناقلا أحداثا يناقضها صوت خفي،وهو صوت المؤلف وصوت يوسف ورضوان، في مقابل أصوات تعمل في الاتجاه المناقض للأهداف السّامية للمقام من خلال سخرية سلطانة من ورع إدريس : " **إن إدريس ذلك المخبول ليس صاحبة آية حتى يخشاه** " ومحاولاتها زرع الشك في زوجها اتجاهه، و اتجاه عبد النور، وكل ذرية آل القاضي أصحاب المقام. بالمقابل يقوم الشيخ بسخرية من سلطانة ويحذرها. يقول السّارد "**وسخر لها كيف ترضى أن يؤلبها على رجل ورع، شخص طمّاع ماكر يطفف الناس وربه مثل التاجر سحنون.**".

هذه السّخرية المتبادلة بين الشخصيات والتي تفتح مجالا واسعا لتعدد المواقف الأيديولوجية التي تتصارع في الرّواية، يلعب الأسلوب الساخر على هدمها واستبدالها، وعليه يكون هذا المقطع الذي أبرزناه في مجمله نسيج ساخر يحوي من كلمة المحاكاة الساخرة، ومن التهكم ومن التناص الساخر، حيث تتجسد قدرة الكاتب ووعيه الجيد بقدرة اللغة على الذهاب بين النقيضين، لهذا كان الأدب السّاخر « يعتمد وسائط

[1]. الحبيب السايح : رواية زهوة ، ص 213.

متعددة بعيدة الدلالة موازنا بين العناصر اللسانية والوجدانية إلى حدود الالتباس[1] » يمارسها السارد لتكسير نوايا الكاتب .

و منه فالسخرية، تجعل اللغة الروائية ،موسومة بطابع مستخدميها ،متنوعة على قدر تنوع الشخصيات والمقامات الكلامية الشيء الذي يولد بنية الشكل والدلالة في رواية " زهوة" .

رواية أخرى نجدها حافلة بالمحاكاة الساخرة هي رواية " تماسخت" ورواية "تلك المحبة". سوف نحاول الكشف في هذين العملين عن الكلمة الساخرة التهكمية .

2 . 2-2- الكلمة الساخرة التهكمية:

نعني بالكلمة التهكمية :

التهكم في لسان العرب : يقال التهكم الطعن، وتهكّمت تغنّيت، هكمت غيري تهكيما، تغنيته، والتهكم الاستهزاء[2]

في معجم تاج العروس: التهكم يعني التهدم (يكون في البئر ونحوه)، يقال تهمت البئر، يعني هدمته، والتهكم الاستهزاء و الاستخفاف[3]

اصطلاحا: التهكم يعني الإتيان بلفظ البشارة في موضع الإنذار والوعد في مكان الوعيد، والمدح في معرض الاستهزاء[4]

أما باختين فيرى أن الكلمة التهكمية، أو المحاكاة الساخرة التهكمية نمط خاص من المحاكاة الساخرة لأنها تعتمد على الكلمة الغيرية، يضيف باختين" الكلمة الساخرة التهكمية، وكل كلمة مستخدمة بدلالة

---

[1]. محمّد العمري: البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، دار نشر إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء، 2005م، ط/1، ص92 .

[2]. لسان العرب لبن منظور،دار المعارف، كورنيش النيل، القاهرة، مج 51،(باب الهاء) ، ص 4671 .

[3]. محمّد مرتضى الحسيني الزبيدي: معجم تاج العروس، تح، علي الهلالي، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي،الكويت (د،ط)،ج1421،3هـ/2001، ص 11.

[4]. سعاد سلامي: السخرية والتهكم في ملصقات عزالدين ميهوبي، مذكرة ماستر، إ . د أحمّد بن لخضر فورار، جامعة محمّد خيضر بسكرة، قسم اللغة العربية وآدابها،2015/2014، ص 8.

مزدوجة، ذلك أنه في مثل هذه الحالات تستخدم الكلمة الغيرية من أجل نقل النزعات المعادية لها، وفي كلام الحياة اليومية يكون مثل هذا الاستخدام لكلمة الغير شائعا جدا، خصوصا في الحوار حيث يكرر المحاور في حالات عديدة حرفيا ما يؤكد المحاور الآخر، محملا إياه قيمة جديدة ومضيفا عليه نبرة خاصة به: للتعبير عن الشك ، الاستياء التهكم، الاستهزاء ، السخرية..الخ"[1]

كما نجد أيضا دومنيك مينغانو في هذا الشأن يشبه السخرية بطريقة الاستعارة، حيث يوظف المتكلم السخرية كفن لغوي ومظهر أسلوبي يسمح هذا الفن بقول شيء ولكن المتكلم يريد شيء آخر، فعندما نكرر القول نفسه فإننا نقصد عكس المعنى الظاهر أو السطحي[2].

لهذا يلجأ العديد من الروائيين إلى السخرية اللاّذعة والحاذقة في نفس الوقت بحسب المبررات ومقتضيات المقام الكلامي، مثلما فعل الروائي الحبيب السائح الذي ضمنا خطابه الروائي سخرية لاذعة معتمدا على تقنية الأسئلة التي تجمع بين خطابين أحدهما مضمر إلا أننا نستشفه من السياق الذي يوحي بسخرية مضمّنة[3] كما في الأمثلة التالية :

♦ من رواية " تامسخت "

أولا:

" القاتل والمقتول للنار؟ أي حماقة، ولم ليس العكس؟ ولم لا على هذا ولا إلى تلك؟ ثم إن خالد بن سنان لم يعد ليخبر عن البرزخ (...) شماته !

---

[1]- ميخائيل باختين: شعرية دوستيفسكي، ص284.

[2]. ينظر د نورة بعيبو: آليات الحوارية و تمظهراتها في خماسية" مدن الملح"، وثلاثية "أرض السواد" لعبدالرحمن منيف، ص 244.

[3]. ينظر محمّد برادة : أسئلة الرواية، أسئلة النقد ، ص 44.

تلك كانت طعنته الخفية. لذلك، مزق ترهات تسجيلاته في القطار المغاربي وأطعم بها مخرأتي فندق السنترال في الرباط ثم دار مامه فطومة في تونس. وبال عليها في المرتين.[1]

ثانيا: **"فبدرة الحماقة نبتت ثم عرّشت مأساة يوم حُولت،إلى محلات رخيصة للأكل في كل وقت سُميت الفصول الأربعة،تلك المكتبات والنوادي ومحلات الخياطة والحلاقة الراقية والزخرفة العربية والصناعة التقليدية وكل الحرف"**[2]

ثالثا : في هذا الحوار.

. يجب أن تكون قرصانا كي تعيش في مدينة كالجزائر.

. وجدان هذا البلد كله ينبض قرصانية ويرجل هلالية.

. بلاءان !

. لعنتان.. اشرب هذه في صحة الفحلة ولا تغتم.[3]

♦ من رواية " تلك المحبة " .

أولا : **" وكان تبو سحب لدباري من يده نحو الدكانة وهمس له : " كيف تجرؤ الرهطة اللقيطة على ما يقطع رأسها لو كانت الأيام على حالها، حين تدعي علينا بناء على ما أعده علينا الرهط اللقيط الآخر، أننا أعددنا قوائم بأسماء وهمية من توارق بلاد السوادين جئنا بهم فاستخرجنا لهم بطاقات هوية مزورة ومكنّاهم من الاستفادة من قروض فلاحية كبيرة "**[4]

. ثانيا : **" انظري إلى حالك. توسوس عقلك. وتنغصت نفسك. وتكدّر خاطرك. الحساد لا يدخلون الجنة حتى بعد الغفران. : فزمجرت**

[1] ـ الحبيب السائح: رواية تماسخت، ص 20.

[2] . الحبيب السائح: رواية تماسخت، ص 21.

[3] . نفس المرجع،الرواية ، ص68.

[4] . الحبيب السائح : رواية تلك المحبة، ص 168.

فيها : " ورمل العرّق الغربي فوقك يابنت اليهودية، لا أنا ولا أنت تكتب لنا نجاة. ماذا ينفع أن نتوب؟[1] "

من خلال الأمثل المستقاة من بعض روايات الحبيب السائح يبدو لنا التوجه الساخر التهكمي للمقاطع السردية، في رواية" تماسخت" حيث صيغت الكلمة الساخرة التهكمية في الغالبية على شكل حوار إما مباشر أو ضمني، وهذا ما يشير إليه خطاب السارد الذي يتحدث عن خيبة البطل الذي تتحول لغته إلى لغة ساخرة من الحياة ومن الذي يحدث فيها. فالمقاطع السردية في مجملها نسيج ساخر يحوي من المحاكات الساخرة (تقليد) ومن التهكم، ومن التناص الساخر، الذي يجسد قدرة الكاتب على التنويع. لهذا فالسخرية هنا هي " حركة ذهاب و إياب ديناميكي من الضد إلى الضد التي تنتج التباس اللعبة ناتجة عن وعي لعبي جيد، وعي مجدول(أي مضاعف الضفيرة) وغير مباشر يفرض على نفسه الذهاب والإياب بين النقيضين "[2]، ينتج هذا الإجراء الفني الذي يقوم به الكاتب التباس في الدلالة عبر نقل العبث الدائر في حياة بطله في مرحلة زمنية عاشت فيها الجزائر محنة الموت العبثي، والسخرية منه،لهذا ينقل الكاتب المفترض الكلمة الساخرة التهكمية من الواقع أولا ومن العالم، نلحظ ذلك في عبارة المفارقة التي جاءت في المثال الأول من رواية "تامسخت" . " القاتل للجنة والمقتول للنار"، هذا ما كانت ترده الجماعات المسلحة، ثم يضيف السارد متسائلا عن هذه الحماقة التي يرددها هؤلاء بأسئلة تهكمية:

" ولم ليس العكس؟ ولم لا على هذا ولا إلى تلك؟ ".

[1] . الحبيب السائح : رواية تلك المحبة، ص 151.

[2] . محمّد العمري : البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، افريقا للنشر، الدار البيضاء، 2005م،ط!، ص 99.

تُعد الأسئلة التي يطرحها السارد أسلوب استدراكي ساخر وتهكمي على كلام الجماعات المسلحة، وأيضا استدراكي ساخر على الكلام العام، فقد قدم السارد من خلال هذا المقطع السردي

أولا حقيقة وجودية هي أن القاتل ظالم جزاؤه النار والمقتول مظلوم جزاؤه الجنة، السارد يتهكم من هذه الحقيقة المطلقة فيتبعها بكلمة ساخرة تهكمية بعد أن تساوى القاتل والمقتول بل، أصبح القاتل بريئا والمقتول مذنبا. في ظل هذه العبثية التي يثيرها خطاب السارد في كلمته الساخرة، والتي يعدها مُحَّد العمري " إحدى الخصوصيات القليلة التي تميز الإنسان عن الحيوان باعتبارها تعديلا للسلوك الغريزي، فالإنسان هو وحده الذي يقلب عن وعي الموقف المأساوي، أو موقف الشدة إلى موقف اللامبالاة"[1].

تزداد السخرية من أولئك الذين اتخذوا الموت سبيلا في مشروعهم الحياتي لتسيير الناس، وادخالهم الجنة، ينتقل الموقف من السخرية على العالم العياني إلى السخرية على العالم الغيبي، ثم السخرية من الخوف الذي ليس له أي معنى، وهذا ما يؤكده السارد عند اعتباره للحظة خوف البطل مثل الشماتة . لهذا اعتبر كل شيء ترهات وحماقة.

ينتقل السارد إلى قمة عبثيته حينما يعلن أن لاشيء له معنى سوى اللحظة لحظة شراب المعتق .

"اشرب هذه في صحة الفحلة ولا تغتم."[2]

في هذه العبارة السردية يأتي الكلام الساخر على شكل استخفاف من الحياة ومن النظر إليها بتلك الجدية، وهذا مدخل آخر للتنوع الكلامي في الرّواية.

---

[1]. مُحَّد العمري : البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، ص 100.

[2]. الحبيب السائح: رواية تامسخت، ص 68.

من خلال ما تقدم يبرز دور ازدواجية المعنى الذي تلعبه السخرية في رواية " تامسخت" ، فماذا عن السخرية ، والكلمة التهكمية الساخرة في رواية " تلك المحبة "؟

نلاحظ الشيء نفسه في مجمل المقاطع السردية في رواية " تلك المحبة " حيث ينقل السارد سخرية أبطاله من خلال نقل كلمة الغير واستخدامها لتمرير الكلمة الساخرة التهكمية من أفعال بعض الشخصيات مثل لدباري و تبو الذي نقل كلامه مكررا: " **كيف تجرؤ الرهطة اللقيطة على ما يقطع رأسها..." و " بناء على ما أعده علينا الرهط اللقيط "**[1]

نقل السارد لنزعات الشخصيات المعادية للبتول وللقيم الإنسانية من خلال التآمر فيما بينها ، كما نلاحظ تكرار السارد في الحوار لما قال المحاور في العديد من المرات ، عن هذا الإجراء الفني يقول باختين مستحضرا قول ليوسبيتسر في كتابه" قواعد اللغة الايطالية الحديثة": "عندما نعيد في كلامنا صياغة جزء صغير من تعبير محدِّثنا، فإنه يجري تغيير حتمي في النغمة، وذلك بحكم تناوب الأشخاص المتكلمين: إن كلمات " الآخر " تتردد دائما على شفاهنا بوصفها كلمات غريبة علينا، وغالبا ما يصاحبها مزيد من النبرة الهازئة، والمتهكمة، والمبالغ فيها..بودي هنا أن أذكر بالتكرار الهزلي والساخر بحدة للفعل في الجملة الاستفهامية للمحاور، وذلك في الجواب الذي يترتب عليها. في هذه الحالة يمكن أن نلاحظ أنهم يلجؤون في الغالب ليس فقط إلى البنية الصحيحة من ناحية القواعد، بل وحتى إلى الجريئة جدا والمستحيلة أيضا، وذلك من أجل أن يتكرر بشكل من الأشكال جزء من كلام محدثنا ومن أجل أن نسبغ عليه نوعا من التهكم "[2]

[1] .الحبيب السائح: رواية تلك المحبة ، ص 168.

[2] .ميخائيل باختين : شعرية دوستيفسكي ، ص284 .

في كلام ليو سبيتسر نستشف أن التهكم يظهر من نبرة الصوت في كلام الآخر، ففي الحوار الذي يجريه بتو مع لدباري تتكرر عبارة الرهطة اللقيطة، والرهط اللقيط. وهي عبارة استهزاء وتهكم، نقل الكلمة الغيرية التي تبدو منبورة فإنها تجعل من الصوتين يقومان بعلاقة متبادلة ومتنوعة، لأن مجرد التأكيد الذي تشير إليه عبارة . لقيط ورهط . التي تصحبها نبرة هازئة. يؤدي كما يقول باختين إلى تصادم إدركين داخل الكلمة الواحدة: حقا إننا لا نكتفي بأن نستفهم ، بل نسبغ قيمة إدراكية أخرى على هذا التأكيد الغيري[1].

يعمق الحبيب السائح أسلوب السخرية عبر الكلمة الساخرة التهكمية من خلال الحوار بين الشخصيات حيث يتم التأكيد على نفس الكلمة الغيرية، وهذا نجده في حوار بنت هندل وبنت كلّو التي صاحت بهياج.

" وبين هياج وصياح. نادت بنت كلّو خلقا لا يطهرون، كأنهن النساء جميعا:« اخرجن لليلة البدراء لترين سكونها الفضي وزهو النجوم محتفية بمن شملها الليل بنعمة الأنوار ويعطيها النهار من ضياء شمسه! ويلٌ لكُن مما يكمن في صدروكن عليها كمون النار في الحجر. وويل لي أنا من نقمتها. » "[2]

الكلمة الغيرية التي هي الخيبة من الغيرة ومن مناصبة البتول العداء، المرأة الرمز، أو القيمة التي تمثلها.

بنت كلّو ترد عن سؤال بنت هندل بعد ترهيبها بمصير الدخول للجحيم حتى بعد الغفران، أنه لا معنى لشيء.

. " لا أنا ولا أنت تكتب لنا نجاة. ماذا ينفع أن نتوب؟[3]

---

[1] . ينظر ميخائيل باختين : شعرية دوستيفسكي ، ص284.

[2] . الحبيب السائح: رواية تلك المحبة ، ص 151.

[3] ـ نفس المرجع: الرواية، نفس الصفحة.

هذا هو مصير الشر أمام الخير، اللا جدوى، و الاستخفاف الذي يظهر في النبرة الهازئة في كلام الشخصية، يجعل من الكلمة الساخرة التهكمية التي يثيرها المؤلف لإبراز الصورة المطلقة للمرأة التي جعلها رمزا للأنوثة وللخصب، والتي تتجاوز كونها امرأة لتصير وطنا، والتلاعب بالوطن لن تكون نهايته سوى الخيبة، الخيبة التي ستلازم أعداءه مدى الحياة.

تصدر الشخصيات موقفها من العالم رؤيتها كما وضحت التضاد المتكافىء بين بنت هندل وبنت كلّو حول شخصية البتول.

يمثل هذا نوع من الازدواج المفضوح المرتبط بالكرنفالية موقفا من العالم كما يقول باختين :" ارتبطت المحاكاة الساخرة ارتباطا وثيقا بالموقف الكرنفالي من العالم، إن المحاكاة الساخرة تعني تكوين ازدواج مفضوح،إنها "ذلك العالم بالمقلوب" ولهذا السبب كانت المحاكاة الساخرة مكافئة بين المتضاديين "[1]

إذن الحبيب السائح استطاع من خلال استخدام هذه التنويعات الأسلوبية أن يبرز أهم عنصر في صورة اللغة، وهو عنصر السخرية بعده أحد أهم عناصر البلاغة،والمقاومة وثورة تحرر من سلطة المركز والتشيء، فمن خلال النظر إلى السخرية الأدبية كما يقول مُحَمَّد العمري" باعتبارها وسيلة اختيارية تشاكس كل صور الجمود، والغفلة والنقص والاستبداد وتستفزها، وثورة على كل ما يشيءُ الإنسان، ويخفي أو يلغي قدارته المبدعة وسعيه الدائم للتحرر "[2] .

إذن تلك هي أبرز منابع الجمالية والتحوّل، حيث نجد تكسيرا للسّرد، وإرباكا للنظام الفكري والاجتماعي للقارئ عبر إرباك هذا النظام نفسه

[1] ـ ميخائيل باختين : شعرية دوستيفسكي، ص286.

[2] ـ مُحَمَّد العمري : البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، ص 98.

عند الشخصيات المتخيلة من خلال التقطع السردي الساخر والهجائي، وفي كل ذلك تؤدي اللغة باشتغالاتها المختلفة الدور الحاسم في بناء دلالة النص وجماليته. كما تبرز من خلال تقاطع اللّغات واختراق لغات الآخر للغتنا، هذا الاختراق الذي قد يتخذ شكلا آخر للتمظهر في الرّواية بصورة متداخلة مع لغة السّارد في شكل حوار النصوص، أو تنوعا حواريا نجده يمثل نوعا آخر من التراكيب الكلامية لا يتسم بالتداخل بل بالتقابل في صورة التخاطب، أسماه باختين : " التقابل الحواري " ، والذي سيكون مبحثا التالي:

3-1- التنوع الحواري :

3-1-2- التقابل الحواري:

نقصد بالحوار أولا ذاك النمط الفني الذي تنتظم من خلاله أحاديث الشخصيات، كما " يعدُ موطنا من أهم مواطن تعدد الأصوات في النص السردي وينهض بوظائف متعددة كالإيهام بالواقع والوصف والإخبار ورسم ملامح الشخصيات ودفع الحركة القصصيّة والإسهام في بناء الحكاية بالتمهيد لأحداثها و / أو بالارتداد إلى ما مضى منا ممّا تعمد الراوي إسقاطه و / أو بالإشارة سلفاً إلى ما لم يبلغه السرد بعد"[1] كما يقصد به باختين ما سمّاه أفلاطون منذ زمن، بالمحاكاة المباشرة (**mimésie**)أي حوار الشخصيات، فيما بينها داخل الحكي، وباختين كعادته يستعمل صيغا متعددة للتعبير عن الشيء الواحد لذلك نجده يتحدث أيضا عمّا يسمى: (الحوارات الدرامية الخالصة)، ثم عن حوار الرّواية، وهو يقصد دائما حوار الشخصيات المباشر في الحكي[2] .

[1] . معجم السرديات: مج من مؤلفين، اشراف محمّد القاضي، ص 159 .

[2] . ينظر حميد لحميداني: أسلوبية الرواية، ص90.

كما للحوار وظيفة أخرى عند باختين، باعتباره شكلا تأليفيا مرتبطا ارتباطا وثيقا بحوار اللغات المترددة في التراكيب الهجينة، وفي الخلفية المشيعة للحوارية في الرّواية المعتمدة على طريقة بناء الموضوعات بناءً أركستراليا وعن طريق تنظيم التهجينات مع الأساليب الرّوائية، إذن الحوار في الرّواية عند باختين حوار من نوع خاص، فهو لا يمكن أن يستنفد في حوار الشخوص العملية المتصلة بالموضوع(sujet)، بل يزخر بتنوع لا متناه من المواجهات الحوارية العملية المتصلة بالموضوع التي لا تنتهي بهذا الحوار ولا يمكن أن تنتهي به إلى حل، والتي تبدو وكأنها توضح فقط هذا الحوار الصميمي الذي لا مخرج منه بين اللغات[1]. فالحوار بين اللغات الخالصة في الرّواية هو بالإضافة إلى هذا المدخل، وسيلة فعالة في إنشاء صورة اللغات، لذلك أسماه باختين بالتقابل الحواري، بدلا من الحوار تركيزا على وظيفة التجابه الكلامي فيه[2]، تجابها قائما على أشكال اللغات، وليس على المعاني التي تشتمل عليها، يرسم حدود اللغات ويخلق الإحساس بهذه الحدود، ويرغم على استشفاف الأشكال البلاستيكية للغة[3] .

وحوار الرّواية نفسه بصفته شكلا مُكَونا، مرتبطا ارتباطا وثيقا بحوار اللغات الذي يرن داخل الهجنة، وفي الخلفية الحوارية للرّواية كذلك . وعليه تكون حوارات الشخصيات في الرواية متنوعة معرفيا ولغويا واجتماعيا، على نحو شبيه بتنوع أنماط الشخصيات واتجاهاتها في الحياة، كما أن الحوار الخالص عند باختين " لا يكون قاصرا على الأغراض الذاتية والنفعية للشخوص، ولكنه يتغذى من الحوارية الكبرى في الرّواية أي من التهجين و الأسلبة، وهذا هو معنى قوله: وحوار الرّواية نفسه،

---

[1]- ينظر ميخائيل باختين : الكلمة في الرواية ، ص 152.

[2] . ينظر نفس المرجع ، ونفس الصفحة .

[3] . ينظر ميخائيل باختين : الخطاب الروائي، ص231.

بصفته شكلا مُكَوَّناً، مرتبطا ارتباطا وثيقا بحوار اللغات الذي يرن داخل الهجنة وفي الخلفية الحوارية للرّواية"[1].

♦ ففي رواية " ذاك الحنين " :

1 ." **مولى المحنة يا حضار واحد من لبلاد،سبحان خالقي مولاي مكن لي نعمة لكلام.**"[2]

2. "**أنا ذاهب، أنت راحل دّمرتنا حماقات البشر**"[3].

3." **سيدتي من أين جاء هؤلاء الّذين بسطوا عليك سطوتهم مرّة واحدة** "[4]

♦ في رواية " تماسخت ":

1. " **ـ إلى أين**

ـ إلى التْراز! الشالتاعش بالعربيةديالنا!

فاصطنع الميلود تطيرا.

ـ ويلي على الفرنسيين!

ثم شد على يد كريم فالمكاوي مشيرا بوجهه.

ـ خونا عبد الحميد ساكنته جنية. مايفت فيه نحس."[5]

♦ في رواية " زهوة ":

. " **تلك هي آخر ديار آل حسناء أجدادي لأمي**"[6].

. " **لابد أن فيها دفء وأنس**"[7] .

. " **وكأنها دار آل العوالي، حيث ولدت خولة** "[8].

---

[1]. حميد لحميداني: أسلوبية الرواية، ص90.

[2]. الحبيب السايح : رواية ذاك الحنين، ص 11.

[3]. نفس المرجع، الرواية، ص 146 .

[4]. نفس المرجع، الرواية، ص 36.

[5]. الحبيب السايح : رواية تامسخت، ص 105.

[6]. الحبيب السايح : رواية زهوة، ص19.

[7]. نفس المرجع، الرواية، نفس الصفحة

[8]. نفس المرجع، الرواية، نفس الصفحة.

نكتفي بهذه الأمثلة التي تمثل الحوار في مدونة الحبيب السائح .

يتمظهر الحوار كعنصر بارز في رواية " ذاك الحنين" بداية من حلقة خليفة المداح التي يبدأها بعبارة: " **مولى المحنة ياحضار..**" في المثال (1) إلى آخر عبارة يرددها في نهاية الرّواية حينما يرى أنّه صار دمارا، فهو إذا محكوم عليه بالسيّر و الرحيل كما يقول السارد في المثال (2) " **أنا ذاهب، أنت راحل دمرتنا حماقات البشر** "

الصوت في هذا المقطع السردي هو صوت الزوالي أي السارد الذي يمثل الصوت الحي في الذاكرة؛ يقوم بفعل الحوار والمجادلة بصورة مباشرة، كما نجده يتقاطع مع صوت "خليفة المداح " الذي يشترك معه في البرنامج السردي لدفع الأحداث خاصة عندما يأتي إلى الحلقة ليستمع إلى حكاياته. يستحضر الزوالي من خلال الحوار أيضا طفولته مع "بلغرايب" في الجبل ،و في المسبح البلدي عند رؤية" مادلين"، الّتي تمثّل هي الأخرى الحنين المفقود .

إذا فالرّواية تقوم على الحوار الذي يجري فيه تناوب للأصوات السّاردة من خلال صوتين.

بداية من صوت" خليفة المدّاح" تستهل به بداية الرواية كما قلنا و الّذي يسرد الحكايات الكثيرة عن" بلغرايب "، " الخامبو"، "حمو القط"، " حمر العين ". أمّا صوت "بوحباكة " فهو صوت المثقّف العارف الّذي دبّج في "قهوة الزلط" مقالة عن تردّي البلاد، و عن الفساد و عن سحب القروض نقدا من البنوك في شكاير السيمة كما يقول:

" وفي كل ما حبكته اليد الهلاليّة من خواب فاستثمرت في مشارع تجاريّة طفيليّة و شريت بها مساكن جاهزة و مازدات و حولت إلى عملات بنسب مخجلة ..."[1]

في المقاطع السردية، أو في الرواية كاملة لا يأتي الحوار مباشرا فقط بل نجده أيضا يأتي خفيا لأن كل أسلوب في الروايات المتعددة الأصوات يخفي جدلا حواريا كما يقول باختين " في الكلام الأدبي تكون أهمية الجدل الخفي ضخمة جدا، في الحقيقة في كل أسلوب يوجد عنصر الجدل الداخلي، الفرق فقط في الدرجة و طبيعة هذا الجدل (...) و بالإضافة

[1] . الحبيب السايح : رواية ذاك الحنين، ص 26.

إلى ذلك فإن الكلمة الأدبية تحس بوجود الكلمة الأدبية الغيرية إلى جانبها، بالأسلوب الغيري. إن عنصر ما يسمى برد الفعل على الأسلوب الأدبي السابق، الموجود داخل كل أسلوب جديد، هذا العنصر يعتبر مثل ذلك الجدل الداخلي مثل ذلك التقليد المضاد للأساليب الخفية الخاص بالأسلوب الغيري، هذا الجدل الذي ينجز غالبا وهو يحاكيه محاكاة ساخرة بوضوح ."[1]

فالحوار الخفي يبرز بكثرة من خلال صوت السّارد في " ذاك الحنين" والذي يبين لنا أنّ البلاد نخرها الفساد، بعد أن امتدت لها اليد الهلاليّة التي يستحضرها الحبيب السائح كدلالة تّاريخيّة، تحيلنا على بني هلال الّذين كانوا قوما يغيرون و ينهبون أموال البلاد الّتي كانوا يحتلّونها، اذا فتعدد صوت السّارد في" ذاك الحنين"،و المحيل على التقابل الحواري أو المجابهة الحوارية بين الأصوات التي يتغيّر فيها الوعي من الوعي الاجتماعي البسيط إلى المثقف انطلاقا من العلاقة بين الكاتب المفترض و الشّخصيّة الرّوائيّة، لأن الحواريّة نفسها تتطلّب تعدّد الأصوات و الأساليب محمّلة بأنماط الوعي ،و أراء الكاتب نفسها توضع في مقابل أراء الشّخصيّات[2].

هذا يعني أن في الحوار الخفي المتحدث واحد لكننا نحس في كلمته صوتين، لأن الكلمة الغائبة تلقي بظلالها في الكلمة الماثلة عند الشخص المتحدث فنراها شديدة التوتر.

في رواية " تامسخت " سنلاحظ أن الحوار واضحا، فهو يتكون في المثال الأول (1) من رواية " تامسخت" من ستة أسطر :

1. " ــ إلى أين

ــإلى التّراز! الثالثاعش بالعربيةديالنا!

فاصطنع الميلود تطيرا.

ــ ويلي على الفرنسيين! .

[1] ـ ميخائيل باختين: شعرية دوستيفسكي، ص287.

[2] . آمنة بلعلي: الحوار عند الحبيب السّائح، كتاب الملتقى الخامس، ص 102.

ثم شد على يد كريم فالمكاوي مشيرا بوجهه.

_ خونا عبد الحميد ساكنته جنية. مايفتْ فيه نحسْ.

في السطر الأول يسأل الميلود صديقه عبد الحميد في لقائهم في السونترال، إلى أين سيذهب.

في السطر الثاني يرد عبد الحميد بلغة دارجة، مشيرا إلى الغرفة 13، بلغة فرنسية معربة. وهنا اللفظة خاصة بالمغرب العربي، سواء المغرب أو الجزائر لكنها تحيلنا على المغرب لأن عبارة الإجابة تكتمل بلفظة " ديالنا" وهي لفظة مغربية، تعني بلغتنا: "ملكنا"، هذا بالإضافة لكلمات أخرى مثل :" **مايفتْ فيه نحسْ**" .

اللغة في هذه العبارة من الحوار، هي نفسها لغة حوارية،تحوي جدال خفيا، وهي لغة وسطى، أشرنا سابقا أن الحبيب السائح يتميز بها خاصة في عمله الأول : " زمن النمرود"، اللغة الوسطى الغنية بالتعدّد اللغوي،أي أن الكلمة هنا تتجه دائما للكلمة الغيرية، خاصة أن البطل "كريم" في مثل هذه الحوارات المباشرة سيضطر إلى تسكين أواخر الكلمات لأنه في بيئة تختلف لهجته عن لهجتها قليلا.

وهذا هو الاستعمال الذي يفضله كريم في عالم لهجوي غريب عنه، يقترب منه ويتعامل معه بتعميم الفصيح وهي سمة كثيرا ما تميز لغة المثقفين[1].

لهذا "يعتبر أنّ التّعبير ليس فعلا فرديا، لكنّه نشاط اجتماعي حدّدته مجموعة من العلاقات الحواريّة ، فالحوار لا يمكن حصره فيما يجري بين شخصين في المحادثة اليومية، إنّه يشمل أيضا كلّ إنتاج كلامي صادر عن الانسان"[1].

.. أما رواية " زهوة " التي يتمظهر فيها الحوار كعنصر بارز، منذ بداية رحلة عبد النوار ويوسف، حيث ينقل السّارد حكايا عن المكان

[1] . ينظر صاليحة مرابطي: حوارية اللغة في رواية تماسخت، دم النسيان، ص 94

[1] عمر بلخير : الخطاب و بعض مناهج التّحليليّة : N 1 Janvier 2006, revue compus، ص 72.

وعن التاريخ، على لسان عبد النور،حيث يقول مخبرا يوسف عن ديار أجداده . " **تلك هي آخر ديار آل حسناء أجدادي لأمي**"

يأخذ الحوار هنا طابع إخباري يتقاطع فيه الحنين لمكان الأجداد، ولمكان الطفولة، والحنين أيضا للعشق الذي يثيره المكان في ذاكرة السارد، كما يبرز الحنين أيضا من خلال إجابة يوسف التلقائية عن كلام عبدالنور : " **لابد أن فيها دفء وأنس**" .

ثم يرد عبد النور، مستحضرا حنينه لزوجته خولة " **وكأنها دار آل العوالي، حيث ولدت خولة** ".

يدفعنا هذا الحوار المتداول، بين الشخصيتين إلى اعتبار أن هناك ارتباطا وثيقا بين مكون الحوار الذي يحيل على لغات ترن فيها الهجنة المرتبطة بالألفاظ المهجّنة، التي نحسها في الخلفية الحوارية للمقاطع السردية، إن لفظة آل حسناء، أو آل العوالي، ليستا لفظتين بريئتين، بقدر ما هما مشحونتان بتاريخ قَبَلي يحيل على أصول عبد النور و خولة زوجته، التي اغتالها الإرهاب، كما يحيل على تصارع أنماط الوعي بين حاضر يتألم له البطل،كلما تذكّره، و ماض يتحنن إليه وهو يبصر ما يذكره بدار حبيبته. وبدار طفولته في ديار قومه آل الحسني. وهي أيضا رؤية للعالم، يثيرها البطل في خطابه غير المباشر، حينما يتحدّث بحسرة ليوسف عن خيباته، كما يحيلنا إلى مسألة مهمة في تاريخ الأدب العربي خاصة الشعر منه، وهي الوقفة الطَلَلية التي يقفها الشاعر العربي مستعيدا ديار وأطلال حبيبته.

مع كلمة عبدالنور وكأننا أمام وقفة شاعر عربي من شعراء الجاهلية القدامى.

حديث عبدالنور واستذكاره لا يتعلق فقط بحنينه لزوجته خولة ولديار أهلها، بل هو استعادة أيضا لما حدث من جراحات في تاريخ الوطن : " **وقال له على حسرة « ما بحثت فيه من تاريخنا المعاصر واستنتجه**

أودى بي،كما المئات مثلي، إلى إحباطات، بفعل الردات العنيفة وخيانات العهد التي تلت نهاية حرب تحرير مدمرة، وتجريد أمة من تاريخ كامل كتبته بدم أبنائها. وبرغم ذلك، يحق لمن هم في عمرك أن يعرفوا أن ما حصل قبل حوالي أربعين عاما، كان خاتمة لآخر فصل من مواجهة تاريخية خاضها، أولئك الأحفاد بالسّلاح من غير حسابات. حضيت أنا، بأن كنت من بين الأطفال الذين شاهدوا الغزاة وهم يجرّون هزيمتهم في الطريق ذاتها التي جاءوا منها محتلين."[1].

من خلال هذا الحوار الوارد على لسان الشخصية، والذي يأتي في صورة خطاب تاريخي يمرره المؤلف على لسان شخصية البطل، وهو في نفس الوقت صورة للكلمة الأيديولوجية التي يقول عنها باختين هي تلك «الكلمة المحمّلة دائما بمضمون أو بمعنى إيديولوجي أو حدثي، إن الكلمة الطاهرة والمكتفية بطهرها الذاتي، لا وجود لها، ذلك أنها في استعمالها اليومي لا تنفصل عن مضمون إيديولوجي محايث لها، بل إنها لا تحقق استعمالها إلا بفضل الايديولوجيا التي تلازمها [2]» ، وليست صورة الكلمة إلا صورة اللغة، تتقاسمان التغير والتبدل، والوجود الحي المتعدد الدلالات، والحوار وإن كان يبدو في هذه المقاطع السردية متجها في اتجاه واحد،إخباري،أكثر منه جدلي، إلّا أنّ التنوع اللغوي الذي يدخل عبر هذا الخطاب التاريخي الذي يزخر بتنوع لا متناه من المواجهات الحوارية العملية المتّصلة بالموضوع، والتي لا تنتهي بهذا الحوار ولا يمكن أن تنتهي بحلّ كما يقول باختين والتي يبدو وكأنها توضح فقط (بوصفها إحدى المواجهات الكثيرة المحتملة والممكنة).

[1]. الحبيب السايح : رواية زهوة ، ص 21

[2]. ميخائيل باختين : الكلمة في الرواية ، ص 152

لهذا فإن حوار اللغات ليس حوار قوى اجتماعية في سكونية تعايشها وحسب، وإنما هو حوار أزمنة وعصور وأيام، ما يموت منها وما لا يزال يعيش، وما يولد[1] .

إذا، فتقنية الحوار في " زهوة" أو في "ذاك الحنين" أو "تماسخت" أو في الروايات الأخرى من مدونة الحبيب السائح تعتمد على خاصية أساسية هي التّقابل الخطابي، أو التخاطب كما يبدو ذلك واضحا في رواية " زهوة "، في المقام حيث يتغير طابع السرد من سمة الإفضاء والبوح، والوصف والتحليل الجزئي في الرحلة من عبد النور نحو يوسف، إلى طابع السّرد المباشر لشخصيات مختلفة في المقام، في هذه المرحلة تتناوب مقاطع السّرد مع مقاطع الحوار حيث تغدو طريقة قول الأشياء هدفا في ذاتها، وكأن موضوع المتكلمين هو اللغة، وهذه خاصية أسلوبية يتميز بها أسلوب الحبيب السائح كنا أشرنا إليها سابقا في مبحث حوارية تعدد الخطابات الأدبية في مطلب اللغة كموضوعة.

3-1-3- التناص الاستشهادي :

في تعريف مصطلح الحوارية الذي أشرنا إليه سابقا في المدخل والذي يشير فيه دومنيك مونقانو(Dominique Maingueneau) إلى المعنى البلاغي الذي يأخذه مصطلح الحوارية وهو:(الطريقة التي يتم من خلالها إدخال حوار تخيلي إلى ملفوظ ما)، يقسّم هذا الأخير الحوارية إلى حواريتين، تتعلق الأولى، بكل التفاعلات اللفظية الممكنة، وتحيل إلى مختلف تمظهرات التّبادل الشفهي، ويسميها مونقانو الحوارية التفاعلية "Dialogisme interactionnel". أمّا الثانية، فتعكس ما هو نَصي ويمكن تسميتها بالحوارية التناصية "Dialogisme intertextu ،إن هذا التقسيم، يحيلنا بشكل أو بآخر على التناص كما تطرحه جوليا

[1] - ينظر ميخائيل باختين : الكلمة في الرواية ، ص152، 153

كريستيفا (Julia Kristeva) أي «موقع التقاء داخل النص للملفوظات المأخوذة من نصوص أخرى، إنه تحويل لملفوظات سابقة ومتزامنة معه [1]».

من هذا التّعريف، يجب الإشارة كما قالت الدكتورة سليمة عذاوري في كتابها "شعرية التناص" أن كريستيفا وخاصة في المقدمة التي وضعتها لكتاب ميخائيل باختين "شعرية دوستوفيسكي" تجعل من الحوارية مقابلا للتناص لأنها اعتبرت وضعية النصوص توازي وضعية الكلمة التي أقامها باختين، إلا أنّ هذا الكلام لا يستقيم كما تقول الدكتورة سليمة عذاوري حينما يحضر تعريف جوليا كريستيفا للتناص بأنه فسيفيساء نصوص أو أنه موقع التقاء داخل النّص، حيث يُصبح النّص تفاعل نصوص فيما بينها مكونة نصا جديدا، لا يلغي في جديته النّصوص التي يتفاعل معها، وهذا لا يجعل التناص مقابلا للحوارية، بل يجعل من التناص جزءا لا يتجزأ من العالم الحواري[2].

لأن الجانب الشفهي والجانب النصي وجهان لعملة واحدة هي الحوارية التي تتم في أفق وفضاء واسع لا منتهي أكبر من النصوص،. ولأننا نهتم في هذا العنصر بهذه الجزئية الخاصة،التي تدور داخل البعد التفاعلي العميق للغة (الكلام)، فإننا سوف نتتبع الجانب المكتوب والأكثر قابلية للتحديد وهو التناص الاستشهادي، الذي احتفى به باختين كثيرا، وإن لم يستخدمه بهذا المصطلح بل بمصطلحات أخرى، مثل تسمية الأجناس

---

[1] Julia kristiva : le texte du roman aproche s*émiologique d'une structure discursive transformationnelle*, La Haye, Mouton, 1970. p 14

[2] . ينظر د سليمة عذاوري: شعرية التناص في الرّواية العربية، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة 2012 م، ط/1 ، ص56.

الدخيلة أو المتخللة genres intercalaire والتي تحدثنا عنها في الفصل الأول في حوارية توجهات الخطابات الأدبية، وقال فيها « إن الرّواية تسمح بأن نُدخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيريّة، سواء كانت أدبية(قصص،وأشعار، وقصائد، ومقاطع كوميدية)، أو خارج – أدبية (دراسات عن السّلوكات، ونصوص بلاغية وعلمية،ودينية، الخ). نظرياً، فإنّ أيّ جنس تعبيريّ يمكنه أن يدخل إلى بنية الرّواية، وليس من السّهل العثور على جنس تعبيريّ واحد لم يسبق له، في يوم ما، أن أَلْحَقَهُ كاتب،أو آخر بالرواية.

وتحتفظ تلك الأجناس، عادة، بمرونتها واستقلالها وأصالتها اللسانية والأسلوبية»[1] .

وعليه فإن هذه النّصوص التي تمتلك كيانات خاصة ومستقلة، قد يشكل وجودها قوة داخل العمل الروائي تجعله ينحرف نحوها ليصبح وجودها بمثابة تنويعا للرواية variant. لهذا يمكن اعتبار كلمات هذه النصوص كلمات " متسلطة"، بحيث يصعب تحويرها نحو معنى جديد يفرضه الخطاب الروائي، كما يصعب تفجيرها، وإدخال صوت آخر إليها باعتبارها بنية منتهية وأحادية الدلالة [2].

هذه الأحادية تمارس سلطتها بصورة واضحة أو باهتة لتصبح حينها مجالا لتبادل مقاطع تعيد الكتابة توزيعها، وهذا يعني « أن النّص،لا يعيد إنتاج النّظام النّصي للنصوص السّابقة، ولكنّه يتجاوزها، لكي يكتب في التاريخ كخصوصية نصية، لكي يقوم بوظيفته المزدوجة باعتباره هدم وبناء في الوقت نفسه [3]» .

---

[1]. ميخائيل باختين :الخطاب الروائي ، ص 161.

[2]. ينظر د سليمة عذاوري: شعرية التناص، ص 71.

[3]. د حسين خمري: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف،الجزائر 2007م، ط/1 ،ص260.

هذه النّصوص المتخللة في مدونة الحبيب السائح والتي أشرنا إلى بعضها في المبحث الخاص بحوارية توجهات الخطابات الأدبية في الفصل الأول/ الأجناس المتخللة في المجموعة الروائية كما سبق وقلنا، و باعتبارها أحد الأشكال الأكثر جوهري في إدخال وتنظيم التعدّد اللغوي في الرّواية، وقد عالجناها من خلال الإجابة عن التساؤل التالي:

ما مدى تأثير وجود الأجناس الأدبية في بنية الرواية وتشكيلها الجمالي، ثم ما مدى دورها في حوارية الرواية ؟

في هذا المبحث سوف نحاول أن نتعمق أكثر في البحث عن دور هذه النصوص المتخللة ليس فقط من حيث تأثيرها في بنية الرّواية، لكن بصورة أعمق من خلال أثرها الجمالي في تشكيل صورة اللغة، وعبر تشكلاتها التناصية التالية. الاستشهاد، الإحالة ،و التلميح.

في المجموعة الروائية بداية من " زمن النمرود" و "ذاك الحنين "،"تماسخت" ورواية " تلك المحبة" إلى " زهوة" و"مذنبون لون دمهم في كفي" و"الموت في وهران"، إلى غاية رواية "كولونيل الزبربر"، يبني الحبيب السائح عالمه الروائي من خلال التناص مع نصوص عديدة و متعددة تُسهم بقوة في إثراء التعدّد اللغوي والصّوتي وتنوع الموضوعات، وفي الكثافة اللغوية، وهي تُبرز في أشكال عديدة منها الاستشهاد أو الإحالة أو التلميح .

الاستشهاد هو شكل واضح وصريح للتناص، من خلال الإيراد الواضح لنص مقدم ومحدّد في آن بين هلالين مزدوجين .

إنه تكرار لوحدة نصية من خطاب في خطاب آخر[1]، وتعيينه بعزل العبارة المستشهد بها، سواء باستخدام في ذلك علامات التنصيص أم لا، وقد استخدم الرّوائي الحبيب السائح ذلك في رواياته بداية من

[1]. ينظر د عبد القادر بقشي : التناص في الخطاب النقدي والبلاغي (دراسة نظرية وتطبيقية)، أفريقيا الشرق ، ص90.

" زمن النمرود"(1985) التي استعمل فيها علامات التنصيص مع الكتابة البارزة لعزل العبارة المستشهد بها، نجد مثلا أغاني شعبية، التي هي في الأصل قصائد شعر ملحون، نمثل لذلك بأغنية " **ياميمونة ضياف ربي**"[1] وهي أغنية شعبية غناها العديد من مطربيّ الأغاني البدوية وأعادها مغنيّ الراي، نجد كذلك ما تعلق بالتراث الصوفي، في رواية " تلك المحبة" التي نقرأ في مقدمتها بشكل صريح هذا التناص الاستشهادي مع المقدمات الصوفية، " **استغفر الحق وأرتجي الشفاعة من حبيبه .(...) وبالأسماء ممكن وللمطامع مُمْهِن.**"[2].

يبتدئ الكاتب في هذا المقطع السردي بالحمد والبسملة وطلب التوفيق من الله وببركة الأولياء كما في مقدمة كتب المتصوفة القدامى، كما نجد الاستشهاد بآيات قرآنية في رواية " زهوة"،وذلك لتدعيم موضوعه الصّوفي الخاص بالمقام : "**وقال له « كما رآها ابن يعقوب بن إسحاق بن إبراهيم، صورا لإخوته له ساجدين » ناطقا « ألف لام راء »** .

وهذا تناص قرآني مع بداية سورة يوسف التي تبتدأ بقوله تعالى « الر(1) تِلْكَ آيَاتُ الْكِتَابِ الْمُبِينِ»[3] .

بإدخال السّارد لهذا المقطع الاستشهادي من النّص القرآني، يدفع قارئه إلى استعادة حكاية يوسف في القرآن الكريم، لتحقيق قوة الخطاب، وهذا مثلما فعل مع الاستهلال بالدعاء والاستغفار، نظرا لسلطة المقدس، التي

[1] . الحبيب السائح: رواية زمن النمرود، ص120.

[2] . الحبيب السائح: رواية تلك المحبة، ص13.

[3] . سورة يوسف، السورة 12.

يحملها النّص القرآني، والنص الصوفي الذي يضع القارئ في فضاء صوفي روحاني، من خلال إبراز البعد الصوفي بالإحالة على الحالة العشقية التي تكون بين المتصوف وخالقه، وهذا ما تؤكده المقاطع التّناصية الاحالية التي تحيل على تراث صوفي مثل ما نجده في قول السارد " **واستخبر الفراغ من حوله عن أي يدٍ رمته في حياة رابعة العدوية** " ثم يضيف " **أحبّك ،لا طمعا في جنتك ولا خوفا من عذابك** "[1].

هنا أيضا يستعمل السّارد مقطعا استشهاديا استمده من مؤلف ذو سلطة في عالم الصوفية، وهو النّص الصّوفي لرابعة العدوية، يقوي به خطاب الشّخصية،التي تصل في مقامات الحب،لحد التّصوف أو الحب الإلهي، وهذا ما حدث مع عبد النور حينما يستعيد صورة زوجته خولة ،كلما غفا "**واستذكر، غافيا. ربي، أنت الباقي**"[2].

كما نجد أيضا عبارات كثيرة مضمنه في الخطاب الروائي وهي عبارات صوفية تمثل تدبيجا لغويا نجده عادة في الرسائل الصوفية مثل : " **ولم يكن الفقير لله حرك لسانه** "[3]، في هذا التّناص، سمة أخرى هي التّلميح، وهذا ما يضاعف في الكثافة اللغوية، لصورة اللغة في ملفوظ النصين، والذي ينتج عنه انعقاد الصّلة الاستعارية وتشابك موضوعاتهما، وبذلك يتخلّص الاستشهاد من وظائفه التقليدية المعروفة، مثل سلطة التزيين.

أمّا الإحالة، التي هي تناص لا يعرض فيها النّص الآخر الذي تحيل عليه، بل تقيم علاقة غياب تمثّله إشارة تحيل إليه كعنوان النّص أو اسم

[1]. الحبيب السايح : رواية زهوة، ص 209 .

[2]. الحبيب السايح : رواية زهوة ، ص 71.

[3]. نفس المرجع : الرواية، ص 13.

المؤلف مثلا دون استحضار النص حرفيا[1] مثل تلك الإشارة التي سجلناها لـ"رابعة العدوية" المذكورة سابقا، أو الإشارة إلى التدبيج اللغوي الصوفي الذي نراه عادة في الرسائل الصوفية، أو العبارات مثل" **نزعت من فؤادي شوكة الندم على دنياي"**[2].

نجد أيضا الإشارة والتلميح لنصوص تراثية أدبية مثل نص ألف ليلة وليلة، يشير إليها السّارد على لسان حمدون الحسير، و هو يحدث رضوان ويوسف عن حكايات باكورة في مرقد الداخلية :" **ظل يغريني أنا و القناديز الآخرين، هنا في هذا المرقد، بقراءة كتاب شهرزاد مع شهريار** "[3] .

يحيل السّارد في هذا المقطع إلى كتاب ألف ليلة وليلة وهنا نراه يدخل الإحالة بالتّلميح من خلال ذكر شخصية الملك شهريار وشهرزاد، رابطا بين مرقد القناديز، وحالة الكبت التي عاشها شهريار في قصة ألف ليلة وليلة، هنا يقوم الحبيب السائح بربط استعاري لحالة مجموعة من الطلبة يتحلقون حول ضرير يخبرهم عن الجنس بطريقته الخاصة، بالسخرية، والضحك،"فالساخر يرصد،ويراقب ما يجري من أخطاء، ويستخدم وسائل وأساليب خاصة في التهكم عليها،أو التقليل من قدرها،أو جعلها مثيرة للضحك."[4]

بهذا الأسلوب الساخر المتهكم الذي يستعمله الضرير باكورة في المرقد مع زملائه الطلبة حتى يفرجوا عن حالة الكبت التي يعيشونها، يكشف السّارد عن واقعية فضاء المقام التي لا تكون دائما بتلك الهالة

---

[1] . ينظر مرابطي صليحة : حوارية اللّغة في رواية تماسخت ، ص100.

[2] ـ الحبيب السايح: رواية زهوة، ص64.

[3] . نفس المرجع ،الرواية، ص254.

[4] . نزار عبدالله خليل الضمور: السخرية والفكاهة في النثر العباسي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، إشراف د.سمير الدروبي، مذكرة لنيل شهادة دكتوراة، جامعة مؤتة،2005م، ص 4 .

الروحانية التي يعتقد فيها الكثير، بل مثلها مثل فضاءات أخرى يجتمع فيها الطلبة أو غيرهم من الشباب. كما يعتبر هذا النوع من التناص الأقل تصريحا، أي تناص الإحالة وهو التناص المنتشر في الرّواية لأنه يساعد على نقل أفكار معروفة إلى الخطاب حتى دون الحاجة إلى نقل اسم المؤلف .

إن هذه المقاطع التناصية ومثلها الكثير والتي نجدها منتشرة في المجموعة الروائية عند الحبيب السائح تجتمع فيها لغة الآخر بلغة السّارد لتلعب دورا كبيرا في تعددية الصوت في الرّواية كما تضفي نوعا من الجمالية على الرّواية، وتحقق سمة الكثافة في جانب التعدّدية اللغوية، وعليها فإن التناص بكل أنواعه يمثل في روايات الحبيب السائح أحد أهم العناصر المشيدة لصورة اللغة و بالتالي المساهم في حوارية الخطاب.

خـــــاتمــة

خاتمة

لقد سعينا في هذا البحث المتواضع، والذي يُعدّ مُجرّد مدخل لقراءة الخطاب الرّوائي الجزائري من خلال التركيز على مدونة روائي جزائري يمثل جيل من أجيال التأصيل في الرّواية الجزائرية، من زاوية واحدة محدّدة خصصناها لـ" حوارية الخطاب في المدونة الروائية عند الروائي "الحبيب السائح "،إنه مدخل مجمل يحاول أن يقدم صورة عن مشروع بحث أوسع هاجسه تشيد جمالية الخطاب الروائي الجزائري في مختلف مكوناته البنيوية والدلالية، وفي تجاذباته بين التخيلي والمرجعي، الواقعي والمحتمل، الرّصين والساخر،بتطبيق المقاربة الباختينية، الحوارية التي اهتدينا – في حدودها– إلى ملامسة بعض التجليات الجمالية التي تخلقها الحوارية في خطاب الرّواية، حيث استطاع الروائي تشخيصها من خلال لغته عبر مجموعة من الاشتغالات الفنية التي جعلت لغة رّواياته تنزاح عن دورها المباشر في عملية التواصل لتصبح ساردة ومسرودة في الآن ذاته، الشيء الذي عكس في النّهاية تجريبا حداثيا سّعى من خلاله الروائي لتشييد مشروع سردية جزائرية خاصة به، و قد ترتّب عن هذه المعاينة التي خصصناها لتجلّي حوارية الخطاب في روايات الحبيب السائح، إلى جملة من النّتائج هي كالآتي :

1. ليست كل روايات الحبيب السائح روايات حوارية، فالروايات التي اتخذت من التاريخ أو المرجع السياسي مادتها وموضوعها، طغت عليها النزعة الأحادية من خلال سيطرت صوت الكاتب على الأصوات المتعددة في الرواية، نجد هذا مثلا في رواية" زمن النمرود"، و " مذنبون لون دمهم في كفي"، و " كولونيل الزبربر" التي ظهر فيها صوت الكاتب بجلاء، منذ عتبة العنوان، يأتي هذا الاتجاه، في صورة تبئير ثابت يحيلنا على موقف إيديولوجي أحادي مباشر حتى وإن حاول الحدث الألسني البارز أن يخفيه، ويموه على أحاديته، من خلال التعدد اللغوي، الذي يدخل الرّواية من خلال الأجناس المتخللة بكل أنواعها، والأسلبة والتهجين.

2. الروايات التي انتهت إلى أن تكون رّوايات منولوجية ركزت على الأطروحي الأليف، الذي يعتمد على الموضوعات والأساليب الخاصة بتيمة"حرب التحرير"،أو "العشرية السوداء"في تسعينيات القرن الماضي، أو خطاب السياسة الذي شهد انتشاره خاصة في فترة السبعينيات من نفس القرن في الرّواية الجزائرية، حيث يجعل الروائي من التعدد مجرد واجهة خارجية يتجه فيها بالخطاب الروائي نحو الأحادية، وهذا ما تقوم به الرّواية المنولوجية التي تفرض على القارئ موقفا واحدا في النهاية، أما الرّوايات الأخرى فهي روايات حوارية اشتغلت بجمالية، على التعدد اللغوي، وتنوع الأساليب.

3.استعادة الأحداث التاريخية والكتابة عنها بمنظور مخالف قد يساهم في إدخال التعدد اللغوي، لكنه ليس كاف لتوفير حوارية الخطاب الروائي.

4.من خلال المدونة المدروسة سجلنا أن الحبيب السائح يؤسس نصوصه المتعددة ليس على مستوى تعدد سجلات الخطاب فحسب، بل حتى على مستوى السجل الواحد من خلال استدعاء التراث الديني لحوارية الرّواية باعتبار أن كل سجل لغوي يأتي محملا بمواقف، وأفكار تميزه عن لغة الكاتب، كما لا يقف هذا التعدد والمغايرة على المستوى الشكلي فقط، بل يتجاوزه نحو الغرائبية، والدهشة التي يريد الروائي خلقها في متلقيه.

5. من خلال تشخيص التوجهات الحوارية للخطابات الأدبية والإيديولوجية التي تجلت في الأجناس المتخللة سجلنا : أن استدعاء هذه الأجناس أو الخطابات الإيديولوجية يساهم في إدخال التعدد اللغوي الذي نجده إما على مستوى أنماط الوعي ورؤيته للعالم، و عبر منظور البطل ووعيه بذاته وبالعالم، أو عبر تعدد الوعي، كما نجد التشخيص الحواري يتجسد من خلال الخطابات المتعددة، أي عبر تعدد الشخصيات وصراعها الثقافي والإيديولوجي ، وتعدد المواضيع ، والأفكار وصورها، وكذلك من خلال

صورة الخطاب وصورة اللغة حيث حقق الخطاب الروائي في مدونة الحبيب السائح إنتاجيته الجدلية ودوره في التعددية النصية عبر تشخيصه حواريا من خلال الظواهر الكلامية وتشخيص المتكلم وأقوال الشخصيات، والخطاب ثنائي الصوت سواء المبني للمعلوم أو المبني للمجهول من جهة ومن جهة أخرى من خلال تشخيص اللغة في علاقات الأسلبة والتهجين والسخرية و الباروديا، التي عملت في روايات الحبيب السائح خاصة في رواية " زهوة"،و رواية " تلك المحبة" و" تامسخت" و"ذاك الحنين" على تهجين سجلات الخطابات التي اغتنت بها هذه الروايات.

6. إنّ الاهتمام الكبير الذي أولاه الروائي لصورة الخطاب وصورة اللغة داخل الخطاب الروائي، نعزوه لذلك الاهتمام الخاص بمشروع الكتابة الذي يوليه الروائي للغة كمشروع حيث بجعلها موضوعا قائما بذاته، فهي ليست واصفة للحدث بل تقول نفسها وتصر على قول نفسها حتى غدت موضوعا يتم فيه قول الشيء بطرق مختلفة، لهذا يقول الحبيب السائح وهو يشرح مفهومه للغة التي هي أساس مشروعه في الكتابة « أن يجتمع تحت سلطانها كل من النبي والكاهن والعراف والصوفي والكاتب، ليكون القاسم المشترك بينهم ما يمكن أن يعتبر ميتا لغة، بعلوها عن السائد و المبتذل، وباختراقها حدود ما وراء اللسان تعود منه تلك السياقات التي توقع الاختلاف و تحدث الانبهار وتثير الدهشة وتحصل المتعة »، وعليه فمدونة الحبيب السائح حققت عبر هذا الاهتمام الخاص باللغة حوارية خطابها في أغلب رواياته.

7. نسجل أيضا أن اللغة عند الحبيب السائح هي الحدث الألسني البارز فهي تستثمر كل إمكانيات الأجناس الأدبية المتخللة للمغايرة عن لغة المرجع الواقعي، مثلها مثل الأجناس شبه أدبية التي يمتصها النص عبر تناصات حوارية، وهذا ما نجده في كل نصوص المدونة الروائية،أما الاستثمار الأبرز فقد كان من نصيب الخطاب الصوفي الذي أدخل بلغته الجوهرية التي ساعدت على توسيع الأفق الأدبي و اللساني في

رّوايات المدونة، وقد زاد تداخلها في إعطاء هذه الرّوايات بعدا حواريا و جماليا.

8. من جملة الاشتغالات التي شكلت حوارية الخطاب وجماليته في روايات الحبيب السائح تنوع سجلات الخطاب والسخرية، مما يجعل اللغة الروائية موسومة بطابع مستخدميها متنوعة على قدر تنوع الشخصيات والمقامات الكلامية،الشيء الذي يولد بنية الشّكل والدّلالة، نجد ذلك في السجل السياسي، وفي سجل المحكي اليومي.

9. مدونة الحبيب السائح جلها تشتغل على صوغ التعدد اللغوي الذي تجلى عبر الاشتغال على لغة اللغة المحكية بصورة ظاهرة أضحت ميزة تمتاز بها سردية الحبيب السائح، وأعطتها طابعا حواريا متميزا. فالملفوظ فيها لا يعبر فقط بل يتخذ هو ذاته موضوعا للتعبير، إنه مادة الرّواية، والوسيط الذي تكتمل به الذاتية الإنسانية من زاوية أن اللغة ملفوظ اجتماعي ملموس، ألفاظه وتراكيبه تعيش وسط الفضاءات الشاسعة للساحات العمومية، والأزقة والمدن والقرى، والفئات الاجتماعية.

والروائي يقوم بخلق لغته من توليف جميع اللغات المحيطة به دون أن يطمس معالمها نهائيا لتبقى أصداءها تتردد خلف لغته، وهذا ما بَرزَ على سبيل المثال لا الحصر في عملية التفصيح التي مارسها الحبيب السائح في المدونة مجال دراستنا.

فمن خلال التأثير البارودي على الدارجة يتم تحويلها في مستوى المعجم، والتركيب لتؤدي محتوى عالما، مستمدا من تفكير إشكالي مبني على حصيلة ثقافية عميقة، وتجربة حياتية عميقة. فالحبيب السائح يقوم بنقل الملفوظ بحمولته الدلالية المتداولة في اليومي لأجل أن يصف مهابة المقام مثلا في رواية "زهوة" عبر تشخيصها كما يحدث في الواقع، وإبراز ثنائية الصوت فيها من خلال استنادها على كلمة الغير، لهذا نستطيع القول إن اشتغال لغة اللغة المحكية المشبعة بالأصوات، والغنية بالجوانب الصوتية، والإشارات النطقية المتميزة بجنوح إلى التلميح ، ثم توظيفها إبداعيا في المدونة الشيء الذي حقق تنويعا أسلوبيا تغذَّى على بلاغة العامي والمأثور، واليومي، وساهم في صوغ التعدد اللغوي.

10. ساهمت الأجناس المتخللة، أو ما يطلق عليه التناص الاستشهادي بفتح آفاق على التعدد اللغوي من خلال أسلبته ليقوم بكسر نوايا الكاتب، والإيهام بواقعية الحدث، وانتشاره الذي تحققه أيضا سجلات الخطاب المتنوعة التي سجلنا منها على التوالي : السجل الصوفي، السجل الخرافي، سجل الحياة العاطفية والجنسية، سجل التاريخ الاجتماعي للحروب والصراعات، وسجل الخطاب السياسي، والسجل العلمي. وأخيرا سجل فن الرسم، كل هذا أدى دوره في حوارية الخطابات الأدبية التي أثرت في تنوع الأساليب، والمواقف في المدونة الروائية.

11.على مستوى حوارية الخطابات الإيديولوجية التي أعطت لمدونة الحبيب السائح طابعا حواريا على نطاق واسع، وبين جميع عناصر البنية الروائية، بداية من أشكال تعدد أنماط الوعي التي نشأت بينها علائق حوارية جعلت من رواية "ذاك الحنين" و"تامسخت" ورواية "تلك المحبة"، ورواية "زهوة "، " والموت في وهران" روايات متعددة الأصوات حيث جرى وضع عناصرها بعضها في مواجهة البعض الآخر، مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي، وهذا بتفجير الخطاب الموحّد الذي يحلينا على أن الكاتب لا يتكلم "باسمه الخاص" فقط ، ولكنه يقوم بتوزيع مختلف الخطابات في الرواية، هذا عكس ما سجلناه في الروايات الأخرى في المدونة مثل" زمن النمرود"، و "مذنبون لون دمهم في كفي"، و"كولونيل الزبربر". التي هي روايات **(منولوجية)** على عكس الروايات متعددة الأصوات أو **(بولفونية)** التي استطاع فيها الروائي أن يجمع بين إيديولوجيات متعددة لشخصيات متعددة.

12.حينما يقوم النص الروائي على الإيديولوجية المباشرة التي يميل فيها المؤلف إلى نفي الرؤى والتصورات الأخرى ليترك المجال لمشروعه الخاص مثلما فعل الحبيب السائح في رواية " زمن النمرود"، أو بطريقة أخرى في "مذنبون لون دمهم في كفي" أو "كولونيل الزبربر" بتقديم التصورات المختلفة للواقع لكن من زاوية نظر المؤلف الذي يبني ذاته على حساب التصورات الأخرى، وتكون الرؤية هنا أحادية لكنها تبدو

مموهة أي تتخذ شكل الرؤية المتعددة دون جوهرها، وتمثل في شكل الرواية المنولوجية ذات المظهر الحواري، والأساليب المختلفة وهو ما كشفنا عنه في الروايات السابقة الذكر التي ركزت على الخطاب التاريخي والسياسي.

12.الاشتغال على مستوى صورة الخطاب وصورة اللغة من خلال الظواهر الكلامية بتنوعاتها، والتباين اللغوي و مقصدية اللغة، وكذلك عبر صورة اللغة من التهجين، والأسلبة إلى التقابل الحواري والمحاكاة الساخرة، والتناص الاستشهادي، كل ذلك يجعل من لغة المجموعة الروائية تتميز بعدول غير مألوف جعلها تتفرد اجتماعيا لتبزر صوتين أو أكثر باعتبار أن روايات الحبيب السائح تجمع مختلف الأنماط اللغوية التي تفصلها فوارق اجتماعية تجعل من كل صوت خصوصية لسانية تقوي سمة التنوع اللغوي الذي يدخل التعدد الصوتي للرواية .

وعليه من خلال كل هذه النتائج المستخلصة فإنّ حوارية الخطاب في المتن الروائي عند الحبيب السائح قد أضفت جمالية على روايات المدونة وجعلتها روايات منفتحة على قراءات متعددة يمكن للقارئ أن يجد فيها نفسه، من خلال تبني أي موقف من المواقف التي تساوت من حيث الأهمية مع الموقف الإيديولوجي للكاتب. هذا بالنسبة للروايات الحوارية التي أشرنا إليها، وهي الغالبة في المدونة أم المنولوجية منها ذات الحوارية الداخلية فإنها تحمل جماليتها من خلال التعدد الشكلي الذي تلعب فيه اللغة الموضوع عند الحبيب السائح دورا كبيرا وجوهريا.

وفي الأخير فإنّ هذا البحث وإن كان قد قارب الكثير من الاشتغالات الفنية في المدونة الروائية للحبيب السائح إلا أنه لن يفي الروائي حقه ولا الرّواية الجزائرية حقها لأنها تبقى رواية منفتحة على عدة قراءات خاصة من خلال مقاربة حواريتها التي نعتقد أنها لازالت تستطيع أن تمنح في قراءات أخرى الكثير من مميزات الاشتغال الفني في خطاب هذه الروايات التي تتميز بلغة منفلتة، ومفتوحة على التأويل.

لهذا نتمنى أن ترصد لها دراسات أعمق من هذه حتى يتم إبراز جماليتها السردية.

كما نتعقد أيضا أنه مهما جاءت محاولاتنا جادّة تبقى مشوبة بالقصور نظرا لإمكانيات طالب باحث في هذا المستوى.

وأملنا من هذا كلّه، أن يشكّل هذا البحث اللبنة الأولى لدّراسات أخرى جادّة، يبصر من خلالها الدّارسون النّقاط المضيئة في تجربة "الحبيب السائح" السرديّة، ذلك لأنّ الروائي لا يزال قلمه يدر على الساحة الروائية الجزائرية بالنصوص الجديدة و الجادّة.

ونحن في هذا المقام اجتهدنا في حدود قدراتنا فإن أصبنا فمن الله –عزّ وجلّ–،وإن أخطأنا فمن أنفسنا والشيطان، والله المستعان "وفوق كلّ ذي علم عليم" .

المـــــــلاحق

أولا: ملحق خاص بالمصطلحات الموظّفة في البحث لباختين ولغيره.

. المصطلحات الأجنبية و مايقابلها بالعربية.

ثانيا: ملحق بيوغرافي خاص بمخائيل باختين

. ميخائيل باختين

. أعماله وأفكاره.

ثالثا: ملحق بيوغرافي خاص بالروائي الحبيب السائح

. السائح الحبيب

. مؤلفاته النقدية

. تجربة الكـــــتابة

رابعا: ملحق خاص بكشف الرموز

المصطلحات الأجنبية و مايقابلها بالعربية.

Accent	نبرة
Acculturation	مثاقفة
Acteur	فاعل
Altérité	الغيرية
Approche	مقاربة
Antinomie	تضارب
Apparitions	تجلي
Arbitraire	اعتباطي
Argot	خليط من اللغات مختلفة/لغة العامة
Archaïsme	التعتيق
Auditeur	السامع
Auteur implicite	المؤلف الضمني
Autobiographie	سيرة ذاتية
Autoritaire	متسلط

Actualisée	لغة محينة
Bivocal	ثنائي الصوت
Bouffon	هزلي/مهرج
Classification	تصنيف
Centralisation de la longue	المركزية اللغوية/ اللغة الجاذبة
Citation	الاستشهاد/الشواهد
Classe	طبقة
Clôturations	الانغلاق/ التختيم
Cohérence	اتساق
Comique	هزلي
Commentaire	تعليق
Connotation	إيحاء
Constituant dialogique	المكوّن لحواري
Contenu	محتوى
Contexte	سياق
Cotexte	سياق داخلي/سياق نصّي
Couche profonde	بنية عميقة

Couche superficielle	بنية سطحية
Devenir	صيرورة
Dialectes	اللهجات
Dialectique du dehors et dedans	جدلية الخارج والداخل
Dialogical	حواري
Diabolisation	تشكيل حواري
Dialogisme	الحوارية
Dialogisme interactionnel	الحوارية التفاعلية
Dialogisme intertextuel	الحوارية التناصية
Dialogisation	الصوغ الحواري
Discours	خطاب
Discours d’autrui	خطاب الغير
Discours dialogue	خطاب متحاور/حواري
Discours direct	خطاب مباشر
Discours indirect	خطاب غير مباشر

Discours Romanesque	خطاب روائي
Discursif	خطابي
Distance	المسافة
Distance esthétique	البعد الجمالي
Étrangère	لغة أجنبية
Écart	انزياح
Echange	تبادل
Énonciateur	لافظ. متلفظ
Énoncé	ملفوظ متلفظ
Énonciation	التلفظ
Épique	ملحمي
Épopée	ملحمة
Esthétique	جمالي
Éthique	أخلاقي

Figures de discours	صور الخطاب
Focalisation	التبئير
Fonction	وظيفة
Formaliste	شكلاني
Forme	شكل
Forme de conscience	أشكال الوعي
Fractionnement	تشظي النص
Généricité	التجنيس
Genres intercalaires	الأجناس الدخيلة أو المتخللة
Genres littéraires	الأجناس الأدبية
Groupe social	جماعة/فئة اجتماعية
Hiérarchie	لاتجانس
Historisation	التشكيل التاريخي
Historité	التاريخية

Homogéneité	تجانس
Harmonie	انسجام
Humoriste	هزلي
Hybridisatio	تهجين
Hybride	هجين
Idéologéme	عينة ايديولوجية
Idéologéme	إيديولوجيم
Image de la longue	صورة اللغة
Implicite	ضمني
Infrastructure	بنية تحتية
Interaction	التفاعل
Interaction des langues	تفاعل اللّغات
Intertextualité	التّناص
Intralinguistique	داخل اللغة
Ironie	سخرية
Ironique	تهكمي . ساخر

Intercalaire	المدرج . المتخلّل
Intertextualité	تناص
Interpretation	تأويل
Jargon	لغة مهنة. لغة جماعة اجتماعية مهنية
Journal	يوميات
Langue sociale	لغة اجتماعية
Le dire	القول
Le dit	المقول
Littérarité	أدبية
Linéarite	خطية
Locuteur	المتكلم
Lyrique	غنائية
Mimisme	محاكاة
Mimésie	المحاكاة المباشرة
Mobilité sociale	حركية اجتماعية

Modalité	النمطية
Mode	صيغة
Monodie	أحادي الصوت
Monologue	منولوج
Monosémique	أحادي الدلالة
Mot	الكلمة
Mot à deux voix – bivoca	الكلمة مزدوجة الصوت
Mot- discours-slovo	كلمة . خطاب
Mot à double orientatio	الكلمة ذات التوجه المزدوج
Mot d’autrui	كلمة الغير/ الآخر
Mot stylise	الكلمة المؤسلبة
Mythe	أسطورة
Narraliviser	سرد
Narrativité	سردية
Narrateur	سارد

Narration dialogique	السرد الحواري
Narratolog	علم السرد
Neutre	محايد
Niveau	مستوى
Non-dit	المسكوت عنه
Objectif	موضوعي
Objet	موضوع
Opérationnel	إجرائي
Opposition	التعارض /التقابل
Parlittéraire	شبه أدبي
Parodie	محاكاة ساخرة
Principe dialogique	المبدأ الحواري
polysémique	متعدد المعاني
polyphonie	تعدد الأصوات

La poétique	الشعرية
Personnification de langu	التشخيص اللغوي
Point de vue	وجهة نظر
Phénoméne social	ظاهرة اجتماعية
Référence	مرجع
Référentiel	مرجعي
Réflexion	انعكاس
Refoulement	كبت
Réfracter	حَرَق/كسرَ
Réfraction	مكسور/انكسار. انحراف/ تشظي
Rire	الضحك
Rire libérateu	الضحك الاحتفالي
Roman humoristique	رواية هزلية
Roman polyphonique	الرواية المتعددة الأصوات

Romanisation	التشكيل الروائي
Saturation languistique	خلخلة لغوية
Schéma	ترسيمة
Singe	علامة/دليل
Singes languistique	الدلائل اللغوي
Style	أسلوب
Stylisation	أسلبة
Stratification de la langue	تنضيد التراتب اللّغوي
Stratifié	تراتبية
Structure	بنية
Structuré	مبنين
Structure textuelle	بنية نصية
Subjective	ذاتية

Sujet	الموضوع/ فاعل
Superstructure	بنية فوقية
Systéme	نظام
Thése	طرح/ أطروحة
Transformation	تحوّل
Transgression	خرق
Trans-languistique	عبر لساني
Typique	نمطي – نموذجي
Unité	وحدة
Ironie	السخرية
Variation	تنويع الأسلبة
Variation verbale et stylistique	تنوع كلامي وأسلوبي
Vision	رؤية

\ميخائيل باختين

ميخائيل باختين Mikhail bakhtine فيلسوف ولغوي و مفكر ومنظر أدبي روسي . سوفياتي، ولد سنة 1895 بـ"أورال" في روسيا الوسطى، درس الثانوية في بلدة صغيرة اسمها " قلينوس"(بليتوانيا)، ثم انتقل مع أسرته إلى بلدة (أديسا)، حيث تابع دراسته الثانوية، ثم الجامعية في جامعة" سانت بييتراسبورغ" في"(بتروغراد)، درس فقه اللغة (philology) قسم اللغات القديمة، وهناك احتك بالحلقات الأكثر نشاطا في الجامعة، لاسيما في مجال اللغة والأدب والفلسفة، كما تعلم اللاتينية، اليونانية القديمة، الفرنسية، الألمانية و الإنجليزية. تخرج سنة 1918 لينتقل إلى مدينة صغيرة، تقع غرب روسيا، حيث درس في مختلف مدارسها، و أقام علاقات عديدة مع جماعة من النقاد والفلاسفة وكذلك الكتّاب، فأسس " الحلقة الأدبية الأولى " التي كان من بين أعضائها ف.ن.فولونشينوف v.n. volochinove.

مابين سنة 1920.1924، التحق باختين بالمعهد البيداغوجي، واستمر في عقد لقاءات مع جماعة الحلقة التي انظم إليها بـ" مدفيد P.Medvedev" .

تزوج من " إلينا أوكولوفيس Elena okolovitich "، وعاش معها حياة عادية حافظ فيها على نمط حياته السابق في العيش والعمل ، و بقي يلتقي بأعضاء الحلقة الأدبية، إلا أن ألقي عليه القبض بسبب ارتباطه بالمسيحية الأرتذوكسية، لينفى على إثرها إلى سبيرية لمدة ست سنوات .

بعدها عاد إلى مهمة التدريس وتقديم دروس خصوصية، وفي بداية الثلاثينات كرس "باختين" وقته لدراسة الأدب و الرّواية، ثم التحق بالمعهد البيداغوجي كمدرس بـ " سرانسك saranskبكزخستان " إلا أنه في سنة 1938 ساءت حالته الصحية، بعد إصابته بالالتهاب أدى إلى بتر رجله اليمنى[1].

عاد باختين بعدها إلى مدينة لينغراد (بطرسبرغ) معقل " الشكلانيين الروس" ليعمل هناك في معهد تاريخ الفن ، ثم عاد إلى سرانسك حيث عمل أستاذا في جامعتها،

في سنة 1940 أنهى رسالته حول" فرانسوا رابليه"، ولكنه لم يناقشها إلا في سنة 1949.

بين سنة 1961.1969، صار باختين متقاعدا، وبدأ يراجع كتابه عن ديستويفسكي، في 1963، وفي 1965 نشر كتابه حول رابليه .

[1] - ينظر نورة بعيو: آليات الحواريةتمظهراتها في خماسية " مدن الملح" وثلاثية " أرض السواد" لعبدالرحمن منيف، الأمان للنشر والتوزيع، الجزائر ، ص377

استقر منذ سنة 1969م في كليموفسك (أحد ضواحي موسكو) بعد أن تدهورت صحته وراح يكتب في مجلاتها خاصة مجلة " قضايا الأدب VoprosyLiteratury و"السياق Kontekst"[2] .
توفيت زوجة باختين سنة 1971، ثم مات بعدها في مستشفى موسكو يوم 7 مارس 1975 بعد أن ساءت صحته كثيرا[3]، لم يحظ باختين بالمتابعة والشهرة إلا في نهاية حياته بعد نشر كتابه " مشكلات في شعرية دستويفسكي" في سنة 1973.

أعماله وأفكاره.

شارك باختين في الجدال الدائر في الساحة الفكرية والنقدية السوفياتية منذ عشرينيات القرن الماضي، بين الشكلانيين والماركسيين، كما عان من الرقابة الماركسية المتشددة، خاصة خلال الفترة الستالينية، التي اضطهد فيها ،واعتقل وسجن ومنع من النشر ، وهذا ما يبرر أن أغلب أعماله لم ترى النور إلا بعد الستينيات،و اثر تدخل جماعة من أصدقائه والمعجبين به والمدعمين لطروحاته، وكان هذا دافعا ليكلف عددا من تلامذته بجمع الكثير من مخطوطاته المخبأة في "سرانسك " عاصمة قازخستان ، وعندما ذهب تلامذته للبحث عن هذه المخطوطات وجدوا أن الكثير منها قد غمرته المياه فانقدوا بعضها من التلف منها كتاب : الفن والمسؤولية " .

إن الحياة المضطربة التي عاشها الاتحاد السوفياتي في العهد الستاليني انعكست سلبا على حياة ميخائيل باختين وعلى الحياة الثقافية والمعرفية في عصره ، الشيء الذي اضطر باختين إلى التنقل من مكان لآخر، نشر خلالها بعض مؤلفاته ومقالاته تحت أسماء مستعارة، نسبت لاثنين من تلامذته،وأعضاء حلقته، الأول فولوشينوف نشر باسمه كتابين" الماركسية وفلسفة اللغة، والفرويدية " والتلميذ الثاني ميدفيديف نشر كتاب " المنهج الشكلي في الدراسات الأدبية "، ولكن الجدل الذي دار فيما بعد حول نسبة هذه المؤلفات والمقالات لم يشكك في وحدة الفكر الذي يجمع بين هذه المؤلفات الأساسية لباختين. لكن سنوات الستينات والسبعينيات، التي شهدت اهتماما متزايدا بأعمال باختين وانجازاته في حقول بحثية مختلفة فتحت الأعين على كون هذه المؤلفات قد كتبت في معظمها من قبل ميخائيل باختين، وإن نسبت في فترة من الفترات إلى اثنين من تلامذته.

---

[2]. ينظر موقع https://ar.wikipedia.org/wiki/ ، تم تنزيل في 2017/07/15

[3] - ينظر نورة بعيو: آليات الحوارية و تمظهراتها في خماسية " مدن الملح" وثلاثية " أرض السواد" لعبدالرحمن منيف، الأمان للنشر والتوزيع، الجزائر ، ص376

إن ظهور مخطوطات لباختين يعود تاريخ كتابتها إلى السنوات الأولى من العشرينيات،وأحيانا بلغات مختلفة مستخدمة في تلك المؤلفات إلا أن الكثير من الباحثين قالوا أنه على الأقل المادة الأساسية لهذه الكتب هي من تطوير ميخائيل باختين، والتي كانت تدور كلها حول مفهوم الحوارية، والنوع والتداخل الإنساني والنوع الروائي، والتعدّد اللساني وعلم عبر اللسان.[4]

لهذا جاءت مجمل أعماله مختلفة، وغامضة أحيانا بسب اكتشاف القراء في كل مرة لأعمال جديدة له بعد وفاته.

بدأ باختين الكتابة والنشر بعد تخرجه مباشرة من الجامعة، فصدرت مقالته الأولى" الفن والمسؤولية" عام 1919م الذي ترجمته فيما بعد إلى الانجليزية مطبعة جامعة التكساس 1990. في 1924 ألف أول كتاب فلسفي" نحو فلسفة الفعل" ترجمته أيضا فيما بعد إلى الانجليزية مطبعة جامعة التكساس 1993، و إلى الفرنسية سنة 2003.

في 1927: ألف كتابه " الفرويدية" بموسكو ترجم إلى الفرنسية سنة 1980.

و 1928: ألّف" المنهج الشكلي في النقد الأدبي " بموسكو .

ثم صدر كتاب " مشكلات في شعرية دستويفسكي problems of dostojevskys poetics " في مدينة لينغراد(بطرسبرغ) عام 1929م، ونشر باختين بعض مقالاته وثلاثة كتبه بأسماء مستعارة : " فولوشينوف ومديفيديف" .

منهم كتاب : الماركسية وفلسفة اللغة " بموسكو عام 1929،ترجم إلى الفرنسية 1977.

وألف أيضا " قضايا أعمال ديستويفسكي " في 1929 بلينغراد.

ودافع عام 1946 في المعهد الأدبي التابع لأكاديمية العلوم (السوفايتية) في موسكو عن رسالة دكتوراة عنوانها " إبداع فرانسوا رابلية والثقافة الهزلية الشعبية في العصور الوسطى وعصر النهضة".

في 1963.1961 : ألف "قضايا شعرية دستويفسكي" وهو إعادة ومراجعة لكتابه " قضايا أعمال ديستويفسكي" الذي صدر في 1929.

في 1965: نشرت أطروحته حول " رابليه" التي نوقشت بالمعهد الأدبي التابع لأكاديمية العلوم(السوفايتية) في موسكو سنة 1946م .

[4]. ميخائيل باختين : المبدأ الحواري ، تزفيتان تودروف، ترجمة فخري صالح، ص15

في 1969: أعادت جماعة من الكتّاب نشر كتبه بالعنوان نفسه " قضايا شعرية دوستويفسكي" بموسكو، ترجمته دار " لوزان" إلى الفرنسية تحت عنوان " قضايا شعرية دوستويفسكي" سنة 1970، ثم ترجمته دار فرنسية أخرى هي دار "سوي" تحت عنوان " شعرية دوستويفسكي" في نفس السنة 1970م .

في 1975 وهي سنة وفاته، صدر له الكتاب الذي ضمّ مجموعة من المقالات والدراسات بتواريخ متفرقة تحت عنوان " مسائل الأدب وعلم الجمال" موسكو وهي كالتالي :

. 1924: "مشكلة المحتوى، المواد ،و الشكل في الإبداع الكلامي أو مشكلة المحتوى، المواد والشكل في العمل الأدبي".

.1934.1938: " الخطاب في الرواية"، ترجم إلى الفرنسية تحت عنوان: " الخطاب الروائي.

1937.1938: " أشكال الزمان والكرونوتوب في الرواية " .

1940.1941: " ماقبل تاريخ الخطاب الروائي" و"رابليه وغوغول" .

1941: " الملحمة والرواية " ترجم إلى الفرنسية تحت عنوان " السرد الملحمي والرواية"، وترجم كذلك سنة 1978 تحت عنوان " جمالية ونظرية الرواية ".

1979 بعد وفاته نشر كتابه " جمالية الإبداع الكلامي " موسكو ويضم مجموع من المقالات والدراسات .

في الأخير يمكن القول أن باختين يعد من أكبر المفكرين والنقاد السوفيات في العصر الحديث لغزارة انتاجه وتنوعه، ذلك أن كتبه ومقالاته ودراساته مست مجالات مختلفة، واقتحمت عوالم عديدة، إذ خاض في الأدب والفلسفة واللسانيات ودراسة الإيديولوجيات. ومن ثم اتصلت طروحاته بالشعرية، نظرية التلفظ ، نظرية الرواية ، تحليل الخطاب، والدراسات اللسانية والسيمائية والتداولية وقد اخرج علما جديدا لتحليل النثر الفني أسماه علم مابعد اللغة . أو علم عبر لسانيات.

السائح الحبيب :

الحبيب السائح،كاتب،وروائي جزائري من مواليد 9سبتمبر 1952م أو في 24 أفريل 1950م وهو المتعامل به اداريا، بقرية سيدي عيسى، ولاية معسكر، نشأ في مدينة سعيدة، خريج جامعة وهران ليسانس آداب في 1980م، دراسات عليا ما بعد التدرج، اشتغل بالتدريس، أستاذ سابق في المعهد التكنولوجي للتربية بسعيدة، أسهم في الصحافة الجزائرية والعربية، تحصل على جائزة الرواية الجزائرية عام 2003م في ملتقى الدولي عبد الحميد بن هدوقة ، إطار تفتيش سابق في وزارة التربية الوطنية، وأستاذ سابق مشارك في جامعة التكوين المتواصل، عضو عدة هيئات ثقافية وتربوية منها النادي الأدبي في جريدة الجمهورية، مؤسس فرع اتحاد الكتاب في سعيدة ، مؤسس مهرجان القصة القصيرة في سعيدة، مؤسس فرع الرابطة الجزائرية لحقوق الإنسان في سعيدة. عضو مؤسس لجمعية الجاحظية بالعاصمة، بعض اسهاماته(مقالات ،قصص وحوارات) في الصحف والمجلات الجزائرية والعربية.[1]

. من مؤلفاته الروائية :

زمن النمرود(1985م)، ذاك الحنين(1997م) ، تامسخت (2002م)، تلك المحبة (2003م)، مذنبون لون دمهم في كفي (2009م)، زهوة (2011م)، الموت في وهران (2013م)، كولونيل الزبربر (2015م).

من أعماله المترجمة، ترجمة للروائي رشيد ميموني رواية (شرف القبيلة) l'honneur de la tribu، (لاوجود للصدفة) il n`a pas de hoasard، (مسرحية لجمال عمراني)، Entre la dent et la mémoire(بين السن والذاكرة)،(شعر جمال عمراني) le soleil de notre nuit (شمس لينا)، (نثر: جمال عمراني)،la double présence(الحضور المزدوج)، (مذكرات: بتول فيكار . لمبيوت)

من مؤلفاته القصصية:

القرار سوريا سنة (1975)، الجزائر (1985)

الصعود نحو الأسفل، الجزائر ،ط1(1981)،ط2(1986)

البهية تتزين لجلدها سوريا (2000)

[1]. ينظر موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، إعداد مج من الأساتذة، إشراف رابح خدوسي، منشورات الحضارة ج2، ط 2014، حرف السين. ص116،

الموت بالتقسيط ، اتحاد الكتاب الجزائريين (2003).

. من مؤلفاته النقدية

هذا المجاز الصادر عن الوكالة الوطنية للاتصال و النشر والإشهار سنة (2015) .

. تجربة الكتابة :

يقول الحبيب السائح في أحد حوارته عن بدايته مع الكتابة أنه كتب أول قصة قصيرة في سنة (1973)، كما أن مجموعته القصصية الأولى القرار فازت بجائزة التعليم العالي حينما كان طالبا جامعيا في سنة (1977)،أما عن روايته الأولى "زمن النمرود" التي تعرضت للمصادر و لسحبها من المكتبات بعد نشرها في سنة 1985 يضيف : " زمن النمرود كانت نكبتي ومحنتي وفتحي !إن يبدُ لك هذا تناقضا فإنه عندي التناغم التام في حياتي المشبعة بتجارب إنسان جزائري تخضرم بين حرب التحرير المدمرة(وأنا طفل)، وبين بداية الاستقلال المشقية وبينهما وبين الحلم الذي حمله جيلي في بداية السبعينيات وفي قلبه و راح يجسده بالفعل والقول في مصانع المدن وفي مزارع الأرياف وفي المدارس والثانويات والجامعات، ثم وقع الانهيار فكان إحباطي على درجة من الألم .

نكبتي لأنها رواية كتبتها بالعربية الفصحى أصلا، ثم أنزلتها إلى مستوى دارج التركيب والبنية والقاموس أحيانا ؛اعتقادا مني أنه الأسلوب الذي أقرب به " أدبي" من " الجماهير" لأسهم في "ثورتها" بحرفي فحصل أن " الجماهير" نفسها أفزعها عري النص؛ إذ تفرجت على عورتها فيه لأنه كتب بلغتها النيئة المباشرة الصادمة فثارت عليّ عبر "ممثليها" الذين أصدروا أمرا بحسب النسخ من مكتبات المدينة، ثم رفعوا تقريرا إلى وزارة الثقافة فأمرت بمصادرة الرواية وطحن نسخها. يجب أن أذكر لك أن ممثلين عن تلك " الجماهير" وأبنائهم ومن ذوي النفوذ في مدينتي، مدفوعين بمن مسهم النص من النافذين في جهاز الحزب أنذاك، هم من حاصروا بيتي في 1985.08.05 للانتقام من جرأتي ! لعلها العناية أني نجوت تلك الليلة ! وقد قال " الرفاق" الذين "تبرأوا" : كان عليه ألا يكتب كذلك! وتلك كانت محنتي ولكن في الوقت نفسه فتحي؛ لأني أدركت، بفعل الصفعة أن الكتابة لن تكون يوما لما يسمى " جماهير" ولن يحركها الهاجز الإيديولوجي لأنه من المتغيرات. ومن ثم كان بدء كفري بماهو "جماهيري" وكان انشراح قلبي على أن الكتابة فعل فردي ذاتي للذات أولا من الذات نحو الموضوع، من الداخل نحو الخارج، من الجواني إلى البراني تنشيء نصها بلغة تعلو البسيط،تفوق المتداول، تتسق في كبرياء مع الشعري، تتداخل مع النبوئي والكهنوتي والصوفي، وتبنيه وتؤثثه في قطيعة

مع سائد السردي النمطي المطمئن المهدهد الراسم أفقه منذ البدء. ها أنت ترى أني تخليت فعلا، عن يسارية العرَض: الالتزام السياسي! لأدخل في يسارية الجوهر: الكتابة! أعتبر نفسي،في الجزائر، على يسار مدونة الكتابة؛ لذا أزعم أني حققت شيئا مهما في سيرورة تجربتي: أني شكلت لكتابتي موقعها! ورسمت لها منحناها المختلفين. ولأكن بعد هذا هامشيا ."

أما عن الرّواية التي لم تنشر يقول الحبيب السائح :

رواية " الخيانة" التي كتبتها (1989) بعد " زمن النمرود" . والتي تم التحفظ على نشرها بسبب خطورة موضوعها الذي يمس بالثوابت (!) وبسبب لغتها "العربية جدا" وبنائها"غير المعهود" تعد العلامة الأولى في شكل الكتابة الجديد عندي،كما تعد النص الذي راهنت به، مع ذاتي، على أن لا أكتب،لاحقا، إلا ما يسمو على ما هو "جماهيري" وعادي وسهل. أبوح لك أني يوم أنهيت كتابة " الخيانة" استوعبت ضرورة أن يكون لك عقد شرف مع الكتابة، وحدها،لا غير! لم أمس "الخيانة"، إلى الآن،بأي تغيير أو تحوير ليتم قبولها، فأنا لا أروم التندم على شيء صدر عن قناعة مني ولا أرتضي لكتابتي أن تتوب عن" معصياتها!" وأبقى واثقا من أن " الخيانة" ستعرف يوما حريتها .

يضيف الحبيب السائح متحدثا عن تجربته في الكتابة بعد رواية " الخيانة" " ثم كتبت نص" ذاك الحنين" لأوكد به خياري في الكتابة. منه بدأ التحول الذي تتحدث عنه في شكل الكتابة عندي؛ لأنه نص متفرد في شكله السردي الجديد، وفي لعبته القائمة على النظم وفي تيمته الجديدة هي الأخرى والتي تناولت لأول مرة، بالسبق،فكرة الفناء والزوال والموت" ذاك الحنين" اعتبره المختصون في السرديات والسيميائيات طفرة في الكتابة الروائية في الجزائر ونقلة نوعية في متنها الروائي. أحيلك، في هذا المقام، على أربع دراسات مهمة حظي بها النص من أساتذة جامعيين محكّمين: آمنة بلعلى،محمّد تحريشي، السعيد بوطاجين،والطيب دبة. فجميع كتاباتي التي ستلحق ستكون تكريسا لذلك التحوّل وفق خياري بعد تجربة " زمن النمرود " المؤلمة[1] .

يضيف الحبيب السائح متحدثا عن تجربته في الكتابة وانغماسه فيها ، ورؤيته لطقوسها، معتبرا اللغة هي أساس وجوهر خياره الإبداعي في الرواية " اللغة هناك في الكتابة، مهرجان لانتشار المجازات والكنايات ، والمفارقات في مرج من الكلمات التي تنزع عنها أسمال ما حمّلها إياها اليومي المبتذل،

[1]. ينظر حوار كمال رياحي مع الروائي الحبيب السائح في موقع بيت الخيال ، https://housefictionrk.wordpress.com، تم التنزيل يوم 2017/07/17

والصحفي والمؤرخ، وكل كتابة سابقة؛ لتحتفي بما ألبِسه إياها من ظلال جديدة أجمعها لها من هذه الضياءات التي أراها في عزلتي،من تلك الأصوات التي تنبع من صمتي، إني في حال سماع! إني في موضع تلقٍ؛ لعلني أكون حينها أكتب.

إنها متعتي أن أنتصر على ما ينعرض لي من مستهلك اللغة. هي لذتي أن أحس أن لغتي المنشأة تبتهج مثل جنينةٍ لخيوط شمس تّرقّص بلورّات الطّل، هل من متعة خارج اللغة؟

يتساءل الحبيب السائح، و مؤكدا في الوقت نفسه أن لا متعة عنده خارج اللغة، ثم يقوم بإعطاء مبرراته ورؤيته حول الرواية الجزائرية، والرواية الأخرى كما يسميها.

الرواية العربية، والرواية في الجزائر، المكتوبة بالعربية، يمكنها أن تكون عالمية الموضوع، إنسانية الفكر، لكنها لن تكون متميزة من الرواية الأخرى. قد تغدو بلا نكهة، بلا طعم، بلا لذة أخرى، إن هي لم تزد أن تترجم من موروث " الآخر" الإبداعي، من حيث التركيب النحوي، ومن حيث المجاز، ومن حيث نقل المشاعر؛ مؤلّيّة إن لم تكن عاجزة ـ عما تشغل به ذاكرة إنسانها الجماعية، ونفسه الجماعية، ومن ثمة اللغة التي تنفرد بها تلك الذاكرة وتتحرك بها تلك النفس .

هنا قول الرواية ، وهنا جمّ الصعوبة، وهنا التغاير المؤمل أن يجعل " الآخر" يرى نفسه من خلالنا؛ باعتباره جزء من تاريخنا الإنساني الذي يبدو أنه أنسته إياه درجة تطوره التقنية."[1]

[1] الحبيب السائح: الكتابة وتجربة الكتابة، مقال في كتاب الملتقى الدولي حول السرديات، المركز الجامعي بشار ،2003، ص36

كشف الرموز

. تح: تحقيق

. تج: ترجمة

. مر: مراجعة

. إ : إشراف

. ت: تأليف

. ص: صفحة

. ط: طبعة

. د.ط : دون طبعة

. د.ت: دون تاريخ

. ج: جزء

. ع :عدد

. م: مجموع

. مج : مجلد

قائمة المراجع والمصادر

مكتبة البحث

قائمة المصادر و المراجع :

القرآن الكريم.

1.قائمة المصادر :

1.1- الكتب باللغة العربية:

1. الحبيب السائح: رواية "تماسخت دم النسيان" ، فيسيرا للنشر، 2012 م، د.ط .
2. الحبيب السائح: رواية " تلك المحبة" ، دار فيسرا ، الجزائر ،2013 م ،د.ط .
3. الحبيب السائح: رواية " ذاك الحنين"، دار cmm، الجزائر 1997 م ، ط1.
4. الحبيب السائح: رواية " زمن النمرود " المؤسسة الوطنية للكتاب 1985 م ، د ط1.
5. الحبيب السائح: رواية " زهوة"، دار الحكمة للطباعة والنشر،الجزائر2011 م، ط1 .
6. الحبيب السائح: رواية "كولونيل الزبربر"، دار الساقي، بيروت، 2015 م، ط 1 .
7. الحبيب السائح: رواية " مذنبون لون دمهم في كفي " دار الحكمة للطباعة والنشر، الجزائر 2008 م، ط.1
8. الحبيب السائح: رواية " الموت في وهران"، دار العين للنشر، القاهرة،2014 م،ط1 .
9. ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة مُحَمَّد برادة دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة 2009 م.

1. 2 المصادر المترجمة :

10. ميخائيل باختين: شعرية دوستفيسكي، ترجمة ،د جميل ناصف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1986 م.
11. ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية ، ترجمة حسين حلاق وزارة الثقافة،سورية دمشق 1988 م، ط/1.

12. ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة مُحَمَّد البكري، ويمنى العيد ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ،1986، ط/1.
13. ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، تزفيتان تدروف، ترجمة فخري صالح، دار رؤية للنشر والتوزيع،القاهرة 2012 م.

2. قائمة المراجع :

14. الأزهر الزنَّاد: نسيج النص، بحث في ما يكونه الملفوظ نصًّا، المركز الثقافي العربي، بيروت/لبنان1993 م ، ط1.
15. أحلام مستغانمي: رواية، ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت 1993 م.
16.ابراهيم العساف: تحولات السرد، دراسة في الرّواية العربية،الطبعة العربية، دار الشروق، عمان/ الأردن1996 م.
17 . ابراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار الآفاق، الجزائر 1999 م ، ط1
18. ابراهيم عباس: الرّواية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي،دار الرائد للكتاب، الجزائر2005 م ، ط1 .
19. آمنة بلعلى: المتخيل في الرّواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل، تيزوزو/ الجزائر2011،ط2 .
20. بوجمعة بوشوشة: اتجاهات الرّواية في المغرب العربي، الدار المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس1999 م، ط1.
21. جيلالي خلاص: رواية، حمائم الشفق، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1986 م.
22.حميد لحميداني: أسلوبية الرواية(مدخل نظري)، منشورات دراسات: سال،1989 م ، ط/1.
23.حميد لحميداني: النقد الروائي والايديولوجيا من سيولوجيا النص الروائي إلى سوسيولوجيا النقد الروائي، المركز الثقافي العربي،بيروت/ لبنان1990م،ط.1

24.حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، بيروت/لبنان2000 م، ط.3
25.الحبيب السائح:الكتابة وتجربة الكتابة، كتاب ملتقى السرديات، المركز الجامعي بشار 2003 م،د.ط .
26. حسين ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في المنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي،بيروت/لبنان،2003، ط/1
27. حسين خمري: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف،الجزائر 2007 م ، ط/1
28. حسين علام: العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، منشورات الدار العربية للعلوم بالاشتراك مع منشورات الاختلاف، لبنان/ الجزائر2010 م، ط /.1
29. رئيسة موسى كريزم: عالم أحلام مستغانمي الروائي، دراسة، دار زهران للنشر،.2010
30 . سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن ـ السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 2005 م ، ط/4
31.سعيد بوطاجين: السرد ووهم المرجع،مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث، منشورات الاختلاف،الجزائر،2005م،ط/1
32. د سليمة عذاوري: شعرية التناص في الرّواية العربية، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة 2012 م، ط/1 .
33. صليحة مرابطي: حوارية اللغة في رواية "تماسخت دم النسيان" للحبيب السائح، منشورات مخبر تحليل الخطاب، دار الأمل،تيزوزو/ الجزائر 2012 م،د.ط .
34.طاهر وطار: رواية، اللاز، الشركة الوطنبة للنشر والتوزيع الجزائر1985 م.
35. عبد الحميد بن هدوقة: رواية ريح الجنوب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر1978 م ، ط/2
36.عبد الرحمان منيف: الكتاب والمنفى، دار الفكر الجديد، بيروت1992 م ، ط/.1
37. عبدالمالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، منشورات عالم المعرفة،ديسمبر 1998،دط.

38.عبد الحميد عقار: الرّواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب ،شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدارالبيضاء2000 م ،ط/1 .
39.عبدالله العشي: زحام الخطابات (مدخل تصنيفي للخطابات الواصفة)، دار الأمل، تيزوزو/ الجزائر ،2005، ط /1.
40. عبد الله ابراهيم: موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت2005 م ،ط/1
41.عبد القادر بقشي : التناص في الخطاب النقدي والبلاغي (دراسة نظرية وتطبيقية)، أفريقيا الشرق،2007،ط/1 .
42. عمر أوكان: اللغة والخطاب، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة2011 م ، ط/1.
43. عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب، دار الحداثة القاهرة2011 م،ط/2
44.عبد الوهاب بن منصور:رواية، فصوص التيه، منشورات البرزخ،الجزائر2011 م ،د.ط
45. د عمري بنوهاشم: التجريب في الرواية المغاربية الرهان على منجزات الرواية العالمية ، دار الأمان الرباط2015،ط/1.
46 . فخري صالح: في الرواية العربية الجديدة، دار العين للنشر، الإسكندرية 2010م ، ط/1 .
47. فاضل تامر: المبني الميتا- سردي في الرواية،دار المدى، العراق 2013 م ، ط/.1
48. مُحَمَّد الباردي: في إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، منشورات اتحاد كتاب العرب،دمشق 2000 م،دط
49. مصطفى مُحَمَّد ابراهيم: حكاية العشاق في الحب والاشتياق، تحقيق د. أبوالقاسم سعدالله، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1983م، ط/.2
50. مُحَمَّد برادة: أسئلة الرواية أسئلة النقد، شركة الرابطة، الدار البيضاء1996م، ط/1.
51. مُحَمَّد برادة: أسئلة الرّواية أسئلة النقد، شركة الرابطة، الدارالبيضاء1996 م ،ط/.1
52. مُحَمَّد العمري : البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، دار نشر إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء2005 م ،ط/1.
53. معجب الزهراني: مقاربات حوارية ، دار الانتشار العربي ،2012 م ،ط/1،

54. واسيني الاعرج: رواية، نوار اللوز، تغريبة صالح بن عامر الزوفري، دار الحداثة، بيروت 1983 م.
55. الأعرج واسيني: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسه الوطنية للكتاب، الجزائر 1986،ط/1
56. معجم تاج العروس، مُحَمَّد مرتضى الحسيني الزبيدي، تحقيق علي الهلالي، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي،الكويت (ب،ط)،ج3،1421هـ/2001 م.
57 ـ معجم السرديات، تأليف مجموعة من المؤلفين، إشراف مُحَمَّد القاضي، دار الفرابي، لبنان2010 م ، ط/1
58. موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، إعداد مج من الأساتذة، إ. رابح خدوسي، منشورات الحضارة ج2،2014،ط/1
59. لسان العرب لبن منظور،دار المعارف، كورنيش النيل، القاهرة، مج 51.

2.2- المراجع المترجمة :

60.بير زيما: النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع النص الأدبي، ترجمة عايدة لطفي، مراجعة آمينة رشيد وسيد البحراوي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة 1991 م
61. بيير شارتيه:مدخل إلى نظريات الرّواية، تر عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب2001 م ،ط.1
62. تزفيتان تودوروف: نقد النقد تر د. سامي سويدان،مر د.ليليان سويدان،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،1996م،ط2.
63.جورج لوكاتش: الرّوابة ملحمة برجوازية،تر جورج طرابيشي،دار الطليعة ،بيروت1977 م ، ط/1
64. جورج لوكاتش: الرواية، تج مرزاق بقطاش، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، سلسلة ثقافية، ع 9، الجزائر.
65.جيرار جينيت: خطاب الحكاية، تر، مُحَمَّد معتصم وآخرين، منشورات الاختلاف ، الجزائر2003 م ،ط/1.
66.جيرالد برانس: المصطلح السردي، تج عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة،2003م .

67.دومنيك مونقانو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة مُحَمَّد يحايتن، منشورات الاختلاف،الجزائر2005 م ، ط /1 .
68.كريستيفا جوليا : علم النّص، ترجمة فريد الزّاهي، مراجعة خليل ناضم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب1997 م ، ط/2،.
69. . ر.بارت . و. كايسر فليب و .ك. بوث . ف. هامون: شعرية المسرود ، ترجمة عدنان محمود مُحَمَّد، وزارة الثقافة الهيئة السورية العامة 2010 م.

2. 3 – المجلات و الدوريات :

.1 المجلات و الدوريات الورقية :

70.الأثر: مجلة أكاديمية تصدر عن جامعة قاصدي مرباح ورقلة، ع 16، عدد خاص ، أشغال الملتقى الوطني الأول،اللسانيات والرّواية، يومي 22 و23 فيفري 2012،.
71.الأثر، مجلة أكاديمية تصدر عن جامعة قاصدي مرباح ورقلة ،ع20،جوان2014
72.القادسية في الآداب والعلوم تربوية: ، مجلة أكاديمية تصدر عهن جامعة القاديسية، العراق، العدد(3، 4) المجلد (6) 2007
73.المعنى: مجلة مُحكمة ، منشورات المركز الجامعي خنشلة، عدد 2، جويلية 2009.
الخطاب،مجلة تصدر عن مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو ، العدد الخامس، جوان .2009
74.الرافد :مجلة تصدر عن دائرة الاعلام والثقافة ، الشارقة ، العدد 197 يوليو .2012
75.تجليات الحداثة: مجلة يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها،وهران، ع1994،3م.
76.علامات في النقد: مجلة يصدرها النادي الادبي بجدة، ج 54، 14م، ديسمبر 2004.
77.علامات في النقد: مجلة تصدر عن النادي الأدبي الثقافي بجدة،ج14،56م ، 1يونيو2005.
78.عمان الثقافية: مجلة ثقافية تصدر عن آمانة عمان الكبرى، العدد103،كانون الثاني، الأردن .2004
79.فصول: مجلة (الأدب والايدولوجيا) ، المجلد5، ع4،يوليو، أغسطس،سبتمبر،1985
80.اللغة والأدب،مجلة محكمة يصدرها معهد اللغة العربية آدابها، جامعة الجزائر، ع/ أفريل

2001.
81: مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، نظرية النقد الروائي عند ميخائيل باختين، المجلد 14، ع 3،1998.
82. : مجلة السرديات، تصدر عن مخبر السَّرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ع1، جانفي 2004.
83 . مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة مُحَّد خيضر بسكرة، العدد 6 ، جانفي 2010 .
84. كتاب أعمال وبحوث، مجموع محاضرات الملتقى الدولي السادس ، ملتقى الدولي السابع عبد الحميد بن هدوقة للرواية، إعداد مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج بمساهمة وزارة الاتصال والثقافة، ط 6، 2003.

.2. الرسائل الجامعية (مخطوطات) .

جامعة وهران:

85. خطار نادية: حوارية الصيغ الأنواعية في الخطاب الروائي" نزيف الحجر لإبراهيم الكوني أنموذجا"، تحت اشراف سطمبول ناصر ، (مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجيستير)، قسم اللغة العربية وأدابها ، جامعة وهران، 2011/2010

جامعة بسكرة :

86. إيمان مالكي: الحوارية في الرواية الجزائرية،(مذكرة التخرج لنيل شهادة الماجيستير)، تحت إشراف د عبدالله العشي، جامعة بسكرة، قسم اللغة العربية وآدابها،2013/2012 86.
السخرية والتهكم في ملصقات عزالدين ميهوبي،(مذكرة ماستر)، اشراف . د امُحَّد بن لخضر فورار، جامعة مُحَّد خيضر بسكرة، قسم اللغة العربية وآدابها،2015/2014

جامعة مؤتة :

87.نزار عبدالله خليل الضمور: السخرية والفكاهة في النثر العباسي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، إشراف د.سمير الدروبي، مذكرة لنيل شهادة دكتوراه، جامعة مؤتة،2005م.

2. 4. المواقع الالكترونية .

88. صحيفة المثقف، الموقع: الرواية البوليفونية أو الرواية المتعددة الأصوات ، الموقع : شبكة ألوكة
،http://www.alukah.net/Literature_Language/0/39038/،
89. موقع دنيا الوطن،
https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2007/12/30/116642.html

90. الحوار المتمدن،
http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=97388
91. موقع: www.laghouat.ne / .
92. موقع بيت الخيال ،https://housefictionrk.wordpress.com .
93. موقع ويكبيديا https://ar.wikipedia.org/wiki/

3. المراجع الأجنبية:

.94 .grimas(A,j) et joseph courtés : semiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage ,edition classiques Hachette, voir : discours.

95. Vladimir SILINE ; le dialogisme dans le roman algerien de langue francaise : Université Paris 13 Formation doctorale « Etudes littéraires francophones et comparées » Thèse de Doctorat Nouveau Régime

96. Wladimir krysinski , « Entre la polyphonie topologique et dialogisme dialectique » ,in Hybrides romonseques fiction (1960 _1985) , P.U.F

. T . TODROV et O. DUCROT: « Dictionnair79
encyclopedique des siences du longage » , edution du Seuil
paris , 1972,P.286.

98. Mikhaïl Bakhtine : « Le marxisme et la philosophie du langage » Minuit, Paris, 1977.

99. Julia kristiva : le texte du roman aproche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle, La Haye, Mouton, 197

فهـــرس الموضوعـات

فهرس الموضوعات

الإهداء

مقدّمة .....أ . ط

مدخل

مفاهيم ومصطلحات. .....1-38.

1. **قضية الشكل في الرواية والرواية الجزائرية المكتوبة بالعربي**..... **2-23**.

1-1- المفهوم/ النشأة والجذور في الفضاء الغربي..... .....2ـ 13.

1-2-المفهوم / النشاة والجذور في الفضاء العربي..... . .....13-15.

1-2-المفهوم / النشاة والجذور في الفضاء الجزائري..... .....16ـ 23.

2. **مفهوم الخطاب والخطاب الروائي**..... .... **23-28**.

2_1_ مفهوم الخطاب..... .....23-26.

2_2_ مفهوم الخطاب الروائي..... ....26-28.

3. **الحوارية المصطلح والمفهوم.** .... **28-32**.

4. **علاقة الحوارية بالتناص**..... .....**32ـ 34**.

5. **الإيديولوجيا في الفكر الباختيني**..... ..... **35ـ38**.

الفصل الأوّل:

حوارية توجهات الخطابات الأدبية و الايدولوجيا المتعددة .... **41-130**.

I. حوارية توجهات الخطابات الأدبية .... **41-72**.

1. الأجناس المتخللة في المجموعة الروائية..... **41-72**.

توطئة.....41ـ 42.

1 . 1 . الأجناس الأدبية.....**42ـ55**.

1 .1.1) . أدب الرسالة/ الوصي.....42ـ49.

1. 1 . 2) . فن الخبر.....49ـ52.

1.1.3) . التراث الشعبي.....52ـ55.

2.1. الأجناس شبه الأدبية.....**55ـ62**.

1. **2**.1) . التراث الديني .....55ـ59.

1. **2**.2). المذكرات.....59ـ62.

3.1. الأجناس غير الأدبية.....**62ـ72**

1. **3**.1). التاريخ.....62ـ69.

1. **3**.2). الخطاب السياسي.....70ـ71.

II. حوارية توجهات الخطابات الإيديولوجية .....**72ـ97**.

تمهيد.....72ـ73.

1 – تعدد أنماط الوعي و رؤياتها للعالم. .....**74ـ97**.

1–1– تعدّد أنماط الوعي. .....74ـ76.

1–1–1– وعي البطل بذاته.....76ـ81.

1–1–2 – وعي البطل بالعالم.....81ـ84.

1–2. تعددية الوعي .....**84ـ97**.

1.**2** .1 **–** الوعي الاجتماعي: .....84ـ87.

1.**2** .2 **–** الوعي الصوفي: .....88ـ91.

1.**2** .3 **–** الوعي السياسي: .....91ـ97.

III. حوارية توجه الخطابات المتعددة..... .. 97ـــ130.

تمهيد..... .. 97ـ98.

1- تعدد الشخصيات وصراعها الثقافي الإيديولوجي..... 99ـــ111.

1-1- فئة الأخيار/الفئة الباغية..... 104ـ108.

1-2- الفئة المثقفة/الفئة الجاهلة..... 108ـ111.

2- تعدد المواضيع .... 111ـ 130.

2-1- تعددية الفكرة..... ..... 112ـــ118.

2-2- اللغة كموضوعة أو كفكرة. ..... 119ـــ124.

2-3- حوارية الأفكار وتعدد صورها. ..... 125ـــ129.

الفصل الثاني:

صورة الخطاب / صورة اللغة..... 133ـــ207.

I. صورة الخطاب ..... 133ـــ164.

1 - الظواهر الخطابية الكلامية..... 133ـ153.

- توطئة..... ..... 133ـــ134.

1-1- التشخيص اللفظي للمتكلم. ..... 134ـــ135.

1-1-1- المتكلم في الرواية..... 135ـــ139.

1-1-2- أقوال الشخصيات..... 140ـــ146.

1-2- الخطاب الممثل الثنائي الصوت..... 146ـــ147.

1-2-1. صيغة الخطاب المبني للمجهول..... 148ـــ150.

1-2-2. صيغة الخطاب المبني للمعلوم..... 150ـــ153.

2- : التباين اللغوي ومقصدية اللغة..... 153ـــ215.

توطئة : ..... 153ـــ155.

2 . 2-1- اللغة المشتركة..... ..155ـــ158.

2- 2- 2 . اللغة والانتماء الطبقي..... 158ـــ164.

II. صورة اللغة..... 164ـــ209.

تمهيد :..... 164ـــ165.

1- التهجين..... 165ـــ174.

1-1-المظهر الفردي و الهجنة الواعية. .....•..... 169ـــ172.

1-2-حدود الخطاب الهجين..... 173ـــ174.

2- الأسلبة..... 174ـــ194.

1-2- تنويع الأسلبة.....•..... 179ـــ181.

2-2- البروديا..... 181ـــ183.

2 . 2-1- كلمة المحاكاة الساخرة. ..... 283ـــ286.

2 . 2-2- الكلمة الساخرة التهكمية.....•..... 186ـــ194.

3-1- التنوع الحواري. .... **194ـــ207.**

3-1-2- التقابل الحواري..... ..... 194ـــ202.

3-1-3- التناص الاستشهادي..... ..... 202ـــ209.

الخاتمة..... 211ـــ217.

الملاحق:.....219ـــ230

1. ملحق خاص بالمصطلحات الموظفة في البحث لباختين ولغيره.....218ـــ230

2. ملحق بيوغرافي خاص بمخائيل باختين.....231ـــ234

3. ملحق بيوغرافي خاص بالروائي الحبيب السائح..... .....235ـ238

4. ملحق خاص بكشف الرموز 239

مكتبة البحث.....**241ـ248**

فهرست الموضوعات.....**250ـ254**

عنوان الأطروحة: حوارية الخطاب في المتن الروائي عند الحبيب السائح

مقاربة سوسيو أسلوبية

ملخص : نسعى من خلال هذه الدراسة إلى الكشف عن حوارية الخطاب في المتن الروائي عند الحبيب السائح عبر المقاربة سوسيو أسلوبية من خلال البحث عن حوارية الخطاب للتعرف على مجمل الاشتغالات الفنية، والتحولات التي جعلت من رواياته متعددة الأصوات حيث استطاع فيها أن يجمع بين إيديولوجيات متعددة لشخصيات متعددة.

الكلمات المفتاحية: الحوارية (تعدد الأصوات)/ الخطاب/ الخطاب الروائي/ الرواية المتعددة الأصوات/ الرواية المنولوجية/ الشّكل / الأجناس المتخللة / الإيديولوجية/ صورة الخطاب / صورة اللغة .

dialogue des discours dans les romans de Habib Sayeh à travers l'approche de la sociostylistique

Résumé : Nous cherchons à travers cette étude, à découvrir le dialogue du discours dans les romans de Habib Sayeh à travers l'approche de la sociostylistique .la recherche de dialogisme du discours pour identifier les exploits artistiques globaux et les transformations qui ont rendu ses romans polyphoniques où il a été capable de combiner plusieurs idéologies de personnalités multiples

Mots clés : dialogisme,(la polyphonie) , discours / , discours du romans/ , le roman dialogique / roman polyphonique/ roman monologique / la forme/ Genres intercalaires / idiologie/ image du discours/ image de langue

Dialogue of speeches in novels of Habib Sayeh

Through the socio-stylistic approach

ABSTRACT : Through this study, we seek to uncover the dialogue discourse in Habib Sayeh's narrative text through a socio-style approach in order to look for discourse dialogue to identify his artistic preoccupations, and transformations that made his novels polyphonic, where he was able to combine multiple ideologies of multiple personalities.

Key words : Dialogysm/discourse/ narrative discourse/ nove/Algerian novel/ Dialecticel novel/Monological novel/ form/ overiapping Genres/ideology/ speech image/ language image .