الجمـــهورية الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE

وزارة التعليم العـالي والبحـث العلمي
جامعـــة 8 مـاي 1945 قالمـــــة
كليـــــة الآداب واللّغات
قسم اللّغة والأدب العربي

MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR
ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
UNIVERSITE 8 MAI 1945 GUELMA
Faculté des lettres et langues
Département de la langue et littérature arabe

الرقم: .....

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات نيل شهادة الماستـر

التعدّد الصوتي في رواية "اِختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى" لـ: "بشير مفتي" –مقاربة أسلوبية–

التخصص: الأدب الجزائريّ

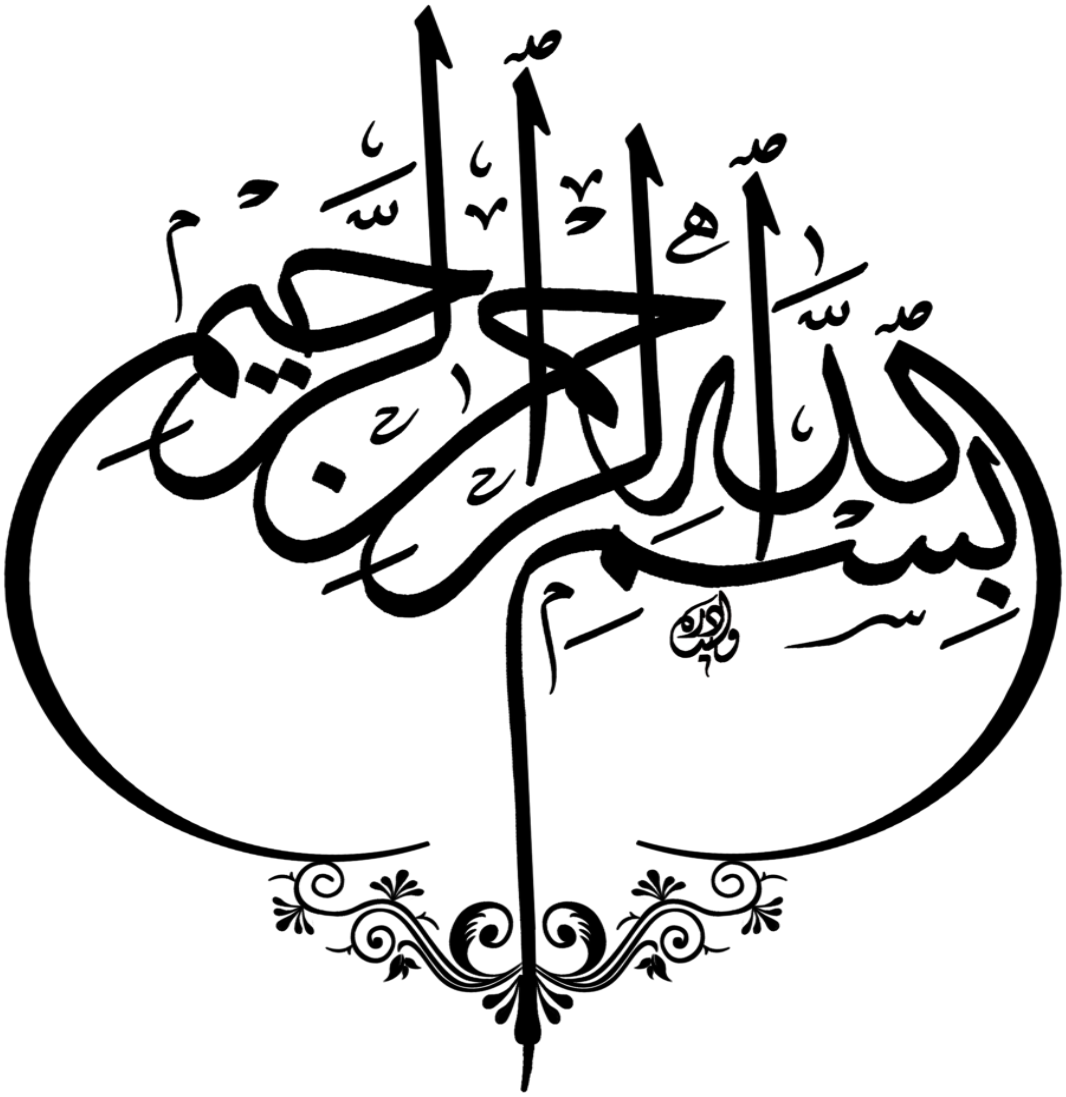
إعداد الطالبة:
منال سوفي

إشراف الأستاذة الدكتورة:
وردة معلم

أمام اللجنة المشكلة من:

الاسم واللقب	الرتبـة	مؤسسة الانتماء	الصفة
زوليخة زيتون	أستاذ محاضر "أ"	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	رئيسا
وردة معلم	أستاذ التعليم العالي	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	مشرفا ومقررا
السعيد مومني	أستاذ محاضر "أ"	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	ممتحنا

السنة الجامعية: 2024/2023


بسم الله الرحمن الرحيم

الشكر والعرفان

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ والصلاة على أفضل المختارين سيدنا وحبيبنا مُحَمَّد أشرف المبعوثين، وبعد: أشكر الله الّذي وفقني وهداني إلى هذا السّبيل كما أتقدم بالشكر والإمتنان الخالص للأستاذة المشرفة وردة معلم، الّتي كانت سندا قبل أن تكون موجها، فجزاها الله عنّي خير جزاء.

المقدّمـــــة

واكبت الرّواية الجزائريّة الواقع ببعديه المكانيّ والزمانيّ، وتحولاته التّاريخيّة والاجتماعيّة والسّياسيّة بأبعادها الأيديولوجية والثّقافيّة؛ حيث اِنفتحت بفعل قدرتها الفنّيّة وتنوع آلياتها السّردية على راهن الكتابة الرّوائيّة بمختلف سياقاتها واِستراتيجياتها الإبداعية، محاولةً في ذلك الاِنسلاخ عن قالبها التّقليدي بسماته الشّكليّة والأسلوبيّة، مما جعلها تستوعب التّقنيات الحداثيّة مثل: التّعدّد الصوتي الّذي تجسّد في رواية اِختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى لـ: "بشير مفتي"، وقد وقع اِختيارنا عليها لتضمنها تعدّد فكريّ وأيديولوجيّ، سعى من خلاله الرّوائي، إلى معالجة قضايا سياسية واِجتماعية حساسة، حدثت في فترة العشريّة السّوداء، وتأسيسا على ما سبق ذكره جاء عنوان بحثنا موسوما بـ: "التّعدّد الصوتي في رواية اِختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى"، وكانت دوافع هذا الموضوع متنوعة منها ما هو ذاتي ومنها ما هو موضوعي.

أما الذاتي فيتمثل في:

- ميلنا ورغبتنا في دراسة روايات بشير مفتي.

وأما الموضوعي فيتمثل في:

- دراسة تقنيات الرّواية الجزائرية المعاصرة، وبالأخص تقنية الحوارية والتعدّد الصوتي، ومحاولة إضافة نوعية للدراسات السابقة لهذا الموضوع.
- وتهدف دراستنا إلى تتبع التعدّد الصوتيّ لقدرته على تحقيق التفاعل النصّي والأجناسيّ بأبعاده الثّقافيّة والأيديولوجيّة والإبانة عن الفروق الجوهريّة بين التعدّد الصوتيّ والحواريّة.

ومن خلال هذه الأسباب والأهداف، اِنبثقت إشكالية بحثنا وتمثلت في:

- كيف تجلى التّعدد الصوتي في رواية اِختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى؟

وقد اِنبثقت عنها أسئلة فرعية متمثلة في:

- ما الفرق بين الحواريّة والتّعدّد الصوتي؟ وما هي الميزات الشّكلية للرّواية متعددة الأصوات؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة، اِتّبعنا خطة بحث مكوّنة من مقدمة ومدخل وفصلين وخاتمة.

أمّا المدخل فعُنون بـ: "أسلوبيّة الخطاب الرّوائي" تناولنا فيه مفاهيم إجرائية (الأسلوب، الأسلوبية الرّواية) وأسلوبيّة الرّواية من منظور باختين، ثمّ الفرق بين الرّواية أحاديّة الصوت والحواريّة. وأمّا الفصل الأول فجاء بعنوان: "الحواريّة وتجلياتها في رواية اِختلاط المواسم لبشير مفتي"، وفيه قدمنا مفهوم الحوار والفرق بين الحوار الرّوائي والحوار المسرحي، ثم مفهوم الحواريّة وآليات اِشتغالها في الرّواية، وأفردنا الفصل الثاني لـ"لتّعدّد الصوتي في رواية اِختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى"، وأردفناه بخاتمة لأهمّ النتائج المتوصل إليها.

وقد فرضت طبيعة الموضوع الّذي نحن بصدد معالجته؛ المقاربة الأسلوبيّة لتوافقها مع الطرح الباختيني في دراسته للرّواية متعدّدة الأصوات الّتي تقوم على تعدّديّة الألسنة والأساليب ووجهات النظر.

وقد اِعتمدنا على مراجع كثيرة نذكر منها:

- الخطاب الرّوائي لـ: ميخائيل باختين.
- الكلمة في الرّواية لـ: ميخائيل باختين.
- شعريّة دوستويفسكي لـ: ميخائيل باختين.
- أسلوبية الرّواية (مدخل نظري) لـ: حميد لحميداني.

أمّا بالنسبة إلى الدراسات السّابقة فنذكر:

- التّعدّد اللّغويّ والصوتيّ في رباعية الخسوف لإبراهيم الكوني، من إعداد الطالبة سامية عليوات.
- التّعدّد اللّغويّ والبوليفونيّة في أعمال واسيني الأعرج الرّوائية، من إعداد الطالب مُحَمَّد مرزوق.
- الحواريّة في الرّواية الجزائريّة. (الغيث) لـ: مُحَمَّد ساري، من إعداد الطالبة إيمان مليكي.

ووجدنا صعوبات وعراقيل لإنجاز هذا البحث منها:

- صعوبة التفكير الباختيني في حد ذاته، والتشابه الكبير في مصطلحات نظرياته. وقلة الدّراسات التطبيقية، وضيق الوقت، وتشعب الموضوع وارتباطه بمختلف الميادين.

وفي الأخير نشكر الله على توفيقه، كما نتقدم بالشكر الجزيل للأستاذة المشرفة وردة معلم لحرصها على توجيه هذا البحث إلى حين إتمامه.

المدخل: أسلوبية الخطاب الرّوائي

1. مفاهيم إجرائية.

1.1. مفهوم الأسلوب.

2.1. مفهوم الأسلوبية.

3.1. مفهوم الرّواية.

2. أسلوبية الرّواية من منظور باختين.

1.2. الرّواية المناجمتية أو أحادية الصوت.

2.2. الرّواية الحوارية.

تقديم:

تعدّ الأسلوبيّة من أهم الأبحاث النّقدية في النّقد الحديث والمعاصر، فهي السّبيل الّذي جنح إليه الدارسون في مقاربة نصوصهم، متخذين من آلياتها الإجرائيّة المتنوعة، المفتاح إلى الولوج في عالم النصّ المغلق، محاولين في ذلك فكّ رموزه واِستقراء مكوناته، قصد الوصول إلى غايته وما يرمي إليه، كما يمكن القول: بإنّها عنصر من عناصر العمليّة الإبداعيّة.

وتعنى الأسلوبيّة بدراسة مختلف الأنواع الأدبيّة ومنها الرّواية، حيث أطلق النّقاد على هذا النوع من الدراسة بأسلوبيّة الرّواية، وقبل التعريف بهذا الاتجاه، يمكن الإحاطة بجوانب مفاهيميّة متعلقة بالأسلوب والأسلوبيّة والرّواية، ومن ثمّة سنتحدث عن أسلوبية الرّواية عند ميخائيل باختين.

1. مفاهيم إجرائيّة.

1.1 مفهوم الأسلوب (Style):

أ. وضعًا:

تعددت مفاهيم الأسلوب، فإذا ما بحثنا في المعاجم العربيّة؛ وجدناه مرتبطاً بمختلف جوانب الحياة من ذلك؛ ما ورد في معجم مقاييس اللّغة (مادة سلب) «السين واللام والباء أصل واحد وهو أخذُ شيء بخفة واختطاف، يقال سلبته ثوبه سَلبًا، والسَّلْبُ: المسلوب، وفي الحديثِ: "من قتل قتيلاً فله سَلبه" والسَّليب: المسلوب والسَّلوب من النوق: الّتي يُسلب ولدها والجمع سُلُب، وأسلبت الناقةُ إذا كانت تلك حالها»[1]، في حين جاء في لسان العرب (مادة سلب) «يقال للسطر من النخيل: أسلوبٌ، وكل طريقٍ ممتدٍ فهو أسلوبُ.

(1)ابن الحسين بن فارس بن زكريا (941-1004م)، مقاييس اللغة، الجزء 3، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة ، مصر، 1979م.

.

قال: والأسلوب الطريق والوجه والمذهبُ، يقال أنتم في أُسلوب سُوءٍ ويُجمع أساليب والأسلوب بالضمّ: النوع، يقال: أخذ فلانٌ في أساليب من القول أفانين منه، وإنَّ أنفه لفي أسلوب إذا كان متكبرًا قال:

❖ **أُنوفُهُم بالفَخرِ فِي أُسلُوبِ**

❖ **وشَعر الأستاهِ بالجُبوبِ»** [1].

أبانت هذه المفاهيم عن دلالاتٍ عدةٍ للأسلوب منها: الأخذُ، والإختطاف، الطريقُ، الوجه والمذهب، بمعنى أنَّ مفهومه يتغيرُ بتغيرِ السِّياق الَّذي وُجد فيه، فمثلاً إذا ارتبطَ بالكَلام نقول أنَّه نوع من القول.

ب. اصطلاحًا:

وجدَ النُّقاد والباحثون صعوبةً في تحديدِ مفهومٍ جامع مانع لمصطلح الأُسلوب، كونه يتَّسم بالشُّمولية، وكما ذكرنا سابقًا اِرتباطه بمختلف ميادين الحياة، حيثُ يستخدمه الأفراد في حياتهم اليوميّة، قصد تحقيق الديمومة والإستمراريّة الوجوديّة؛ بغية الوصولِ إلى أهداف منشودة، حتى هناك من قال عنه بأنَّه الإنسان نفسه، لكن على الرُّغم من هذا التعقيد الّذي تميز بهِ إلا أنَّ هناك من قدم له مفاهيم ونذكر منها:

الأُسلوب هو «طريقة يستعملها الكاتب في التعبير عن موقفه والإبانة عن شَخصيته الأدبيَّة المتميّزة عن سواها لاسيما في اِختيار المفردات، وصياغة العباراتِ والتَّشابه والإيقاع، ويرتكز على أَساسين أحدهما كثافة الأفكار الموضحة وخصبها وعُمقها، أَو طرافتها والثاني تَنَخُّل المفردات وانتقاء التَّركيب الموافق لتأدية هذه الخواطر بحيث تأتي الصياغة محصَّلا لتراكم ثقافة الأديب ومعاناته»[2] ويقصد به أنَّ الأُسلوب هو الطَريقة الّتي يعتمدُها الأَديب للتعبير عن حنكته وبراعته الأَدبيّة، بغية

(1)أبو الفضل جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعي (1232-1311م)، لسان العرب، الجزء 4، دار الحديث، القاهرة، مصر 2002م.

(2) جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص20.

التفرد والتميّزِ، من خلالِ الاِنتقاءِ الواعي للأَلفاظ والتركيز على التكثيفِ اللُّغوي والفِكري، ويعرفه اِبن خلدون بأنَّه: «المنوال الّذي تنسج فيه التَراكيب أَو القالب الّذي يُفرغ فيهِ.»[1]

إذًا يمكننا القول أنَّ الأُسلوب هو النَّسق الّذي تتراتَب فيه الكلمات لتشكل نظامًا لغويًا؛ يكشفُ عنِ المقصديةِ المرادةِ للكاتب، ويختلف بِاختلاف موقعه في الموضوع الّذي هو بصددِ التعبيرِ عنه.

2.1. مفهوم الأُسلوبية (Stylistique):

يعرفها ميشال رِيفاتِير (**Michal Reffterre**) بأنَّها «علمٌ يُعنى بدراسةِ الآثارِ الأدبيَّة دراسةً موضوعيةً، وهي لذلك تعنى بالبحث عن الأسسِ القارة في اِرساءِ علم الأُسلوب، وهي تنطلق من اِعتبار الأثر الأَدبي بنية ألسُنية تَتحاور في السِّياق المضمُوني تحاورًا خاصا»[2] بمعنى أنَّها علمٌ يهدفُ إلى الكَشف عن السمات الأسلوبيّة في النصّ الأَدبيّ، الّتي بِها يتميزُ عن غيره من النصوص وتدرسهُ دراسةً علميةً بمعزلٍ عن الذوقيّةِ والذّاتيّةِ، كما تَسعى إِلى فهمِ مدى إدراك القارئ لهذه الخصائصِ الأُسلوبية وتمكينه من معرفة التراكيب اللغوية ووظائفها داخلَ النّص المعني بالدراسة، ويقول عنها أحد الدارسين: «بحث علميّ للطرائق المستعملة في التعبير عن الخواطر، وهو يختلف في موضوعه عن دراسة اللّغة، لأنَّ هذه تقتصر على تأمين المادة الّتي يعمد إليها المتكلم أو الكاتب ليُفصح بها عن فكرته.»[3]

نلاحظ من خلال هذا المفهوم، أنَّ جبور عبد النور لم يحصر الدراسة الأسلوبيّة في اللّغة كغيرها من المفاهيم الأخرى الّتي تناولها النقاد واللّغويون، فهو يرى بأنَّها تبحث عن الوسائل المستخدمة في التعبير عن مكنونات النفس، أمَّا من وجهة دارس آخر، فهي «علمٌ يدرس اللّغة ضمن نظام الخطاب ولكنها – أيضا- علم يدرسُ الخطابَ موزعًا على مبدأ هوية الأجناس، ولذا كان موضوع هذا العِلم

(1) ابن خلدون، المقدمة ،الجزء 3، تحقيق: علي عبد الواحد وافي، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، مصر، ط4 2006م ص1159.

(2) فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط1 2003م، ص15.

(3) جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص20 ،21.

متعدد المستويات، مختلف المشارب والاهتمامات، متنوع الأهداف والاتجاهات، وما دامت اللّغة ليست حكرًا على ميدان إيصالي دون آخر، فإنَّ موضوع علم الأسلوبية ليس حكرًا هو أَيضا على ميدان تعبيري آخر.»[1]

نستشف من خلال هذه المفاهيم أنَّ الأسلوبيّة هي علم يسعى لدراسة اللّغة ضمن السّياق النصّي معتمدين في ذلك على مستويات وطرائق تختلفُ من نوع أدبيّ إلى آخر فمستوياتُ التَحليل الأُسلوبي في الشعر، مغايرة لمستويات التّحليل الأسلوبي في الرّواية.

3.1. مفهوم الرّواية:

أ. وضعًا:

جاء في لسان العرب «روى الحديث والشّعر يَرويه رواية وتروَّاه، وفي حديث عائشة ﵂، أنَّها قالت: تروَّوا شِعر حُجَيَّه بن المضرّب فإنَّه يُعين على البرّ، وقد رواني إياه ورجل راوٍ وقال الفرزدق:

أَمَا كَان فِي مِعدَانَ والفيلِ شَاغِلٌ لِعنبسَة الرَّاوي عليَّ القَصائِدا؟

وروايةٌ كذلك إذا كثرت روايته، والهاء للمبالغة في صفته بالرّواية» [2].

يتضحُ من خلالِ هذا المفهوم أنَّ الرّواية، تعني القول ونقل الحديث والأخبار.

ب. اِصطلاحًا:

أشار الكثير من النقاد والباحثين إلى صعوبة تحديد مفهوم واحد لمصطلح الرّواية، لكن هذا لم يمنعهم من وضع مفهوم لها، وفي هذا المقام نذكر محاولات لبعض النقاد: يقول أحدهم: الرّواية «نوع نثريّ تخيليّ، طويل – نسبيا- بالقياس إلى نوع القصة القصيرة – مثلا- وهو نوع -بسبب طوله- يعكس عالما من الأحداث والعلاقات الواسعة والمغامرات المثيرة والغامضة أيضا»[3]، وجاء مفهومها في موضع آخر بأنَّها: «عمل أدبيّ يروي حصرا بالنثر وهو ذو طول كافٍ ويحرص في السّرد على

(1) منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 2002م، ص27.

(2) اِبن منظور، لسان العرب،الجزء4.

(3)آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية و التطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2015م، ص27.

المغامرة أو دراسة الطبائع أو السمات، أو تحليل العواطف والعرض، سواء أكان موضوعيا أم ذاتيا من الواقع»[1]، بمعنى أنَّ الرّواية هي نوع نثريّ يتسم بالطّول، ويقوم بعرض أحداث واقعية كانت أم خيالية.

نلاحظ من خلال المفاهيم السّابقة، أنَّ هناك علاقة وطيدة بين الأسلوبيّة والرِّواية، فهي كغيرها من الأنواع الأدبية؛ لها سماتها الأسلوبيّة الّتي تستدعي التّحليل والاستقراء، ما أدى إلى ظهور اِتجاه يعنى بدراسة أسلوبية الرّواية؛ وسنحاول التفصيل فيه في العنصر الموالي.

2. أسلوبيّة الرّواية من منظور باختين:

يرى المتتبع للسّاحة الأدبيّة والنقديّة في بدايات القرن العشرين، أنَّ الرّواية لم تلقَ نصيبها الوفير من الدراسة الأسلوبيّة، ولعل السبب في هذا؛ اِنكباب النقاد والباحثين على الشعر لما يحتويه من جماليات تتلاءم ورؤية المدرسة الشّكليّة الرّوسيّة، الّتي انتصرت للشّكل على حساب المضمون، ممّا يجعلها الفضاء الأنسب لهذا النوع من الدراسة، لكن هذا التوجه لم يدم طويلا؛ فقد ظهرت ثلة من النقاد الّذين دعوا إلى ضرورة الاِلتفات إلى الرّواية، الّتي ظلت تُدرس وفق المناهج السّياقية بعيدا عن لغتها وأسلوبها، من بينهم ميخائيل باختين الّذي تجاوز المبدأ الشّكلاني؛ المرتكز على الآليات التحليلية الأسلوبيّة المعروفة كالإيقاع والتراكيب البلاغيّة وغيرها من الصيغ، إلى دراسة اللّغة باِعتبارها اِمتدادا اجتماعيا، مراهنًا في ذلك على خصوصية الرّواية الّتي عدّها «معسكرا لأساليب مختلفة، إنَّها متعددة الأساليب والألسن والأصوات ولغاتها مركبة تنطوي في غالب الأحيان على وحدات لسانية لا متجانسة، ذلك أنّ أسلوب الرّواية هو تجميع لأساليب، ولغة الرّواية هي نسق من اللّغات»[2] وهنا يكمن الفرق بين الرّواية والشعر، فالرّواية متعددة الأساليب والألسنة، بينما الشعر يرتكز على أحادية اللّغة والأسلوب، إذن الدافع لظهور أسلوبيّة الرّواية هو الرد على الأسلوبيّة التقليديّة الّتي «لا تعرف

(1) سمير خالدي، الذات بين الرؤية والتشكل، منشورات ألفا للوثائق، الجزائر، ط1، 2019، ص45.

(2) اِدريس قصوري، أسلوبية الرواية-مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ- عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1 2008م، ص408.

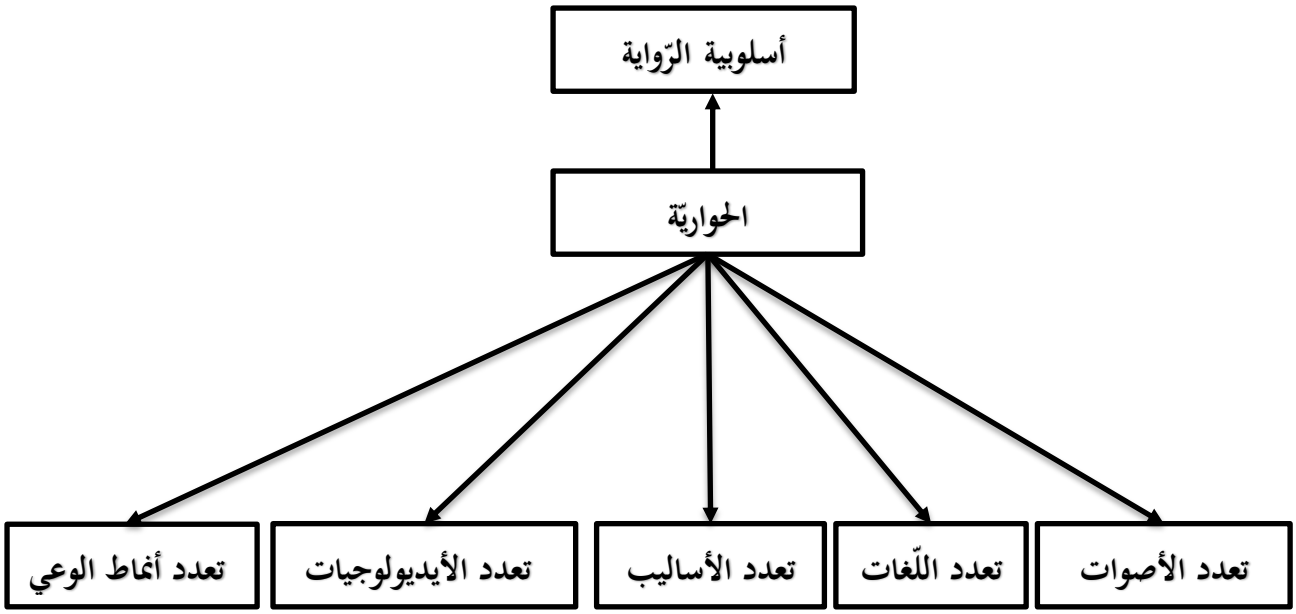
مطلقا هذا النّوع من التجميع للّغات والأساليب الّتي تكون في وحدة عُليا، إنَّها لا تعرف كيف تتناول الحوار الاجتماعي للغات الرّواة، كما أنَّ تحليلها الأسلوبي لا يتجه نحو مجموع الرّواية، وإنَّما يقتصر على هذه الوحدة التابعة أو تلك، فالباحث من هذا الإتجاه، لا يلمس الخصوصية الأولية للنوع الرّوائي، ويستبدل موضوع بحثه بالوقوف عند الجزئيات وبالإجمال فإنَّه يحلّل شيئا جدّ مختلف عن الأسلوب الرّوائي، إنَّه يكتب للبيانو تيمة سيمفونية (تقودها الأوركسترا.)»[1] حيث ظلّت الرّواية ردحا طويلا من الزمن تُدرس في إطار أيديولوجي مجرد خالٍ من التقويم النقدي للّغة والأسلوب، لكن أخذ هذا الوضع «في العقد الثاني من القرن العشرين في التبدل: إذ أخذت الكلمة الرّوائية النثريّة تحتل مكانتها في الأسلوبيّة فمن جهة ظهرت مجموعة من التحليلات الأسلوبيّة المشخصة للنّشر الرّوائي وقامت، من جهة أخرى محاولات مبدئية لإدراك أصالة النثر النوعي بالنسبة إلى الشعر و رسم ملامح هذه الأصالة.»[2]

إنَّ الحديثَ عن أسلوبيّة الرّواية يقودنا حتما إلى الحواريّة، فهي النقطة الفاصلة بين الأسلوبيّة التقليديّة وأسلوبية الرّواية الجديدة «فجوهر القضية يتعلق بوجود أساليب لغوية محددة ولهجات اجتماعيّة...إلخ، ويتقرر من خلال الإستعانة بمعايير علم اللّغة الصرف، ولكن الجوهري في القضية هو من أي زاوية حواريّة وُضعت هذه الأساليب جنبا إلى جنب أو الواحدة في وجه الأخرى داخل العمل الأدبيّ.»[3]، بمعنى أنَّ المبدأ الحواري هو القاعدة الأساس الّتي يتحدد من خلالها الطابع الأسلوبي للرّواية وفقا لزاوية نظر باختين، ويمكننا توضيح هذهّ الرّؤية في المخطط الآتي:

(1) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: مُحَمَّد برادة، دار الفكر للدراسات و النشر و التوزيع، القاهرة، مصر، ط1 1987م ص39.

(2) ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ترجمة: يوسف حلّاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 1988م، ص9.

(3) حميد لحمداني، أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، منشورات دراسات سال الدار البيضاء، ط1، المغرب، 1989م، ص 22.



إذًا، لا تتحقق أسلوبيّة الرّواية إلّا بوجود الحواريّة، الّتي ينبثق من خلالها تعدّد في الأصوات واللّغات والأساليب والأيديولوجيات، وكذلك تعدّد في أنماط الوعي، فالرّواية «تنوع كلامي (وأحيانا لغوي) اجتماعي منظّم نوعيا وتباين أصوات فردية، والتفكك الداخلي للغة القومية الواحدة إلى لهجات اجتماعية و طرق تعبير خاصة بمجموعات معينة، وأرغات مهنية **Jargons** * ولغات أجناس أدبيّة ولغات أجيال وأعمار متفاوتة، ولغات اِتجاهات، ولغات أفراد ذوي نفوذ وكلمة مسموعة ولغات حلقات وتعليقات عابرة، ولغات أيام بل ساعات اجتماعية سياسية (فلكل يوم شعاره ومفرداته ونبراته)، هذا التّفكك الدّاخلي لكل لغة في كل لحظة من لحظات وجودها الاجتماعي، هو المقدّمة الضرورية للجنس الرّوائي»[1]، بمعنى أنَّ الرّواية تستدعي بالضرورة ذلك التّنوع اللّغوي بفعل أرضيتها الخصبة الّتي تسمح بوجود تعدد في الأصوات الاجتماعية والأنماط الكلامية المنتظمة في نسقٍ أدبيٍ منسجم، وهنا تكمن خصوصية النوع الرّوائي وتفرده عن باقي الأنواع الأدبيّة «هذا التّفرد يتطلب أسلوبيّة ملائمة، لا يمكن أن تكون إلا أسلوبيّة سوسيولوجية، فالحوار الدّاخلي

(1) ميخائيل باختين، الكلمة في الرّواية، ترجمة: يوسف حلاق، ص11.

* مصطلحات تواصلية خاصة لا يفهمها إلا المتخصصون داخل سياق معين.

الاجتماعي للخطاب الرّوائي يستدعي الكشف عن سياقه الاجتماعي الملموس، الّذي يُعدِّل مجموع بنيته الأسلوبية و"شكله" و"محتواه"، فضلا عن أنَّه لا يُعَدِّله من الخارج، وإنَّما من الدّاخل، ذلك أنَّ الحوار الاجتماعي يرِن داخله الخطاب نفسه، وداخل كل عناصره، سواء تلك الّتي تخص "المحتوى" أو تخص "الشكل"»[1]، أولى باختين اهتمامًا خاصا باللّغة كونها ظاهرة اجتماعية، فهو يرى «أنّ الكلمات علامات اجتماعية فعّالة دينامية قادرة على تقبلِ معانٍ ودلالاتٍ مختلفة، لدى الطبقات الاجتماعية المختلفة في المواقف الاجتماعية والتّاريخية المختلفة»[2]، يمكننا القول أنّ هذا التّعدّد والتّنوع داخل الرّواية هو نتيجة حتميّة فرضتها تركيبة الشّخصيات المختلفة الّتي تسعى إلى فرض هيمنتها ووجودها في المتن الرّوائي، ممّا ينتج عن ذلك صراع ثقافي وأيديولوجي ونفسي؛ يكشف عن طبيعة تفكير الشّخصية وتوجهاتها.

ويشير "باختين" في كتابه الخطاب الرّوائي إلى النماذج الأساسية لتلك الوحدات التأليفية والأسلوبية المكوّنة، عادة، لمختلف أجزاء الكلّ الرّوائي [3]:

1. السّرد المباشر الأدبيّ، في مغايراته المتعددة الأشكال.
2. أسلبة مختلف أشكال السّرد الشّفوي التقليدي أو المحكي المباشر .
3. أسلبة أشكال السّرد المكتوب المختلفة نصف الأدبيّة والمتداولة: الرّسائل، المذكرات الخاصة، الخ.
4. أشكال أدبيّة متنوعة من خطاب الكاتب، إلا أنَّها لا تدخل في إطار "النوع الأدبيّ"، مثل: كتابات أخلاقيّة، وفلسفيّة، استطرادات عالمة، خُطب بلاغيّة، أوصاف إثنوغرافيّة، عروض مختصرة، وهَلُمَّ جرّا.
5. خطابات الشّخوص الرّوائية المفرَّدة أسلوبيا.

(1) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: مُحَمَّد برادة، ص68.

(2) رامان سِلْدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للطباعة و النشر والتوزيع، القاهرة، د، ط، 1998م ص38.

(3) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: مُحَمَّد برادة، ص38.

تتسم هذه الوحدات الأسلوبيّة باللاتجانس، لكن عند دخولها إلى الرّواية تشكل نسيجًا أدبيًا متناسقًا، تخضع لوحدة أسلوبيّة عليا، يمكن عدّها «أسلوب من طبيعة مخالفة للوحدات الأسلوبيّة المكونة للعمل الرّوائي، إنَّها على الأصح قوة مؤَسلِبَة للأساليب، أي تصنع من أشكال أسلوبية متعددة أسلوبا آخر لها من طبيعة مخالفة لتركيب المألوف.» (1)

أنشأ باختين نظريّة الرّواية على نظرية اللّغة الحواريّة وعلى هذا الأساس، قسّم الرّواية إلى صنفين متقابلين لكل منهما أسلوبيته الخاصة، وهما الرّواية أحادية الصوت والرّواية الحوارية.

1.2الرّواية ِأحادية الصوت أو المونولوجية (Roman monologie):

يتميّز هذا النوع بأحاديّة الصوت وهيمنة الرّوائي في سرد الأحداث هيمنة مطلقة، ممّا يعني استنادها على رؤية واحدة ولغة واحدة وأسلوب واحد ومنظور أيديولوجي واحد، يعكس توجهًا معينًا يريد الرّوائي إثباته للمتلقي، ما يجعلها تتسم بالرّتابة والتكرار «فالعالم الفنّي المونولوجي لا يعرف أفكار الغير ورؤى الغير بوصفها مادة للتصوير، بل إنَّ كل ما هو أيديولوجي في هذا العالم ينقسم إلى قسمين:

- فئة من الأفكار الّتي تجسد وعي المؤلف، يتمّ التّعبير عنها وتأكيدها، وتقديمها على أنَّها أفكار صائبة ويقينية.
- أمّا الأفكار والآراء الأخرى، فهي غير صائبة من وجهة نظر المؤلف، فيتمّ رفضها جداليا ومحاصرة تأثيرها، فتُقَدم كعناصر يتطلبها التشكيل الفنّي في الرّواية»(2)

إذًا؛ تدحض الرّواية أحادية الصوت الغيريّة وازدواجية الصوت، ونجد هذا النوع من الرّواية في الرّوايات العربيّة التقليديّة، ويقصد بها «هيمنة الكاتب على عالمه الرّوائي، وتقديم شخصيات

(1)حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، (مدخل نظري) ،ص21.

(2) عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د، ط ، 2008م ص274.

ذات وعي مطابق لذاتها ولمظهرها الخارجي»[1]، وبهذا يكون الخطاب الرّوائي مؤدلجا تحكمه نزعة الكاتب وميولاته وخلفياته وتكون الشّخصية البطلة هي الشّخصية المحورية الّتي تدور حولها الأحداث، وهذا ما رفضه باختين وعابه على كاتب الرّواية أحادية الصوت، الّتي لا تسمح للشّخصيات الأخرى بالتّعبير عن مكنوناتها وإبداء آرائها ومواقفها؛ ويمكن القول أنَّ هذا النوع من الرّواية يرفض ذلك التّعدّد الأيديولوجي للشّخصيات الرّوائية «لأنّها لا تمثل لغات اجتماعية مستقلة بقدر ما هي أدوات تخدم فكرة الكاتب وأيديولوجيته. ولا يمكن أن تقول أي شيء ما دامت لا تتمتع بالعمق التّشخيصي المنفرد والاستقلالية»[2]

إذًا؛ الرّواية المونولوجية هي الرّواية الّتي تقوم على أحادية الصوت وفردية الأسلوب؛ خاضعة لأيديولوجية الرّوائي ووجهة نظره، وترفض مبدأ التّعدديّة والحرية الّتي تحظى بها الرّواية الحواريّة.

2.2. الرّواية الحوارية أو الديالوجية (Roman dialogie):

إذا كانت الرّواية أحادية الصوت تقوم على أحاديّة الأسلوب واللّغة ،وتعتمد على سيطرة الرّاوي المطلقة؛ العارف بكل شيء أو ما يسمى بالرّاوي العليم، فإنّ الرّواية الحوارية تؤسس متنها على تعدّديّة الأصوات واللّغات، فتتحرر بذلك الشّخصيات من سلطة الرّوائي وهيمنته، وهو ما جسده دوستويفسكي في أعماله الرّوائية، فالشّخصيات عنده « ليسوا مجرد موضوعات لكلمة الفنان، بل إنَّ لهم كلماتهم الشّخصية ذات القيمة الدلاليّة الكاملة، ولهذا السبب، فإنّ الكلمة الّتي ينطق بها البطل لا تستنفذ هنا أبدا بواسطة الأوصاف الاعتيادية، والوظائف ذات الدوافع العمليّة والحياتيّة، إلا أنَّها لا تعتبر في الوقت نفسه تعبيرا عن الموقف الأيديولوجي الخاص بالمؤلف (مثلما هو الحال عند بايرون).إنَّ وعي البطل يقدم هنا بوصفه وعيا غيريا، وعيا آخر، إلا أنّه في الوقت نفسه غير محدد،

(1) حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا – من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي بيروت، لبنان، ط1، 1990م، ص78.

(2) عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص275.

ولا يجري التستر عليه، كذلك فإنَّه لا يصبح مجرد موضوع **Objct** بسيط لوعي المؤلف»[1]، ومن هذا المنطلق أسس باختين ما يعرف بالحواريّة، وهو ما سنحاول التطرق إليه في الفصل الأول.

(1) ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986 ص10 - 11.

الفصل الأول: الحوارية وتمظهراتها في رواية اختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى لبشير مفتي.

1. الحوارية؛ المفهوم والماهيّة.

1.1. مفهوم الحوار.

2.1. الفرق بين الحوار الرّوائي والحوار المسرحي.

3.1. مفهوم الحوارية.

2. آليات اِشتغال الحوارية في الرّواية.

2. 1. التهجين.

2. 2. الأسلبة.

2. 3. الحوارات خالصة.

تقديم:

أضحت الحواريّة سمة أساس في الخطاب الرّوائي المعاصر، لما تحتويه من علامات وحمولات اجتماعيّة وثقافيّة وأيديولوجية وفلسفية، اِنطلاقا من تلك التبادلات الفكريّة الّتي تنشأ في إطار علاقة الفرد بالآخر، فجمعت بين السّياقيّ والنّسقيّ، وارتبطت الحواريّة بالأنواع النثريّة عامة والرّواية خاصة كونها مجال خصب، تمُرُ من خلاله مختلف الخطابات الإنسانية، كما تسمح بتبادل الرّؤى والأفكار فضلا عن إمكانياتها في اِحتواء مختلف طبقات المجتمع بتعدّد لغاتهم وتوجهاتهم واِعتقاداتهم وديانـاتهم... ممّا جعل مفهومها عصيّ التّحديد لدى النقاد والباحثين، لتشعبها وتعدّد مشاربها وسنحاول في هذا الفصل التّعرف على الحواريّة وأشكال تمظهرها في رواية اِختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى لبشير مفتي، فبدأنا بتحديد مفهوم الحوار، والفرق بين الحوار المسرحي والحوار الرّوائي، ثمّ اِنتقلنا إلى مفهوم الحواريّة وماهيتها، بعد ذلك قمنا برصد أهم آلياتها في الرّواية الأنموذج.

1. الحوارية؛ المفهوم والماهية.

قبل الولوج في مفهوم الحوارية لا بد أن نتطرق لمفهوم الحوار وهو الأصل الاشتقاقي للحوارية.

1.1. مفهوم الحوار (Dialogue):

أ. وضعًا:

الحوار هو تبادل الكلام، وهو ما دلت عليه أغلب المعاجم اللّغوية، ومن ذلك قول الخليل بن أحمد الفراهيدي في معجمه "العين": «المحاورة: مراجعة الكلام؛ حاورتُ فلانا في المنطق وأحرت إليه جوابا، وما أحار بكلمة والاسم حوير، تقول: سمعت حَويرها وحِوارها، والمحورة من المحاورة كالمشورة من المشاورة وهي مفعلة قال الشاعر:

بِحاجَة ذي بَث ومَحْوَرة لَه كَفَى رَجعُها مِن قِصَة المُتكَلِم»[1]

(1) الخليل بن أحمد الفراهيدي الأزدي (718-786م)، معجم العين، الجزء1، دار الكتب العلمية لبنان، ط1، 2003م.

كما عرّفه الزمخشري في معجمه أساس البلاغة بقوله: حاورته: راجعته الكلام، وهو حسن الحوار وكلمته فما ردَّ عليَ مَحُورةً، وما أحار جوابًا أي ما رجع: قال الأخطل [ومن الكامل]

هَلَا رَبعْتَ فَتَسْألَ الأَطْلالَا وَلَقد سَألتُ فَما أَحَرْنَ سُؤَالاً

- وأحار البعير بجرته، قال [من الطويل]

وهنا يروك لا يحرن بجرّة لهن بمبيض اللغام صَرِيف»[1]

وورد مفهوم الحوار أيضا في معجم لسان العرب، يقول صاحبه: «وأحار عليه جوابه: ردَّه وأحرتُ له جوابًا وما أحار بكلمة والاسم من الُمحَاوَرَة الحَويرُ، تقول سمعت حَويرهما وحوارهما والمحاورة: المجاوبة والتحاور، التجاوب، و تقول: كلّمته فما أحار إليّ جوابا، وما رجع إليّ حويرًا ولا حَوِيرَةً ولا مَحُورةً ولا حَوارًا أي ما ردّ جوابًا.»[2]

وجاء مفهوم الحوار في المعجم الوسيط بمعنى : «(حاوره) محاورة وحِوارًا: جاوبه وجادله وفي التّنزيل العزيز:﴿**قَالَ لَهُ صَاحِبُه وهُو يُحَاوِرُه**﴾[3].

نلاحظ من خلال المفاهيم سالفة الذكر، أنَّ الحوار أخذ معنى مبادلة الكلام ورد الجواب والمشاورة أو المشورة.

ب. **اِصطلاحًا:**

يعدّ الحوار ظاهرة إنسانية، يعتمد عليها الفرد للتعبير عن كينونته وتنمية تفكيره وصقل شخصيته وللتعرف على ماهيته اخترنا مجموعة من المفاهيم؛ يمكن أن نذكر منها: قول أحد الدارسين «حديث يدور بين اثنين على الأقل ويتناول شتى الموضوعات، أو هو كلام يقع بين الأَديب ونفسه أومن ينزلهم مقام نفسه كربّة الشعر أو خيال الحبيبة مثلًا، وهذا الأسلوب طاغٍ في المسرحيّات وشائع

(1)أبي القاسم جار الله محمود بن عمر بن احمد الزمخشري (1074-1143م)، أساس البلاغة، الجزء1، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1998.

(2) ابن منظور، لسان العرب، الجزء 1.

(3)مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط.

في أقسام مهمّة من الرّوايات، ويُفرض فيه الإبانة عن المواقف والكشف عن خبايا النَّفس.»[1] وفي هذا السياق أشار الدّارس إلى نوعين من الحوار:

- **الحوار الداخلي (monologue)**: وهو حديث يجريه الفرد مع نفسه.
- **الحوار الخارجي(dialogue)**: ويكون بين شخصين أو أكثر.

ومن المدلولات الأخرى لهذا المصطلح، ما أورده دارس آخر في معجمه مصطلحات نقد الرّواية يقول: «الحوار هو تمثيل للتبادل الشفهي، وهذا التمثيل يفترض عرض كلام الشّخصيات بحرفيته سواء أكان موضوعا بين قوسين أو غير موضوع.»[2]يتمثل الحوار اِنطلاقا من هذا القول؛ في تلك الملفوظات المتبادلة بين الشّخصيات والّتي تحتكم إلى القصديّة .

ومن المحاولات الأخرى الّتي رصدت مفهوم الحوار، ما طرحه جيرالد برنس في قاموسه السّرديات معرفًا إياه بأنَّه «عرض (درامي الطابع) للتبادل الشّفاهي يتضمن شخصين أو أكثر، وفي الحوار تقدم أقوال الشّخصيات بالطريقة الّتي يفترض نطقهم بها، ويمكن أن تكون هذه الأقوال مباشرة دون أن تكون مصحوبة بهذه الكلمات.»[3]

كما جاء في موضع آخر بأنّه «تبادل الكلام بين اثنين أو أكثر، وهو نمط تواصل حيث يتبادل ويتعاقب الأشخاص على الإرسال والتّلقي، و يتصل الحوار بأوثق سمات الحياة، وهي الديمومة في إقامة التواصل، وقد عرف الحوار تاريخيا بوصفه طريقة تعليميّة منتجة للمعرفة»[4]، ويعدّ الحوار انطلاقا من هذا القول، فعل تحقيق للاستمرارية، يستند عليه الإنسان لبلوغ مراميه، ويتكون من:

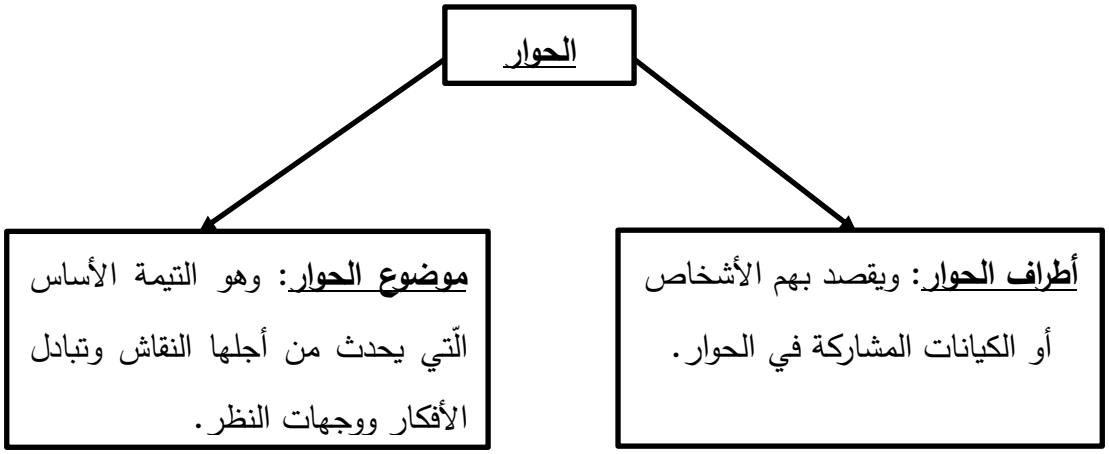
(1) جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص100.

(2) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، لبنان، ط1، 2002م، ص79.

(3) جيرالد برانس، قاموس السّرديات، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط1، 2003م، ص45.

(4) ميساء سليمان الابراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع و المؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا د، ط، 2011م، ص171.

مكونات الحوار:



ويهدف الحوار إلى التواصل وإيصال المعلومات والأفكار، لغايات ممكن أن تكون اجتماعية أو سياسيّة أو تعليميّة أو توجيهيّة أو تثقيفيّة.

أما عبد الملك مرتاض، فأتى مفهومه مخالفا لما تطرق إليه النقاد، فكان أكثر خصوصية ودقة حيث حصره في النصّ الرّوائي، وربطه باللّغة، فالحوار عنده هو «اللّغة المعترضة الّتي تقع وسطا بين المناجاة، واللّغة السّردية، ويجري الحوار بين شخصية وشخصية، أو بين شخصيات وشخصيات أخرى داخل العمل الرّوائي»[1]، يحيلنا هذا المفهوم إلى وجود فرقٍ واضح بين الحِوار الرّوائي والحوار المسرحي وللتعرف على هذا الاِختلاف، اِعتمدنا على الفروق الّتي ضمّنها لطيف زيتوني في معجمه مصطلحات نقد الرّواية[2]:

(1) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ، د، ط، 1970، ص116.

(2) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية، ص80-81.

2.1. الفرق بين الحوار المسرحي والحوار الرّوائي:

الحوار المسرحي	الحوار الرّوائي
– مشاهده مرتبطة ومتوالية (إلا إذا حسبنا الملاحظات التي يدونها الكاتب المسرحي في بدايات الفصول والمشاهد نوعا من السرد القصير).	– يخضع للسرد ويتكيف بمقتضاه.
– مباشر، يقدّم الشّخصيات ويستعيد ماضيها.	– قصير، يعتمد التلميح ويساعد على اِقتصاد السرد.
– مسموع غير قابل لإعادة السماع.	– مقروء ويمكن تكرار قراءته.
– هو أصل النص (أي نجده منذ بداية النص المسرحي إلى نهايته).	– محدود لأنّ الإكثار منه يضر بِانسياب السّرد، ويشتت الحدث ويضيع اِنتباه القارئ.
– يستفيد من لغة إضافية قوامها، حركيّة الممثلين وإيماءاتهم وهيئاتهم أي يقوم على الجانب اللّغوي (النص) والغير اللّغوي (العرض).	– محصور في إطار اللّغة.

بعد الوقوف على ما أدلى به النقاد في محاولاتهم لرسم الحدود المفاهيميّة لمصطلح الحوار، ننتقل إلى الحواريّة.

3.1 مفهوم الحوارية (Dialogisme):

الحوارية مصطلح نقدي حديث النّشأة، يعود تأسيسه للناقد الرّوسي ميخائيل باختين (**MIKHAIL BAKHTIN**)، «الّذي اِستمدّ أسس نظريته من دراساته في الرّواية خاصة ما أنتَجه الكاتبان الرّوسيان تولستوي ودوستويفسكي، ففي عام 1929م أصدر باختين كتابه

إشكالات الشعرية الدوستويفسكيّة، وفيه بيّن أنّ روايات دوستويفسكي، تتميز بتعدد الأصوات وتمتعها بحرية الاِختلاف»[1]، ومن هنا اِنتبه إلى ذلك التنوع اللّغوي والأسلوبي والأيديولوجي، الناتج عن تعدد الرّواة أو الشّخصيات في العمل الأدبي عامة والرّوائي خاصة، وقد تجلت هذه السمات اِنطلاقا من اِعتماد دوستويفسكي تقنية الحوار، وعلى هذا النحو اِنبثق مصطلح الحواريّة، يقول باختين: «إنَّ دوستويفسكي هو خالق الرّواية متعددة الأصوات (**Polyphone**) لقد أوجد صنفا روائيا جديدا بصورة جوهريّة ولهذا السبب بالذات، فإنَّ أعماله الإبداعية لا يمكن حشرها داخل أطر محددة من أي نوع، وهي لا تذعن لأي من تلك القوالب الأدبيّة الّتي وُجدت عبر التّاريخ، والّتي اعتدنا تطبيقها على مختلف ظواهر الرّواية الأوروبيّة»[2]، ومن ثمة تبلورت هذه النظريّة في السّاحة النقديّة الغربيّة بإسهام من **جوليا كريستيفا** (**Julia Kristeva**) و**تزيفتان تودوروف** (**Tzvetan Todorov**).

وتباينت الآراء حول مفهوم الحوارية (**Dialogismeè**) لأنَّهم وجدوا عسر في تحديده كونه «مفهوم هيولي يصعب تعيينه أو تحديده في بضع كلمات أو حتى جمل ويرجع ذلك إلى عدة أسباب متفرقة؛ منها صعوبة وتعقيد الفكر الباختيني في حد ذاته، ثمّ ظروف اِنتشار ذلك الفكر عموما وبخاصة نظرية المبدأ الحواري الّتي تفرقت أجزائها بين كتابات باختين العديدة والمتنوعة، سواء منها الّتي اِنتشرت بِاسمه أو تلك الّتي أخرجها إلى الناس بأسماء بعض تلاميذه **ميدفيديف** (**medvedev**) و**فولوشينوف** (**volochinov**)»[3]، فعلى الرُّغم من هذه الإشكالية المتمثلة في صعوبة تحديد الإطار المعرفي الّذي ينتمي إليه، إلّا أنّ هناك كوكبة من النقاد والدارسين حاولوا رصد مفهوم للحوارية من ذلك مؤسسها باختين الّذي عرّفها بقوله: «حين يدخل فعلان لفظيان تعبيران اثنان في نوع خاص

(1)ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2002م ، ص318.

(2)ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ترجمة :جميل نصيف التكريتي، ص11.

(3) نجاة عرب الشعبة، حوارية باختين: دراسة في المرجعيات والمفردات، مجلة التواصل في اللغات والثقافة ولآداب، العدد 31 سبتمبر 2012م، ص81.

من العلاقة الدلاليّة، ندعوها نحن علاقة حواريّة، والعلاقات الحواريّة هي علاقات دلاليّة بين جميع التعبيرات الّتي تقع ضمن دائرة التواصل اللّفظي»[1]،فإذَا اِجتمعت أفعال لفظيّة أو التعبيرات الّتي تندرج ضمن التواصل اللّفظي في عمل أدبي؛ تتشكل علاقات ذات بعد حواري.

الحواريّة مصطلح «يميز به (**شكلوفسكيshklovsky**) و(**ميخائيل باختين**) الحركة التركيبيّة الأساسيّة عند (**دوستوفيسكيdostovsky**)، بحيث لا يقوم الجدال بين الشّخصيات فقط، بل نجد بين مختلف عناصر التيمات صراعًا، إذ تؤول الأحداث بشكل متنوع، وتتناقض الشَّخصيات بحيث يعود هذا الشكل إلى مبدأ (دوستويفسكي) نفسه»[2]، إذ أرجع كل من الناقدين شكلوفسكي وميخائيل باختين الحواريّة إلى دوستويفسكي ،فهي تعدّ الآلية الإجرائيّة الّتي يرتكز عليها لكتابة رواياته منها: **الإخوة كارامازوف والجريمة والعقاب**.

نجد أيضا في مفهوم آخر يرى صاحبه، أنَّ الحوارية «مصطلح له مع الحوار جذر مشترك وهو ما لم يغب عن ذهن مبدعه ميخائيل باختين، حيث وضعه للدّلالة على العناصر المتباينة داخل الأثر الرّوائي، فوجود هذه العناصر المشترك وتفاعل بعضها مع بعض حسب نظام بعينه، من شأنها إنشاء كيان فني واحد هو الرّواية، وقد اِنتبه باختين (**Bakhtine 1987**) لمفهوم الحواريّة عندما درس الرّواية بِاعتبارها ملافيظ لغوية وأركانا قصصية، في الآن نفسه»[3]، يشير هذا المفهوم إلى أنَّ الحواريّة تحمل في ثناياها بعدًا تفاعليًا؛ يكمن في ذلك «التصادم بين الأصوات في النصّ الرّوائي اِنطلاقا من فلسفة التّفاعل اللّفظي–الاجتماعي»[4]، ومن وجهة نظر دارس آخر هي «رؤى وأصوات تتعايش

(1) تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين والمبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان ط2، 1996م، ص 122.

(2) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، لبنان، ط1، 1985م، ص79.

(3) مُحَمَّد القاضي وآخرون، معجم السّرديات، دار مُحَمَّد علي للنشر، تونس، ط1، 2010م، ص161.

(4) رشيد كمال مصطفى، أسلوبية السرد العربي (مقاربة أسلوبية في رواية الشحاذ لنجيب محفوظ)، دار زمان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2015م، ص157.

وتتقاطع في آن واحد ولكلّ منها -كما يذهب ميخائيل باختين- حياته الخاصة، وهي تُكسب الخِطاب الأَدبي هذه النزعة التعدّديّة الديمقراطيّة الخصبة، الّتي يتسم بها كل خطاب خلّاق.»[1]

نستشف من هذا المفهوم قيمة الحواريّة، الّتي يمكن عدّها إضافة متميزة تزيد من إبداعية الرّوائي ونصه، وهو ما أكده ميخائيل باختين في قوله: «إنَّ النَّاثر الرّوائي يستقبل داخل عمله الأدبي التعدّديّة اللّسانية والصوتيّة للّغة الأدبيّة وغير الأدبيّة، بدون أن يضعف عمله من جراء ذلك، بل إنَّه يصير أكثر عمقا لأنَّه يُسهم في توعيته وتفريده»[2]، وهو بذلك يكون على اِتصال بواقعه؛ مُتعرفا على مجرياته، مما يسمح له برصد التحولات الاجتماعية، مترجما إياها عبر اللّغة، وتكمن أيضا أهمية الحوارية في كونها «تعرض للحقيقة التّاريخيّة الواحدة من منظورات وأساليب متعددة في لحظة واحدة، ممّا يجعلها ضمنيا ترفع شعار نسبية اِمتلاك الناس للحقيقة، وهذا ما يعطيها بالذات طابعها الشّمولي في تصوير الواقع الأيديولوجي والثّقافي»[3]، إذًا جاءت هذه النظريّة ردًا على ذلك الاِتجاه الّذي يدعم سلطوية الرّوائي في سير الأحداث داخل الرّواية، فهي من هذا المنطلق «تدمج أسلوب الكاتب وأيديولوجيته في إطار صراع مجموع الرّؤى»[4]، ممّا يدلّ على أنَّها «تبتعد قدر الإمكان عن كل تمركز على الذات أو على أيديولوجية مفردة.»[5]

ونذكر أيضًا أنَّ من خصائص الجوهر الحواري في الرّواية «كثرة الأصوات ودخول كل صوت أسلوبيا في وعي صوت آخر، ومع التعدّد الأسلوبي ثمة صراعات بين وجهات النظر»[6]، لذلك فإنَّ الرّواية على الرّغم من تعدد أصواتها وأساليبها وأيديولوجياتها، إلّا أنَّها شكلت تعالقًا حواريًا يزيد في قيمتها النوعيّة.

(1) المرجع نفسه، ص158

(2)ميخائيل باختين ، الخطاب الروائي ، ترجمة :مُحَمَّد برادة، ص67

(3) حميد لحميداني، أسلوبية الرواية، (مدخل نظري)، ص45.

(4) المرجع نفسه، ص 43.

(5) المرجع نفسه، ص24.

(6)سيد كمال مصطفى، أسلوبية السرد العربي (مقاربة أسلوبية في رواية الشحاذ نجيب محفوظ)، ص157.

وربط ميخائيل باختين الحوارية بالرّواية، مؤكدًا هذا التواشج في قوله: «إنَّ العمل الأَدبيّ والرّوائي بوجه خاص، إطار تتفاعل فيه مجموعة من الأَصوات أو الخِطابات المتعددة، إذ تتحاور متأثرة بمختلف القوى الاجتماعية من طبقات ومصالح فئوية وغيرها، كما أنّ كل تغير نحوي أو دلالي فيما يعبر عنه سواء في الحياة اليوميّة أو في الأدب يعود إلى العلاقة بين المتحدث ومستمعيه، إلى ما يتوقعه المتحدث من ردود فعل، وما تأثر به من مقولات سابقة.»[1]

وتجدر الإشارة إلى المفاهيم الّتي تتعالق مع الحواريّة مثل: «تعدد الأصوات أو البوليفونيّة (**polyphony**)، أو التغاير اللّساني (**heteroglossia**)، والخطاب مزدوج الصوت (**double-voiceddixoure**)، والتّهجين (**hybridization**)»[2]، بالإضافة إلى مصطلح التّناص (**Intertextuality**).

نلاحظ ممّا سبق ذكره، أنَّ ميخائيل باختين حصر الحوارية في دائرة الرّواية، مهملا بذلك الأنواع الأخرى، في حين يرى المتتبع للسّاحة الأدبيّة وجود هذه الآلية في مختلف الأنواع الأدبيّة؛ النثريّة منها أو الشعريّة وسنقف على نماذج شعريّة نثبت فيها صحة هذا الرّأي.

يقول عز الدين ميهوبي في قصيدته "**الطفل**" الّتي ضُمنت في ديوانه "**كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس**":

«أَبِي اِحكِ لِي أُحجِيَة

نَعَم يَا حَبِيبِي...

إِذَنْ غَنِ لي أُغْنِيَة

لَيتَنِي عَنْدَلِيبَا...

إِذَنْ اِفْتَحْ البَابَ حَتَّى أَرَى قَمَرَ الصَّحْو...

أَسْأَلُه أُمْنِيَّة

(1) ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص318.

(2) جراهام آلان، نظرية التناص، ترجمة: باسم المسالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2011م ص38.

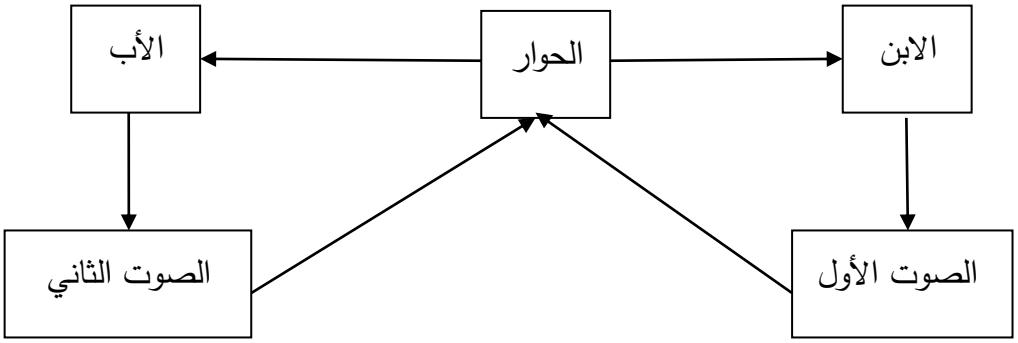
أَخَافُ عَلَيْكَ يَا حَبِيبِي...

مِمَّ تَخَاف؟

مِنَ الصَّحْوِ...

من لحظة الاعتراف...»[1].

تجلت الحوارية في هذا المقطع، من خلال الحوار القائم بين الأب والابن، وهو حوار خارجي (**dialogue**)، والمتأمل لهذا المقطع يتفطن لوجود صوتين اجتماعيين، يمكن أن نمثل لهما في هذا المخطط:



نلاحظ من خلال المخطط، أَنَّ الصَوت الأَول (الابن) يُصِرُ عَلى مَعْرِفة الحَقِيقَة، بينما يَتَصدى الصَوتُ الثَّاني (الأب) له، محاولًا اِخفاءها، خوفًا علَى ابنه من الأَلم الّذي سيختلج صدره بعد سماعه بهذه الحقيقة المؤلمة.

وفي مقطع آخر من ديوان" **تغريبة جعفر الطيار**" ليوسف وغليسي:

«**–النَّجَاشي:**

مَنْ أَنْتَ يَا هَذَا المسربَل بالشُكُوك

–جعفر:

أنَا "جَعْفَر الطَّيَار". جُئْتُ مَعَ

(1) عز الدين ميهوبي، كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس، منشورات أصالة للإنتاج الإعلامي و النوعي، سطيف، الجزائر، ط1، 2000م ص31،32.

الرِيَاحِ عَلَى جَنَاحِ الرُعب...

يَا مَلِكَ المَلَوك

–النَّجَاشِي:

مِن أَيْنَ جِئْتَ؟ وَمَا تُرِيد؟ !

–جَعْفَر:

إِنِّي أَتَيْتُكَ مِن بِلَادِ النَّارِ...

مِن وَطَن الحَدِيدْ

شَيَّعْتُ أَحْلَامِي وأَحْبَابِي... صبايَ...

وَكُل مَا مَلَكَ الفُؤَاد.. وَجِئْتُ كَالطَيْرِ

المُهَاجِر أَبْتَغِي وَطَنًا جَديدْ»[1].

برز الحوار في التّفاعل اللّفظي الّذي حَدث بيْن النَّجَاشي وجَعْفَر، كما اِسْتَخدم الشَاعر صِيغ الحوار، من ذلك الاستفهام: (من أنت يا هذا المسربَل بالشكوك؟، من أين جئت؟ وما تريد؟) والنداء: (يا هذا، يا ملك الملوك)، كذلك صيغة السّؤال والجواب.

2. آليات اشتغال الحوارية في رواية اِختلاط المواسم لبشير مفتي :

تختلف آليات تشخيص لغة الآخر من ناقد لناقد؛ كلّ حسب وجهة نظره وأيديولوجيته فمثلا: «ذهب باختين في إطار تحديده للمستويات الّتي تنتظم حوارية الخطاب الرّوائي وتعدّد الأصوات اللّغوية إلى حصرها في مجموعة من المفاهيم الإجرائية الّتي تختلف وفق بنية تمظهر الصوت لغويا اِنطلاقا من مختلف تجليات تفاعلات لغة السّارد بلغات شخصياته أو لغة النوع الرّوائي عامة بلغة أنواع أدبيّة أخرى علما بأنَّ خصائص كل لغة هي تجليات وعي وفكر وأيديولوجيا قبل أن تكون مجرد تنويعات صنفية على اللّغة ذاتها.[2] حيث يرى بأنَّ اللّغة الحوارية هي اللّغة الأساس الّتي يجب أن

(1) يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، جسور للنشر و التوزيع ،الجزائر ، ط1، 2013م، ص 50،51.

(2) اِدريس قصوري، أسلوبية الرواية– مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق– ص408.

تتوفر في كل عمل روائي لعدّها ظاهرة اجتماعية تستلزم التعدّديّة الصوتيّة لتتوافق مع طبيعة النوع الرّوائي، الّذي يستوعب التنوع اللّساني للشّخصيات، لأنّ الإنسان كائن اجتماعي بطبعه؛ يستعمل الحوار لتحقيق التواصل ومعرفة الحقائق، وعلى هذا الأساس وضع باختين آليات أسلوبية تحدد من خلالها اللّغة الحوارية في الرّواية، وهي التّهجين، والأسلبة، والحوارات الخالصة، وهو ما سنتطرق إليه في العناصر القادمة.

1.2. التّهجين (Hybridisation):

التَهجِين مصطلحٌ عِلمي بَحتْ يُقصَد بِه «عَملِية إِنتاج كَائِنات جَدِيدَة مِن تَزَاوج أَنوَاع أو أَصناف أَو سُلالات مُختلفة»[1]، ثُمَّ اِنتَقل إِلَى حَقلِ الدِراسَات النقديّة مَع مَوجة إشاعة العِلميّة في الظواهر الأدبيّة، خاصة فترة ظُهور الشَّكلَانيّة الرُوسيّة الّتي نَادَت بِعلمنة الأَدب، وهو عِند باختين «مَزج لُغتين اِجتِماعِيتين دَاخل مُلفوظ وَاحد، وهو أَيضًا اِلتِقاء وَعيين لُغويين مَفصُولين بحقبة زمنية وبفارق اجتماعي، أو بهما معًا. داخلَ سَاحةِ ذلكَ الملفُوظ ولابد أَنْ يكون قصديا .»[2] والمقصود هنا بوعيين لغويين مفصولين: «الوعي المشخَّص والوعي الّذي يشخِّص وهما معا ينتميان إلى نسق لغة مختلف»[3]، بمعنى: التهجين السّردي هو تقنية حداثيّة تستوجب المزج والاِختلاط؛ يوظفها الرّوائي في أغلب الأحيان بشكل قصدي بغية تحقيق التنوع والتّعدّد، ممّا يضفي على المتن الرّوائي جمالية وخصوصية متميّزة، حيث «أصبح الرّوائيون يجدون في التّهجين طريقة أساسية في جعل اللّغات المتباينة تتسرب إلى النسيج السّردي وهم بهذه الطريقة لا يدمجون في الخطاب الرّوائي لغتين أو أكثر اِنطلاقا فقط من الاختلافات النوعيّة الأسلوبية لكل لغة وإنّما أيضا من خلال ما تتميّز به كل لغة عن غيرها من اللّغات من رؤية للعالم، وما تمتلكه هذه اللّغات من أفكار تتعارض مع أفكار العصر أو تلتقي بها وهم من هذه الناحية يلتقون في توظيفهم للتّهجين داخل أعمالهم الرّوائية كنسق من الاِلتحام المنظم

(1) مجمع اللغة العربية، معجم البيولوجيا في علوم الأحياء و الزراعة، الجزء1، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1984م ص119.

(2) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: مُحَمَّد برادة، ص28.

(3) المرجع نفسه، ص120.

أدبيّا للّغات، نسق من أهدافه إضاءة لغة بواسطة لغة أخرى»[1]، وبهذا أصبح التّهجين سمة أساس في الخطاب الرّوائي المعاصر حيث أسهم في تجاوز نمطيّة السّرد السّائدة، كما كان له دور في التخلص من الأدائية الفرديّة (الراوي الواحد) وتفضيل الاِنفتاح على الغيّر، فالاِحتكاك بالآخرِ يؤدي إلى التطور والاِرتقاء، إذ يمكننا القول أنّ توظيف التّهجين في النصوص الرّوائية هو اِستجابة للتحولات السّياسية والاجتماعية والثّقافية في المجتمع الجزائري المعاصر، وفي مفهوم آخر يرى صاحبه أنّ التّهجين هو «اِستيلاد لغة لا هي بالعربيّة ولا بالأعجميّة بالمزج في الخطاب بين كلمات عديدة من اللّغات ويحصل هذا التّهجين أحيانا بتعمّد وأحيانا عن غير تعمّد، وتتمّ عملية التّهجين بشكل منهجي لتصبح نمطا مميّزًا لأسلوب الخطاب والكتابة اللّغة الهجينة هي تلك الألفاظ المستغربة والّتي توحي بوضع لغوي لدى جيل بأكمله، وهو واقع مر يؤسّس لدلالات خطيرة على المجتمع، حيث ينذر بالضّياع والتمييز والتنكر للذّات الحضارية.»[2]

يشير صاحب هذا القول إلى سلبيات التّهجين اللّغوي، الّذي يشكل خطرا على هويّة اللّغة العربيّة فتلك الألفاظ الدّخيلة، سواء أكانت أجنبيّة أو عاميّة أصبحت هاجسا للدّاعين إلى المحافظة على اللّغة العربيّة، فمثلا بدل أنّ يقول (شكرا) يقول (مرسي-ثانكس)، هذا الزحف الهجين أدى إلى تحريف اللّغة العربيّة والحطّ من مكانتها، وبهذا أصبح التّهجين مشكلة حقيقيّة وجب الاِلتفات لها ومعالجتها، وفي مقابل هذا الرأي، هناك من يرى بأنّه ضرورة حتميّة اِقتضتها التّغيرات الحاصلة في المجتمع وهو ما يتوافق مع الفهم الباختيني للتّهجين الّذي عدّه "ممارسة" وفاعليّة خلّاقة، تتيح للأجناس المكتملة الّتي فقدت ديناميتها فرصة للحياة داخل جنس آخر في جو كرنفالي دينسيوسي*

(1) عبد الرحمن بوعلي، الرواية العربية الجديدة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة مُحَمَّد الأول، وجدة، المغرب د، ط، 2002م، ص169، 170.

(2) المجلس الأعلى للغة العربية، اللغة العربية بين التهجين والتهذيب (الأسباب والعلاج)، اليوم الدراسي في وسائل الإعلام، شارع فرونكلين روزفلت، الجزائر، د، ط 2010م، ص22-23.

*دينسيوسي: نسبة للإله دينسيوس، إله الخمر، كان الناس يلجؤون إليه لتخليصهم من القيود الاجتماعية وتزويدهم بالطاقة الإيجابية وهو سبب دعوتهم له بإله الخلاص، والرّوائي اِستعمل هذا السّياق الطقوسي كرمز للتخلص من الجمود ورفع القيود عن الأجناس الناضجة نوعيا والّتي فقدت حيويتها وسيرورتها الأدبيّة من خلال هذه التقنية المعاصرة(التهجين).

تُطوى فيه الحدود وتُرفعُ القيود عن الأجناس، وتتفاعل على إيجابي، ويتأكد بذلك موقف باختين المناهض لفكرة اِنغلاق النصوص والأجناس الأدبيّة»[1]، والتّهجين عند باختين ينقسم إلى قسمين:

أ. التهجين الإرادي (القصدي).

ويتحقق هذا التّهجين «وفق جملة من الاستدعاءات الواعية عبر اِنتخاب خطابات أو تراكيب معينة بغية إذكاء فضاء دلالي ما، وضمن هذا النوع يندرج التّهجين الأدبيّ، والّذي يجده باختين يتحقق أكثر ما يتحقق في نوع أدبيّ بعينه وهو "الرّواية" الّتي جاءت نتيجة تفاعل لغوي شديد جعلها تكون فضاءً تلتقي فيه مجموعة من النصوص المتباينة بل والمتناقضة بحيث تصبح بنيتها العامة متولدة عن تفاعل عدد من الأساليب والخطابات المتباينة.»[2] ونفهم من هذا القول أنّ التّهجين القصدي لا يوظفه الرّوائي جزافًا، بل لمقاصد وغايات واعية يريد إثباتها.

ويتحقق هذا النوع أكثر في النوع الرّوائي، لأنّه فضاء رحب تتفاعل فيه اللّغات والأساليب وتتصادم فيه الرؤى؛ ففي «الهجنة القصدية لا يتعلق الأمر فحسب بمزج أشكال أسلوبين، أو لغتين وإشاراتهما، وإنّما يتعلق الأمر قبل كل شيء بالصدمة الّتي تصيب وجهات النظر حول العالم داخل تلك الأشكال»[3]، فالرّوائي يلجأ لمزج لغتين داخل ملفوظه السّردي، كأن يستعمل حوارًا داخليًا – مثلا– يتحدث فيه المتكلم المشَّخص الرّئيس، وفي الوقت نفسه يرد فيه على شخص أو وعي آخر يستحضره داخل الملفوظ نفسه، بمعنى أنْ يكون هناك وعي مشّخِص، (بكسر الصاد) ووعي مشّخَص (بفتح الصاد) داخل ملفوظ سردي واحد بتعبير آخر، لا بد أن يحمل ذلك الملفوظ هجنة قصدية واعية، تحيل على صراع القيم والأيديولوجيات واِختلاف الأفكار، وتباين وجهات النظر»[4]، والتّهجين من هذا المنظور يُضمّن حوارين:

(1) مُحَمَّد مزيلط، التهجين السّردي و إشكالات التّجنيس، مجلة جسور المعرفة (djoussour El- maaréfa)، المجلد05 العدد 04، ص411.

(2) نجاة عرب الشعبة، حوارية باختين– دراسة في المرجعيات والمفردات– ص90.

(3) حميد لحميداني، أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، ص91.

(4) جميل حمداوي، اِتجاهات الأسلوبية، ص63.

حوار شخصيّة مضمرة وحوار شخصية ظاهرة، وهو بهذا يخلق صراعًا بين وعيين منفصلين داخل ملفوظ واحد.

ب. **التهجين اللاإرادي (لا قصدي):**

يحدث هذا النوع من التّهجين «بين اللّغات في كلام النّاس اليومي بطريقة بسيطة، وبدون أيّة خلفية أو فعل إرادي يُصعّد من حدته ونبرته، لذلك فإنّ هذا التّهجين اللاوعي، يفتقر إلى أي مظهر استطيقي، بينما التّهجين الأدبي القصدي داخل الرّواية، يهدف إلى خلق مسافة جمالية بين اللّغات والأساليب»[1]،كما يُعرف التّهجين اللاإرادي بأنّه «إحدى الصيّغ الهامّة للوجود التّاريخي ولصيرورة اللّغات المختلفة تتعايش فيما بينها ضمن إطار لهجة فريدة، ويتميّز هذا النوع بالعشوائية لأنَّ حدوثه يكون دون ضوابط معينة تحكمه»[2]، يُحيل هذا القول بأنّ التّهجين يأتي بصورة عفويّة دون تدخل من الرّوائي ويكون عادة في الكلام اليومي بين النّاس، وتجدر الإشارة إلى أنّ التّهجين لا يقتصر على اِستحضار اللّغات واللهجات فقط (الانجليزية، الفرنسية، العامية...) بل يتعداه إلى اِستدعاء الأجناس الأدبيّة ولغات الأجناس التعبيريّة، والمهن، والفئات الاجتماعية (لغة الرجل النبيل، والمزارع والبائع والفلاح)؛ كما يمكن أنْ تدخل اللّغات الموجهة المعتادة (ثرثرة، هذر الحفلات، لهجة الخدم) وهكذا دواليك»[3]، وإذا ما نظرنا إلى التّركيب الهجين من حيث «مؤشراته النحويّة (التركيبيّة) والتوليفيّة، وجدناه ينتمي إلى متكلم واحد، لكن يمتزج فيه عمليًا، ملفوظان، وطريقتان في الكلام وأسلوبان و"لغتان" ومنظوران دلاليان واجتماعيان»[4]، وإذا ما عدنا إلى رواية اِختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى نجد أنّ بشير مفتي قد اِستخدم التّهجين في مواضع كثيرة نذكر منها:

(1) رشيد وديجي، أشكال التعدد اللساني و الأسلوبي في رواية "ما بعد الخلية" لعبد الكريم غلاب، مقاربة بوليفونية، مجلة القراءات المجلد 14، العدد 01، 2022م، ص582.

(2) نجاة عرب الشعبة، حوارية باختين – دراسة في والمرجعيات والمفردات– ص90.

(3) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: مُحَمَّد برادة، ص81.

(4) المرجع نفسه، ص76.

1.1.2. التّهجين اللّغوي:

أ. مزج اللّغة العربيّة الفصحى بالعاميّة:

التهجين	الصفحة	التهجين	الصفحة
– مقبرة سيدي أمُحَمَّد.	26	– تمكنت فرقة من الدرك الوطني من القضاء على الإرهابي الفولاني يوم كذا على ساعة كذا...	47
– جماعة الإرهابي (الشوكة) في حي قزديري.	30		
– الرّاي.	43		
– يا ريت.	96	– مغمومة.	96
– دزينة أطفال.	120	– أووف.	116
– شوية دين واشوية حياة.	121	– لا مونطان.	138
– تخشن رأسك.	127	– السواقي.	138
– كرهت من ربها.		– سوء الحظ أو المكتوب.	150
– عشرة الحياة تنسيها في لحظة	168	– الجنينة.	156
– معركة... بعيد الشر علىَّ المعارك.	189	– طلق وهرب.	189
	201	– تكسار الراس.	201
		– يخطبك في بار... راكي مليحة في عقلك .	209

بالإضافة إلى اِستحضار اللّغة العربيّة في كلام الشّخصيات ومزجها باللّغة العربيّة، نجد أنّ الرّوائي اِستخدم اللّغة الفرنسيّة أيضا وسنوضح هذا في الجدول الآتي:

ب. مزج اللّغة العربيّة الفصحى باللّغات الأخرى:

التهجين	الصفحة	التهجين	الصفحة
– زجاجة ويسكي صغيرة من نوع "جيمي والكر".	41	– الكرتونية.	76
– أتوماتيكي.	47	– سيارتي الغولف.	105
– أفراز.	61	– الدونكيشوت.	127
– أرشيف.	74	– كولونيالية.	139
		– بيرة.	159

نلاحظ من خلال الجدولين السابقين أنّ بشير مفتي، لم يكتف باللّغة العربيّة الفصحى، بل قام بِاستحضار لغات أخرى في كلام الشّخصيات، ولم يكن اِستخدامه لهذه اللّغة الهجينة عشوائيا حيث جاء توظيفها واعيا بهدف إضاءة الوعي الإنساني للّغة على حساب الآخر.

2.1.2. الأجناس المتخلّلة:

قسّم باختين الأجناس المتخلّلة إلى قسمين:

أ. الأجناس الأدبيّة:

ويُقصد بالجنس الأدبيّ القالب النوعي الّذي يُضمّن النصّ الإبداعي كـ:(المسرحيّة، والقصّة الأساطير والحكاية الشعبيّة...) وبعودتنا إلى رواية اِختلاط المواسم نجد أنّ الرّوائي وظف كثيرا تقنية المشهديّة السينمائيّة، ونذكر منها ما جاء في قول القاتل أثناء عملية القبض على الإرهابيين ،يقول: «**تقدمت ورميتُ عليهم قنبلتين مسيلتين للدموع توقف إطلاق الرصاص من طرفهم، فقذفتهم بوابل من رصاص رشاشتي، حتى نفذت ذخيرتي فأخرجت المسدس وتقدمت أكثر ثمّ دفعت الباب بقوة ودخلت وجدت الثّلاثة مطروحين أرضا وواحد فقط ينزف دمًا في ركبته ويستغيث فكدت أفرغ ما في أحشاء مسدسي لولا وصول الضابط الّذي أمسك يدي ودفعني إلى اليسار**

وهو يقول: توقف يا أحمق نحتاجه للتحقيق»[1]، يلحظ المتأمّل في هذا المقطع وجود كاميرا خفية تنقل لنا مشهد المواجهة بين القاتل والجماعة الإرهابيّة، فهو بتصويره لهذه العمليّة جعلنا نعيش أحداثها، وفي مثال آخر ينقل القاتل أيضًا عمليته السّريّة لقتل أحد أصحاب النفوذ والمال يقول: «**خرجت من السيارة في لمح البصر، توجهت ناحية البيت كالسهم، فتحت الباب الخشبي بطريقتي الخاصة تسللت إلى الداخل وجدت الرجل يشخر، وهنا واجهتني مشكلة كيف أجهز عليه بالمسدس أم الخنجر، ربما ما سيرعبكم أنّي سأفضل الخنجر، حتى يكون موته بطيئا، حتى أشاهد لحظة مغادرة الروح، حتى أشعر بتلك اللّذة الغريبة الّتي شعرت بها يوم قتلت قطة أمي الصغيرة، ثمّ اِخترت قتله بالخنجر، كانت لحظة مثاليّة فعلت ذلك ببرودة كاملة وعندما فتح الرجل عينيه كانت روحه تصعد ودمه ينزف.**»[2]

لم يكتف بشير مفتي بالتّهجين اللّغوي، بل تعداه إلى تهجين الأجناس الأدبيّة، وهذا ينمّ عن براعته الأدبيّة وقدرته الإبداعيّة.

ب. الأجناس التعبيريّة:

تحتوي الرّواية الحوارية من وجهة نظر ميخائيل باختين، أجناس وأنماط فرعيّة مختلفة: (المقالات المذكرات، السيّر الذاتيّة وغيرهم...) وهو ما وجدناه بكثرة في الرّواية، يقول الصادق سعيد: «**كانت تخبرني أنّها تفعل ذلك لأنّني لا أتحدث عن الرّواية بمعزل عن الواقع الّذي نعيش فيه ودروسي هي "مواعظ الإنسانية من أجل تعلم الحياة عبر الأدب" ولأنّي أضمن رؤيتي دائما نقدا سياسيا يوجه الطلبة إلى ضرورة أنْ يكونوا منتبهين إلى الظلم والفساد الّذي نعيش فيه اليوم.**»[3]، ويتجلى الجنس التعبيري في هذا القول من خلال ذكره لمواضيع دروسه وكذلك رؤيته النقدية السّياسية، وفي موضع آخر تقول سميرة قطاش: «... **لأنّك لم تكلمني يوماً بلغة أيديولوجية، كان كلامك منطقيًا**

(1) بشير مفتي، اختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2019، ص31.
(2) المصدر نفسه، ص44،45.
(3) المصدر نفسه، ص107.

وعقلانيا وساحرا! نعم؛ ساحرا لأنّك كنت تطرزه بأبيات من الشعر العربي القديم، أو الحديث ومرات بشعر فرنسي أو ألماني، وكنت دائما تحثني على القراءة وتقول لي: "هي الطريقة نحو الحريّة الكاملة والحقيقيّة"»[1].

يستحضر الرّوائي في قول سميرة قطاش، الشعر العربي القديم أو الحديث والشعر الفرنسي والألماني وهي أجناس تعبيريّة متخلّلة، ولهذا النوع من التّهجين دور مهم داخل الرّواية، «على اِعتبار أنّ الأجناس التعبيريّة أشكال مشيدة من الواقع، فالرّواية بلجوئها لهذه الأجناس يمكن أن تبدو وكأنّها مجردة من إمكانيتها الأولى في المقاربة اللّفظية للواقع، ومتطلبة لتشييد أولي لذلك الواقع بواسطة أجناس تعبيرية أخرى مادامت الرّواية نفسها لا تعدو كونّها توحيدا تأليفيا، من الدرجة الثانية، لتلك الأجناس اللّفظية الأولى»[2] وفي السّياق نفسه، يشير باختين لأهمية هذه الأجناس في بناء الرّواية يقول: «فإنّه توجد فئة من الأجناس التعبيريّة الخاصة الّتي تلعب دورا بناءً جد هام داخل الرّوايات، بل إنّها أحيانا، تحدد حتى بنية المجموع، خالقة بذلك مغايرات للجنس الرّوائي. تلك الأجناس هي الاِعتراف، والمذكرات الخاصة ومحكي الأسفار، والبيوغرافيا، والرسائل، إلخ. إنّها لا تستطيع وحسب أن تدخل جميعها إلى الرّواية باعتبارها عناصر تكوين أساسية بل هي أيضا تحدد شكل الرّواية برمتها (رواية – اعتراف، رواية – مذكرات، رواية – رسائل) وكل واحد من تلك الأجناس يملك أشكاله اللّفظية والدلاليّة لتُمثل مختلف مظاهر الواقع.» [3] وتعدّ الأجناس التعبيريّة من هذا المنظور شكلا من أشكال تمثل الواقع في الرّواية يستعين بها الرّوائي لإثراء الجانب اللّغوي والدلالي، كما تساهم في تحقيق شرط الحواريّة وهو التعدّديّة وتحضر الأجناس التعبيريّة أيضا في قول الصادق سعيد، يقول: «**صحيح أنّ التضييق صار خانقًا في الجرائد الّتي كنت أكتب فيها بدأت تعتذر واحدة وراء الأخرى كما لو أنّها نزلت تعليمة من السماء "إذا نشرتم له مقالا فلن تحصل على أي صفحة إشهار"! الجميع**

(1) بشير مفتي، اختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، ص112.

(2) ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: مُحَمَّد برادة، ص88.

(3) المرجع نفسه،ص88،89.

يعتذر، فبدأت أنشر في مواقع افتراضية على النت» [1]، وحقق التداخل الأجناسي المتجسد في المقاطع السابقة؛ بمعطياته الجماليّة والشّكليّة، تنوعا لغويا وفكريا وثقافيا فالرّوائي باستحضاره لهذه الأجناس، عمل على خلق تفاعل نصّي زاد من قيمة الرّواية النوعية .وفي مقابل التهجين هناك نوع آخر يستند عليه الرّوائي من أجل التنويع في أساليبه، وهو الأسلبة، الّتي تعدّ عنصر من عناصر التّهجين، وقد ضمّنها النقاد في التّهجين القصدي لأنّ الرّوائي في هذا النوع يقوم بِاستدعاء واعٍ لأساليب الآخرين، وهو ما سنقوم بالتفصيل فيه في العنصر الآتي.

2.2. الأسلبة stylisation:

تعدّ الأسلبة آلية من الآليات الأسلوبيّة ومستوى من مستويات تمثّل صورة اللّغة في الرّواية ويستحضر فيها الرّوائي أساليب الآخر، من أجل التعبير عن منظوراته وأفكاره الأيديولوجية، كما يُثرى بها الجانب الحواري للرّواية، ويعرفها باختين في قوله: «بأنّها تشخيص وانعكاس أدبيين للأسلوب اللّساني لدى الآخرين، وفيها يقدَّم إلزاميًّا، وعييان لسانيان مفردان: وعي من يشخِص (الوعي اللّساني للمؤسلب)، ووعي من هو موضوع التشخيص والأسلبة، وتتميّز الأسلبة بالضّبط عن الأسلوب المباشر بذلك الحضور للوعي اللّساني (عند المؤسلب المعاصر وعند قرّائه) الّذي يعاد على ضوئه خلق الأسلوب المؤسلب، ومن خلاله يكتسب دلالة وأهميّة جديدتين.»[2]

ويعرفها أيضا في قوله: «قيام وعي لساني معاصر بأسلبة مادة لغوية "أجنبية" عنه، يتحدث من خلالها عن موضوعه: "فاللّغة المعاصرة تُلقي ضوءً خالصا على اللّغة موضوع الأسلبة، فتستخلص منها بعض العناصر وتترك البعض الآخر في الظل..."» [3] والأسلبة هنا: هي أنْ يستعير الرّوائي لغة أو أسلوبا أجنبيّا داخل ملفوظه، وهو بذلك يجمع بين وعيين لسانين في لغة واحدة، وتعدّ «إحدى دعائم العلاقات المشحونة بالحواريّة إلى جانب المحاكاة الساخرة (**paradie**) والسخرية (**l'ironi**)

(1) بشير مفتي، اِختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، ص128

(2) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: مُحَمَّد برادة، ص122.

(3) المرجع نفسه، ص18.

والتنويع (**variation**)،كما أنّها تقنية وظاهرة من الظواهر الكلاميّة النوعيّة الّتي توفر للأعمال الرّوائية أبعادًا جمالية تتجلى في كشف المواقف المتباينة والرّؤى المختلفة في المتن الرّوائي، وتعمل على إبراز التناقضات النفسيّة المختلفة الماثلة في النفس البشرية.»[1]

يتضح من خلال هذا القول أنّ الأسلبة، إضافة جمالية للمتون الرّوائية، وترتبط أكثر بالرّواية الحوارية؛ فهي تعمل على الكشف عن الصراعات والتناقضات الفكريّة، وتبين رؤى الرّوائي وتوجهاته كما «تقوم الأسلبة الرّوائية على تقليد الأساليب، أو الجمع بين لغة مباشرة (أ)، من خلال لغة ضمنيّة (ب) في ملفوظ واحد أو الجمع بين أسلوبين: أسلوب معاصر وأسلوب تراثي داخل ملفوظ كلامي واحد. كما نجد ذلك في الكثير من الرّوايات العربيّة الحداثيّة ذات البعد التراثي كروايتي (**مجنون الحكم**) و(**العلامة**) لبن سالم حميش ورواية (**الزيني بركات**) لجمال الغيطاني، ورواية (**جارات أبي موسى**) لأحمد التوفيق؛ حيث يقلد رؤساء الكتاب أساليب السّرد التراثي من أجل تحقيق وظائف نوعيّة وجماليّة ودلاليّة...» [2] والتقليد الّذي يقصده الكاتب هنا ليس تقليدًا أجوفًا بل تقليد اِنتقائي واعٍ، فهو بِاستدعائه للأسلوب التراثي؛ ينمّ عن أصالته وسعيه الدؤوب في إحياء التراث والحفاظ عليه، ونستحضر في هذا السياق قول باختين: «إنّ صورة اللّغة الّتي تخلقها الأسلبة هي الأكثر صفاء والأكثر إنجازا من حيث الفنية، حيث توفر أعلى درجة ممكنة في استطيقا النصّ الرّوائي»[3] كما اِستفاد الرّوائيون من «جميع اللّغات والأساليب التراثيّة منها والمعاصرة، وذلك عن طريق تقليدها ومحاكاتها، ومثل هذا العمل لا يمكن أن يعتبر مجرد تقليد محض وإنّما هو من تقاليد وخصوصيات الفن الرّوائي بصفة عامة، فلم يكن من الممكن أن تظهر –بدون تقليد للنصوص القديمة – روايات مثل "**دون كيشوط**" أو "**البحث عن الزمن الضائع**" وفي مجال الرّواية العربية، لم يكن أن تصل رواية

(1) باهية غنام ومصطفى درواش، تجليات الأسلبة في الخطاب الروائي الجزائري المعاصر –رواية الورم لمحمد ساري–مجلة إشكالات في اللغة و الأدب، المجلد 11، العدد01، 2022، ص1236.

(2) جميل حمداوي، أسلوبية الرواية – مقاربة أسلوبية لرواية (جبل العلم) لأحمد المخلوفي، صحيفة المثقف، ط1 2016،ص102،103.

(3) عبد الرحمن بوعلي، الرواية العربية الجديدة، ص173،174.

مثل "**الزيني بركات**" إلى ما وصلت إليه لولا تقليدها للأساليب القديمة»[1] وخلاصة القول، الأسلبة هي «إحدى أشكال التشخيص الأدبي لكلام الآخرين وتتميّز عن التّهجين في كونها تتجاوز التوحيد المباشر للغتين داخل ملفوظ واحد، بل هي لغة واحدة مقدمة على ضوء لغة أخرى تضل أجنبية عنها، وفي هذا الشكل تنزع اللّغة المؤسلبة إلى اِستخلاص بعض العناصر من اللّغة موضوع الأسلبة وترك عناصر أخرى وبذلك تخلق صورة حرة للغة الآخرين»[2].

في القول إشارة واضحة للفرق الجوهري بين الأسلبة والتّهجين، فالأسلبة تظهر في ملفوظ لغة واحدة، أمّا التّهجين يجمع بين لغتين ووعيين منفصلين في ملفوظ واحد، وهو ما أكده حميد لحميداني في كتابه أسلوبية الرّواية حيث يقول:

«**التهجين**: لغة مباشرة أ: مع/ ومن خلال لغة مباشرة في ملفوظ واحد.

الأسلبة: لغة مباشرة أ: من خلال لغة ضمنية ب في ملفوظ واحد.»[3]

ومن أمثلة الأسلبة الّتي وظفها بشير مفتي في رواية اِختلاط المواسم؛ قول القاتل واِستحضاره لأسلوب أمه ووعيها المتناقض في ملفوظه ،يقول: «**وكان يوجد مصحف صغير لم أتصفحه يومًا اشترته أمي لي وقالت اتركه كبركة فوق مكتبك، مع أنّ أمي لم تكن متدينة، وكنت أشكّ في إيمانها بالله والرسل...**[4]

تتجلى الأسلبة في هذا المثال من خلال تماهي لغة ضمنيّة (لغة الأم) مع لغة مباشرة (لغة القاتل) إذْ لا يكاد القارئ يفرق بين اللّغتين، كما أسلب الصادق سعيد وعي سميرة قطاش في قوله: «**وأعدت في ذاكرتي شريط ذكرياتي مع (سميرة قطاش) الّتي عرفتها بأشكال مختلفة حالمة ومتدفقة بالحيوية باحثة جادة ومتميزة، تائهة ولا تعرف طريقها، عاشقة مجنونة وتستطيع من أجل عشيقها**

(1) المرجع السابق، ص173.

(2) عبد الوهاب شعلان، المنهج الاجتماعي و تحولاته –من سلطة الأيدولوجيا إلى فضاء النص–، عالم الكتب الحديث، الأردن ط1، 2008م ص87.

(3) حميد حميداني، أسلوبية الرواية (مدخل نظري)،ص88.

(4) بشير مفتي، اِختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، ص17،18 .

أن تفعل كل شيء حتى ما يسيء لها أو يدمر غيرها... لو سألني عنها قبل أن يقع في حبها له قلت له: هي رائعة ولكن خطرة... هي ساحرة ولكن مجنونة هي ذئبة متخفية في جسد غزالة فاتنة، هي قطة ناعمة ولكن تستطيع التحول بسرعة إلى نمرة مفترسة، هي نساء كثيرات مضطهدات في اِمرأة مقاومة»[1] قام الصادق سعيد بأسلبة وعي سميرة قطاش، وبهذا يتحقق قول ميخائيل باختين في إلزامية تقديم وعيان مفردان: وعي من يُشَخص (الصادق السعيد) ووعي من هو موضوع التَشخيص (سميرة قطاش)، كما يستحضر القاتل في موضع آخر قول نيتشه: «... **لا أدري، الخطأ وقع فوجدت بشكلي هذا وطريقة تفكيري هاته الّتي تخرج عن مجتمع القطيع، وتفكر كما يقول ذلك اللعين نيتشه ما وراء الخير والشر، وهي التي تحدد لنفسها ما هو خير وما هو شر.**»[2]

وعلى ضوء ما سبق يمكن القول أنّ الرّوائي بتوظيفه للأسلبة، حقق تفاعلا نصيًا وأجناسيًا وإنسانيًا، وهو بهذا يكسر الحدود الّتي سعى ميخائيل باختين إلى تقويضها، كونه لم يكن يؤمن بالاِنغلاق الّذي كانت عليه النصوص التقليديّة.

(1) بشير مفتي اِختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، ص106.
(2) المصدر نفسه، ص56.

3.2. الحوارات الخالصة (Dialogues purs):

تعدُّ الحِوارات الخَالصة من أَهم التِقنيات الّتي تؤسس لحواريّة الرّواية، ويقصد بها باختين ما سماه "أفلاطون" زمن المحاكاة المباشرة (**mimésis**) أَي حوار الشَّخصيات في ما بينها داخل الحكي وباختين كعادته يستخدم صيغ متعددة للتعبير عن الشيء الواحد، لذلك يتحدث عن ما يسميه "**الحوارات الدرامية الخالصة**" ثمّ عن "**حوار الرّواية**" ،وهو يقصد دائمًا حوار الشَّخصيات المباشر في الحكي»[1]، بِمعنى ذلك الحوار الّذي يقوم بين شخصيات الرّواية دون تدخل أو توسط من الرّوائي ونجد هذه التِقنية في أَغلبِ الرّوايات الحَديثة والمعاصرة لأنَّها: «تتعلق بحوار الشّخصيات وأقوالها ذلك أنَّ أَقوَال الشَّخصيات، هي في أصلها أقوال جاهزة منتجة ومحيّنة أَدبيّا في/ أو عبر لغة الكاتب ومن ثمّة كان لها حضور قوي في توجيه لغة الكاتب والتَأثير عليها أَيضًا»[2]، ويكون الحِوار سواء مع الشَّخصية ونفسها، ويسمى **بالحوار الداخلي** أو حوار الشّخصية مع غيرها من الشَّخصيات ويسمى **بالحوار الخارجي** وحوار الرّواية، – حسب باختين– «مرتبط ارتباطًّا وثيقًا بحوار اللّغات الّذي يَرِنُ داخل الهجنة وفي الخلفية الحوارية للرّواية، ولا يقتصر على حوار القوى الاجتماعية في سكونية تعايشها، بل هو أَيضا حوار الأَزمنة والحقب والأَيام، وحوار ما يموت ويعيش، ويولد: هنا يَنصهِر التَعايش والتَطور معًا في الوحدة الملموسة الصلبة، لتنوع مليء بتناقضات لُغات مختلفة»[3]،إذًا فالحوارُ الخالص بالنسبة إليه «لا يكون قاصرًا على الأَغراض الذَاتية النَّفعية للشُّخوص، ولكنه يتغذى من الحوارية الكُبرى في الرّواية أي من التهجين والأسلبة.»[4]

ويختلف الحوار من شخصية لأخرى بحسب بيئتها وثقافتها وتوجهها، ممّا يَنعكس ذلك على النصّ الرّوائي، فتأتي «متنوعة معرفيًا ولغويًا واجتماعيًا على شبيه بتنوع أَنماطها واِتجاهاتها في الحَياة غير

(1)حميد لحميداني، أسلوبية الرواية، (مدخل نظري) ص90.

(2)ادريس قصوري، أسلوبية الرواية– مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ– ص411.

(3)ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: مُحَمَّد برادة، ص124.

(4) حميد لحميداني، أسلوبية الرواية،(مدخل نظري) ص90.

أنَّها تخضعُ لِانتقائية عالية مِن المؤلف في تجسيد أَدوارها واِختيار مُفرداتها وكثافتها، بما يتفق مع المساحة النصّية الخَاصة بالنَوع الأَدبيّ و اِشتراطاته الفنّية.»[1]

وإذَا ما ذَهبنَا إِلى رواية اِختلاط المواسم، نجدُ الحِوار موظفًا بنوعيه، الدّاخلي والخارجي منذ بِداية الرّواية إِلى نهايتها، ممَّا يدُلّ عَلى قيمة الحوار سواءً علَى المستوى الجَمالي أَو المضمُوني.

أ. الحوار الدّاخلي (مونولوج) monologie:

يعدُّ الحِوار الدّاخلي مِن أَهَم الأَنْماط الحواريّة السّردية لأنَّه يكشف عن نفسيّة الشَّخصيات الرّوائية ويتَأتى «من دافع نفسي تعيشه الشّخصية بكل أبعاده من توتر وصراع ومواقف فكرية، وهو نمط تواصلي يتجه نحو ذوات عدة، ليُقدِم لهَا داخلاً غير متشكلٍ أو ما زال يتشكلُ»[2]، بمعنى أنَّ هذا النوع من الحِوار يَكون بينَ الشَّخصية ونفسها، ويُطلق عليه **"المناجاة"** أو **"الحوار الأحادي"** ،ويعرّف بأنَّه «حديث شخصية معينة الغرض من هو أن ينقلنا مباشرة إلى الحياة الداخلية لتلك الشخصية دون تدخل المؤلف، وهو حديث لا مستمع له، لأنَّه حديث غيرُ مَنطوق»[3]، والحوارُ الداخلِي من هذه الزاوية ؛ يَدُور داخلَ ذهن الشَّخصية ،وفي غالبِ الأَحيان يكُون عِبارة عن هواجسَ، تخاف التعبير عنها، وهي بذلك أقرب إلى اللاشعور، إذ يعدُّ هذا النوع من الحوار وَسيلة نوعية يَلجأُ إِليها الرّوائي للكَشفِ عن التَجربة الشُعورية الّتي تعيشها الشَّخصيات، سعيًا إلى معرفة رؤيتها للعالم الخارجي.

ووَظف بشير مفتي هذا النوع من الحوار في مواضع كثيرة، من ذلك حديث القاتل مع نفسه يقول: «**بينما نَغَصت عليَّ حَياتي وأَحالتني علَى التَقاعد، ثمَّ رَكبني وسواس مُخيف، مَاذا لو قَرروا**

(1) فاتح عبد السلام، الحوار القصصي –تقنياته و علاقاته السردية– المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1 1999م، ص191.

(2)قيس عمر مُحَمَّد، البنية الحوارية في النص المسرحي – ناهض الرمضاني أنموذجا– دار غيداء للنشر و التوزيع، عمان، الأردن ط1، 2012م ص57.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

التَخلصَ مِني، وَمَاذا سَأفعل لَوْ حاولوا ذَلك؟ وهل سيحاولون ذلك؟ كنت متيقنًا أنَّهم يعرفون حتما أنّي شخصٌ غريب، ولا أشبه النّاس أجمعين وأنَّه يستحيل عليَّ كشفُ أَي سِر، ثمَّ ليس عِندي أَي دَليل على أنّي فُعلتُ ما فَعلت، لَقد قمتُ بذلك بِاحترافية كبيرة، ولمْ أَترك ما يدلُّ على مُروري أوضُلوعي في اِرتكاب الجريمة »[1]، يبدو القاتل من خلال حواره الدّاخلي خائفٌ من كشفِ حقيقته لأنَّهم لو عرفوا سره سيُحاولون قَتله، ويتابع قوله:« **قُلت فِي نَفسي: رُبما سَيفكرون أَنّي تعودت، ولَن أَتوقف عَن القَتل، رُبما أَرعبهُم أنّي أَستَطيع ذلك لو رَغِبت، لأنّي أملك القُدرة والدّهاء والفِطنة الّتي ستُساعِدني على قَتلِ مَن أُرِيد دُون حتى أَنْ يعرفوا من القَاتل؟ رُبما الضَابط (ع) سَيعرف، لكن سمعت أنَّه هو أَيضا أُحيل عَلى التَقاعد وأنَّه سَافر إلى بلدٍ مجهولٍ، أو رُبما لَم يُسافر هو في بَيته الآن يَجلسُ قبالة شَاشةِ التِلفزيون ويُشاهد مُقابلة في كرة القدم** »[2].

وتُنمّ كَثرة الأَسئِلة الوَاردة في المقطَعين عَلى الصِراع النَّفسي للقَاتل، والّتي تَدُل على رغباتٍ غير محققة أَو هَواجِس يُخاف تجسيدها في الواقع، كما نجدُ حوارًا داخليًا آخر في قوله: «**ذَهبتُ في الغَدّ مِن تِلك المُكالمة إلى الموعد، وَجَدته يَنتَظرُني، كَانت أَولَ مرة أشاهده من دُون بَذلة عَسكَرية ما زال نَحيلًا كما تركته من سنتين، وبِقامته القَصيرة نفسها ويخفي عينيه المرعِبتين بِنظارَات شَمسية سَودَاء كَان يَجُول في رَأسي سؤَال وَاحد: هَل يُرِيدونَني أَنْ أَعُود إلى مِهنتي؟ وإِنْ كَانَ كَذَلك لِمَاذا لم يَطلُب أَنْ يَلْقَاني فِي الثَّكنة**»[3]، فَهو في حِيرة مِن أَمره يَرغَبُ في معرفةِ سبب اِستدعائه إلى الثَّكنة العسكرية وهذا ما أَدخله في حِوار مَع نَفسه، محاولاً في ذلكَ اِيجاد إجابات مقنعة للاِستفهامات الّتي تدور في رأسه.

(1)بشير مفتي، اختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، ص51.

(2)المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المصدر نفسه، ص61.

ونجدُ في موضعٍ آخر أَيضًا محاورة القاتل لذاته؛ واصفًا الحالة الصوفيّة الّتي تَأتيه بَين الفَينَة والأخرى: «**حَالَة لَم أَسْتَطع وَصفَها ولَا التَعبير عَنها حَتى الآن، أَشبه بالحَالة الصُوفية، تلك الّتي تَرتَفع فِيهَا نِسبة الروح الغامضة الملتبسة إلى أَعلى الدرجات، فتخرجني فَجأَة مِن حَالَتي الطْبيعية الّتي أَعرِفها جَيدًا وأفهمها بشكلٍ كامل وأحاول أَنْ أَنسَجِم مَعها دُون اِعتراض أو تخوف إلى حالة مغايرة تَماما لم أَجِد لَها اِسمًا، أسميها به أَو وصفًا بارعًا يليق بِها أَو تعبيرًا دقيقًا يُحدِدُها بالصُورة الّتي أبتغي وأُريد، الحق أَنّي دائمًا وَقَفت أَمَام تِلك الحَالة مشلول التفكير والعقل والإرادة.**»[1]

يتضح من هذا الحِوار أنَّ الشَّخصية في عجزٍ تام عَلى التَعبِير عن هذه الحَالة، لأنَّها مُجردة لا يَدركها إلا أَهلها من المتصوفة وسالكوها، إذ يَصعُب ترجمتها في قالبٍ لغويٍ وتبقى تَجربة شُعورية لا يمكنُ وَصفُها وتَصويرُها.

وبَرز الحِوار الدَاخلي أَيضًا في حديثِ سليمان ناصر عن سميرة قطاش: «**لم أَعرِف بِما أُعلق عَلى كَلامها، ولم أفهم لماذا تَقبلْت فكرة كوني كاتبًا بهذه السُهولة، هل هي سَاذجة أم طيبة إلى هذا الحَد؟ ثمَّ ما الّذي يُشعرني في داخلي أنّها عَكَس مَا تُقول، وتُظهره للآخرين، كَان فِيها شَيء من السَوداوية والحُزن والتَشَاؤم الّذي يَظهر في الملامح، والَتوتر الّذي يبرز عِندمَا تَتكلم، حَتى لو أَعطَت اِنطِباعًا أَنَّها اِمرأة سَعيدة ومُنتَعشة في حَيَاتها، لَكِن بالنِسبة لِعين مُدققة مثلَ عيني، بَدت لي عَكس ذَلك، أَحسستُ أَنَّ لَها حَتى رَغبَات اِنتِحارية**»[2]، يتضحُ مِن كَلامه هذَا أَنَّه في حَالة شك من شخصية سميرة قطاش، الّتي تبدُو في ظَاهرها مُتفائِلة مُحبة للحَياة وَفي بَاطِنها مَشاعر كُره واِكتئاب وما يؤكد ذلك طرحه المتتالي للأسئلة، إذًا فالحوار الدّاخلي هو «حوار بين النفس وذاتها

(1)بشير مفتي، اختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، ص71،72.

(2) المصدر نفسه، ص84.

حيثُ تتداخل فيه كل التناقضات، وتَنعدمُ فيه اللَّحظة الآنية، ويبهت المكان وتغيبُ كل الأَشياء إلى حِين»[1]، وفي مقابل الحوار الدّاخلي يوجد نوع آخر من الحوار، وهو الحوار الخارجي.

ب. **الحوار الخارجي (الديالوج) Dialogue**:

ويقصدُ به ذلكَ الحِوار المباشر بينَ الشَّخصيات دَاخِل المتن الرّوائي، ومِن خِلاله؛ تُعَبر عَن آرائِها ومواقفها ووُجهات نَظَرها؛ محققةً فِعلًا تَواصُليا يَنتُج عَن تَبادل فِكري وثَقَافي، يعززُ بِدورهِ العَلاقات بَينهم، وَيسمحُ بالكَّشف عَن خَباياهُم وأَفكَارهم ونَوَاياهم، ممّا يَدُلّ علَى الحُرية المطلَقة في التَعبير، وهو ما يعكس قدرة الرّوائي النوعية وبَراعته الكتابيّة، والجَدير بالذِكر أنَّ هذَا النوع من الحِوار يَنبَثِق عنه تعدّدٌ في الأَصوات واللُّغات والأَساليب وَالأيديولوجيات؛ محققًا في ذلك ما سماه باختين **بالحواريّة**.

و «يتأسسُ الحوار علَى مَبْدأ التَفاعُل، فَالحوارُ الخارجي ينطلقُ من علاقة تبادلِية بيْن الطرفين وهو بذلكَ يَستَدعي أنْ يتوجهَ الخِطاب نَحو شَخص ما، ممّا يَدُل عَلى وُجود طَرف آخرَ مستقبلٍ لهذَا الخِطاب وحُضور هَذين الاِثنين (المتكلمُ والمسْتمِع) هو الّذي يشكل اللّغة الّتي تُحقق وَظيفة تَواصلِية تَكمُن في نَقل الخَبر أو الصُورة إلى الآخر (المتلَقي).»[2]

وحَضر هذا النوعُ من الحِوار بشكلٍ مكثفٍ في الرّواية، نذكر من ذلك، الحوار الّذي دَارَ بيْن شَخصية القاتل والضابط (ع):

- **«سَمعتُ أنَّك أَنتَ مَن طلبَ هذا؟**
- **نَعم سيدي؟**
- **لِماذا؟**
- **لأَنّي لا أُحب العَملَ في جَماعة.**

(1) صبيحة عودة زعرب، غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1 2006م ص176.

(2) ينظر: قيس عمر مُحَمَّد، البنية الحوارية في النص المسرحي (ناهض الرمضاني أنموذجا)، ص39.

- **وَأَيضًا؟**
- **أشعرُ بفعاليةٍ أَكبَر لو نَفَذتُ العَملياتَ بمُفردِي.**
- **هلْ أَنتَ مُتزَوج؟**
- **لَا سَيدي.**
- **هلْ لكَ عَشِيقَة؟**
- **لا سَيدي.**
- **كَيفَ لا تَكُون لَا مُتزوج ولَا تَملِك عَشيقة وأَنتَ في مِثل هذَا السِن؟ »[1].**

نُلَاحِظ مِن خِلال هذَا الحوار أنَّ القَاتلَ والضابط (ع) تبادلَا الكّلام دونَ تَدَخُل من الرّوائي ممّا سمحَ لنَا بالتَعرف علَى كُنه الِاستِجواب الّذي قَدمه الضابط، بُغية الكَّشف عَن شَخصية القَاتل الّذي لا يَأبَى الزواج ولا إِقامة عَلاقات؛ هَدفُه القتل وفَقط، ما أحدث شَكًا وَحَيرةً في نفس الضابط (ع) فهو مغاير لطبيعة الرجال وما يريدون.

ثُمَّ يُواصِلا حِوارهما:

- **«لَم أَفهم سَيدي.**
- **كُل الشَّباب يحبُ الِاستمتاعَ بالنّساء.**
- **نَعم سَيدي.**
- **وأَنتَ لماذا لَا تُفكِر مِثلهم؟**
- **لَستُ مِثلهم سَيدي.**
- **هذَا غَير طَبيعي...يَجب مِن اليَوم أنْ تَبحثَ لكَ عن عَشيقة أَو حتى عَاهرة إِنْ لَزِمَ الأَمر.**
- **حَاضر سَيدي.**

(1) بشير مفتي، اختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، ص36،37

- **يُمكِنك أَنْ تَذهبَ وتَعيشَ بشكلٍ عَادي في بَيتِك وإذَا طَلبناكَ يَجِب أَنْ تَكُونَ جَاهِزًا.**
- **أَنا جَاهزٌ دَائمًا سَيدي.**
- **حَسنًا يُمكِنكَ الاِنصِراف الآن.**
- **شكرًا سَيدي »**[1].

يَتجلَى الحوارُ الخَارجي في مَقطَعٍ آخر:

- **«إنَّها اِمرأَة رَائِعة وتَستَحِقُ أَنْ تُحَب**
- **نَعم رَائِعة لِدرجَة أَنَّها تَرفُض الحُب... تُريدُ فَقطْ...**
- **مَاذا تَقُول؟ لَم تُحَدثنِي عَن هَذه القصة من قَبل.. كَيف أَخْفَيت عَني طوال هذا الوَقت مِثل هَذا الحُب.**
- **لَا أُرِيد تَسمِيَته بالحب لأَنَّها لم تحبني ،لأَنَّها أَحبتْ شَخصًا آخرَ... وكُلَ ما مَنحَتْني إياه هو الجَسد وكَم كَان رَائِعًا جَسَدُها...إنَّها أُنثَى غواية كَاملة الصِفات، وَلَكن بِلا حُب كَأَنَّها كَانَت فِي كُل مَرَة أجتمعُ بهَا تَطعَنُني في الظهر...»** [2].

قَام هذَا الحوار بيْن فاروق طَيبي والصَادق سعيد، ويَتمحوَر حدِيثَهما حَولَ سَميرة قطاش؛ المرأة المثيرة للجَدل، حَيث أَفصح هذا الحوار عن نَظرة فاروق طيبي، ليظهر في ذلكَ الحب الّذي يُكِنّه لها مُقابلةً إيَاه بالرفض.

كَما كَشفَ الحوار الخَارجي الّذي جَرى بيْن القاتل وسميرة قطاش عَن قَلقِها للخبر الّذي سَمِعَته في مَقتلِ الشّخص الّذي حَاولَ ابتِزازَها بِصُورها العَارية:

- **ما الّذي يُقلِقك؟**
- **قَرأت أَمس خَبرَ مَقتل...**

(1)بشير مفتي، اِختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى،، ص37.

(2) بشير مفتي، اِختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، ص169.

- **هَل تَقرَئين مِثل هذه الأَخبار؟.**
- **لا الحَقيقة أنّي وَجَدت الجَريدة في قَاعة الأَساتِذة**
- **مَفتوحة على جَريمة قَتل ضحيتها ذلك الشّخص الّذي حَاول اِبتزَازي بِصُوري العَارية...لَقَد حَكَيتُ لَك عَنه هَل تَذْكر؟**

تَصنَعت عَدمَ التَذكرِ وَقُلت بِسُرعة:

- **قليلاً، ذَاكِرتي ضَعِيفة حقًا اِعذرِيني، ثُمَّ فِي النِهاية هو خَبرٌ مُفرح.**
- **مُفرح، لَا أَظُن...**
- **لماذا؟ أَلَيس هُو الّذي حَاولَ أَنْ يَبْتَزك.**
- **نَعم، وَلكِن... القَتل هَذا شيء فَظيع...»**[1]

ونَعْثُر عَلى الحِوار الخَارجي أيضا في المقطع الآتي:

- **«كُنت أَنتِظر مُكَالمَتكَ.**
- **لقد اِستَحوَذت على تفكيري طَوال هذَا المساء وشَعرت بِرغبة أَنْ أَعرفك أَكثر.**
- **هَل تَعرف عندما عُدت إِلى هَذه الشقة الصَغيرة التي استَأجرها نَدمت أَنّي لَم أَسْتَجِب لَدَعوَتِك.**
- **يُمكَننا أَنْ نَفعَل هذَا غدًا إِنْ شِئْت.**
- **نَعَم أَشَاء بل سَأَكون سَعيدة بِالجُلوس والحَديثِ مَعكَ، تَبدُو شَخْصًا مُختلفًا عَن كُل النَاس الّذين عَرفتُهم...»** [2]

(1) بشير مفتي، اِختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، ص231، 232.

(2) المصدر نفسه،ص88،89.

نَستَنتِج مِن خِلالِ المقاطعِ السَابقة أَنَّ للحِوار دورا فعالا في سَيرُورة الحدث، إذْ يَستَخدِمه الرّوائي كَركِيزة أَسَاس لِبنَاء مَعالِمِ عَملهِ الأَدبيّ، إِذْ يُعد الحِوار وَسيلَة تواصلٍ يكتَشِفُ من خِلالها القَارِئ أَسْرار الشَّخصيات وَنَوَاياها وَطَبَائِعها.

ونخلص بعد عرض الفصل الأول، إلى أنّ الحواريّة تتسم بالتعقيد والشّمولية، كونها مصطلحا هيوليا زئبقيا، ممّا جعل تحديد مفهوم دقيق له مطلبا صعبا، وقد اِنتبه ميخائيل باختين لأهميتها بعد مقاربته لروايات دوستويفسكي، ومن ثمّة سعى لتجسيدها في السّاحة النقديّة الغربيّة، ليقينه برحابة النوع الرّوائي واِستيعابه لمختلف القضايا الإنسانية المُمَرة عبر الشّخصيات الرّوائية، حاملة بذلك أبعاد سياسيّة وثقافية وأيديولوجية، وهو ما استدعى آلية حداثيّة تخرج به من بوتقة الرّتابة والاِنغلاق والتقوقع على الذات الواحدة، ولهذه الآلية أشكال أسلوبيّة، يُشخّص من خلالها كلام الآخر، والمتمثلة في: التهجين، الأسلبة الحوارات الخالصة...، وقد كان تأثير هذا التوجه (الحواري) جليًا في كتابات العديد من الرّوائيين العرب ونذكر منهم بشير مفتي في رواياته، كرواية "اِختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى".

الفصل الثاني: التعدّد الصوتي في رواية اِختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى.

1. مفهوم البوليفونية.
2. مفهوم الرّواية متعددة الأصوات.
3. التعدّد الصوتي عند ميخائيل باختين.
4. الميزات الفنّية للرّواية متعددة الأصوات.
5. أشكال تمظهر التعدّد الصوتي في رواية اِختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى.

تقديم:

يلحظ الباحث المتمعّن في حقل الدراسات الرّوائية ظهور تقنيات كتابية جديدة، تُنِمّ عن التغيرات الرّاهنة في الواقع المعيش لتؤكد مقولة – إنّ الرّواية مرآة عاكسة للمجتمع – ومن بين هذه التقنيات، "تعدد الأصوات أو البوليفونية **polyphonie**"* وعلى هذا النحو سنحاول في هذا الفصل أن نتحدث عن التعدد وتجلياته في رواية اِختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى لبشير مفتي لذلك قمنا بداية بتحديد مفهوم البوليفونية وأصلها الاشتقاقي والرّواية متعددة الأصوات، ثمّ تطرقنا إلى مصطلح التعدد الصوتي عند ميخائيل باختين، وأردفناه بمرتكزات الرّواية متعددة الأصوات، بعد ذلك درسنا الرّواية دراسة أسلوبية تقوم على تتبع أشكال تمظهر التعدّد الصوتي فيها.

1. البوليفونية:

أ. التعريف الاشتقاقي (définition étymologique):

تعرف البوليفونية في القاموس الفرنسي "**Hachette**" بأنّها: «مركب متكون من عدة أصوات يلاعبها الموسيقار أو المغني، كما أنّها أراء مختلفة حول نفس القضيّة»[1]،كما عُرّفت في القاموس الفرنسي "**Larousse**" بأنّها: «لفظة تتكون من كلمتين بولي: **poli** متعدد /فون **phone** صوت»[2].

ونلاحظ من خلال هذين التعريفين، أنّ البوليفونية كلمة أجنبية الأصل تُتَداول في عالم الموسيقى ويُقصد بها تعدّد النغمات الصّوتية في الوقت نفسه مُشَكلةً نسيجًا متآلفًا، يسمى البوليفونية.

(1) Dictionnaire de français, Hachette, édition 2013, p1278.

(2) Dictionnaire de français, petite la rousse, (littéraire la rousse),paris édition, p386.

*نتبنَّى في هذا الفصل مصطلح (التعدّد الصوتي) ، إلّا فيما ننقل عن غيرنا أو ما يقتضيه مقام تخليص المصطلح .

ب. التعريف الاصطلاحي (définition terminologique):

التعدّد الصوتي مصطلح حداثي، ظهر مع الناقد الرّوسي ميخائيل باختين، فهو «يعدّ إلى جانب الحوارية من أهم المفاهيم التي ناقشها منذ 1930، ضمن التصور اللّساني الاجتماعي واللسانيات التداوليّة، أو ضمن أسلوب الرّواية، وما يُلاحظ على باختين أنّه اِستعمل المفهومين بمعنى نفسه، ولم يميّزه بشكل دقيق مما جعل الباحثين بعده يستعملون المصطلحين معا في كتاباتهم بالدلالات الباختينية نفسها فضل البعض البوليفونية واختار الآخر الحوارية، بيد أنّ هناك من ميّز بينهما، كما هو الشأن "مدرسة جنيف" الّتي اِستعملت الديالوجية (الحوارية) في مقابل المونولوجية واستخدمت البوليفونية (تعدد الأصوات) في مقابل المونوفونية (الصوت الواحد)» [1] وهنا مكمن التعقيد الّذي ذكره النقاد والباحثون بعد اِطلاعهم على دراسات باختين الرّوائية، فهو لم يوضح الفروقات الجوهريّة بين مختلف المصطلحات الّتي وضعها، فمن الصعب التمييز بين مصطلح التعدّد الصوتي (البوليفونية) والحوارية كونهما يشترطان التعدّد في الأساليب واللّغات والأيديولوجيات... لكن على الرّغم من هذا، وجدنا مفاهيم نذكر منها ما ورد في معجم السّرديات الّذي عرّف التعدّد الصوتي بأنّه: «اِستعارة اِستعملها دارسو الكلام؛ وقد أخذوها من مجال الموسيقى حيث يعني التناسق القائم بين الأصوات (أو المقامات الموسيقية المختلفة في النغم الواحد)»[2]، ويُعرّفه سعيد علوش في قوله: «مصطلح يميز به (باختين)، الرّواية (الدوستويفسكيّة)،كما نجد (تعدد الأصوات)، عند (رولان بارت) كمميّز للنصّ السّردي ولا يتوفر (النصّ المتعدّد الأصوات)، على أيديولوجية خاصة به لأنّه يتوفر على فاعل (أيديولوجي)، إنّه جهاز يعرض عبر أيديولوجيا ويستهلك داخل هذه التعارضات»[3]، في حين يرى

(1) أمال بن جامع وعثمان رواق، تمظهرات البوليفونية في رواية اختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى لبشير مفتي، مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، الجزائر، المجلد 04، العدد 03، سبتمبر 2021م، ص211،212.

(2) مُحَمَّد القاضي وآخرون، معجم السرديات، مكتبة لسان العرب، تونس، ط1، 2010م، ص101.

(3) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص136.

جميل حمداوي أنّ البوليفونية تعني «تعدد الأصوات، وقد أخذ هذا المصطلح من عالم الموسيقى ليتمّ نقله إلى حقل الأدب والنقد»[1]

ونستشف من خلال المفاهيم المذكورة آنفا أنّ مصطلح التعدّد الصوتي، مستمد من الوسط الموسيقي ليعبر عن تلك التعدّديّة الصوتيّة المتضمّنة داخل النسيج المتعالق في النصّ الرّوائي، أمّا فيما يخص العلاقة بين مصطلح الحوارية والتعدّد الصوتي(البوليفونية)؛ فيمكننا القول بأنّ الحوارية أشمل من التعدّد الصوتي، حيث يعد التعدّد الصوتي اِمتدادا لها، كما يختلفان في مستويات الدراسة الأسلوبيّة فالحوارية تقوم بتتبع مواضع التهجين والأسلبة والتنويع والبارووديا السّاخرة والحوارات الخالصة، أمّا التعدد الصوتي، فيختص بدراسة التعدد اللّغوي والأسلوبي والأيديولوجي وتعدد الشّخصيات والرّواة.

2. مفهوم الرّواية متعددة الأصوات :

الرّواية متعددة الأصوات هي نوع من أنواع الرّواية الحديثة، وتختلف عن الرّواية التقليديّة في كونها تقوم على تعدد الأصوات والمواقف ووجهات النظر... ويُعرفها ميخائيل باختين بقوله: «إنّ الرّواية متعددة الأصوات ذات الطابع الحواري على نطاق واسع، وبين جميع عناصر البنية الرّوائية، توجد علاقات حوارية، أي أنّ هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر مثلما يحدث المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقى»[2]، يدلّ هذا القول على أنّ الرّواية متعددة الأصوات تشترط الحوارية، فلا يمكن أن تتحقق التعدديّة دون الحوار.

ويُعرفها جميل حمداوي بقوله: «الرّواية البوليفونية هي الّتي تعتمد على تعدد المواقف الفكرية واِختلاف الرؤى الأيديولوجية، وترتكز كذلك على كثرة الشّخصيات والرّواة وتستند إلى تنوع الصيغ والأساليب واِستعمال فضاء العتبة، وتوظيف الكرونوطوب (وحدة الزمان والمكان)، وتشغيل

(1) جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية، شبكة الألوكة، www. Alukah, net، المغرب، ط1، 2015م، ص46.
(2) ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، ص59.

الفضاءات الشعبيّة الكرنفاليّة»[1]، وتُقدّم الرّواية متعددة الأصوات لقارئها عصارتها الإبداعيّة ومختلف قضاياها الإنسانية عبر ذلك التعدّد اللّساني الناتج عن التعدّد في الشّخصيات، وهي بهذا تختلف عن البروتوكول المعروف في الرّواية التقليديّة والّذي يقوم على هيمنة الرّاوي الواحد وتَحكُمه المطلق في دواليب السّرد الرّوائي، ويرى جميل حمداوي أيضا بأنّها: «تعبير عن صورة الإنسان وتصوير لتنوع الحياة، وتعبير صادق عن تعقد المعاناة البشرية، كما أنّها كفاح "ضد تشييء" الإنسان ضد تشييء العلاقات الإنسانية وكل القيم الإنسانية، في ظل النظام الرأسمالي ويعني هذا أنّ رؤية كاتب الرّواية البوليفونية رؤية إنسانية، ترفض – بشكل قطعي– تحويل القيمة المعنوية والكيفيّة إلى قيم مادية بِاسم اِقتصاد تبادل البضائع والسلع الّذي شيّأ العلاقات الإنسانية، علاوة على ذلك فقد اِستندت الرّواية البوليفونية على المستوى الإبستمولوجي إلى الفلسفة النسبية الّتي شككت في المطلق واليقيني والثابت والكوني منذ منتصف القرن التاسع عشر، وبالضّبط مع الفيزيائي الألماني إنشتاين»[2]، يوحي هذا القول بأنّ الرّواية متعددة الأصوات، تنبذ العلاقات الّتي تقوم على النفعيّة والقيم الماديّة، وكل ما نادى به النظام الرأسمالي بالإضافة إلى رفضها التام للمقولات الكبرى الّتي تدعي اليقينيّة والشموليّة والنظام... وهو ما دعى إليه ميخائيل باختين أثناء مقاربته للرّوايات متعددة الأصوات.

3. التعدّد الصوتي عند ميخائيل باختين:

التعدّد الصوتي مصطلح نقدي حداثي، قُدّم لأول مرة مع الناقد السوفياتي ميخائيل باختين حيث اِستخدمه للدلالة على تعدد الأصوات والشّخصيات واللّغات والأيديولوجيات ... في الرّواية مستندًا في ذلك على النماذج الرّوائية الدوستويفسكيّة بِاعتبارها الأسبق في اِستعمال هذا النوع من التقنيات السّردية، فهي «إلى جانب الحوارية، من أهم المفاهيم الّتي ناقشها ميخائيل باختين منذ 1930 ضمن التصور اللّساني الاجتماعي أو اللّسانيات التداوليّة، أو ضمن أسلوبيّة الروايّة، لذلك

(1) جميل حمداوي، الرواية البوليفونية أو الرواية المتعددة الأصوات، شبكة الألوكة www.alukah.net ،h18:35,،05/04/2024

(2) جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية، ص47.

اِنصب اِهتمام باختين بالخصوص، في تصوره النظري على التفاعل اللّفظي أو التداول الكلامي داخل النصّ الأدبي، ولاسيما النصّ الرّوائي منه، ويعني هذا أنّ باختين أبدى عناية كبرى بالواقعية اللّغوية ضمن مستوياتها الشّكلية واللّغوية والتلفظيّة، بالتوقف عند الحوار والمحادثة والتفاعل اللّفظي والتواصل الكلامي على حد سواء...»[1]، وهو ما ركّز عليه في دراسته لروايات دوستويفسكي، فالقضية عنده «لا تدور حول الشّكل الحواري الاعتيادي الخاص بتطوير المادة ضمن الأطر الخاصة بفهمها الحواري المونولوجي المستند إلى خلفية صلبة لعالم أشياء واحد، كلا، فالقضيّة تدور حول النزعة الحوارية الأخيرة، أي حول النزعة الحوارية لما هو أخير ومتكامل، فهو يرى بأنّ رواية دوستويفسكي ذات طابع حواري؛ تُبنى لا بوصفها وعيا واحدا تاما يتقبل موضوعيًا أشكالا أخرى من الوعي، بل بوصفها تأثيرًا متبادلا لعدد من أشكال الوعي الّتي لم يصبح منها شكل واحد موضوعا **object** للآخر حتى النهاية»[2]، إذ يمكننا القول أن المقاربة البوليفونية عبارة عن طريقة إجرائية في التحليل والتفسير والنقد والتقويم، يلجأ إليها الدارس قصد تتبع التعدّد الصوتي في نصّ الرّواية، والّذي يكشف عن التعارض والصراع المتوالد داخل مسارات سردية متواشجة، ومن وجهة نظر باختين «البوليفونية هي تلك الحوارية الصريحة أو المضمرة الّتي تتجلى بوضوح في المجال الأدبي، وخاصة في النصوص السّردية والرّوائية ومن ثمّ تنبني الرّواية على الحوارية والتناص والتّهجين، والتنضيد والأسلبة والتعدديّة على مستوى الأحداث والمواقف والشّخصيات والفضاءات، والأزمنة والسُّراد، واللّغات، والأساليب والتصورات الأيديولوجية وبالتالي، فالرّواية البوليفونية هي رواية حوارية مهجّنة بِامتياز»[3]، نلاحظ من خلال هذا القول أنّ الرّواية متعددة الأصوات رواية هجينة لِاحتوائها مزيجا من اللّغات والشّخصيات والأساليب، فيخلق هذا الخليط جوا حواريا تتضارب فيه الآراء وتتباين فيه المواقف، وتجدر الإشارة إلى أنّ روايات دوستويفسكي هي اِنعكاس لصراعات عصره، فهو على وعي «بتعدّد البرامج والنزعة

(1) جميل حمداوي، أنواع المقاربات البوليفونية في تحليل الملفوظات والنصوص والخطابات، شبكة الألوكة، 11/04/2024 www. Alukah, net ،20:33h

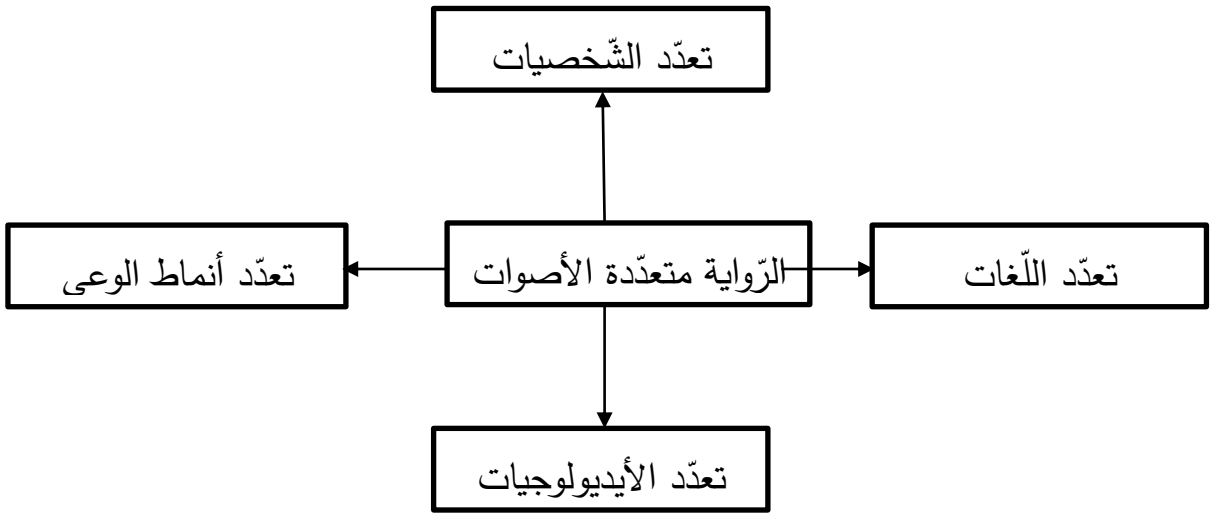
(2) ينظر: ميخائيل باختين، شعرية دوستويفيسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، ص26.

(3) المرجع السابق، www. Alukah, net

التناقضيّة في زمانه، ومن هذه الزاوية فإنّ البرامج المتعايشة داخل الحياة الاجتماعية الموضوعية كانت بالنسبة إليه بمثابة مراحل لطريقه الحياتي ولتشكله الروحي، إنّ هذه الخبرة الحياتيّة كانت عميقة غير أنّ دوستويفيسكي لم يوفر لها تعبيرا مونولوجيا مباشرا داخل أعماله الإبداعية، إنّ هذه الخبرة مكنته فقط من أن يفهم بدرجة أعمق التناقضات المتعايشة والمزدهرة بغزارة بين الناس، وليس بين الأفكار داخل الوعي الواحد، وهكذا فقد حددت التناقضات الموضوعية في عصره إبداع دوستويفسكي»[1] وقد جسد هذه التناقضات في شخصياته الرّوائية، ممّا يعني أنّه أعطاها الإهتمام البالغ دون غيرها من العناصر السّردية (الأحداث، الزمان، المكان...) لقدرتها على نقل صراعات المجتمعات ومختلف القضايا عبر تقنية الحوار، ولا تكمن خصوصية دوستويفسكي في كونه أعلن مونولوجيا عن قيمة الشّخصية (فقد فعل ذلك روائيون آخرون) بل في كونه اِستطاع أن يراها فنيا وموضوعيا وأن يعرضها أيضا بوصفها شخصية أخرى غيرية (تخص الغير)، دون أن يسبغ عليها جوا من الغنائيّة، ودون أن يمزج صوته معها كذلك دون أن ينحدر بها إلى مستوى الواقع النفساني المحدد.»[2] ومن هنا لاحظ ميخائيل باختين أهمية تعدّديّة الأصوات وأسسَ لما يسمى ببوليفونية الرّواية.

4. الميزات الفنية للرّواية متعددة الأصوات:

للرّواية متعددة الأصوات خصائص وميزات يمكننا أن نلخصها في المخطط الآتي:



(1) ينظر: ميخائيل باختين، شعرية دوستويفيسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، ص40.

(2) المرجع نفسه، ص19.

يتضح من خلال المخطط، أنّ الرّواية متعددة الأصوات كغيرها من الأنواع الرّوائية لها خصوصيتها وميزاتها الشّكلية والنوعية الّتي جعلتها تتميز وتنفرد عن غيرها من الرّوايات، وهو ماوجدناه في رواية اِختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى لبشير مفتي، والّتي سنحاول أن نبين فيها تمظهراتها.

5. أشكال تمظهر التعدّد الصوتي في رواية اختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى لبشير مفتي:

سعت الرّواية متعددة الأصوات للتخلص من أحادية الصوت والمنظور، فاستوعبت بذلك جميع الأصوات واللّغات واللّهجات الاجتماعية، وأصبحت منفتحة قائمة على التّناص الحواري، الأمر الّذي جعل لها حرية كبرى في التعبير عن المواقف الأيديولوجيّة والفكريّة، وفي هذا المبحث نروم إلى اِلتماس مواطن التعدد الصوتي لما تتمتع به رواية اِختلاط المواسم من تعددية فكريّة وأيديولوجيّة تؤهلها لأنْ تكون رواية بوليفونيّة بِامتياز.

1.5. تعدد الشّخصيات:

تميزت رواية اِختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى بتعدد الشّخصيات بِاختلاف أعمارهم وفئاتهم وطبقاتهم وتوجهاتهم، ممّا أفرز تعدّدا في أنماط الوعي، كما أكسبهم هذا التنوع بعدا بوليفونيّا حررهم من سلطة الرّوائي وهيمنته، فانتقلت من اِعتبارها مجرد عنصر من عناصر العمليّة السرديّة إلى كونها ذوات فاعلة في المتن الرّوائي، يقول باختين عن الشّخصية: «فليس الوجود المعطى للشّخصية ولا صورتها المعدة بصرامة هو ما يجب الكشف عنه وتحديده، وإنّما وعي البطل وإدراكه لذاته، أو بعبارة أخرى: كلمته الأخيرة حول العالم وحول نفسه»[1] فهو يركز على الشّخصية ووعيها لذاتها وللعالم، ممّا يسمح لها بالتعبير عن آلامها وانكساراتها بكل حرية واستقلالية إذْ «تظهر الشّخصيات في الرّواية البوليفونية بِاعتبارها وجهات نظر اِتجاه العالم، أو بِاعتبارها أقنعة رمزيّة وأيديولوجية، ومن ثمّ فالشّخصية الرّوائية في هذا النوع من الرّواية تتسم بثلاث خاصيات: تتمثل في حرية البطل النسبيّة،

(1) حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990م ص210.

واِستقلاليته وعلاقة ذلك بصوته في ضوء خطة تعدد الأصوات، ولابد أن تكون وجهة نظر الشّخصية بمثابة موقف فكري وتقويم يتخذه إنسان تجاه نفسه بالذات، وتجاه الواقع الّذي يحيط به، فالمهم بالنسبة لدوستويفسكي – يقول باختين– لا من يكونه بطله في العالم، بل بالدرجة الأولى ما الّذي يكونه العالم بالنسبة للبطل، وما الّذي يكونه هو بالنسبة لنفسه ذاتها.»[1]

وإذا ما ذهبنا إلى رواية اِختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، وجدنا بشير مفتي وظف العديد من الشّخصيات، ممّا جعلها نموذجا متميّزا للرّواية متعددة الأصوات، وسنقوم برصد أهم الشّخصيات فيها.

أ. شخصية القاتل:

يلحظ المتلقي لرواية اِختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى أنّ شخصية القاتل الّذي أعطى لنفسه كنيّة (سليمان ناصر)؛ من أهم الشّخصيات الحاضرة في المتن، إذ لا يكاد يفرق بين صوتها وصوت الرّوائي، لأنّها أخذت حيزا كبيرا في الرّواية؛ فافتُتحت بها وخُتمت بها، ممّا يعني أنّ الرّوائي اِستعان بها لتمرير أفكار ورسائل يطرح فيها اِستبداد العنف الإرهابي في فترة العشرية السوداء، فهي شخصية غربية متناقضة سوداويّة لها مقاصد دمويّة وأخرى إنسانية، تسعى للقتل بأي طريقة كانت تقول: «**لعلّي كنت هكذا منذ الصغر بروحٍ كثيفة السواد، هل هذا وصف طبيعي؟ لا أدري، الطفولة ترتسم في عقول البشر كمرحلة براءة، إلا أنيّ منذ الطفولة رأيت نفسي بهذه القتامة، دون قدرة على الفهم أو الشرح، ولم يكن يوجد في الطفولة من ينتبه لشيء كهذا، شيء مروّع يسكنني شيء مخيف يستطيع أن يفعل الشر دون أن يعتريه إحساس بالذنب**»[2]، وفي مقطع آخر يصف القاتل رغبته الملحّة للقتل؛ مثيرة في نفسه اللّذة والمتعة؛ يقول: «**في تلك السنة قتلت ما يقرب عشرة أشخاص كل واحد بطريقة مختلفة، ولا أدري لماذا صرت مدمنا بعد اِرتكاب الجريمة قراءةَ الجرائد لمعرفة ماذا يقال عن هؤلاء الّذين خلّصت الوجود منهم، لم يكن يعنيني أنّهم كانوا**

(1) جميل حمداوي، اِتجاهات الأسلوبية، ص150.

(2) بشير مفتي، اختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، ص13.

أبرياء أو مجرمين حقراء أو طيبين، من طبقة غنية أو فقيرة، لا؛ مطلقا، لم يهمني قط من يكونون بقدر ما كان يهمني وصف الجريمة، بشعة، مثيرة للتقزز مخيفة، عنيفة، قذرة... كانت تلك الأوصاف هي الّتي تخلق بداخلي المزيد من الإثارة، وهي الّتي من شأنها تشجيعي على المزيد من القتل...» [1]، نلاحظ من خلال المقطعين السّابقين أنّ هذه الشّخصية مهووسة بالقتل، ترى فيه الملاذ والانتعاش، لا يسعد ولا يرتاح إلا به، فالمتمعّن لهذه الشّخصية تعتريه الحيرة والرّيبة ملتمسا الغموض والالتباس، متسائلا: ما علاقة الفلسفة بشخصية القاتلّ وكيف لشخصية مثقفة واعية أن تدعو للشرّ وتنتصر له؟ ماذا أراد أن يقول الرّوائي؟

يمكننا القول أنّ الرّوائي عمد توظيف هذه الفلسفة (فلسفة الشر) للكشف عن الجانب المظلم للإنسان، فالشرّ هو النزعة الخفيّة الّتي تحرك رغباته، وما الأخلاق إلا قناع يستتر به لتحقيق مصالحه الشّخصية، أراد أن يقول أيضاّ كما للقتل جانب سلبي، له جانب ايجابي إنسان يتمثل في تطهير الأرض من النفاق والكذب وغيرها من القيم المنبوذة.

ولإثبات صحة هذا الرّأي نجد القاتل في مواضع كثيرة يمارس فعل القتل من أجل الانتقام من ذوي الشأن وأصحاب المال وأخذ الثأر لسميرة قطاش من الشّخص الّذي اِغتصبها يقول:

«لقد قررت أن أنتهى من جميع الرجال الّذين سببوا لها كل تلك الآلام، لن ينقذهم مني أحد كان ذلك قراري الأخير»[2]، وفي مقطع آخر يقول: **«وتركت لها الحبل كي تنساب بهدوء وتأخذ مساحة أكبر من تفكيري حتى لا يفاجئني شيء غير متوقع حتى من هذه المرأة الّتي عملت على الاِنتقام لها من المجرمين الّذين سببوا لها آلاما جسدية وروحية حقيقيّة.»**[3]

(1) بشير مفتي، اِختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، ص69.

(2) المصدر نفسه، ص97.

(3) المصدر نفسه، ص229.

نستشف من القولين أنّ القاتل قام بقتل الأشخاص الّذين تركوا في نفس سميرة قطاش جروحا لا تندمل. وبهذا يتحقق الأثر الإيجابي للقتل، ألا وهو التخلص من الظلم والابتزاز والتّعدي على الغيّر.

ونرصد أيضا الصفات الإيجابية للقاتل فهو شخصية مثقفة، محبة للقراءة والاِكتشاف يقول: «**كانت لي غرفتي الكبيرة المجهزة بكل ما أحتاج إليه، غير أنّي لم أكن أحتاج إلى أشياء كثيرة، كان يكفيني السرير الّذي أنام فوقه، المكتب الصغير الّذي أدرس فيه، بعض آلات الرّياضة الّتي تساعدني في القيام بحركات رياضية يومية، بعض الكتب المصورة الّتي تتحدث عن الفلك وألغاز الكون وباطن الأرض والبحار والغابات والأشجار، بعض القصص الملونة**»[(1)]، كما يتحدث عن تفوقه الدراسي واِندهاش أساتذته من ذكائه ورجاحة عقله، يقول: «**لقد كنت متفوقا في الدراسة لكن لم أكن أشارك في الحصص، أميل إلى الصمت، حتى يظن المعلمون أنّي جاهل وأحمق، فيريدون السّخرية مني ويطلبون إجابات عن أسئلة يطرحونها حتى يخلقوا مشهدا مسرحيا هزليا أمام تلاميذهم، فأردّ عليهم بثقة وترفع فتتحول سخريتهم إلى اِستغراب واِندهاش كبيرين**»[(2)]

إذًا نستنتج أنّ القتل عند هذه الشّخصية لم يكن جزافا بل لغايات واعية مقصودة.

ب. **شخصية الصادق سعيد:**

من الشّخصيات الرّئيسة في الرّواية حيث خصص له فصل كامل (الفصل الثاني)، وهو أستاذ جامعي مثقف ومناضل سياسي، اِتخذ من القلم والنقد سلاحا للتّصدي للأفكار السّلطوية الفاسدة ويقول في هذا: «**كنت بالفعل ملتزما سياسيا بخطّ نقدي لم أحِد عنه منذ شبابي واِنخراطي في حزب يساري ثم خروجي منه بعد خيبة تراجع من كنت أعتبرهم مناضلين، أو اِنتقالهم من خط أحمر واضح الصورة والمعالم إلى خطوط بكل الألوان واكتشافي أنّ المثقف لا يصلح لأن يكون مناضلا**

(1) بشير مفتي، اِختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، ص17.

(2) المصدر نفسه، ص15.

حزبيّا بل مثقفا نقديا مستقلا لا يؤطره غير قناعته وأفكاره ومواقفه الفرديّة الخاصة به.»[1]حيث سعى جاهدا لكسر شوكة الفاسدين، وبرهن للجميع أنّ النضال لا يكون بالسلاح فقط، بل حتى بالكتابة يقول: «**فخُضت حربي بمفردي ضدهم كانت مقالاتي مختلفة ونقديّة ومباشرة، ليس فيها تزويق أو تليين كنت أكتب بشراهة عن قناعاتي، وأنّ هذا البلد هو أمانة في رقابنا، ولن نترك الفاسدين يحكمونه ويسرقونه ويحطمون كل ما ناضلنا سنوات طوال من أجله»**[2]، وبعد توتر علاقته مع سارة حمادي اِنتهت بالطلاق، فزاد قلقه وغضبه السياسي ممّا عرّض حياته للخطر وقُبض عليه من قبل أشخاص يرتدون سترات سوداء، يقول: «**... حتى سمعت صوتا ينادي عليّ؛ اِلتفت إلى مصدره فوجدت مجموعة من الرجال يرتدون بدلات سوداء: سمعتهم يقولون لي تعال معنا... اِبتسمت بسخرية في وجوههم... أتركوني على الأقل أكمل جعتي... هيا لا تتكلم كثيرا... خالطني شعور غريب وسوداوي أنّي لن أعود إلى هذه الحياة الّتي عرفتها... أنّني من الآن سأغيب... دون أن أعرف في أي مكان سأغيب»**[3] وبهذا تنتهي مسيرته النضاليّة ثم يدخل مستشفى الأمراض العقليّة بعد سماع خبر اِنتحار صديقه فاروق طيبي.

ت. سميرة قطاش:

من أكثر الأصوات حضورا في المتن الرّوائي وهي كذلك شخصية رئيسة؛ أستاذة جامعية ناجحة نموذج المرأة القوية المناضلة، «**حالمة ومتدفقة بالحيوية باحثة جادة ومتميزة، تائهة ولا تعرف طريقها عاشقة مجنونة وتستطيع من أجل عشقها أن تفعل كل شيء حتى ما يسيء لها أو يدمر غيرها... لو سألني عنها قبل أن يقع في حبها لقلت له هي رائعة ولكن خطرة... هي ساحرة ولكن مجنونة هي ذئبة متخفية في جسد غزالة فاتنة، هي قطة ناعمة ولكن تستطيع التحول**

(1) المصدر نفسه، ص107.

(2) بشير مفتي، اِختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، ص126.

(3) المصدر نفسه ص141.

بسرعة إلى نمرة مفترسة... هي نساء كثيرات مضطهدات في اِمرأة مقاومة»[1] تروي تجربتها الحياتية القاسية بداية من هجران أبيها لأمها وطلاقهما وسفره إلى فرنسا، لكن هذا لم يمنعها من النجاح وحصولها على شهادة البكالوريا والماجستير والدكتوراه، لكنها لم تحظَ بالحب الّذي تريده، عاشت علاقات فاشلة، جعلتها تكابد ألم الوحدة والخذلان إلى أن جاء القاتل ليحررها من قيود العزلة والإحباط، لكن كان الموت هو الخلاص بعد تجرعها السمّ لترحل رحيلا هادئا، رومانسيا وشاعريا بين يدي القاتل.

ث. فاروق طيبي:

صديق الصادق سعيد الفكري والرّوحي، شخصية مثقفة، ولد في بلدية فقيرة بولاية لمدية اِسمها "السواقي" ثم اِنتقل إلى مدينة "بن سليمان" وقضى فيها فترة طفولته وبداية مراهقته، ونال شهادة الدكتوراه بعنوان: "مفهوم الرّواية عند كونديرا بين التنظير والممارسة" ثم تعرف على سميرة قطاش وأحبها لكن قابلته بالرّفض ما جعله يتجرع ألم الحب يقول: «**طلبتها في الهاتف عدة مرات دون جدوى كنت أريد سماع صوتها فقط، جاء صوتها أخيرا وبدل أن يمسح عن قلبي الحزن قالت بصرامة وقحة: "أرجوك... عيش حياتك واتركني"، ثم أغلقت في وجهي هاتفها... أحسست بإحباط شديد، بقيت أرقب نهاية المساء وغروب الشمس بقيت أنتظر نهايتي.**»[2] فالشّخصية هنا تعاني ألم الرفض الّتي دفعها للاِنتحار في النهاية.

ج. الضابط (ع):

ضابط أمني يتصف بالغموض والفطنة والذكاء، «**رجل في العقد الخامس بعينين بنيتين، له نظرة حادة قصير القامة، مع نحالة في الجسم، كان يدخن كثيرا، بل لا يتوقف عن التدخين، بمجرد أن ينهي سيجارة، حتى يشرع في الثانية**»[3] عمل في مركز أمني في بوزريعة ثمّ أُحيل على

(1) المصدر نفسه، ص106.

(2) بشير مفتي، اِختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، ص173.

(3) المصدر نفسه، ص35.

التقاعد واستدعى القاتل للعمل لحسابهُ وهذه المرة من أجل التخلص من أصحاب الأموال العاثين في الأرض فسادا، ثمّ توقفت مهمتهما بعد الشكّ فيهما من قبل المحقق هارون ليعودا للعمل من جديد بعد الاتصال الّذي أجراه الضابط (ع) مع القاتل في آخر الرّواية، يقول فيه:

«**ومتى تعود للعمل من جديد؟**

قريبا... لا تقلق... المشروع ناجح، ووصلتني كثير من الطلبات، فقط يوم أو يومين وتعود إلى العمل من جديد»[1] إذًا الضابط (ع) شخصية ثانوية، قوية، صارمة، دقيقة الملاحظة، ذو نظرة ثاقبة ساهمت في ربط الأحداث وتحريكها، كما حققت رغبة القاتل المستمرة في القتل بعد توكيله العديد من المهمات.

ح. سارة حمادي:

زوجة الصادق سعيد، تقول عنها سميرة قطاش واصفة إياها بأنّها فتاة رائعة «**من حيث الجمال الشّكلي والقوة الروحيّة، كنت أحسدها على ثقتها بنفسها والّتي اِستمدتها من عائلتها بالتأكيد كانت أمها روسيّة ووالدها من الجنوب ذلك المزيج الغريب بين الشمال والجنوب أعطى امرأة بشكل مختلف وصورة جذابة وشخصيّة قويّة**»[2]، لكنها تطلقت من زوجها بسبب الخيانة مع سميرة قطاش .

خ. رشيد:

حبيب سميرة قطاش الأول، «**أستاذ فلسفة حديثة، متفتح وعصراني، ينتقد الموروث من دون شفقة، يعتبره أصل التخلف الثّقافي والحضاري الّذي نعيشه، يؤمن بالحداثة والعصرنة والعقلانيّة والقطعيّة وكل ما يمكن وضعه في هذا القاموس العلماني...**»[3] لم تدم علاقتها طويلا

(1) المصدر نفسه، ص247.

(2) بشير مفتي، اِختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، ص92.

(3) المصدر السابق، ص121.

بعد بَوحِه لسميرة قطاش بمغامراته النسويّة فصدمته بردها الكاذب عن تجاربها المتعددة الغراميّة، ثم تفرقا وأكمل كل واحد منهما مسيرته الحياتيّة.

د. ليندة:

رفيقة سميرة قطاش في الغرفة الجامعيّة، غير مهتمة بالدراسة، ترى أنّ الجامعة فرصة للتصعلك والعيش بحرية والعثور على زوج مناسب بعد التخرج، تهوى السهرات الليليّة والسكر، تقول عنها سميرة قطاش: «**ليندة الشقية رغم روحها المرحة وجسدها الجميل الّذي تحرص على أن يكون دائما في مقدمة المشهد هو السّلاح الأول الّذي تثير به لعاب الرجال، وهو الواجهة الّتي تريدها، فاتنة وتركع كل قهار متجبر**»[1]، متمردة، متحررة، واثقة من نفسها، عنيدة، وهذا ما دفعها إلى الهلاك «**كانت تلك الثقة الزائدة عن اللزوم هي سبب خسارتها على ما أظن، هي سبب وقوعها في الفخ**»[2] الّذي وضعه لها حبيبها، بعد أن وعدها بالزواج، «**واستدرجها ووضع لها مخدر في كأس الشمبانيا الّذي تشربه ثم أخذها في سيارته إلى فندق يعرف صاحبه، اِغتصبها دون أن تكون مدركة ماذا يحدث لها**»[3]، ما أدخلها في صدمة نفسيّة حاولت بسببها الاِنتحار لكنها لم تمت وخضعت للعلاج، ولم تعد منذ ذلك اليوم إلى الجامعة.

ذ. شريفة:

رفيقة سميرة قطاش أيضا في الغرفة الجامعيّة، لكنّها كانت عكس ليندة تماما، متحجبة ومتدينة «**تعيش في عالم صمتها الكبير، منطوية على ذاتها، ولا تُظهر من شخصيتها إلّا القليل.**»[4] محافظة على العادات والتقاليد، وتقدم محاضرات دينيّة ومواعظ في مسجد الجامعة.

ر. المحقق هارون:

(1) بشير مفتي، اِختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى ص201.

(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(4) المصدر نفسه، ص204.

يتميز بالذكاء والحنكة والإنتباه الشديد، ودقة الملاحظة، يقول عنه الضابط (ع) «**هذا المحقق يبدو أنّه درس في مدرسة أمريكية للتحقيق الجنائي، فلقد سمعت أنّه طلب من الجهاز منحه معلومات عن أعضاء فرقة الموت فترة التسعينات، اِستغربت بدوري كيف تكهن بأنّ القاتل قد يكون من المؤسسة الأمنيّة.**»[1] فهو بهذا يشكل خطرا على القاتل والضابط (ع) لتوكيله مهمة البحث عمن قام بهذه العمليات الإجراميّة.

ز. سمسم:

اِمرأة عاهرة تعمل في ملهى ليلي برياض الفتح.

ن. علي بركان:

الشّخص الّذي اِغتصب سميرة قطاش؛ أوهمها بأنّه دركي لكنّه كان مجرد عامل حراسة في مصنع صغير للعصير.

و. كريم دالي:

من الشّخصيات الثانوية «**له سوابق عدلية في الاِحتيال على النساء، قضى سنتين في سجن الحراش لأنّه اِحتال على عجوز مسنة وسرق منها مبلغا ماليا كبيرا بعد أن أوهمها أنّه سيشتري لها شقة فاخرة في الجزائر العاصمة، لم يكن يظهر على وجهه سمة الشّخص المخادع، بل هو إلى الطفل البريء أميل في الملامح، حتى إنّ أي شخص لو تكلم معه لعطف إليه ووثق به.**»[2] وهو أيضا من الأشخاص الّذين خدعوا سميرة قطاش واِحتالوا عليها.

ي. السيد (ح):

من ضحايا القاتل، «**صاحب شركة اِستيراد الملابس الجاهزة، شخص بشوش وطيب ومرح وله ثلاثة أولاد وزوجة جميلة رائعة**»[3].

(1) المصدر نفسه، ص74.

(2) بشير مفتي، اِختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، ص181.

(3) المصدر نفسه، ص70.

نلاحظ بعد الوقوف عند كل شخصية من شخصيات الرّواية، أنّ الرّوائي كان موفقا جدا في توظيفه لتقنية تعدد الأصوات، حيث ترك للشّخصيات حرية التعبير عن مواقفها ووجهات نظرها دون تدخل منه وقامت كل شخصية بسرد قصتها وتجربتها الحياتيّة، فأفرز هذا التناغم السّردي تعدّدا لغويا وأيديولوجيًا، وهو ما سنراه في العنصرين الآتيين.

2.5. تعدد اللّغات:

تعدّ اللّغة وسيلة تعبيرية تواصليّة يستعين بها المبدع في تشكيل نصه الأدبيّ بِاعتبارها المادة الخام الّتي تتحرك بها عناصر العمليّة السرديّة (الأحداث، المكان، الزمان...) إذ لا يمكن أن يبني الرّواية أو غيرها من الأنواع الأدبيّة دون اللّغة، فهي وعاء أفكاره والأداة الّتي يستند عليها في توجيه خطاباته ورسائله، و«من هنا تكون اللّغة هي الأداة الأساسية في التشكيل الفنّي للرّواية والوجه المعبر عن أدبيتها وهويتها الّتي لا تتجسد إلا بواسطة اللّغة ومن خلالها، فما اِنتماء الرّواية إلا للّغة الّتي تكتب بها بغض النظر عن الحكاية واِنتمائها لهذا المكان أو إلى هذا المجتمع.»[1] أمّا باختين يرى أنّ اللّغة ظاهرة اِجتماعية تحتكم إلى طابع التعدّد والتنوع لأنّه يرى أنّ الرّواية هي نسيج منفتح على مختلف اللّغات الإنسانيّة وهو بهذا ينفي أحادية اللّغة الّتي كانت تقوم عليها الرّوايات التقليديّة لأنّها، لا تعرف تضمين الحوار الاجتماعي في سياقها اللّغوي وتكتفي باللّغة الواحدة «وهكذا ينفذ النقد الباختيني إلى عمق لغة الرّواية فلا يتعامل معها بوصفها تركيبا نحويا أو صرفيا خاضعا لقوانين ستاتيكية أو بوصفها شكلا جماليا منمقا يتمّ التلاعب فيه بالألفاظ بمنأى عن أيّ عمق أو دلالة، بل ينظر إليها بصفتها فضاء ورؤية للعالم ووعيا متعدّدا متشبعا بجدلية التجارب الحياتيّة في بُعدها الإنساني لأنّ اللّغة -كما يرى هذا المنظر- ما هي إلا جزء من حياة الإنسان مهما كانت طبقته، وجزء معبر عن وعيه، بل إنّها الواسطة الماديّة الّتي يتفاعل بها الناس في المجتمع»[2]، إذًا لا يرى اللّغة بنظرة تقليدية تقوم على

(1) جوادي هنية، التعدد اللغوي في رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألفين لواسيني الأعرج، مجلة المخبر – أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة مُحَمَّد خيضر، بسكرة (الجزائر)، العدد الخامس، مارس 2005م، ص30.

(2) المرجع نفسه، ص309.

رصد ظواهرها النحويّة والصرفيّة بل بعلاقتها بالمجتمع، ورؤيتها للعالم، وبهذا يمكن القول أنّ صورة اللّغة، تتجلى من خلال التعدد اللّغوي واللّساني والرّواية هي النوع الأنسب الّذي ينتظم فيه هذا النوع من التعدد لأنّها الفضاء الرحب الّذي يسمح بتجميع لغات وأساليب مختلفة وعديدة، حيث «اِتجهت الرّواية في السنين الأخيرة إلى الِاستعانة بلغات أخرى، كالفرنسية والإنجليزية والإيطالية والإسبانية كدعامة لخطاباتها، أو من أجل أداء أمتن للقدرات التواصليّة الّتي تظل قاصرة، كما يرى هؤلاء الكتاب الّذين فضلوا اِستعمال أكثر من لغة»[1] وبهذا أصبح التعدّد اللّغوي سمة أساس في الخطاب الرّوائي المعاصر، اِقتضتها طبيعة العصر القائمة على مبدأ الِاختلاف والتعدّد والِانفتاح، وإذا ما ذهبنا إلى رواية اِختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، نجد أنّ الرّوائي قد وظف العديد من اللّغات بغية إيصال ما يريده إيصاله من أفكار أو تصورات ومن بين اللّغات الموجودة في الرّواية:

أ. اللّغة العربية الفصحى:

هي اللّغة الرسميّة المهيمنة على جميع الرّوايات المكتوبة باللّغة العربيّة، وتتخللها لغات أخرى غير الفصحى، كالفرنسية أو الإنجليزية... وهو ما اِنطبق على روايتنا هذه، حيث وجدنا أنّ اللّغة العربيّة الفصحى هي اللّغة الطاغية من أول الرّواية إلى نهايتها؛ نذكر على سبيل المثال قول فاروق طيبي في وصفه للحب: «**الحب إعصار هائج له قوة المطر الغزير عندما يسقط بخشونة مصحوبا بعاصفة رعديّة تنذر بخطر زاحف لا تنفع معها حصوننا البشرية، يضعك أمام اِحتمالين لا ثالث لهما: إما اِقتحامه مهما كانت الكلفة الّتي تقدمها أو الهرب بجلدك، والِاختفاء في مكان آمن حتى تمر العاصفة.**»[2] وفي مقطع آخر يتحدث الصادق سعيد عن صديقه فاروق طيبي وحبه لسميرة قطاش: «**وأضاف وقد ظهرت على وجهه كل علامات الحب المهزوم، وكانت تلك أول مرة أراه على ذلك الشّكل، لقد بدا لي هائما في حبها، متيما بها حد الجنون، ولم أعرف كيف أواسيه، كيف أقنعه أنّه مهما كان حبه لها كبيرا فعليه أن يكون قويّا، فالحب يستطيع أن يهلكنا إن لم**

(1) السعيد بوطاجين، علامات سردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2019م، ص161.

(2) بشير مفتي، اختلاف المواسم أو وليمة القتل الكبرى، ص137.

نتمكن منه، خاصة لأصحاب القلوب الهشّة مثل قلبه، ولكنّي كنت أجد له الأعذار، أو التبريرات الكافية فتلك الفتاة الفاتنة كانت ساحرة، ولها تأثيرها القويّ على كل من يقترب منها، ولم أستطيع حتى أنا في لحظة ضعف مقاومتها، حاولت مع ذلك أن ألعب دور الصديق الكبير، أن أنبهه للخطورة خاصة وأنّه بدا لي في حالة يرثى لها، حال من وصل به الحب إلى مهاوي الجحيم.»[1]

يتضح من خلال النموذجين السابقين براعة الكاتب وقدرته التعبيريّة، فاللّغة العربيّة الفصحى وعاء الفكر ومكمن المعاني.

ب. اللّغة الفلسفيّة:

جاءت رواية اِختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى مصبوغة برؤية وجوديّة فلسفية، ما جعلها تتسم بالغموض والإيحائيّة، وقد تجسدت هذه الرؤيّة أكثر مع شخصية القاتل من خلال قلقه الوجودي وعبثيته المفرطة، فكان كثير الشكّ والحيرة، ومن المقاطع الدالة على هذه الرّؤية، طرحه للأسئلة الوجوديّة في بداية الرّواية: «**ما الحقيقة؟ ما الله؟ ما العدم؟ ما الحياة؟ ما الموت؟ ما الشر؟ ما أكثر الأسئلة وما أقل الأجوبة! ما أكثر ما يمزقنا في الداخل وما أقل ما يريحنا في الخارج! ما أكثر ما نواجهه من الشكوك وما أقل ما نحصل عليه من نعمة اليقين والطمأنينة!.**»[2] وفي مقطع آخر تظهر نظرته العدميّة السوداويّة للحياة «**التعاكس الّذي بدل أن يُنتج الحياة يُنتج التراجيديا والموت، تُولَد المأساة في الروح أولا؛ تصيبها بلوثة سوداء –ربما مصدرها عالم الداخل الغامض، أو من عالم غيبي يصعب الوصول إليه– قبل أن تنطلق الروح المأساوية في حرب ضروس لإثبات تلك المأساة في الواقع فتقحم تلك الأشياء السوداء في وجود الآخرين.**»[3] يدل توظيف اللّغة

(1) المصدر نفسه، ص105.

(2) بشير مفتي، اِختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، ص11.

(3) المصدر نفسه، ص12.

الفلسفيّة في الرّواية على حكمة الرّوائي ومساءلته للكون، ويوحي مزجه للمنطق والخيال على سعيه لبناء عالم إبداعي؛ يثير في نفس المستقبل لهذه الرّواية، التّشويق تارة والغموض تارة أخرى.

ج. اللّغة السياسيّة:

رصدت الرّواية الجزائرية المعاصرة التحولات السياسيّة من الثورة المباركة حتى فترة العشرية السوداء فصورت الواقع السياسي وما اِنجر عنه من ظلم واِستبداد واِستحقار وتهميش، ورواية اِختلاط المواسم من النماذج الرّوائية الجزائرية الّتي صورت لنا واقع الجزائر في زمن العشرية السوداء، وجعلت من اللّغة الوسيلة للتعبير عن ما أحدثه العنف الإرهابي في الأوساط الجزائرية، فها هو الصادق سعيد يتحدث عمّا أحدثه الإرهاب في الجزائر: «**أقول لهم نحن في الخراب لم يعد هناك شيء يحتمل، كان يمكن الصمت لو كنت أشعر ببصيص أمل ولكن مرحلة ما بعد الإرهاب نعيشها في الحضيض، بلد جريح ومتألم من حربه الأخيرة ولم يتشاف بعد... كنت أرغب في أن أوصل لهم رسالتي أنّني أدافع عن فكرتي الجميلة لهذا الوطن، وأنني لا أنتقد لأمر هذا البلد الرائع؛ بل لأدمرهم هم... هم الّذين أفسدوه ودمروه ويمصون روحه اليوم كخفافيش ليلية قذرة.**»[1]

وفي مقطع آخر يصف الصادق سعيد إخلاصه للوطن «**كانت مقالاتي مختلفة ونقديّة مباشرة ليس فيها تزويق أو تليين، كنت أكتب بشراهة عن قناعاتي، وأن هذا البلد هو أمانه في رقابنا ولن نترك الفاسدين يحكمونه أو يسرقونه أو يحطمون كل ما ناضلنا من أجله.**»[2]

يتضح من خلال المقطعين السّابقين أن المجابهة والتصدي للمفسدين والمحتلين لا يكون بالسلاح فقط، فالورقة والقلم يمكنهما أن يهزما العدو فهما بمثابة مقاومة ثقافية.

وتظهر اللّغة السياسيّة أيضا في سرد القاتل لكيفية مهاجمته لمجموعة من الإرهابيين «**تقدمت رميت عليهم قنبلتين مسيلتين للدموع، توقف إطلاق الرصاص من طرفهم، فقذفتهم بوابل من رصاص رشاشتي، حتى نفذت ذخيرتي فأخرجت المسدس وتقدمت أكثر ثم دفعت الباب بقوة**

(1) بشير مفتي، اختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، ص133.

(2) المصدر نفسه، ص126.

ودخلت، وجدت الثلاثة مطروحين أرضا وواحدا فقط ينزف دمًا في ركبته ويستغيث، فكدت أفرغ فيه ما في أحشاء مسدسي لولا وصول الضابط الّذي أمسك يدي ودفعني إلى اليسار، وهو يقول: توقف يا أحمق نحتاجه للتحقيق.»[1]

ويمكن القول اِنطلاقا من المثالين السابقين أنّ الرّوائي اِستطاع من خلال توظيفه اللّغة السياسيّة أن ينقل لنا الصراعات السياسيّة الّتي حدثت في الجزائر أثناء العشرية السوداء.

3.5. تعدد الأيديولوجيات:

أفرزت الرّواية متعددة الأصوات تنوعا لسانيا؛ مرتبطا اِرتباطا وثيقا بالمجتمع، هذا التعدّد سمح بالتعبير عن مختلف الأيديولوجيات السائدة في الوسط الاجتماعي، وهي بهذا أعطت اِهتماما بالغا لكلام الآخر من أجل معرفة السيرورة الأيديولوجية للإنسان ورؤيته للعالم، ومن هذا المنطلق تكون الكلمة أيديولوجية تعكس المجتمع وتحولاته»[2] بتعدده اللّساني والأيديولوجي.

وقبل التطرق إلى التعدّد الأيديولوجي في رواية اِختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، يمكننا التوقف عند مفهوم الأيديولوجيا والأيدولوجيا في الفكر الباختيني وكيف ربطها باللّغة.

أ. مفهوم الأيديولوجيا:

الأيديولوجيا كلمة أجنبية ذات أبعاد وحمولات متعددة، وقد أُستخدم هذا المصطلح في فرنسا لأول مرة «مع ديستوت دي تراسي "**distut detracy**" في نهاية القرن الثامن عشر، ليشير إلى دراسة وتحليل الأفكار من حيث نشأتها وصورها وقوانينها وعلاقتها بالألفاظ الدالة عليها والظروف السائدة (وقد حذا حذوه العديد من الأيديولوجيين مثل: كبانيس "**Cabanis**"، وفالني "**Volney**" ودونو "**Dounou**" وغيرهم)، واِنتشر المصطلح بين الدارسين في القرن التاسع عشر، لكنّه سرعان ما لحقت به الأفكار والمعاني السلبية، واِرتبط بأفكار ميتافيزيقية عقيمة، أكسبته السخرية وسوء التقدير

(1) المصدر السابق، ص31.

(2) ينظر: ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة: مُحَمَّد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986م ص213.

بِاعتباره سفسطة خيالية بالية.»[1] إذًا الأيديولوجيا مصطلح أصله فرنسي لكن هناك من تصدى لهذا الرأي، وقال أنّها «لاتينية الأصل مركبة من"**Ideo**" و"**Logy**"، ويقصد بها عالم الصور أو الخيال المزيف عبر الواقعي والّذي يخفي وراءه الحقائق كما هو الحال في التصور الأفلاطوني لأصحاب الكهف ووعيهم الزائف بحقيقة وجودهم»[2]، يتفق هذا الرأي مع وجهة نظر كارل ماركس " **Karl Marx**" الّذي يرى أنّ مصطلح الأيديولوجيا تعبير سياسي تستخدمه الطبقة المسيطرة لتضليل الطبقات العامة وتزييف وعيها، بإدخال العناصر الأسطوريّة لتمثيل قصص وحكايات البطولة على حساب إهمال الجوانب الواقعيّة والعلميّة، فهو تجسيد للظروف الاقتصادية والسياسية والاجتماعية القائمة، وتعزيزها من خلال وسائل الإعلام الأيديولوجية الصحف والمدارس والكنائس.»[3] نفهم من هذا القول أنّ كارل ماركس ربط الأيديولوجيا بالبنية الفوقيّة وهيمنتها من خلال توهيم البنية التحتيّة وتزييف وعيها بالأساطير والحكايات والقصص ذات الطابع الخيالي، لإبعادهم عن الواقع واِنشغالهم بهذه العناصر الوهميّة بغية فرض سيطرتهم على هذه البنية المحكومة، أما غرامشي "**Gramxi**" فيُعرّفها بأنّها «تصور للعالم يتجلى ضمنيا في الفن والقانون والنشاط الاقتصادي وفي جميع تظاهرات الحياة الفردية والجماعية»[4]، والأيديولوجيا من هذا الجانب مرتبطة بمجالات الحياة المختلفة، وقد ورد مفهومها أيضا في المعجم الفلسفي الصادر عن(مجمع اللغة العربية)، يقول في تعريف لها بأنّها:

«أ. علم الأفكار وموضوعه دراسة الأفكار والمعاني، وخصائصها وقوانينها، وعلاقتها بالعلامات الّتي تعبر عنها والبحث عن أصولها بوجه خاص، كما صوره دوستوت دو تراسي.

ب. تطلق على التحليل والمناقشة لأفكار مجردة لا تطابق الواقع.

(1) أحمد جعفر حسين مُحَمَّد أبل الكندري، الأيديولوجيا وعلم الاجتماع – دراسة في النظرية الاجتماعية– الكويت، د، ط، 2006م، ص26.

(2) المرجع نفسه، ص24.

(3) أحمد جعفر حسين مُحَمَّد أبل الكندري، الأيديولوجيا وعلم الاجتماع – دراسة في النظرية الاجتماعية– ص27.

(4) عمار بن حسن، الأدب والأيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د، ط، 1984م، ص19.

ج. عند ماركس هي جملة الآراء والمعتقدات الشائعة في مجتمع ما بدون اِعتداد بالواقع الاقتصادي»[1]

والأيديولوجيا من خلال هذا المفهوم هي علم يدرس الأفكار وكل ما يرتبط بها من قوانين وخصائص. كما يعرفها وُبستر **Webster** في معجمه بأنّها: «نسق منظم من الأفكار والمدركات المتعلقة بحياة الإنسان أو الثقافة، ويعرفها كذلك بأنّها: طريقة أو محتوى التفكير المميز للفرد أو الجماعة أو الثقافة.»[2] وإذا ما ذهبنا إلى الوطن العربي نجد الكثير من الباحثين الّذين تناولوا هذا المصطلح في أعمالهم ومقالاتهم الأدبيّة والنقديّة منهم عبد الله العروي في كتابه مفهوم الأيديولوجيا، والّذي عرفها من خلال الجانب اللّغوي فيقول: «تعني لغويا في أصلها الفرنسي، علم الأفكار، لكنها لم تحتفظ بالمعنى اللّغوي إذ استعارها الألمان وضمنوها معنى آخر.»[3] ومن النقاد العرب أيضا الّذين تطرقوا لمفهوم الأيديولوجيا عبد الله إبراهيم الّذي يرى بأنّها: «هي الخيار المعرفي الأصلي الحاضر في المعرفة الحديثة والدعوة إليه، والإعلان عنه وكشفه ومواجهة الخيارات المعرفية الأصلية»[4] كما لا يفوتنا حديث زكي نجيب محمود «عن نشأة المصطلح وتطوره الّذي كان يعني تعلم تكوين الأفكار، عند ظهوره لأول مرة في فرنسا، ثمّ تغير معناه فأصبح يطلق على مجموعة المعتقدات الّتي يثبتها مجتمع ما، في نفوس أفراده لترسم لهم أفضل الطرق الّتي يسلكونها في حياتهم العمليّة والنظريّة، ليحققوا للمجتمع أهدافه.»[5]

نستنتج من المفاهيم السابقة أنّ مفهوم الأيديولوجيا يختلف من فرد لآخر، ومن باحث لباحث ومن مجتمع لمجتمع ويتغير بتغير الأزمنة والعصور، فهو مصطلح هيولي متشعب يحدد بحسب الممارسة بمعنى: أنّ الطرح المفهومي للأيديولوجيا في علم الاجتماع يختلف عن الطرح المفهومي

(1) مجمع اللغة العربية، المجمع الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، مصر، د، ط، 1983م، ص29.

(2) حسين عبد الحميد أحمد رشوان، الأيديولوجيا والمجتمع، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، د. ط، 2009م، ص5.

(3) عبد الله العروي، مفهوم الأيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط8، 2012م، ص9.

(4) عبد الله إبراهيم، ما هي الأيديولوجيا؟ -علم الأفكار أو الأفكار من دون علم- مركز دراسات فلسفة الدين، بغداد، العراق ط1، 2017م، ص24

(5) حسين عبد الحميد أحمد رشوان، الأيديولوجيا والمجتمع، ص10.

للأيديولوجيا في علم النفس، والأيديولوجيا في الميدان الفلسفي تختلف عن الأيديولوجيا في الميدان السياسي «فكلّ فرد في المجتمع يمتلك قدرا من الأفكار والتصورات يمكنه من خلالها أن يحدد علاقته بالآخرين، وأن يتخذ موقفا من القضايا والأبنية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية بالقبول أو الإيجاب أو بالرفض والمعارضة معبرا عن الفكر الأيديولوجي الّذي يحمله ويدين له بالولاء»[1]، والأيديولوجيا من هذا المنحى هي مجموعة الأفكار والتصورات الّتي تحكم تصرف الفرد في مجتمعه ، وفي رؤيته للعالم وعادة ما تكون مستمدة من التجارب الحياتيّة السابقة، ويعود أيضا «الاختلاف في معاني هذا المصطلح إلى تطور معاني هذه الكلمة عبر حقب الزمن، ممّا جعل كل حقبة بفلاسفتها تذهب مذهبا مختلفا في التعريف عن سابقتها ولاحقتها تبعا لما يسودها من فلسفات، كما يرجع الِاختلاف في تعريف الأيديولوجيا إلى تداخل الفكر الفلسفي والاجتماعي والسياسي والاقتصادي في مجال دراسته.»[2]

ويقصد الكاتب بالتّعريف عن سابقتها ولاحقتها، أي التعاريف الّتي تم التطرق لها سابقا من قبل النقاد، أمّا ميخائيل باختين فقد اِتجه اِتجاها مغايرا تماما عمّا سبقوه من الباحثين، فهو يرى أنّ اللّغة منتج أيديولوجي ولا يؤمن بسيطرة الأيديولوجيا الواحدة بل لكل فرد أيديولوجيته الخاصة به، وهو ما يسمى بالتعدّديّة الإيديولوجيّة الّتي سنتحدث عنها في العنصر الموالي.

ب. **الأيديولوجيا في الفكر الباختيني:**

لم يقدم باختين مفهوما واضحا للأيديولوجيا لكنه اِهتم بها في الرّواية وعدها مرتكزا من مرتكزاتها إذ يرى أنّه لا يمكن للروائي أن يشيد الرّوائي معالم روايته دون أيديولوجيا فهو «لا يعتبر اللّغة كدلائل فارغة من أي محتوى أيديولوجي بل هي الوجه الملموس المجسد للصراعات الأيديولوجية في الواقع.»[3] ويقصد من قوله أنّ «المتكلم في الرّواية هو دائما، وبدرجات مختلفة، منتج أيديولوجيا

(1) أحمد جعفر حسين مُحَمَّد أبل الكندري، الأيديولوجيا وعلم الاجتماع، ص23.

(2) المصدر السابق، ص3.

(3) حميد لحميداني، النقد الروائي والأيديولوجيا – من سوسيولوجيا الرّواية إلى سوسيولوجيا النص الرّوائي، ص77.

وكلمتها هي دائما عينة أيديولوجية (**Idéologème**) واللّغة الخاصة برواية ما، تقدم دائما وجهة نظر خاصة عن العالم تنزع إلى دلالة اجتماعية، تدقيقا، بِاعتبار الخطاب نصا أيديولوجيا، فإنّه يصبح موضوعا للتشخيص في الرّواية، أيضا فإنّه يجّنب الرّواية أن تغدو لعبة لفظية مجردة وبالإضافة إلى ذلك، وبفضل التشخيص الحواري لخطاب له قيمة أيديولوجية (غالبا يكون خطابا راهنا وفعالا)، فإن الرّواية أكثر من أي جنس لفظي آخر، تحول دون بروز النزعة الجمالية واللعب اللفظي الشكلاني المحض.»[1]

ربط باختين الأيديولوجيا باللّغة لأنّها الوسيلة الّتي يعبر بها الفرد على وجهات نظره ومواقفه، وهي بهذا تكون حاملةً لأبعاد مختلفة (سياسيّة، ثقافيّة، فلسفيّة، أيديولوجيّة) فاللّغة هي «مفتاحٌ لفهم الأيديولوجيا وتعتبر الكلمة كوحدة الدراسة ظاهرة أيديولوجية، حيث تكون الكلمة في حد ذاتها محايدة ولكنها تستمد معانيها من موقعها داخل الأيديولوجيات كتعبير عن ممارسة سلوكيّة وفكريّة مقصودة ومحددة»[2]، في القول إشارة لحياد الكلمة، ويقصد بها اِستقلاليتها من هيمنة الكلمة الواحدة، وهي كلمة الرّاوي العليم الّذي تبنى عليه الرّواية أحادية الصوت فالأيديولوجيا إذًا في الرّواية: «لا تعرف الرّأي المنعزل بذاته ولا الوحدة النّظامية، ليس الرأي المعزول بذاته والمحدّد بشكل ملموس، ولا القناعة أو المفهوم المعزولان بذاتهما والمحدّدان بشكل ملموس... وإنّما وجهة النظر الكاملة والموقف الكامل للشّخصيّة.»[3]

وهنا يتحقق شرط الحوارية الّذي دعى إليه باختين، وهو حرية الشّخصيات في التعبير عن مكنوناتها وترتب عن هذه الاِستقلالية تعدد في الأصوات، ومن ثمّة تعدد في الأيديولوجيات، إذ يرى أنّ الرّواية لم تنشأ ولم تتطور إلّا في ضوء تعدّديّة الصوت (**polyphonie**) الأيديولوجي.»[4] فقد قادت هذه الفكرة إلى «الدعوة الملحة لإعادة النظر في حقيقة النصّ الرّوائي، فهو نص ذو طبيعة

(1) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: مُحَمَّد برادة،ص102.

(2) أحمد جعفر حسين مُحَمَّد أبل الكندري، الأيديولوجيا وعلم الاجتماع – دراسة في النظرية الاجتماعية– ص25.

(3) ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، ص132.

(4) حميد لحميداني، النقد الروائي والأيديولوجيا – من سوسيولوجيا الرّواية إلى سوسيولوجيا النصّ الرّوائي، ص79.

حوارية بالضرورة حيث تتصارع الأصوات الأيديولوجية ضد أخرى ويكون موقف الكاتب تام الحياد، ولدراسة هذه الحواريّة لابد من البحث عن تعدديّة الأصوات في النصّ ذاته سواء على المستوى التركيبي أو على المستوى الدلالي.»[1] وتأسيسا لما سبق يمكن القول «أنّ اللّغة بِاعتبارها دلائل مركبة في نسق معين هي في الوقت نفسه أيديولوجيا، كما أنّها بالضرورة تجسيد مادي للتواصل الاجتماعي، ولذلك فدراسة الدلائل اللّغوية تعني في الوقت نفسه التعامل مع العلاقات الاجتماعية والاقتصادية، ومع الأيديولوجيات الموجودة في الواقع»[2]

وفي رواية اِختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، حمولة نسقية فكرية متعددة بارزة في خطابات الشّخصيات، نذكر منها خطاب القاتل الّذي كشف لنا أيديولوجية سياسيّة أثناء حديثه عن العنف الإرهابي والمواجهات المسلحة بين المسلحين والمتدينين، والجيش والشرطة يقول: «**كنت في السنة الثانية من الجامعة، عندما بدأت تحدث مواجهات مسلحة بين المسلحين المتدينين والجيش والشرطة والأمن، كان الطلبة في الجامعة مرعوبين من فكرة اِنفجار قنبلة داخل المعهد، أو هجوم مسلحين تحت صيحات: "الله أكبر" فيقتلونهم عن بكرة أبيهم**»[3]، يعكس لنا هذا القول صراعا أيديولوجيا بين فئتين؛ فئة متمردة (المسلحين المتدينين) وفئة يحكمها القانون (الشرطة)، وفي السّياق نفسه، يقول بعد اِنخراطه في سلك الجيش والشرطة «**الجميع كان يشكر ويضحك، وكنت بدوري مجاملة لهم أضحك معهم وأهز رأسي موافقا على كلامهم الّذي لم يكن يزيد من غروري أو يرفع من حماستي فما كان يهمني بالدرجة الأولى أن أكون معهم في تلك اللحظة، أي أن أكون مع صفوة القوم الّذين يستطيعون ممارسة القتل دون تأنيب ضمير، أو محاكمة عادلة، هؤلاء الّذين أعطتهم المشروعية السياسيّة الحق في ذلك لإنقاذ وطن يتهاوى تحت ضربات مسلحين يؤمنون بالقتل الأعمى في سبيل دين يقدسونه، ويرونه الحق الّذي يستحق أن يقتلوا أو يموتوا في**

(1) المرجع نفسه، ص81.

(2) المرجع نفسه، ص74.

(3) بشير مفتي، اِختلاط المواسم أو جريمة القتل الكبرى، ص28.

سبيله.»[1] إنّ القاتل بِالتحاقه سلك الشرطة يعكس توجهه الأيديولوجي، يقول باختين: «إنّ فعل بطل رواية ما مبرر دائما من طرف أيديولوجيته: فهذا البطل يعيش ويتصرف داخل عالمه الإيديولوجي الخاص به... وله مفهومه الخاص به للعالم، مُجسدا في كلامه وفي أفعاله»[2]، وفي موضع آخر ينقل لنا القاتل أيديولوجية الفكر الرأسمالي يقول: «**ومن لم يستطع سيتخفى وراء أقنعة الأخلاق والحكمة والإنسانيّة، وكلها أقنعة مزيفة، ليس ثمة صلة بينها وبين الإنسان إلا في مجتمعاتنا المعاصرة، الّتي تحاصر حيوانية الإنسان في القتل وتفتح هذه الحيوانيّة على مصرعيها في جوانب أخرى! انظروا في الجنس مثلا إنّهم يوسعون من مداراته كل يوم يبتكرون فيه كل لحظة، إنّه الغريزة الّتي لا تشبع وهم يريدونه من دون شبع حتى تدر عليهم مالا وفيرا فالناس بدل أن يحققوا بعض راحتهم من خلال ممارسته، تبدأ القوة الرّأسمالية تزيد من حدة الجوع الجنسي، لأن الهدف الأسمى هو خلق حرمان أبدي "الرجل لا يشبع والمرأة لا تقهر ولا ترتوي"!**» [3] وهي اِستراتيجية يعتمدها الاِتجاه الرّأسمالي من أجل فرض السّيطرة على الطبقة التحتية (عامة الشعب) وتتمثل في العمل على توهيمهم وتزييفهم لإلهائهم وإبعادهم عن الواقع، وهي سياسة معتمدة للتحكم في الشعوب، وهذا ما أكده كارل ماركس أثناء نقده للرّأسمالية، الّذي يرى بأنّه نظام مستبد، اِستغلالي. إذًا لم يكن توظيف طابوا الجنس اِعتباطيا، بل كان لغايات مقصودة.

كما نقلت لنا الرّواية أيديولوجية الفكر اليساري، الّذي يقوم على المساواة والحرية والعدل والخروج من بوتقة العادات والتقاليد، وبعودتنا إلى رواية اِختلاط المواسم، نجد أنّ هذه الأيديولوجية متجسدة في فكر الشّخصيات المثقفة، مثل الصادق سعيد الّذي أقر بانخراطه لهذا الحزب يقول: «**كنت بالفعل ملتزما سياسيّا بخط نقدي لم أحد عنه منذ شبابي والاِنخراط في حزب يساري، ثم**

(1) المصدر نفسه، ص32.

(2) ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ترجمة: مُحَمَّد برادة، ص103.

(3) بشير مفتي، اختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، ص24.

خروجي منه بعد خيبة تراجع ما كنت أعتبرهم مناضلين أو اِنتقالهم من خط أحمر واضح الصورة والمعالم إلى خطوط بكل الألوان...»[1]

ونجد في مقطع آخر رفض سمير قطاش ونبذها للزواج التقليدي تقول: «...**أختي الكبرى الّتي تزوجت صغيرة من إمام مسجد يكبرها بعقدين، لكنّها فرحت لأنّها كانت متدينة بطريقة شعبية وتعتقد أنّ رجلا متدينا هو الأصلح للزواج وتكوين أسرة، لكنّه اِضطهدها من البداية، كان يضربها كل يوم أنجبت معه دزينة أطفال، ثم لم تعُدّ تحتمل كل تلك الوحشية الّتي يتعامل بها معها، والغريب أنّ لا أحد كان يصدق أنّه يظلمها ويضربها؛ لأنّه كان إمام المسجد الّذي يؤمّ كل يوم المئات من المؤمنين في الحي...»**[2] ينمّ وعي سميرة قطاش عن التوجه اليساري، لأنّها ترى بأنّ المتدينين أو الإسلاميين المتشددين ظالمين للمرأة ومحتقرين لها، فهي لا تؤمن بالقيود والاِنقياد، بل بالحرية والمساواة.

كما تجلى هذا الفكر أيضا في فئة من الطالبات المثقفات الرّافضات للقوانين السّائدة، وكل ما توارثنه وتربين عليه، يقول فاروق طيبي: «**مع أن تلك الحانة كانت النساء يقتحمنها كذلك، بعضهن للعمل باحثات عن زبائن للمتعة، والبعض الآخر من المثقفات اللواتي قطعن علاقاتهن بالأصول والموروث، يعشن تجربة الحياة المفتوحة في المدية، طالبات يساريات أو مناضلات أمازيغيات أو فتيات لا يعبأن بالقيل والقال، يمارسن الحياة بكل جنون وحب...»**[3]، صوّر لنا الرّوائي بنقله لهذه الأيديولوجيات، الواقع السياسي في فترة العشرية السوداء، فهو بمساءلته لهذا الواقع اِستطاع أن يكشف التناطحات المستمرة بين ثنائيات متضادة، (المثقف والسلطة)، (الاِتجاه الديني واليساري)، (الفكر الرِأسمالي والاشتراكي)، والجدير بالذكر أنّ تعدد هذه الأيديولوجيات لم يكن مجرد

(1) المصدر نفسه ، ص107.

(2) المصدر نفسه، ص120.

(3) بشير مفتي، اختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، ص151.

تأثيث لقالب الرّواية بل هي المحرك الأساس لأحداثها، فلجوءه لتقنية حوارية الأيديولوجيات؛ عكس لنا الصراعات المهيمنة في المجتمع الجزائري.

نستنتج ممّا سبق ذكره أنّ التعدّد الصوتي يعدّ مظهرا من مظاهر التجريب في الرّواية المعاصرة، وقد اِختلف النقاد في وضع مفهوم له، كونه يتداخل مع الحوارية في الكثير من النقاط، حتى هناك من لم يفرق بينهما وأعطاهما المفهوم نفسه، ويرجع هذا التباين لعدم إعطاء مفهوم واضح من قبل المنظر لهما (ميخائيل باختين) لكن بعد البحث والتحليل الّذي قمنا بإجرائه، اِتفقنا مع من يرى وجود فرق بينهما، وتمّ اِختيارنا لرواية "اختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى" لأنّ بشير مفتي استطاع أن يحقق التعدّديّة الصوتيّة المتجسدة في شخصيات الرّواية، من خلال توظيفه لآليات اِنشغالها (تعدّد الشّخصيات، تعدّد اللّغات، تعدّد الأيديولوجيات...).

الخـــــاتمة

وصفوة القول فيما تم التوصل إليه من نتائج متمثلة في:

- فرّق النقاد بين أسلوبيّة الرّواية وأسلوبيّة الشعر، اِنطلاقا من أدلة وحجج علمية، تؤكد صحة هذا التباين، من ذلك؛ اِختلاف النوعين الأدبيين في حد ذاتهما؛ إذ لا يمكن تطبيق آليات أسلوبيّة الرّواية على الشعر، فكلٌ له خصائصه الفنية، ومن الفروق التي تم التطرق إليها أيضا، المرتكزات التحليلية، فأسلوبية الشعر تقوم بتتبع البنيات التركيبيّة الصرفيّة والنحويّة ومختلف الصيغ الأسلوبية اللّغوية، بينما أسلوبيّة الرّواية تسعى لِاستنطاق المتن الرّوائي من خلال ربط اللّغة بالمجتمع وما تحتويه من أنساق ثقافية وأيديولوجية...
- يختلف الحوار الرّوائي عن الحوار المسرحي في كونه يقوم على الجانب اللّغوي فقط، أما الحوار المسرحي فيرتكز على الأدائية اللّغوية وغير اللّغوية.
- تعدّ الحواريّة من المباحث النقدية المعاصرة الّتي تختص بدراسة الرّواية اِنطلاقا من آليات تحليلية أسلوبية متمثلة في: التهجين، والأسلبة، والباروديا، والحوارات الخالصة، لكن هذا الرأي قوبل بالرفض من لدن بعض النقاد الّذين رأوا أنّ الحواريّة موجودة في الشعر أيضا، ولا يمكن حصرها في مجال الرّواية فقط.
- أثبتت المقاربات الأسلوبيّة الروائيّة للناقد ميخائيل باختين أنّ الرّواية مُجمّع لمختلف لغات الأجناس فلا يمكن أن تقوم على لغة واحدة وملفوظ واحد.
- استطاع بشير مفتي أن يتجاوز الطريقة التقليدية في سرد الأحداث بإعطائه الحرية للشخصيات بالتعبير عن مواقفها وأفكارها.
- تتمثل إشكالية التعدّد الصوتي في تعالقه مع مصطلح الحواريّة، حيث رأى بعض النقاد أن لهما مفهوما واحدا ولا يمكن الفصل بينهما، لكن بعد البحث والتمحيص اِستنتجنا أنّ التعدّد الصوتي يختلف عن الحوارية في كونه يمثل جزءا منها ونوعا من أنواعها، لذلك قدمنا الحواريّة وتمظهراتها في

رواية اِختلاط المواسم في الفصل الأول، ومن ثمّة اِنتقلنا للتعدّد الصوتي في رواية اِختلاط المواسم في الفصل الثاني، للإبانة عن الفروق الجوهرية بينهما.

- رصد بشير مفتي من خلال توظيفه لتقنية تعدد اللّغات التحولات الاجتماعية والسياسية في المجتمع الجزائري.
- تقوم الرّواية متعددة الأصوات على تعدد الشّخصيات واللّغات والأيديولوجيات والأساليب وأنماط الوعي.
- وظّف بشير مفتي تقنية تعدد الأيديولوجيات؛ لينقل لنا الصراعات المهيمنة في الوسط المجتمعي الجزائري في فترة العشرية السوداء.
- سلّط الرّوائي الضوء على بعض القضايا الحساسة مثل: أزمة المثقف وصراعه مع السلطة.
- كشف الرّوائي عن المسكوت عنه وإزالة اللّثام عن بعض جرائم الأحزاب السياسية المتخذة من الدين قناعا لتحقيق المصالح الشّخصية.

وأرجو في الختام أن نكون قد وفقنا في معالجتنا لموضوع بحثنا الموسوم بـ: التعدّد الصوتي في رواية اِختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، كما نرجو أن يكون هذا البحث إضافة نوعية في رفوف المكتبة الجزائرية، وتبقى الدعوة مفتوحة للباحثين كي يقاربوا رواية اِختلاط المواسم من زوايا بحثية مختلفة منها:

- الاغتراب في رواية اِختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى.
- البعد الأيديولوجي لشخصية البطل في رواية اِختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى.
- ثنائية الخير والشر في رواية اِختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى.

الملحق

السيرة الذاتية لبشير مفتي[1]:

بشير مفتي كاتب روائي ولد عام 1969 بالجزائر العاصمة/الجزائر، متخرج من كلية اللغة والأدب العربي جامعة الجزائر، يعمل في الصحافة حيث أشرف على ملحق "الأثر" لجريدة الجزائر نيوز لمدة ثلاث سنوات، كما يعمل بالتلفزيون الجزائري مشرف على حصص ثقافية، مراسل من الجزائر لجريدة الحياة اللندنية، كاتب مقال بملحق النهار الثقافي اللبنانية .

المجموعات القصصية:

- أمطار الليل رابطة إبداع 1992م، الجزائر.
- الظل والغياب قصص منشورات الجاحظية 1995م، الجزائر.
- شتاء لكل الأزمنة قصص منشورات الاختلاف، 2004م .

الرّوايات المنشورة:

- "المراسيم والجنائز" 1998م، الجزائر .
- "أرخبيل الذباب" منشورات البرزخ الجزائر، 2000م.
- "شاهد العتمة" منشورات البرزخ الجزائر، 2002م.
- "بخور السراب" منشورات الاختلاف الجزائر 2004م منشورات الحوار، سوريا 2005م.
- "أشجار القيامة" طبعة مشتركة منشورات الاختلاف الدار العربية للعلوم 2006م .
- "خرائط لشهوة الليل" طبعة مشتركة منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم 2008م .
- "دمية النار" رواية طبعة مشتركة منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم 2010م، وصلت إلى القامة القصيرة لجائزة البوكر دورة 2012م.
- أشباح المدينة المقتولة" رواية. طبعة مشتركة منشورات الاختلاف وضفاف 2012م .
- غرفة الذكريات رواية منشورات الاختلاف ضفاف 2014م.

(1) أجريت محادثة مع الرّوائي بشير مفتي عبر الصفحة الشّخصية في الفايسبوك وأرسل لي سيرته الذاتية.

الرّوايات المترجمة للفرنسية:

- "المراسيم والجنائز" ترجمة مرزاق قيتارة منشورات الاختلاف Cérémonies et funérailles.
- "شاهد العتمة" ترجمة نجاة خلاف منشورات عدن باريس فرنسا 2002 Le Témoin des ténèbres » (Éd.Aden, 2002)
- "أرخبيل الذباب" ترجمة وردة حموش منشورات لوب فرنسا « L'Archipel des mouches (L'Aube & Barzakh, 2003
- دمية النار Le pantin de feu ترجمة لطفي نية منشورات الاختلاف

كتب مشتركة:

1. "الجزائر معبر الضوء" كتاب جماعي بثلاث لغات عربي فرنسي إنجليزي عن الجزائر العاصمة منشورات البرزخ-Alger, un passage dans la lumière: Edition trilingue français-anglais-arabe de Philippe Mouillon, Nicolas Charlet, Gilles Clément et Bachir Mefti (Broché - 1 mai 2005)
2. "القارئ المثالي" كتاب جماعي منشور بمنشورات ميت سان نازار فرنسا Meeting, N° 1 : Le lecteur idéal de Maïssa Bey, José-Manuel Fajardo, Alberto Manguel et Bachir Mefti

ملخص الرّواية:

تدور أحداث الرّواية حول شخصيات شبانيّة، يعانون من التمزق الدّاخلي في زمن يسوده العنف والظلم والفساد، وأنهكته المصالح المادية وطغيان القيم السلبية، فجاءت وقائع هذه الشخصيات اِنعكاسا لما حدث في المجتمع الجزائري في فترة التسعينات، والملفت للاِنتباه أنّ الرّوائي ترك مساحة التعبير للشّخصيات، فكلٌ سرد قصته ومصيره بنفسه، ما زاد الرّواية إبداعية وقيمة نوعية، بدايةً من القاتل وتأمله الوجودي بحثا عن أجوبة لأسئلته المتمثلة في: ما الله؟ ما العدم؟ ما الموت؟ ما الشر؟ ما الخير؟ ثم يروي مسألة القتل وكيف تجذرت بداخله منذ طفولته جاهلا بحقيقتها ومصدرها؛ ساعيا طول مسار الرّواية البحث عن مبررات لهذه النزعة الشعورية السوداوية، فكان سلك الشرطة الملجأ لتحقيق هذه الرّغبة المستمرة في القتل، من خلال العمليات الّتي كانوا يقومون بها للتصدي للمسلحين الإرهابيين لكن الاِنخراط فيه لم يدم طويلا، بسبب التقاعد، ما أحدث في نفسه صدمة إلى أن تمّ استدعائه من جديد من قبل الضابط (ع) للعمل لحسابه، وبعد اِنتقاله لتيزي وزو اِلتقى بسميرة قطاش، وهي أيضا من الشّخصيات الرّئيسة الّتي قامت بسرد ما كابدته من آلام وأحزان جرّاء الخيانة والرفض والاِعتداء ليقرر القاتل في الأخير الاِنتقام لها، ثمّ خصص الرّوائي فصل آخر لشخصية الصادق سعيد؛ وهو أستاذ جامعي، اِتخذ من القلم والورقة السلاح لمجابهة الفساد، وكل ما يهدد اِستقرار البلاد، وفي سياق حديثه تكلم عن قصة سميرة قطاش الّتي أحبته وأرادت إغرائه باستمرار لتحقق غايتها في الأخير، ويتطلق من زوجته سارة حمادي ثم ألقي القبض عليه في الأخير بسبب تمرده السّياسي المفرط من قبل أشخاص مجهولين، أما الفصل الثالث؛ فيروي فيه فاروق طيبي صداقته الحميمة مع الصادق سعيد، وقصة حبه لسميرة قطاش الّتي قابلته بالرفض لأنّها تحب صديقه، وفي الفصل الّذي يليه تتحدث سميرة قطاش عن حياتها الاجتماعية وعن طلاق والدها لأمها وانتقاله لفرنسا، ما شجعها على النجاح في البكالوريا واِكمالها مسيرتها الجامعية، وروت أيضا قصة زميلتيها في غرفة الإقامة الجامعية، شريفة المتدينة وليندة المتمردة المتحررة، ثم اِنتقلت للحديث عن علاقتها بحبيبها الأول رشيد الّتي لم تدم طويلا وواصلت حديثها عن الصادق سعيد.

وإنتهت الرّواية بإنتقام القاتل لسميرة قطاش، وإنتحار فاروق طيبي ودخول صادق سعيد مستشفى الأمراض العقليّة لعدم تقبله فكرة إنتحار صديقه، أمّا سميرة قطاش فانتحرت إنتحارا رومانسيا وشاعريا بمساعدة من القاتل.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: قائمة المصادر:

1. بشير مفتي، اِختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2019م.

ثانيا: قائمة المراجع:

1-الكتب المكتوبة باللّغة العربية.

2. اِبن خلدون، المقدمة، تحقيق: علي عبد الواحد وافي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة مصر، ط4، 2006م.

3. أحمد جعفر حسين مُحَمَّد أبل الكندري، الأيديولوجيا وعلم الاجتماع - دراسة في النظرية الاجتماعية- دار المعرفة الجامعية، الكويت، د، ط، 2006م.

4. إدريس قصوري، أسلوبية الرّواية-مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ- عالم الكتب الحديث، الأردن، ط،1 2008م.

5. آمنة يوسف، تقنيات السّرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان ط2، 2015م.

6. جميل حمداوي، أسلوبية الرّواية - مقاربة أسلوبية لرواية (جبل العلم) لأحمد المخلوفي، صحيفة المثقف، ط1، 2016م.

7. حسين بحراوي، بنية الشكل الرّوائي (الفضاء- الزمن- الشّخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط1، 1990م.

8. حسين عبد الحميد أحمد رشوان، الأيديولوجيا والمجتمع، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، مصر، د،ط، 2009م.

9. حميد لحمداني، أسلوبية الرّواية (مدخل نظري)، منشورات دراسات سال الدار البيضاء، المغرب ط1، 1989م.

10. حميد لحميداني، النقد الرّوائي والإيديولوجيا – من سوسيولوجيا الرّواية إلى سوسيولوجيا النص الرّوائي، المركز الثقافي العربي بيروت، لبنان، ط1، 1990م.

11. رشيد كمال مصطفى، أسلوبية السرد العربي (مقاربة أسلوبية في رواية الشحاذ لنجيب محفوظ) دار زمان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2015م.
12. السعيد بوطاجين، علامات سردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2019م.
13. سمير خالدي، الذات بين الرؤية والتشكل، منشورات ألفا للوثائق، الجزائر، ط1، 2019م.
14. صبيحة عودة زعرب، غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006م.
15. عبد الرحمن بوعلي، الرّواية العربية الجديدة، كلية الأداب والعلوم الإنسانية، جامعة مُحَّد الأول، وجدة، المغرب، د، ط، 2001م.
16. عبد الله إبراهيم، ما هي الأيديولوجيا؟ -علم الأفكار أو الأفكار من دون علم- مركز دراسات فلسفة الدين، بغداد، العراق، ط1، 2017م.
17. عبد الله العروي، مفهوم الأيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط8، 2012م.
18. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرّواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د، ط، 1970م.
19. عبد الوهاب شعلان، المنهج الاجتماعي وتحولاته -من سلطة الأيدولوجيا إلى فضاء النص- عالم الكتب الحديث، الأردن ط1، 2008م.
20. عز الدين ميهوبي، كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس، منشورات أصالة للإنتاج الإعلامي والفني سطيف، الجزائر، ط1، 2000م.
21. عمار بن لحسن، الأدب والأيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د، ط، 1984م.
22. عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا د، ط، 2008م.
23. فاتح عبد السلام، الحوار القصصي -تقنياته وعلاقاته السردية- المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999م.
24. فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2003م.

25. قيس عمر مُحَمَّد، البنية الحوارية في النصّ المسرحي – ناهض الرمضاني أنموذجا– دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012م.

26. منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 2002م.

27. ميساء سليمان الابراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، د، ط، 2011م.

28. ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2002م.

29. يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2013م.

2–المراجع المترجمة

30. تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين والمبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1996م.

31. جراهام آلان، نظرية التناص، ترجمة: باسم المسالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق سوريا، ط1، 2011م

32. رامان سِلْدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، مصر، د، ط، 1998م.

33. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: مُحَمَّد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع القاهرة، ط1، 1987م.

34. ميخائيل باختين، الكلمة في الرّواية، ترجمة: يوسف حلّاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق سوريا، ط1، 1988م.

35. ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللّغة، ترجمة: مُحَمَّد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنشر المغرب، ط1، 1986.

36. ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م.

ثالثا –المعاجم والقواميس

37. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979م.

38. جيرالد برانس، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1 2003م.

39. الخليل بن أحمد الفراهيدي الأزدي (718–786م)، معجم العين، الجزء1، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2003م.

40. الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد (1074–1143م) أساس البلاغة، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1998م.

41. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، لبنان، ط1، 1985م

42. اِبن فارس، اِبن الحسين بن زكريا (941–1004م)، مقاييس اللّغة، الجزء3، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة 1979م.

43. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية، دار النهار للنشر، لبنان، ط1، 2002م.

44. مجمع اللّغة العربية، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، د،ط 1983م.

45. مجمع اللّغة العربية، معجم البيولوجيا في علوم الأحياء والزراعة، الجزء1، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1984م

46. مُحَمَّد القاضي وآخرون، معجم السّرديات، دار مُحَمَّد علي للنشر، تونس، ط1، 2010م.

47. ابن منظور مُحَمَّد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين الأنصاري الرويفعي الإفريقي المصري (630–711هـ/1232–1311م)، لسان العرب، دار الحديث، القاهرة، مصر، 2002م.

48. Dictionnaire de français, petite la rousse, (littéraire la rousse), paris édition.
49. Dictionnaire de français, Hachette, édition 2013.

رابعا: المجلات.

50. أمال بن جامع وعثمان رواق، تمظهرات البوليفونية في رواية اِختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى لبشير مفتي، مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، الجزائر، المجلد 04، العدد 03، سبتمبر 2021م.
51. باهية غنام ومصطفى درواش، تجليات الأسلبة في الخطاب الرّوائي الجزائري المعاصر –رواية الورم لمحمد ساري–مجلة إشكالات في اللغة والأدب، المجلد 11، العدد1، 2022م.
52. جوادي هنية، التعدد اللّغوي في رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألفين لواسيني الأعرج، مجلة المخبر – أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة مُحَّد خيضر، بسكرة (الجزائر)، العدد الخامس مارس 2005.
53. رشيد وديجي، أشكال التعدّد اللساني والأسلوبي في رواية "ما بعد الخلية" لعبد الكريم غلاب، مقاربة بوليفونية، مجلة القراءات المجلد 14، العدد01، 2022م.
54. مُحَّد مزيلط، التهجين السّردي وإشكالات التّجنيس، مجلة جسور المعرفة (djoussour El-maaréfa)، المجلد05 العدد 04.
55. نجاة عرب الشعبة، حوارية باختين: دراسة في المرجعيات والمفردات، مجلة التواصل في اللغات والثقافة والآداب، العدد 31 سبتمبر2012م.
56. يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2013م

خامسا: النّدوات والملتقيات:

57. المجلس الأعلى للغة العربية، اللّغة العربية بين التهجين والتهذيب (الأسباب والعلاج)، اليوم الدراسي في وسائل الإعلام، شارع فرونكلين روزفلت، الجزائر، د، ط، 2010م

سادسا: المواقع الإلكترونية:

59. جميل حمداوي، الرواية البوليفونية أو الرواية المتعددة الأصوات، شبكة الألوكة، 04/05/2024 h18:35، www.alukah.net

60. جميل حمداوي، أنواع المقاربات البوليفونية في تحليل الملفوظات والنصوص والخطابات، شبكة الألوكة، 11/04/2024، h20:33 ، www. Alukah, net

61. جميل حمداوي، إتجاهات الأسلوبية، شبكة الألوكة، www. Alukah, net، المغرب، ط1 2015م.

فِهرَس المحتويات

الشكر والعرفان

المقدّمة.....أ- ب

المدخل: أسلوبية الخطاب الرّوائي

تقديم 05

1. مفاهيم إجرائية 06

1.1. مفهوم الأسلوب. 06

2.1. مفهوم الأسلوبيّة. 07

3.1. مفهوم الرّواية. 09

2. أسلوبية الرّواية من منظور باختين. 10

1.2. الرواية المنولوجية أو أحادية الصوت.. 14

2.2. الرّواية الحوارية أو الديالوجية 15

الفصل الأول: الحوارية وتجلياتها في رواية اختلاط المواسم لبشير مفتي

تقديم 17

1. الحوارية؛ المفهوم والماهيّة.. 17

1.1. مفهوم الحوار. 17

2.1. الفرق بين الحوار الرّوائي والحوار المسرحي..... 21

3.1. مفهوم الحوارية. 21

2. آليات اشتغال الحوارية في رواية اختلاط المواسم لبشير مفتي 27

1.2. التهجين. 28

2.2. الأسلبة. 36

3.2. الحوارات خالصة..... 39

الفصل الثاني: التعدد الصوتي في رواية اختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى

تقديم 50
1.البوليفونية 50
2. الرّواية متعددة الأصوات 52
3. التعدّد الصوتي عند ميخائيل باختين 53
4. المميزات الفنية للرّواية متعددة الأصوات 55
5. أشكال تمظهر التعدّد الصوتي في رواية اختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى لبشير مفتي.... 56
1.5. تعدّد الشّخصيات 56
2.5. تعدّد اللّغات 64
3.5. تعدّد الأيديولوجيات 68
الخاتمة..... 79
الملحق 82
قائمة المصادر والمراجع 87
فِهرس المحتويات 93
الملخص

الملخص:

يعدّ التعدّد الصوتي إلى جانب الحواريّة من أهم الظواهر النقديّة الّتي نالت حظها من الدراسة والتقصي، كونها النقطة الفاصلة لِانتقال الرّواية من اِنطلاقيتها، لِاعتمادها على الصوت الواحد إلى اِنفتاحيتها على مختلف الأصوات الأخرى، ومن هذا المنطلق سعى بحثنا الموسوم بالتعدّد الصوتي في رواية اِختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى لـ "بشير مفتي" للوقوف على الفروق الجوهرية بين الحوارية والتعدّد الصوتي، ومن ثمّ تتبع تجليات التعدّد الصوتي بمميزاته وخصائصه الفنية في الرّواية، وقد جاءت هذه الدراسة في قالب هيكلي مكون من مقدمة ومدخل، وفصل أول معنون بـ: الحوارية وتمظهراتها في الرّواية وفصل ثانٍ عنون بـ: التعدّد الصوتي في الرّواية وخاتمة، واعتمدنا في دراستنا على المقاربة الأسلوبية لنخلص في الأخير إلى جملة من النتائج أهمها:

- الرّواية فضاء خصب تتعدد فيه الأصوات والشّخصيات واللّغات والأيديولوجيات.
- توظيف الرّوائي لهذه التعدّدية، اِعتباطيا بل لغايات وأهداف واعية.
- أفرز التعدّد الصوتي خطابات فلسفيّة وثقافيّة وسياسيّة واجتماعيّة وأيديولوجيّة.

الكلمات المفتاحية: الحواريّة، التّعدد الصوتي، الأيديولوجيا، الرّواية.

Abstract :

Among the most critical phenomena that have received considerable attention and investigation are polyphony and dialogism, as they mark the transition of the novel from its reliance on a single voice to its openness to various other voices. From this perspective, our research titled "Polyphony in the Novel 'The Mix of Seasons or The Great Feast of Killing' by Bashir Mufti" aims to identify the essential differences between dialogism and polyphony and then trace the manifestations of polyphony with its artistic features in the novel. This study is structured into an introduction, an entry, a first chapter titled "Dialogism and Its Manifestations in the Novel," a second chapter titled "Polyphony in the Novel," and a conclusion. We relied on a stylistic approach in our study to arrive at a set of results, most notably:

- The novel is a fertile space where voices, characters, languages, and ideologies multiply.

- The novelist's use of this multiplicity is not arbitrary but serves conscious purposes and objectives. - Polyphony has produced philosophical, cultural, political, social, and ideological discourses.

Key words : Dialogism, polyphony, ideology, novel.

Résumé:

La polyphonie, aux côtés de la dialogie, est l'un des phénomènes critiques les plus importants qui ont été sujets d'étude et d'investigation, car ils marquent le point de transition du roman de son unicité. Dépendant d'une voix unique, il s'ouvre à différentes voix, et c'est dans cette optique que notre recherche, intitulée "La polyphonie dans le roman 'Mélange des saisons ou le grand festin de l'assassinat' de Bachir Mefti", a cherché à identifier les différences fondamentales entre la dialogie et la polyphonie, puis à suivre les manifestations de la polyphonie avec ses caractéristiques et qualités artistiques dans le roman. Cette étude s'est présentée sous une structure composée d'une introduction et d'une première section intitulée "Dialogie et ses manifestations dans le roman", et d'une deuxième section intitulée "Polyphonie dans le roman", suivie d'une conclusion. Nous avons adopté dans notre étude l'approche stylistique pour en arriver finalement à une série de résultats, dont les principaux sont :

-Le roman est un espace fertile où se multiplient les voix et les personnages, les langues et les idéologies.

- L'utilisation par le romancier de cette multiplicité n'est pas aléatoire, mais vise des objectifs et des fins conscientes.

-La polyphonie a donné naissance à des discours philosophiques, culturels, politiques, sociaux et idéologiques.

Les mots clés: Dialogisme, polyphonie, idéologie roman