الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique

UNIVERSITE 08 MAI 1945-GUELMA

faculté : des lettres et des langues

جام ـعـة 8 ماي 1945 قـالمـة

كلية الآداب واللغات

Département des langue
Et littérature et arabe.

قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة

ماستـــــــــــــــــر

(تخصص تحليل الخطاب)

أسلوبية الرواية من منظور ميخائيل باختين

رواية "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك"

لـــ" عمارة لخوص" نموذجا

مقدمة من قبـــل:

الطالبة: نـــادية بهلـــول

تاريخ المناقشة : .....

السعيد مومني	رئيسا	أستاذ مساعد أ	قـــالمة
بشرى شمالي	مقرر	أستاذ مساعد أ	قـــالمة
فوزية عساسلة	ممتحنا	أستاذ مساعد أ	قـــالمة

السنة الجامعية : **2014/2013**

شكر وعرفان

الحمد والشكر لله أولا وأخيرا الذي وفقنا وأعاننا على انجاز هذا الب حث المتواضع

نتقد بالشكر إلى الأستاذة المشرفة على هذا البحث. الأستاذة الفاضلة "بشرى شمالي" التي لم تبخل علينا بنصائحها ووقتها كي توجهنا في بحثنا.

كما نتوجه بالشكر والامتنان إلى أساتذة قسم اللغة والأدب العربي وخص بالذكر الأستاذ "السعيد مومني" الذي كان نعم الموجه لنا.

وأخيرا نشكر كل من دعمنا في انجاز هذا البحث المتواضع ووجه خطانا كي ترى فكرتنا النور.

نشكر كل من ساندنا ولو بالكلمة الطيبة.

إهـــداء

أهدي ثمرة جهدي هذا إلى الوالدين العزيزين

إلى منبع سعادتي و رمز افتخاري إلى أخي العزيز على قلبي نبيل

إلى كل إخوتي وأخواتي و كل العائلة

إلى مدللة العائلة مريم أمينة

مقـــدمة

مقـــدمة:

بعد التطور الكبير الذي شهدته الرواية في القرنين التاسع عشر والعشرين ، وظهور اتجاهات وتيارات تجاذبت أطرافها، وبعد الحركة العلمية والتاريخية الكبيرة التي شهدتها المعمورة، أصبح لهذا الجنس الأدبي أشكال متعددة ومتنوعة ، ولبس يوما بعد يوم ثياب التجديد في تقنياته السردية التي لم تستقر على قانون معين بل عرفت سيرورة مستمرة وذلك راجع للتجدد الدائم في مناحي الحياة اليومية، وانفتاحها على الإبداع والابتكار وبلوغ المستقبل.

وقد توجهت جهود الباحثين والنقاد لدراسة هذا الجنس الأدبي محاولين التماس القواعد العامة التي تحكمه واستنباط آليات ثابتة له، راجين بذلك علمنة الظاهرة الأدبية على نحو ما هو موجود في العلوم الطبيعية والدقيقة، لكن هيهات، فهو جنس يأبى أن يجمد على شيء معين ويعيش حركية مستمرة تبعا لحركية الحياة، ومن أبرز تلك الجهود ما قدمه الشكلانيون الروس، ثم من تتلمذ على يدهم وورث أفكارهم، مثل : ميخائيل باختين وتزفيتان تودوروف وجوليا كريسيفا...

وتعدّ جهود " ميخائل باختين" أهمها على الإطلاق، إذ نظر إلى الرواية نظرة جديدة مغايرة لسلفه، حين رأى أن الرواية اليوم كسرت النمط التقليدي الذي كان سائدا في السرد، هذا النمط الذي يقوم على أحادية الصوت، بمعنى وجود راو واحد همّه التركيز على أفكار الشخصيات كما يراها هومن منظوره ، وصارت تأخذ أشكالا لا حصر لها، فالباحث اليوم إزاء روايات ذات أصوات متعددة و رواة كثر،نتيجة لهذا التطورالذي تعرفه الشعوب ،و لحتمية مبدأ الانعكاس الذي يقرر وجود علاقة تأثير متبادل بين الأدب و المجتمع،و هو الأمر الذي يقودنا إلى الظروف و السياق الذي تعيشه الأمة في القرن العشرين،وهو قرن عرف انفتاحا كبيرا على الحريات الفردية،فأضحى في الرواية تعدد كبير للأصوات بسبب ذلك،حيث تحاول كل شخصية- أو ما يقوم مقامها-إسماع صوتها و التعبير عن نفسها وأفكارها ومعتقداتها شخصيا دون واسطة قد

تسيءإيصال ذلك، فالحوارية التي تقوم على أساس هذا التعدد هي المفتاح النموذجي لتحليل البنية الروائية حسب باختين.

إن هذا المبدأ وعلى الرغم من مرور زمن طويل منذ أن ظهر، إلا أنه — في رأي ورأي غيري — لازال صالحا للدراسة والمناقشة والتطبيق، بل ربما-ونحن في مطلع القرن الواحد والعشرين- هو الوقت المثالي للعودة له بالدراسة، نتيجة للأوج الذي تعرفه الحريات الفردية في هذا العصر، وهو حافز كبير على إعادة تسليط الضوء عليه مجددا، ولا أدل على أهمية استثمار تلميذته جوليا كريستيفا له في بناء مبحثها الشهير (التناص)، ذلك المبحث المعقد الذي اسكتني— ولازال- أهمية كبيرة في حقل الدراسات النقدية اليوم، خصوصا مع ما يعيشه العالم اليوم من تعدد ديني وفكري (...) تتقارب فيه بعض التوجهات، وتتداخل فيه أخرى، وتصل ببعضها الآخر إلى حد التناقض والتصادم داخل المجتمع الواحد، والعجيب أنها تتعايش وتتفاعل معا، وتسعى كل واحدة إلى الهيمنة برؤيتها للعالم على بقية الرؤى، بانتهاج وسائل مختلفة، ما نتج عنه تعدد في اللغات وفي تداخلها وتفاعلها في خطاب واحد يجمعها مثل ما نجده في الرواية.

ولتبيين صلاحية هذا المبدأ آثرنا تطبيق مقولاته على رواية حداثية صدرت مؤخرا هي " كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك"للروائي الجزائري المقيم في روما "عمارة لخوص"، واخترنا هذا الموضوع بالبحث لعدة أسباب سعيا منا للتدليل على صلاحية هذا المبدأ على دراسة الأدب المتضمن لآثار حركة المثاقفة الشديدة بين الشعوب المتباينة التي نعيشها حاليا على مستوى العقائد والأفكار واللغات والعادات والتقاليد ورؤاها للعالم وكيفية تعايشها، وبفعل مخلفات العولمة التي جعلت من العالم قرية صغيرة تشهد صراعات بين أنصار الهوية والقومية ودعاة الذوبان والمجتمع الجديد الليبيرالي المتحرر من قيود الدين واللغة والعادات والتقاليد، وفي ظل ما يدور من منتديات ولقاءات حول حوار الحضارات بين الشعوب.

ولتكون هذه الدراسة منهجية تصل بنا إلى الأهداف التي سطرناها جعلنا هيكلتها مكونة من مقدمة وفصلين؛أولهما نظري والثاني تطبيقي،وخاتمة، وتحت كل فصل عناصر حيث يعالج كل عنصر فكرة معينة في الموضوع.

ففي الفصل الأول تناولنا جنس الرواية بالتعريف؛ ساردين أهم مفاهيمها، وشيئا من نشأتها وتطورها، وأهم المقاربات التي مست الرواية وسعت إلى دراستها، وخصصنا بالذكر المقاربة الإيديولوجية والشكلية والبينوية والسوسيونصية، وخصصنا جانبا آخر للحديث عن إسهامات "ميخائيل باختين" في دراسة الرواية خاصة مبدأ الحوارية.

وفي الفصل الثاني طبقنا عناصر الحوارية على رواية " كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك"للروائي الجزائري "عمارة لخوص"، وهي رواية تتناول قصة مهاجر جزائري في مدينة روما بإيطاليا، الذي فر من ذكرياته الحزينة في الجزائر التي كانت تعيش في تلك المرحلة أزمة أمنية شديدة،وتنقل الرواية يومياته في بناية تضم طوائف اجتماعية مختلفة من جميع أنحاء العالم مثل طباخ من إيران، صاحب متجر من بنغلاديش، ومدبرة بيت من البيرو، وأستاذا جامعيا من الجنوب الإيطالي، وشابا هولنديا جاء لدراسة السينما الإيطالية، ومهاجرين آخرين ، وبعض السكان الإيطاليين كذلك، وهي شخصيات لا يمت بعضها لبعض بصلة في جوانب الحياة المختلفة، سواء على مستوى العقائد أو الأفكار أو التوجهات الاجتماعية، ولا في رؤيتها للعالم، وتتعرض لعلاقاته بكل واحد من هؤلاء في ظل هذه الاختلافات الشديدة، فهناك المسلم والمسيحي، والمتعلم والجاهل، والطموح والكسول المتواكل على الآخرين لا يحسن شيئا في مجتمع لا يرحم،و مواطنون إيطاليون أصلاء و مهاجرون دخلاء ،تربطهما حركة تمييز وعنصرية واحتقار أو علاقة تقدير لبعض دون بعض، وتطفوا فيها أسس للتصنيف الحضاري من التخلف والبربرية وشيءمن خلفياتها.

واعتمدنا في ذلك على وصف الظاهرة الأسلوبية وتحليل عناصرها فقمنا باستخراج عناصر الحوارية الواردة في الرواية والتعقيب عليها في ظل بقية النتائج المتحصل عليها.

ولا ندعي أننا أول من طرق هذا الموضوع بالدراسة والمناقشة والتطبيق؛ بل سبقنا إليه طائفة من الباحثين الذين أدركوا أهميته، أذكر على سبيل المثال الدراسة الموسومة بـــ"أسلوبية الرواية:مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ" للباحث إدريس قصوري، وفي كتاب "أسلوبية الرواية" لسمر روحي الفيصل بالإضافة إلى كتاب" أسلوبية الرواية" لحميد لحميداني، ولكننا هنا جعلنا مدونة التطبيق رواية جزائرية يتجلى فيها هذا المبدأ بشكل جلي ،تبعا للتنوع الذي يعرفه المجتمع الجزائري في شرائحه من جهة، والتنوع في الجاليات المقيمة بأوروبا من جهة ثانية، بل في نظرنا هي رواية نموذجية لمثل هكذا دراسة.

واعتمدنا في ذلك على كتب "ميخائيل باختين" نفسه مثل كتاب " شعرية دوستويفسكي" والخطاب الروائي والكلمة في الرواية.

وقد واجهتنا عقبات عديدة خلال البحث؛ منها قلة النماذج التي طبقت على روايات عربية، صحبة قلة في مصادر ومراجع البحث عموما وافتقار المكتبة الجامعية على دراسات على الإرث الباختيني ما استدعى منا التنقل مرارا لمكتبات جامعية أخرى، والسؤال باستمرار على كل ما يخدم هذا البحث، ومع ذلك كله لم نتمكن من الحصول على بعض المصادر والمراجع التي رأينا أنها قد تنير هذه الدراسة، كما كان لضيق الوقت دوره في التأثير على هذه الدراسة،على مستوى العمق واستحضار أمثلة أكثر مما تم التعليق عليه.

وفي الأخير نتمنى أن يكون هذا العمل قد اتسم بالجدية الكافية، ووفق في تحقيق أهدافه التي سطرت له، ومعينا لكل باحث في جهود "باختين" عموما وعلى فهم مبدأ الحوارية خصوصا وأن يكون شاملا ومنهجيا، والكمال لله رب العالمين.

وأخيرا لا يسعني إلا التقدم بالشكر الجزيل للأستاذة المشرفة بشرى شمالي، وفائق الشكر والامتنان للسادة الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة على تفضلهم بقراءة البحث والعمل على تصويب ما فيه من أخطاء.

الفصـــل الأول

الروايـــة ومقـــارباتها

1.تعـــريف الروايـــة:

كثر الاشتغال بنظرية الرواية من طرف الفلاسفة والنقاد على الرغم من أن الاعتراف بالرواية كجنس أدبي مميز لا يعود إلا إلى القرن السابع عشر. وتطور الرواية ومواكبتها لجملة التحولات الفكرية والعلمية هو ما أعطى لنظرية الرواية هذه المكانة.

عرفت الرواية في نهاية القرن العشرين انتشارا ملحوظا خاصة عند الغرب، وأصبحت تهيمن على الأدب لما يميّزها من خصائص فنية، وهذا ما جعلها قطبا شغل أنظار الدارسين فاجتهدوا في تعريفها.ولأن الرواية تأخذ أشكالا مختلفة، وترتدي في هيئتها أكثر من رداء جعل تعريفها أمرًا صعبًا.

يعرِّفها معجم لاروس على أنها "مؤلف يقوم على الخيال ويتشكل من محكي مكتوب نثرًا، ذي طول معيّن تكمن أهميته في سرد المغامرات، وعرض الأخلاق أو الطبائع وتحليل العواطف والأهواء".[1]

ارتبط مصطلح الرواية فترة طويلة بالأعمال الأدبية الأخرى كالمسرح، القصة، الملحمة، مثلما ذهب إلى ذلك "هيغل" حيث ربط الرواية بالملحمة "الرواية ملحمة حديثة برجوازية، تعبّر عن الخلاف القائم بين القصيدة الغزلية ونشر العلاقات الاجتماعية" [2]فصراع الفرد ضد مجتمعه الواضح في الرواية هو ما جعل "هيغل" يقول إن الرواية هي أداة أو مجال للصراع بين شعر القلب وبين نثر العلائق الاجتماعية و الظروف الخارجية.

---

[1]- بيير شارتييه، مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، ط 1، 2001، ص10.

[2]- صبحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، الرواية الدرامية أنموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006، ص26.

لقد عمّق "جورج لوكاتش" ما قاله "هيغل" عن علاقة الرواية بالملحمة حيث يقول: "الرواية هي ملحمة زمن لم تعد فيه الكلية الممتدة للحياة معطاة بكيفية مباشرة، زمن صارت فيه محايثة المعنى للحياة مشكلة، مع ذلك، فإن هذا الزمن لم يكف عن رؤية الكلية هدفا"[1].

قدّم "لوكاتش" من خلال هذا التعريف تحليلا لأهم تناقضات العصر الحديث من خلال شكل الرواية وقدرتها على استيعاب الواقع، وكأني به يقول إن الرواية ضرورية للتعبير عن العالم.وقد أفرد في كتابه "نظرية الرواية" فصلا للمقارنة بين الرواية والملحمة، ناهيك عن "ميخائيل باختين"(Mikhail Bakhtine)الذي ألّف كتابا خاصا تحدّث فيه عن علاقة الملحمة بالرواية عنوانه "الملحمة والرواية" حيث يقول:"الرواية هي الجنس الوحيد الذي هو في صيرورة ،و غير منجزة أيضا"[2]فهو يشير إلى أن الرواية في حالة تجدد وتطور مستمرين، فهي لم تكتمل بعد"إن الرواية على خلاف الأنواع الأخرى لا تمتلك قوانين خاصة، وما هو فعال تاريخيا، يتشكل من عدّة نماذج روائية، وليس من القواعد الروائية بحد ذاتها." [3]فغياب القواعد هذا هو أصعب ما يواجه الباحث الذي يودّ الخوض في مجال الرواية.

و يذهب"رولاند بارت"(Roland Barthes)إلى "أن الرواية عمل قابل للتكيف مع المجتمع"[4]، ولا يخالفه كل من "رونيه ويليك"و"أوستن وارين" في أن الرواية تعبير عن المجتمع، وهي الآلة التي تقيس حرارة المجتمع لأنها تتطرق إلى كافة التيارات الفكرية و تتكيف في كل الأحوال والواقف[5]إذن فالرواية هي الشكل الأدبي القادر على استكناه الواقع، فلئن "كان الشعر هو ديوان العرب، فإن الرواية الآن هي ديوان الحياة المعاصرة، فهي تستطيع أن تحمل عبر صفحاتها

---

[1]- فيصل دراج، نظرية الرواية و الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2002، ص16.

[2]-المرجع نفسه ،ص72.

[3]- ميخائيل باختين، نقلا عن عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، مقاربة نظرية، مطبعة الأمنية، دمشق-الرباط،ط1، 1999، ص9.

[4]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب-الكويت، (دط)، 1998، ص37.

[5]- عبد الرحمن بوعلي، الرواية العربية الجديدة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، المملكة العربية، (دط)، 2001، ص5.

وفصولها كل خصائص الحياة وسماتها(...)هي الحياة نفسها، ولكن صيغت بطريقة فنية تخضع لاعتبارات الفن الروائي وقواعده وتقنياته" [1]فمن خلال الروايات نتعرف على واقع الأمم، لأنها لصيقة بالحياة والمجتمع، وتتغير موضوعاتها وتتجدد بتجدد الحياة، فهي تعبّر عمّا يعانيه المجتمع بكل قيمه الايجابية وحتى السلبية.

يورد حسين خمري تعريفاً مغايراً للرواية فهي "ممارسة لغوية رمزية تتداخل فيها مستويات خطابية مختلفة تاريخية، اجتماعية، حضارية، ذهنية"[2]فالرواية حسبه إنتاج لغوي، مادّته الأولية هي الكلمات والأنساق اللغوية، وقوله أن الرواية رمزية يحيل على عنصر الخيال في الرواية باعتبارها عمل تخيلي هدفه تصوير الواقع بأفراده وجماعاتها وتقديمه في شكل أنساق لغوية.

تتميز الرواية بخصائص نوعية تجعلها من أصعب الأجناس الأدبية وأقلها قابلية للتحديد، واستطاعت أكثر من أي جنس أدبي آخر أن تهضم وتتمثل أجناسا أدبية متعددة، فهي "أقدر على استيعاب كل الأجناس الأدبية وسلكها في حواريات تظهر تصارع اللغات والبُنى الخيالية وجدلية الفضاءات والأزمنة"[3].

تختلف الرواية كما قلنا سابقا عن بقية الأجناس الأدبية(الشعر، المسرح، الدراما،...)لأنها لا تتحدد من خلال شكل معيّن وإنّما تتحدد بمدلولها، فهي "لا تخضع لقواعد كتابية تختص بها، بل إن الموضوعات المطروقة هي ما يحدد كينونتها كجنس، فهي تسرد مغامرات وهمية أو ترسم شخصيات غير حقيقية أو تنسج حبكات متخيلة"[4].

ممّا سبق ذكره نلاحظ تعدد وتباين وجهات النظر حول تعريف الرواية وهذا ما حال دون إيجاد تعريف جامع مانع لها، وذلك بسبب تطورها المستمر فهي جنس منفتح وغير مكتمل، فتبقى في حركية دائمة مع قدرتها على استيعاب العديد من الخطابات والأساليب والأجناس الأدبية.

---

[1]- أحمد فضل شبلول، الحياة في الرواية، قراءات في الرواية العربية والمترجمة، دار الوفاء، الإسكندرية،(دط)، (دت)، ص5

[2]-حسين خمري، فضاء المتخيل، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2002، ص191.

[3]- خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين،دمشق،(دط)، 2007، ص364.

[4]- برنار فاليط، النص الروائي، تقنيات ومناهج، ترجمة رشيد بنحدو، المشروع القومي للترجمة،(دط)، (دت)، ص6.

2.نشـــأة الرواية وتطورها:

ظهرت الرواية مع بدايات القرن الثامن عشر، حيث بدأت مولوداً يفتقر لعدّة سمات وتقنيات، ثم نمت و تطورت حتى غدت جنسًا أدبيًا مستقلًا له شكله الخاص.

نشأت الرواية الأوربية"عند تحوّل أوربا من الحقل إلى المصنع، ومع أفول نجم الطبقات الأرستقراطية لتعبّر عن الصراع بين القديم والجديد، ولتعكس قضايا مجتمع المدينة المضطرب بين عهد مضى وعهد يتشكل، بين الحلم باليوتوبيا والاصطدام بالواقع" [1]يتضح هنا انكباب الرواية على الواقع، حاملة رسالة جديدة هي التعبير عن روح العصر بكل خصائصه.

أمّا فيما يتعلق بالرواية العربية فإنه لا يختلف اثنان في أنّها نشأت في العصر الحديث فنًا مقتبسًا من الغرب أو متأثرًا به تأثرًا شديدًا، فنشأتها لا تختلف عن نشأة الرواية الأوربية "فهي ترتبط مثلها بالتمدن والتحضر وبروز الطبقة الوسطى لكنها تظل مشدودة إلى ماضيين: الأول هو المسرودات العربية التراثية من مقامات وتراجم وكتب رحلات وسير شعبية، والثاني هو ما نتج عن تفاعل العرب مع أوربا"[2].

هيمنت الرواية في العالم العربي على الأدب في النصف الثاني من القرن العشرين كماً وكيفاً، مستدركة ما فاتها؛ إذ نشأت في وسط تاريخي يفتقر إلى العلوم الحديثة، ويفتقر إلى تقاليد وأعراف هذا الجنس الحديث.

ازدهرت الرواية العربية في الثلث الأخير من القرن السابق بشكل غير مسبوق وتجلى ازدهارها في تزايد عدد الروايات الصادرة في كل أقطار الوطن العربي، وانتشارها على الساحة الثقافية العالمية بفضل الترجمة، وتزايد الاهتمام بالرواية وتزايد عدد الدراسات النقدية التي تجمع بين المناهج الغربية والنصوص العربية[3].

---

[1]-بهاء الدين محمد مزيد، زمن الرواية العربية، مقدمات وإشكاليات وتطبيقات، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية، ط1، 2001، ص17

[2]-المرجع نفسه، ص ن.

[3]- ينظر المرجع نفسه، ص21-22.

الرواية لصيقة بالحياة والمجتمع "لأنها عانقت قضايا المجتمع في تحولاته وصيرورته، وعبّرت عن زوايا كثيرة، واقتحمت العديد من المناطق التي لم يتم التعبير عنها في أنواع أو أجناس أخرى، أو في فترات سابقة"[1] وهي بهذا أصبحت تقوم مقام المرآة للمجتمع.

3.مقـــاربات الروايـــة:

حظيت الرواية بمكانة هامة ضمن الحركة الأدبية المعاصرة لما يميّزها عن باقي الأجناس الأخرى وقدرتها على استحضار معالم اجتماعية وأنساق فكرية وصياغتها بطريقة فنية. وهذا ما جعلها تستأثر اهتمام العديد من الباحثين في مختلف التخصصات، من ثم تعدّدت الدراسات حولها.

والهدف الذي نسعى إليه هنا هو إلقاء نظرة على الدراسات التي اهتمت بتحليل الرواية حتى نضع القارئ في الصورة، ونوضح أن إيرادنا لهذه المقاربات ليس هو صلب موضوع البحث وإنما هو إطلالة مقتضبة لبعض الدراسات التي عُنيت بالرواية كتمهيد للوصول إلى تحليلات "ميخائيل باختين" للرواية والتي هي موضوع بحثنا. ولنرى الفرق بين هذه الدراسات والجديد الذي جاء به "باختين".

1.3.الدراسات الإيديولوجية:

كثرت الدراسات الاجتماعية حول الرواية لتمثلها مواقف وأفعالا اجتماعية وتاريخية فهي (الرواية) تقوم بتصوير الأوساط الاجتماعية وتحليلها تحليلا اجتماعيا. من ذلك "التأملات الطويلة والدقيقة لبلزاك حول الوظيفة الاجتماعية والسياسية للنبالة الفرنسية جزء هام من قصته "دوقة لانجيه"مخصص لهذا النوع من التحليلات الاجتماعية التي أعجب بها كثيراً كل من ماركس وانجلز ومن بعدهم "جورج لوكاتش"[2].

---

[1]- سعيد يقطين، الرواية العربية من التراث إلى العصر، مجلة علامات في النقد، العدد 99، ج57، م15، سبتمبر 2005، ص118-119.

[2]- بيير زيما، النقد الاجتماعي، ترجمة عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة-باريس، ط1، 1991، ص123.

تعتبر الرواية أكثر الأجناس الأدبية اهتماما بتصوير الإنسان في علاقاته بالمجتمع، فهي تُستخدم عند علماء الاجتماع "كوثيقة تاريخية لفهم أفضل لمجتمع ما أو عصر ما" [1]لذلك انكبّت معظم الدراسات الاجتماعية على دراسة الرواية لأنها من وجهة نظرهم تصور المجتمع في كل مراحله التاريخية، فقد يكتفي من يبحث في تاريخ الأمم بقراءة النتاج الأدبي(الروايات) حتى يتسنى له معرفة بعض الحقائق التي تُعرض أحياناً كتب التاريخ عن ذكرها.

1.1.3."جورج لوكاتش" ونظرية الرواية:

سعى "لوكاتش" جاهدا إلى التأسيس لمقولات نقدية هي بمثابة الأدوات الإجرائية الضرورية للمقاربة النقدية، مؤكدا على المزايا الإبداعية والجمالية في النص الأدبي دون أن يتجاهل أو يتناسى قدرة المبدع على تمثل الواقع لأن "لوكاتش" يرى في الأدب "شكلا خاصا للانعكاس وأنه من المهم أن يستوعب الواقع كما هو" [2]ومن ثمّ فهو صورة طبق الأصل عنه.و تتمثل هذه المقولات في:الكلي و النمطي،الانعكاس.

واستقى"لوكاتش" مقولته "الأدب معرفة بكلية الواقع" من مقوله "الكلية" الهيجلية، التي تقول أن الأدب هو إدراك للكل الإنساني، واستيعاب كل العلاقات التي تربط الإنسان بالطبيعة والتاريخ. ومن مفهوم الكلية بلور مفهوم النمطي الذي يقصد به القوى الكامنة في المجتمع، التي تكشف عن بنيته الداخلية، فمن خلال النمطي نتمكن من إدراك الواقع الاجتماعي في كليته.

كما حاول"لوكاتش" تطوير فكرة الانعكاس، فهو يرى أن العمل الأدبي لا يعكس فقط الواقع من خلال عرضه لكل مظاهره الحسية، وإنما ينقل تجربة إنسانية، فالعمل الأدبي هو بمثابة رؤية فنية للعالم، ومفهوم الانعكاس يؤكد على البعد الجمالي للنص الأدبي.

انطلق "لوكاتش" في تنظيره للرواية من ملاحظات "هيجل"، حيث عمل منذ البداية على بلورة وتعميق الاقتراحات الهيجلية وإعطائها بعداً أكثر تناسبا مع الواقع الاجتماعي و قدّم تحليلا لأهم تناقضات العصر الحديث من خلال شكل الرواية الحديثة.

---

[1]-بيير زيما، النقد الاجتماعي، المرجع السابق، ص 123.

[2]- جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، ترجمة نايف بلوز، وزارة الثقافة، دمشق، دط،1972، ص125.

أخذ"لوكاتش" بفكرة البطل الإشكالي التي تعود في الأصل إلى مؤسس الفلسفة الحديثة"ديكارت" وبني عليها الشكل الروائي، فالرواية عنده "هي الشكل الأدبي الرئيسي لعالم لم يعد فيه الإنسان في وطنه ولا مغتربا كل الاغتراب لكي يكون هناك أدب ملحمي –والرواية شكل ملحمي– لابد من وجود وحدة أساسية، ولابد لكي تكون هناك رواية من وجود تعارض نهائي بين الإنسان والعالم وبين الفرد والمجتمع" [1]ففي القسم الثاني من كتابه "نظرية الرواية" قدّم نمذجة للشكل الروائي ترتكز على رصد وعي البطل الإشكالي لعدم تلاؤمه مع العالم وخلص إلى أربعة أشكال:[2]

1.**رواية المثالية المجردة:** يتعذّر على البطل الإشكالي إنجاز مثله الأعلى، نتيجة ضيق وعي الفرد الإشكالي بالقياس إلى الواقع وتعقيداته، ومن بين الروايات التي تصلح كنموذج لهذا النوع "دون كيشوت" لسير فانتيس، "الأحمر والأسود" لستاندال.

2.**رواية رومانسية انجلاء الوهم:** ينشأ فيها تصادم وعدم تلاؤم بين البطل والواقع، لأن وعي الفرد الإشكالي أكثر اتساعا من جميع المصائر التي تقدّمها الحياة، فيحدث الصراع مع المجتمع البرجوازي. نموذج هذا الطور هو رواية "التربية العاطفية" لفلوبير، أو "نيبلس ليهْن" لجاكوبسين.

3.**رواية التربية:** هي محاولة تركيبية للنموذجين السابقين، حيث يتخذ "لوكاتش" من رواية "سنوات تعلم ويلهيلم ميستير" نموذجا تركيبيا للشكل الأول والثاني من الروايات. وفي هذا النوع يضيع البطل بين السريرة والعالم ويسعى إلى تحقيق التوازن، فهو لا يرفض المجتمع و يتلاءم معه بواسطة تقبّل أشكال حياته، وفي الوقت نفسه يبني عالمه الخاص.

4.**نموذج الأشكال الاجتماعية:** يتجلى في تحليل روايات "تولستوي" و "دوستويفسكي" وهو نموذج مكتمل، يستعيد الإنسان كليته وعلاقته بالكل الاجتماعي.

---

[1]– إبراهيم عباس، الرواية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2005،ص199.

[2]–ينظر ميخائيل باختين الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة ، دار الفكر،القاهرة،ط1، 1987، ص13-14.

2.1.3."لوسيان غولدمان" ونظرية الرواية:

تكمن الميزة الأساسية التي تطبع التصورات النقدية لدى "لوسيان غولدمان" في ذلك التنظيم الذي نتج عن إعادة بلورة أفكار "جورج لوكاتش" وفق مفاهيم محددة تتمثل في: البنية الدالة، الفهم والتفسير، رؤيا العالم، الوعي الفعلي والوعي الممكن، والكلية والانسجام.

عمل "غولدمان" على نقل مفهوم رؤيا العالم من حقل الفلسفة إلى حقل النقد الأدبي، فأصبح أداة لمقاربة النص الأدبي بعيداً عن التيارات الفلسفية، حيث تتجلى رؤية الأديب للعالم الذي ينتمي إليه في تعبيره عن رؤيا جماعية تتعدى الذات الفردية، وترتبط بطبقة اجتماعية معينة. ورؤيا العالم[*] عند "غولدمان" هي "هذا المجموع من التطلعات والمشاعر و الأفكار التي تجمع بين أعضاء طائفة ما، وهي طبقة اجتماعية في أغلب الأحايين وتجعلهم يعارضون الطوائف الأخرى"[1].

انطلق "غولدمان" في تحليله للرواية من بعض الفرضيات والصيغ السوسيولوجية التي تعتمد على أفكار "لوكاتش" المستمدة من مبادئ الفلسفة المادية. ويمكن إجمال المبادئ[**] التي انطلق منها لبناء نظرية الرواية في:

- "إن الرواية هي تعبير عن "رؤية العالم" وهي رؤية تتكون داخل جماعة أو طبقة معينة في احتكاكها بالواقع ،وصراعها مع الجماعات الأخرى.
- إن دور المبدع هو إبراز هذه الرواية وبلورتها في أفضل صورة ممكنة و متكاملة لها.
- إن الدور الفردي يتجلى أساسا في الصياغة الجمالية للعمل الإبداعي، وليس في بناء الرؤية العامة التي تنتظم هذه الصياغة، لهذا يضفي على الإيديولوجيا إهابا تمويهياً يحوّلها إلى فن.

---

[*] يمكن الرجوع إلى كتاب غولدمان: الإله الخفي للتوسع في دراسة رؤيا العالم، وخاصة الرؤيا المأساوية عند راسين وباسكال.

[1]- نبيل راغب،موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر. لونجمان، بيروت-لبنان، ط1، 2003، ص122

[**] للتوسع في فهم هذه المبادئ الأربة: يمكن العودة إلى كتاب غولدمان: (Pour une Sociologie du Roman)

– إن الشكل الخيالي للعمل الروائي أي بناءه الجمالي يتميز باستقلال نسبي عن بناء العلاقات الاجتماعية وشكلها لذلك فالنص الروائي لا يطابق الواقع، ولكنه فقط يمكن أن يماثل أحد التصورات الموجودة عن العالم في الواقع الثقافي والفكري"[1].

ومن هذه المبادئ يتضح لنا أن "غولدمان" يؤكد على أن الرواية تتجاوز الإيديولوجيا، لأنها رؤيا فنية للعالم، وعلى الباحثين أو النقاد أن ينطلقوا من البنية الداخلية في تفسيرهم وتحليلهم للعمل الأدبي، فهو بذلك تخطى البحث المباشر عن الإيديولوجيا الجاهزة في العمل الأدبي، إلى رؤيا العالم بوصفها وسيطا بين العمل الأدبي والواقع، حيث ربط رؤيا العالم بمستويين من الوعي الاجتماعي، الوعي الممكن "الذي يمثل الأهداف الكبرى للجماعة، في سعيها إلى المستقبل، وفي حركتها التاريخية الهادفة إلى الأمثل والأكمل" [2]،والوعي الحقيقي أو القائم "الذي يشكل جملة التصورات التي تبلورها الجماعة عن نفسها وعن الجماعات الأخرى التي تعارضها" [3]و"غولدمان" يربط الرواية بالوعي الممكن للجماعة المعبرة عن نفسها بواسطة المبدع.

وعلى الرغم من إلحاح "غولدمان" على ضرورة التركيز و الانطلاق من بنية العمل الداخلية، لم يتمكن من بلورة أفكاره ضمن أدوات إجرائية واضحة المعالم يعتمدها كل محلّل للرواية، فكل ما وصل إليه بقي قيد النظري و لم يتجاوزه إلى التطبيق، وهذا ما تأكد من خلال تحليله ودراسته لأعمال "مالرو" الروائية و على الرغم من هذه النقائص إلا أن منهج غولدمان في دراسة الرواية يعتبر من أكثر المناهج مرونة وأكثرها مهارة.

2.3.الدراسات الشكلية:

ظهرت الشكلانية في الوقت الذي كان الأدب الروسي يعاني من أزمة منهجية خاصة عندما رُبط الأدب بالمجتمع، حيث كان خاضعا لهيمنة النقد السوسيولوجي ولخلفياته السياسية

---

[1]–حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجي، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت–الدار البيضاء، ط1، 1990، ص66-67 .

[2]–عبد الوهاب شعلان، المنهج الاجتماعي وتحولاته، من سلطة الإيديولوجيا إلى فضاء النص، عالم الكتب الحديث، إربد–الأردن، ط1، 2008، ص39.

[3]– المرجع نفسه، ص ن.

والإيديولوجية، ففي القرن العشرين أكّد الشكلانيون على استقلالية العمل الأدبي عن العوامل الخارجية المحيطة به، الاجتماعية والتاريخية وحتى النفسية وغيرها، وألحّوا على دراسته في خصوصيته و بمعزل عمّا يحيط به من عوامل. ويؤكد هذا على إقصاء الشكلانيون لما هو خارجي عن النص لأن التطور الأدبي في نظرهم ينطلق من داخل العمل الأدبي لا من خارجه.

لقد صاغ الشكلانيون نظريتهم استرشادًا بمبدأين اثنين:

المبدأ الأول ولخّصه "جاكوبسون"قائلا:"إن موضوع علم الأدب ليس الأدب إنما أدبيته "Littérarité[1] أي العناصر التي تجعل من عمل ما عملاً أدبيا، وهم بذلك حصروا اهتمامهم في نطاق النص.

أما المبدأ الثاني:"فيتعلق بمفهوم الشكل: فقد رفضوا رفضاباتا ما كانت تذهب إليه النظرية النقدية التقليدية من أن لكل أثر أدبي ثنائية متقابلة الطرفين هي الشكل وأكدوا أن الخطاب الأدبي يختلف عن غيره ببروز شكله"[2].

بالإضافة إلى هذه المبادئ فإن الشكلانيين اهتموا بالعمل الأدبي، ورفضوا كل المقاربات التي تهتم بما هو خارج عنه من مقاربات نفسية، فلسفية، اجتماعية وأصبح من غير الممكن "تفسير العمل الأدبي انطلاقا من سيرة حياة الكاتب ولا انطلاقا من تحليل للحياة الاجتماعية المعاصرة"[3].

نشير هنا إلى أنه لا يمكننا أن نتعرض لجمل الجهود التي بذلت من طرف الشكلانيون، وسنتوقف فقط عند توماشفسكي ونظرية الأغراض.

---

[1]- جان ايف تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، (دط)، 1993، ص23.

[2]- مجموعة مؤلفين، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدثين، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت-لبنان، ط1، 1982، ص10.

[3]- المرجع نفسه،ص16.

1.2.3.توماشفسكي ونظرية الأغراض:

يتحدث "توماشفسكي" عن وحدة العمل الأدبي على مستوى الدلالة، فكل نص أدبي إلا ويحمل غرضا كبيرا (عاما)، وتتعدد أجزاؤه بتعدد أغراضه، ويقول إن اختيار الغرض مبني أساسا على علاقة الكاتب بقارئه مهما كان نوعه ومستواه، ومبني أيضا على محيطه المعرفي والثقافي فمهما يكن فالكاتب والقارئ يلتقيان لأن هذا الأخير موجود وحاضر في كل المحطات التي يمر بها النص الأدبي.

أ.المبنى الحكائي والمثن الحكائي:

يميّز"توماشفسكي" بين أغراض ذات مبنى وأغراض لا مبنى لها، ويبدو ذلك جليا في قوله: "إن تنظيم هذه العناصر الفرضية يتحقق حسب نمطين أساسيين: فإما أن تخضع لمبدأ السببية فتراعي نظاما وقتيا معينا، وإما أن تعرض دون اعتبار زمني، أي في شكل تتابع لا يراعي أية سببية داخلية، في الحالة الأولى نكون إزاء أعمال "ذات مبنى à sujet" (قصة قصية، رواية، قصيدة ملحمية)، ونكون في الثانية بصدد أعمال لا مبنى لها، أي وصفية(شعر وصفي وتعليمي، غنائي، كتـــابات رحلات...)"[1]

إذن فالقصة والرواية والملحمة هي أغراض بحيث كل غرض يتكون من وحدات غرضية كبرى، وهي بدورها تتألف من وحدات غرضية صغرى لا تقبل التجزئ، وتتمثل هذه الوحدات الصغرى في الجمل التي يتألف منها الحكي، والتي أطلق عليها "توماشفسكي" اسم الحافز "فكل جملة تتضمن في العمق حافزا خاصا بها" [2].ومجموعة هذه الحوافز تشكل إما المبنى الحكائي أو المثن الحكائي"فالمثن الحكائي، هو مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل. إن المثن الحكائي يمكن أن يُعرض بطريقة عملية حسب النظام الطبيعي بمعنى النظام الوقتي والسببي للأحداث وباستقلال عن الطريقة التي نظمت بها تلك الأحداث أو أدخلت في

---

[1]-مجموعة مؤلفين، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانين الروس، المرجع السابق، ص179.

[2]-المرجع نفسه، ص181.

العمل(...)والمبنى الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعيّنها لنا".[1]

تنتظم أغراض النص على مستوى صياغتها، فإما أن تكون خاضعة لمبدأ السببية أو لا. فإذا جاءت متتابعة زمنيا شكلت لنا المثن الحكائي أما إذا جاءت مترابطة ترابطا يقتضيه الفن ليس الواقع فإنها تشكل المظهر الثاني وهو المبنى الحكائي. فالمثن هو المادة الأولية التي يُشكَّل منها الحكي أما المبنى فهو الصياغة الفنية لهذه المادة الأولية.

ب.الحـــوافز:

يتكون الحكي من عدّة حوافز كما سبق وأشرنا إلى ذلك، ويرى "توماشفسكي" أن بعض هذه الحوافز أساسية بحيث إذا حذفت من الحكي يختل المعنى، والبعض الآخر ليس ضروريا وتسمى الأولى حوافز مشتركة والثانية تسمى حوافز حرّة "إن الحوافز المشتركة تتصف وحدها بالأهمية بالنسبة للمثن الحكائي. أما في المبنى الحكائي فالحوافز الحرّة هي التي تقوم على وجه خاص بدور مهيمن محددة بناء العمل" [2].فالحوافز ليست على نمط واحد وليست على درجة واحدة من الأهمية.

يقدّم "توماشفسكي" تقسيما آخر للحوافز "إن الحوافز التي تغير وضعية ما تسمى حوافز ديناميكية، أما تلك التي لا تغيرها فتسمى حوافز قارة(...)و تكون الحوافز الحرة في العادة قارة، لكن ليست كل الحوافز القارة حوافز حرة...يعتبر وصف الطبيعة والمكان والوضعية ووصف الشخصيات وطبائعها من وجهة نمطية حوافز قارة، أما أفعال و تحركات البطل فهي من نفس الوجهة، حوافز ديناميكية"[3].

---

[1]-المرجع السابق، ص180.

[2]-المرجع نفسه، ص182.

[3]- م ن، ص184.

جـ.التحفـــيز:

التحفيز هو إدخال عنصر جديد في الحكي، وينبغي أن يكون مبرّرا ومقبولا بالنسبة للإطار العام للقصة. وهو ثلاثة أنواع:

1.التحفيز التأليفي:

هو إدراج وظيفي للحوافز، أي إن كل حافز أو إشارة في القصة لابد أن يكون له وظيفة وعلاقة بما يأتي في القصة ويذكر "توماشفسكي" في هذا الصدد قول "تشيكوف" :"إذا ما قيل لنا في بداية قصة قصيرة، بأن هناك مسمارا في الجدار، فعلى البطل أن يشنق نفسه فيه في النهاية"[1].ولهذا النوع من التحفيز ثلاثة أشكال، إما حوار، أو إدراج حوافز في شكل أنساق وصف أو تحفيز مزيف.

2.التحفيز الواقعي:

يتعلق بإدراج حوافز لها حياتها الخاصة خارج دائرة الأدب، (الإيهام بما هو واقعي) ويكون بإدراج مواد غير أدبية في عمل أدبي، كإدراج مواد من النوع التاريخي لأن التاريخ مادة يمنح منها الأدباء مادتهم الأدبية، أو إدراج مواد من النوع الأسطوري، لأن الأسطورة توهمنا بأن أحداثها وقعت أو أنها محتملة الوقوع[2].

3.التحفيز الجمالي:

هو إدراج حوافز واقعية داخل بنية الحكي مع مراعاة عنصري الجدة و الفرادة وهذه الفرادة لابد أن تنسجم مع بقية العمل الأدبي. وهذا ما قصده "توماشفسكي" عندما قال :"إن إدخال الحوافز -كما أشرت إلى ذلك من قبل-إنما ينتج عن تراضٍ بين الوهم الواقعي ومتطلبات البناء الجمالي"[3].

---

[1]-المرجع السابق، ص194.

[2]-المرجع نفسه، ص ص 196-199.

[3]-م ن، ص200.

2.2.3.نموذج "رولان بارت":

اقتفت الاتجاهات البنوية أثر الشكلية الروسية في استفادتها من علم اللغة الحديث في تحليل النص الروائي، لكنها تختلف عنها في رفضها تقسيم العمل الأدبي إلى شكل ومضمون، وترى أن النص وحدة متكاملة، يتكون من عناصر، وروابط ومستويات. فإن كانت الشكلية احتفت واهتمت بالشكل فإن البنوية إلى جانب ذلك ركّزت على المضمون باعتباره عنصر من عناصر البناء الفني للرواية.

يرى أصحاب هذا الاتجاه أن النص بنية مستقلة بذاتها، قابلة للتحليل دون الاستعانة بما هو خارج عن النص سواء كان من المؤلف، أو بيئته، أو العصر، وهذا ما أكّده "بارت" في مقاله "موت المؤلف".

اختلفت وتعددت التحليلات البنوية للنص الروائي فلكل واحد من البنويين نموذجه الخاص. حيث ذهب "رولان بارت" في نموذجه إلى أن النص الروائي مثل الجملة أو أنه جملة كبيرة باعتبار أنه يتكون من وحدات متداخلة تشبه وحدات الجملة في جزئياتها وطريقة تركيبها، لذلك اعتمد اللسانيات كنموذج لتحليل الخطاب السردي، وحجّته في ذلك "أننا نجد في الحكي كل المقولات الرئيسية التي نجدها في الفعل من زمن وصيغة وجهة وضمائر، وهذا ما قام به البويطيقيون"[1].

ناظر "بارت" بين الجملة والقصة، وماثل بين المقولات اللغوية الرئيسية وتلك الموجودة في القصص، ورأى أن القصص نسخة كبيرة عن المقولات اللغوية "فكما أن الجملة في مستواها الصوتي تحتوي على"الفونيمات" و "المورفيمات"، وفي مستواها الصرفي على الصيغ، وفي مستواها النحوي على المسند والمسند إليه. فإن النص الروائي أيضا يحتوي على جزئيات كثيرة متداخلة وتنتمي إلى مستويات متراكبة، هذه الجزئيات تبدو من خلال الشكل الظاهري للنص على هيئة

[1]-سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزمن، السرد، التب ئ)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 3، 1997، ص38.

كلمات وجمل وعلاقات أسلوبية، وتبدو في الهيكل الداخلي على هيئة أحداث وشخصيات ومواقف و أفكار وأحاديث"[1].

فمثلما أن الجملة تحتوي على عدة مستويات فإن القصة أيضا تخضع لنفس التراتبية وهذا ما يؤكد خضوعها للنمذجة اللغوية يقول :"فالقصة جملة كبيرة شأنها في ذلك شأن أي جملة إثباتية. وإن هذه لتعتبر خطاطة لقصة بشكل ما، ولقد نجد أن الفئات الرئيسة في القصة تكبر وتتحوّل بما يناسب القصة، هذا على الرغم من أنها تمتلك فيها دوالا أصلية (معقدة غالبا): الأزمنة، المظاهر، الصيغ، الأشخاص. ونظيف إلى ذلك أن "الفواعل" نفسها في تعارضها مع الاسنادات الفعلية، لا تترك مجالا للخضوع إلى نموذج من نماذج الجملة"[2].

وقد زوّدت اللسانيات بارت في تحليله للقصص بمستوى الوصف الذي أقرّ أن للجملة عدّة مستويات: صوتية وصرفية وتركيبة وسياقية. لقد شغلت نظرية المستويات اهتمام الكثير من الباحثين أمثال "بنفيست"، "ستراوس" ،"طودوروف" في تحليلهم للأسطورة والرواية والحكاية، أما "بارت" فقد اختار الحكاية لمعالجة الخطاب القصصي يقول :"ومهما يكن عدد المستويات المقترحة، وعدد التعريفات المعطاة، فإننا لا نستطيع أن نشك في أن القصة درجات مترابطة، وإذا كان هذا هكذا، فإن فهم القصة لا يعني فقط تفكيك لغز التاريخ، فالأمر يحتاج أن نتعرف فيها على "طوابق" وأن نسقط السلاسل الأفقية للخط السردي على محور عمودي ضمني، ومادام الحال كذلك فإن قراءة (أو سماع) القصة لا يعني فقط أن ينتقل المرء من كلمة إلى أخرى، ولكن أيضا أن ينتقل من مستوى إلى آخر"[3].

ثم يقترح أن يقسم النص إلى ثلاثة مستويات :"ثم إننا لنقترح تمييزا في العمل السردي بين مستويات ثلاثة: مستوى "الوظائف"(بالمعنى الذي تأخذه الكلمة عند بروب وبريمون)، ومستوى "الأفعال" (بالمعنى الذي تأخذه هذه الكلمة عند غريماس عندما يتكلم عن الأشخاص كما لو أنهم

---

[1]-عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة(الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، مكتبة الآداب القاهرة، ط 1، 2006، ص43.

[2]-رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنوي للقصص، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط 2، 2002، ص33.

[3]- المرجع نفسه، ص 36، 37.

فواعل)، ومستوى "السرد"(والذي هو بالمعنى الإجمالي يتمثل بمستوى "الخطاب" كما عند طودوروف) "[1]

يبدو لنا جليا استفادة "بارت" من جهود سابقيه فهو يستخدم مستوى الوظائف بالمعنى الذي استخدمه "بروب"و "بريمون" و يستخدم مستوى الأفعال بالمعنى الذي أشار إليه "غريماس" ومستوى السرد بنفس استخدام "طودوروف" لمفهوم الخطاب. وكما أنه استفاد من اللسانيات البنيوية ويتضح ذلك عندما قال: أن الوظيفة لا معنى لها إلا إذا أخذت مكانا في الفعل العام للفاعل، أي أنه ينظر للوظيفة من خلال الفعل الذي تؤديه داخل التلفظ. كما أنه أشار إلى أن هذه المستويات مترابطة فيما بينها.

أولا: الوظائف:

"ويقصد بها تلك الوحدات الصغيرة التي يمكن أن يقسم على أساسها القول الروائي، فكل جزئية من جزئيات المستوى الكلامي في الرواية، يفترض أنها ذات وظيفة، و أنها ذات معنى، حتى أصغر التفصيلات والحركات والأوصاف والعلاقات، حتى تلك الأجزاء التي ينظر إليها على أنها لون من الاستطراد، كل جزئية لها معنى، وهي في الوقت نفسه جزء من البنية الكلية، سواء أكانت هذه البنية الكلية محكمة أم مفككة. فقد تكون الوظيفة المنوطة بإحدى الوحدات هي العمل على ترابط البنية، وقد تكون وظيفة وحدة أخرى العمل على تفكيكها والتشويش عليها" [2]،فأيّن كانت صفة هذه الوحدات(فعل، اسم، حرف،...) إلا ولها وظيفة في بنية الرواية الدلالية، فلكل شيء معنى لأن الفن لا يعرف الضوضاء على حدِّ تعبير بارت.

إن أهمية البحث في الوظائف عند "بارت" تكمن في الطابع الشمولي الذي يتخذه البحث عنده، ذلك أن "بارت" لا يتحدث عن الوظائف في نوع حكائي محدد، ولكن عن الوظائف باعتبارها وحدات تكوّن كل أشكال الحكي [3]، لم يحصر "بارت" الوظيفة في الجملة، فقد تؤدي الكلمة الواحدة وظيفة ودور في الحكي برمّته. يقول: "حين تحدّثنا القصة أن جيمس بوند لما كان

---

[1]-المرجع السابق، ص38.

[2]- عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، مرجع سابق، ص43.

[3]-حميد لحميداني، بنية النص السري من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، ط3، 2000، ص28.

يحرس مكتبه للتجسس ورنّ الهاتف، رفع سماعة أحد الخطوط الأربعة، فإن الوحدة(أربعة) تشكل وحدها وحدة وظيفية، إذ ترجع إلى مفهوم ضروري، إلى جماع التاريخ ذي التقنية البيروقراطية العالية"[1].إذن فالوحدة السردية أربعة هنا ليست الوحدة اللسانية (كلمة أربعة)، إنما تخبرنا عن المستوى الاجتماعي الذي يعيش فيه بوند.

"إن بارت يلح أيضا على علاقة كل وظيفة مع مجموع العمل، وهو أمر أشار إليه بروب، دون أن يدرسه بشكل موسّع، و ربما يرجع ذلك إلى أن الحكايات العجيبة تأخذ مسارا تطوريا يسير في الغالب وفق امتداد خطي، أما الأشكال المعقدة من الحكي-ومنها الروايات- فتوقعنا في علاقات متشابكة وشديدة التعقيد بحيث تتقاطع الوظائف وتتبادل وفق خُطاطات تكاد تكون لانهائية، ومع ذلك فإن كل وظيفة تأخذ مكانها ضمن مجموع العلاقات وموقعها في الحكي هو الذي يحدد دورها فيه"[2].

يزخر النص الروائي بمجموعة من الوظائف التي يمكن أن تقسم تقسيما نابعا من المحتوى إلى وظائف نفسية أو واقعية أو غيرهما. كما يمكن أن تقسم تقسيما شكليا نابعا من نوع الجمل أو طريقة الترابط.

***أصناف الوظائف:**

يميز بارت بين نوعين من الوظائف من الناحية الشكلية:

أ.وظائف توزيعية:

وهي الوظائف التي تبدو في الرواية مرتبطة بوظائف أخرى في المستوى نفسه، فالحدث يتوقع منه أن يؤدي إلى حدث آخر، أو يؤدي إلى سلوك، و الفعل يتوقع منه رد الفعل، فرفع سماعة التليفون —حسب الأمثلة التي استشهد بها بارت-له علاقة بإعادة تعليقها، وشراء مسدس له علاقة باستخدامه وهكذا تنتشر في الرواية علاقات متنوعة بين الوظائف التي من هذا القبيل[3].

---

[1]-عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، مرجع سابق، ص44.

[2]-حميد لحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص29.

[3]-المرجع السابق، ص45.

"وتتطابق الوحدات الوظيفية مع الوظائف التي تحدّث عنها بروب، وهي نفسها وظائف التحفيز التي أشار إليها توماشفسكي إذ أنها تتطلب بالضرورة علاقات بين بعضها البعض، فإذا ذكر المسدس في موضع فإن الوظيفة المنتظرة هي استخدام هذا المسدس فيما يلي من الحكي"[1]فالوظيفة هي الفعل الذي تقوم به الشخصية ونلاحظ أن "بارت" يحتفظ بتسمية "بروب" ويقول إن كل فعل يستوجب ردة فعل، وهذه الأفعال محكومة بمبدأ السببية.

ب.وظائف غير توزيعية:

"ويسميها بارت القرائن، وهي وحدات صغيرة تقوم كل وحدة منها بوظيفة دلالية إيحائية، تتجه نحو مستوى آخر، فإذا كانت الوظائف التوزيعية ترتبط بوظائف من المستوى نفسه، أي المستوى القولي أو اللغوي في النص، فإن القرائن ترتبط بعناصر من مستوى آخر هو الشخصيات أو الزمان أو المكان، أو غير ذلك من المستويات التي أجملها توماشفسكي في مصطلح المثن الحكائي"[2]،فكل وصف للشخصيات ولأفعالها ولوضعها الاجتماعي ينتمي إلى الوسائط أو القرائن وهذه الوظائف لا تتطلب علاقات فيما بينها.

وتمييز بارت بين هذين الصنفين من الوظائف لا ينفي ازدواجية بعض هذه الوظائف، فقد تكون وحدة واحدة توزيعية ودالة في آن واحد، كما أنه لا يحصر الوظائف التوزيعية الأساسية في الأفعال والقرائن في الأوصاف فقد يحدث العكس ويكون هدف بعض الأفعال إثبات بعض الصفات للشخصية التي تقوم بالفعل أو الواقع عليها الفعل.

يقول بارت أن هناك بعض القصص يغلب عليها الوظائف التوزيعية مثل الحكايات الشعبية، والبعض الآخر يغلب عليه الوظائف غير التوزيعية مثل روايات الشخصية والقصص السيكولوجية. وبالإضافة إلى التقسيم السابق للوظائف يرى بارت أنها ينقسمان إلى قسمين:

-الوظائف التوزيعية: تنقسم إلى وحدات أساسية تشكل أعمدة الهيكل الكلي للرواية، ووحدات ثانوية تملأ الفراغات داخل تجاويف هذه الوحدات الكبرى أو تدور في فلكها.

---

[1]-حميد لحميداني، بنية النص السردي،مرجع سابق، ص29.

[2]-عبد الرحيم الكردي،السرد في الرواية المعاصرة، مرجع سابق، ص45.

القرائن: تنقسم إلى قسمين: قسم يعبّر عن مشاعر الشخصيات وأحاسيسها وطباعها وصفاتها، وقسم آخر يدل على مواقع الأحداث زمانيا أو مكانيا دلالة مباشرة.

ثانيا: الأفعال/ الأعمال:

يتعلق هذا المستوى بالأفعال التي تقع من فاعلين أو تقع على مفعول بهم، ويرى أن الفاعلين والمفعول بهم في النص الروائي يشبهون الفاعلين والمفعول بهم في الجملة(...)فالفاعل في الجملة ليس شخصا بل هو "عامل" يقوم بالفعل أو يلحق الفعل، وكذلك ينظر إليه"رولان بارت" في النص. هو فقط نموذج يمكن وضعه في أطر وأنماط محددة[1].

ثالثا: الإنشـــاء:

يقصد "بارت" من هذا المستوى اللغة، أو الجانب اللغوي في النص، أو نظام الرموز الذي يربط بين قطبي النص الروائي: المنشئ أو المتلقي داخل النص ذاته، فالمنشئ هو الكاتب، لكنه الكاتب الكامن في النص والمتلقي أو القارئ الضمني أيضا هو أحد العوامل المضمنة في النص[2]ويستوعب مستوى الإنشاء هذا مستوى الوظائف ومستوى الأفعال.

3.2.3."نموذج طودوروف":

ينطلق "طودروف" من نفس الإشكالية التي انطلق منها الشكلانيون الروس وتتمثل في وصف بنية عمل أدبي ما ضمن ما أطلق عليه الشكلانيون بالأدبية. ويقول إن هناك إشكالات تعترض من يقوم بمثل هذا التحليل ولابدّ من فضّها ومن هذه الإشكالات هو ضرورة التفرقة بين مصطلحي المعنى والتأويل لأنها تساعد على الخروج من دائرة التأويلات غير الأدبية.

1.المعنى:

يشير أن العمل الأدبي يتألف من مجموعة من العناصر، وكل عنصر إلاّ وله دور وظيفة ومعنى، ويتحدد هذا المعنى من خلال علاقته مع العناصر الموجودة في العمل. يقول "طودوروف"

---

[1]-المرجع السابق، ص51.

[2]-المرجع نفسه، ص ن.

في هذا الصدد : "إن معنى عنصر من عناصر العمل (أو الوظيفة)، هو الإمكانية التي يتوفر عليها ليرتبط مع عناصر أخرى في هذا العمل أو مع العمل برّمته "[1].كما يمكن أن نستنتج من قوله هذا معنى آخر يتعلق بالوجود الذاتي للعمل، فالمعنى يدور في الأثر ولا يخرج عنه.

2.التأويـــل:

ينجم عن فعل القراءة، الذي يستوجب حضور القارئ محملا بخلفياته المعرفية وانتماءاته الإيديولوجية "فتأويل عنصر من العمل يختلف باختلاف شخصية الناقد ومواقفه الإيديولوجية وباختلاف الفترات، ولكي يتم تأويل عنصر ما فإنه يدرج في نسق العمل ولكنه نسق الناقد"[2].

حاول "طودوروف" في الكثير من أعماله الوقوف عند الشكل الذي تتخذه بنية الحكاية من خلال تطبيق المنطق اللساني الذي ازدهر في عصره وقد "عمل على تفعيل أدبية الأدب، وذلك إيمانا منه بأن القصة مثلا إذا حلّلناها فإننا نجد كما يقول أنها تعكس بنية مجردة ستتخذ شكلا قواعديا"[3].

ولتحديد أطر هذه القواعدية قام بتحليل قصص "الديكاميرون" وعمل على وضع تقابل بين المقولات اللغوية (الاسم، والفعل، والصفة)وبين المقولات الأدبية (الشخصية، الحدث، المسرودية)وللوصول إلى هذا التقابل وبتأثير من"بنفيست" والنقد الشكلي فرّق بين القصة والخطاب وقال إن "العمل الأدبي في مستواه الأعم مظهران فهو قصة وخطاب في الوقت نفسه، بمعنى أنه يثير في الذهن واقعا ما وأحداث قد تكون وقعت وشخصيات روائية تختلط من هذه الوجهة شخصيات الحياة الفعلية(...) غير أن العمل الأدبي خطّان في الوقت نفسه،فهناك سارد يحكي القصة، أمامه يوجد قارئ يدركها"[4].

---

[1]-تزفيطان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، مجلة آفاق، العدد 9/8، منشورات اتحاد الكتاب، المغرب، 1988، ص40.

[2]-المرجع نفسه، ص ن.

[3]- عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، (دط)، 2000، ص78

[4]- تزفيطان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، المرجع السابق، ص41.

كما يذكر "طودوروف" في "مقولات السرد الأدبي" أنه استفاد من توضيح "بنفيست" إذ يقول:"وقد دخل مفهوما القصة والخطاب دراسات اللغة بكيفية نهائية بعد صياغتها صياغة حاسمة من طرف "إميل بنفيست"" [1].كما تحدّث عن أسبقية الشكلانيين الروس في التمييز بين هذين المصطلحين بحيث ينطلق "في تحليله للنص الروائي من نظرية " توماشفسكي "، التي تميز المثن الحكائي والمبنى الحكائي"[2]و يؤكد على أن لكل رواية مظهران متداخلان القصة والخطاب، بحيث يقصد بالقصة ما كان يقصده"توماشفسكي" من المثنالحكائي، ويقصد من الخطاب ما كان يقصده"توماشفسكي" من المبنى الحكائي.

ويرى "طودروف" أن على محلل الرواية أن يستخدم ثلاثة مقاييس هي:"الزمن، والرواية، والطريقة، وهي تستوعب القصة والخطاب معا"[3].لأن لكل منهما زمنه، ورؤيته و طريقته الخاصة به. كما يرى أن لوصف حكاية قصة ما يجب أن "يصوغ الأحداث الكبرى في الرواية في جمل كل جملة تحتوي على مسند ومسند إليه، أو على موضوع ومحمول، وسجل كل جملة في بطاقة خاصة، تحمل رقما يوضح ترتيبها في الخطاب الروائي" [4].وعند إعادة ترتيب هذه البطاقات يتضح لنا أن الخطاب لا يلتزم بالترتيب الزمني للحكاية، بينما القصة فهي عبارة عن انتقالات مستمرة من حالة التوازن إلى عدم التوازن.

إن تركيز "طودوروف" في تحليله للخطاب السردي على المظاهر اللغوية للخطاب(المظهر اللفظي)ليس معناه أنه يقصي المظهر الدلالي والتركيبي في تحليل النص الأدبي، فقد عمل في كتابه الشعرية على تحليل جميع مكونات النص الأدبي(المظهر الدلالي، المظهر اللفظي(الصيغة، الزمن، الرؤية)، المظهر التركيبي) حيث يقول :"ونستطيع إذن تجميع قضايا التحليل الأدبي في ثلاثة أقسام بحسب ارتباطها بالمظهر اللفظي من النص أو التركيبي أو الدلالي" [5]ويردف قائلا إن هذه

---

[1]-المرجع السابق،ص41.

[2]-عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، مرجع سابق، ص54-55.

[3]-المرجع نفسه، ص55.

[4]-م ن، ص56.

[5]- ترفيطان طودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المخبوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، ط2، 1990، ص31.

التفريعات موجودة منذ زمن بعيد بمسميات مختلفة، كما تفاوتت وتنوعت الدراسات المهتمة بهذه المظاهر الثلاث.

يقول "طودوروف" أن لكل من القصة و الخطاب عناصر تدخل في تشكيلهما ،بحيث تشمل القصة عنصرين اثنين هما:

أ.منطق الأفعـــال:

بحيث يتكون السرد من مجموعة من الأفعال (الأحداث) تتوالي تواليا مخصوصا يمنح النص طابعه العام. يخضع هذا التوالي لمنطق حكائي يسميه منطق الأفعال.

ب.الشخصيات و علاقاتها:

تتحد فيه الشخصيات بناء على مجموع علاقاتها مع الشخصيات الأخرى،حيث ترد العلاقات المتغيرة بين الشخصيات إلى ثلاثة محمولات قاعدية هي:

- **مقولة الزمن:**

تحدث عن عدم التشابه بين زمن القصة و زمن الخطاب "فزمن الخطاب هو بمعنى من المعاني، زمن خطي ، في حين أن زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد، ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد، لكن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيبا متتاليا يأتي الواحد منها بعد الآخر".[1]

- **مقولة الرؤية:**

حصر الرؤية السردية في ثلاثة مظاهر:

-السارد<الشخصية الروائية(الرؤية من الخلف):يكون السارد أكثر معرفة من الشخصية.

-السارد= الشخصية الروائية(الرؤية مع):في هذه الحالة يعرف السارد بقدرها تعرفه الشخصية.

[1]-ترفيطان طودوروف، مقولات السود الأدبي، مرجع سابق، ص55.

-السارد< الشخصية الروائية(الرؤية من الخارج):يعرف السارد أقل مما تعرفه أي شخصية من الشخصيات[1].

- **مقولة الصيغة:**

أو أنماط السرد، تحدث فيها عن نمطين من السرد يقابلان مفهومي القصة و الخطاب هما التمثيل و الحكي. أما التمثيل فيتصل بالقص الدرامي ،أما الحاكي فيتصل بالنصوص القصصية التاريخية. و تحدث ضمن هذه المقولة عن كلام الشخصيات الذي إما أن يكون بأسلوب مباشر،أو أسلوب غير مباشر، أو أسلوب غير مباشر حر، كما تحدث عن كلام السارد، و صورته باعتباره بؤرة العمل السردي[2].

4.2.3."نمـــوذج جيرار جينيت":

يعتبر نموذج "جينيت" أهم المرتكزات التي تمحور حولها النقد الجديد في مقاربة النص السردي، وهو أكثر النماذج البنيوية نضجا وأيسرها في مجال التطبيق، وذلك راجع لغناه المعرفي المتميز فقد "أسس للنظرية البنائية كأطروحة نظرية، وكمنهج يرتكز على الخصوصيات الجمالية والبلاغية لمكونات شعرية النص من خلال سعيه لإقامة نظرية عامة في الأشكال الأدبية تستكشف إمكانات الخطاب"[3].

لقد قام"جينيت" بوضع السرديات تحت لواء نموذج نحوي، حيث يرى أن الحكاية هي توسيع للفعل حيث قام"بتنظيم مسائل تحليل الخطاب السردي وفقا لمقولات مقتبسة من نحو الأفعال ستختزل هنا في ثلاث فئات أساسية من التحديدات هي تلك التي تتصل بالعلاقات الزمنية بين الحكاية والقصة،والتي سندرجها تحت مقولة الزمن، وتلك التي تتعلق بأنماط التمثيل السردي وأشكاله ودرجاته، وبالتالي يصيغ الحكاية وأخيرا تلك التي تتعلق بالكيفية التي يبدو بها السرد نفسه

---

[1]-المرجع السابق، 58،59.

[2]-ينظر،المرجع نفسه، ص ص 58، 65.

[3]- عمر عيلان، مستويات السرد عند جيرار جينيت، مجلة الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية نصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 427، تشرين الثاني، 2006، ص31.

متتبعا في الحكاية ومعه محركاه السارد ومتلقيه(...)هذا المصطلح هو الصوت"[1].إذن فهو في تحليله اعتمد على ثلاث مقولات هي الزمن، الصيغة، والصوت، وهي كلها موجودة داخل النص الأدبي. ويبدو جليا في مؤلفاته سعيه إلى تفحص المكونات الداخلية للنص، ورفضه لكل التحليلات الآتية من خارج النص خاصة سلسلة كتبه أشكال.

كان منطلق "جينيت" في تحليله للنص الروائي لغويا، حيث قدّم طريقة لتحليل الخطاب السردي تقوم على الاستفادة من اللسانيات، وجهود سابقيه، وقام بتوضيح بعض المسائل المتعلقة بمفهوم الحكاية والخطاب السردي، فبالنسبة لمصطلح الحكاية قدّم ثلاثة مفاهيم هي:

1-الحكاية هي المنطوق السردي، أي الشفوي أو المكتوب الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث.

2- الحكاية هي سلسلة الأحداث الحقيقة أو التخيلية ومختلف علاقاتها.

3-الحكاية حدث أيضا، غير أنه ليس البتة الحدث الذي يُروى، بل هو الحدث الذي يقوم على أن شخصا ما يروي شيئا ما: إنه فعل السرد متناولا في حد ذاته[2].

أما فيما يتعلق بالخطاب السردي فيقول إنه "نتاج عمل الرواية مثلما يكون كل منطوق نتاج فعل ما"[3].

ثم يؤكد "جينيت" من خلال مؤلفه "خطاب الحكاية" أن دراسته "تنصب أساسا على الحكاية بمعناها الأكثر شيوعا، أي أن الخطاب السردي الذي يبدو في الأدب، وخصوصا في الحالة التي تهمنا نصا سردي، لكن تحليل الخطاب السردي كما أفهمه يستتبع باستمرار-كما سنرى- دراسة العلاقتين، وأعني من جهة العلاقة بين هذا الخطاب والأحداث التي يرويها(الحكاية بمعناها

---

[1]-جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003، ص41،42.

[2]-ينظر ، المرجع نفسه، ص37.

[3]-م ن، ص38.

الثاني)ومن جهة أخرى العلاقة بين هذا الخطاب نفسه والفعل الذي ينتجه(الحكاية بمعناها الثالث)"[1].

يقول"جينيت" إن النص يحتوي على ثلاثة مستويات متشابهة هي القصة، الخطاب، والسرد، وعمل على التمييز بينها، فالقصة هي المدلول أو المضمون السردي ويقصد بها "العالم الخيالي الذي يبتغي القاص نقله إلى القارئ، عن طريق اللغة، ويمكن نقله بوسائل أخرى مثل السينما أو الصور المتحركة، أو اللوحات، أو غير ذلك. لكن العنصر الجوهري فيها هو التتابع الزمني المطرد لمجرى الأحداث"[2].وأما الحكاية فهي "الدال أو المنطوق أو الخطاب أو النص السردي نفسه"[3]أما السرد يعني "الفعل السردي المنتج، وبالتوسع على مجموع الوضع الحقيقي أو التخيلي الذي يحدث فيه ذلك الفعل"[4].

ويؤكد "جينيت" على أهمية المستوى الثالث(السرد) إذ يقول:"ومن ثم فالقصة والسرد لا يوجدان في نظرنا إلا بواسطة الحكاية، لكن العكس صحيح أيضا، فالحكاية(أي الخطاب السردي) لا يمكنها أن تكون حكاية إلا لأنها تروي قصة وإلا لما كانت سردية(...)ولأنها ينطق بها شخص ما، وإلا لما كانت في حد ذاتها خطابا(...)إنها تعيش بوصفها سردية من علاقتها بالقصة التي ترويها وتعيش بصفتها خطابا من علاقتها بالسرد الذي ينطق بها"[5].

يخلص في الأخير إلى نتيجة مفادها أن تحليل أي خطاب سردي يقوم أساسا على دراسة العلاقات بين هذه المستويات، بين الحكاية والقصة وبين الحكاية والسرد وبين القصة والسرد، ويحذو هنا حذو "طودوروف" في تحليل النص السردي حينما أقر بأنه سينطلق من التقسيم الذي اقترحه هذا الأخير، حيث صنف هو الآخر مسائل الحكاية إلى ثلاث مقولات [*] هي مقولة الزمن،

---

[1]-المرجع السابق، ص38.

[2]-عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، مرجع سابق، ص57.

[3]-جيرار جينيت، المرجع السابق، ص38.

[4]- المرجع نفسه، ص39.

[5]-م ن ،ص40.

[*]يمكن العودة إلى كتاب جيرار جينيت خطاب الحكاية، للتوسع أكثر، ولمعرفة ماذا درس جينيت في كل مقولة من هذه المقولات الثلاثة.

مقولة الجهة، مقولة الصيغة. كما أنه يحلل النص الروائي من خلال الموازنة بين مجموعة من الثنائيات استخلصها من المستويات السابقة وتتمثل هذه الثنائيات في المحاكاة والسرد، السرد والوصف، السرد والخطاب. وفيما يتعلق بمقولة الزمن فهو يرى أنه يمكن استخدامها في رصد الآثار التي تترتب على العلاقة بين زمان القصة وزمان الخطاب أو الحكاية.

وفي موازنته بين القصة والخطاب في سرعتها لاحظ أربعة أشكال هي:

- زمن القصة مساو لزمن الخطاب كما في الحوار.
- زمن القصة أكبر من زمن الخطاب، كما في التلخيص.
- زمن القصة متوقف أو بطيء في حين يمتد زمن الخطاب في القفة.
- زمن القصة يمتد وزمن الخطاب بتوقف كما في الثغرة.

وعندما ميّز بين زمن القصة وزمن الخطاب في الاتجاه نتج ثلاثة أشكال:

- التزامن.
- الاستباق.
- الاسترجاع.

3.3.الدراسات السوسيونقدية:

1.3.3."بيير زيما" ومقاربة النص الروائي:

حاول "بيير زيما" أن يؤسس لتوجه نقدي جديد ينطلق من التراث الهيجلي ومما أضافه "لوكاتش" و "غولدمان"، بالإضافة إلى استفادته من المناهج النقدية الأخرى. ولقد حدّد مهمة علم اجتماع النص في "معرفة كيف تتجسد القضايا الاجتماعية والمصالح الجماعية في المستويات الدلالية والتركيبية والسردية للنص" [1]وليس معنى هذا أنه يستثني النص الأدبي فقط بهذه القضية ولكنها "تستهدف أيضا البنى اللغوية (الخطابية) للنصوص النظرية والإيديولوجية أو غيرها" [2]ويبدو لنا جليا أن منهجه أكثر التصاقا بالمستوى اللغوي للعمل الأدبي، كما أنه يلح على رصد التفاعلات الإيديولوجية والاجتماعية.

---

[1]-بيير زيما، النقد الاجتماعي، مرجع سابق، ص12.

[2]-المرجع نفسه، ص ن.

تأثر "زيما" بالمنهج الاجتماعي الذي كان سائدا في عصره، ولكنه لم يقتنع بالدراسات القائمة حول الرواية وتمثلت الواقع الاجتماعي داخلها، فكان يرى أنه من الواجب "التركيز في المنهج على مسألة ما إذا كان من الممكن وصف العلاقة بين النص الأدبي وسياقه الاجتماعي على المستوى الإمبريقي، ولا يتحقق وصف كهذا إلا إذا ظهر الأدب والمجتمع في منظور لغوي" [1]وبناء على هذا تكون قاعدة البحث الاجتماعي عند "زيما" وهي التركيز على البنى اللغوية للنص الأدبي لأن السؤال المركزي في مقارباته هو "كيف يتفاعل النص الأدبي مع المشكلات الاجتماعية والاقتصادية على مستوى اللغة؟" [2]وهو يعتقد أن "المشاكل الاجتماعية والاقتصادية يمكنها أن تقدّم في النص الأدبي على شكل قضايا ليسانية تتجسد من خلال طابعه التناصي(Intertextuel) ولذلك فإن الفصل بين الدلالة الإيديولوجية للنص، وبين بنيته اللسانية، يعتبر عملا اعتباطيا"[3]وهذا إنما يؤكد على انفتاح النقد السوسيولوجي على الأنساق اللغوية التي أصبحت أساس البحث في ضوء المنهج الاجتماعي وحسبه فالمنهج السوسيولوجي يرتكز في جانبه الإجرائي على مستويين، المستوى النصي والمستوى التناصي. ويرى أن علم اجتماع النص ينطلق من أن القيم الاجتماعية لا توجد من دون لغة، وأن الوحدات المعجمية، الدلالية والتركيبية تجسد مصالح الجماعة، وهو بذلك يؤكد على أهمية الوحدات المعجمية في بناء الواقع الاجتماعي.

وتركيز "زيما" على الوحدات المعجمية ليس معناه أنه لا يولي أهمية لما يحدثه تجاور هذه الوحدات المعجمية من دلالات اجتماعية إذ يقول :"إن تجسيد المصالح الاجتماعية والجماعية في اللغة يمكن تقديمه بشكل أوضح وأكثر تنظيما في مجال الدلالة مما في مجال المفردات اللغوية"[4].

وفي مجال التطبيق انصب اهتمام "زيما" حول الأعمال الروائية الحديثة التي يرى أنها لها القدرة على استيعاب التحولات السوسيوثقافية ووضعها في قالب فني مع رفضه لفكرة الانعكاس، وأولى اهتمامه بالبنية التركيبية السردية وقدرتها على احتواء المفاهيم الاجتماعية وهو بذلك أراد

---

[1]–المرجع السابق ، ص 172.

[2]– المرجع نفسه، ص ن.

[3]– حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجي، مرجع سابق، ص86.

[4]– بيير زيما، النقد الاجتماعي، المرجع السابق، ص177.

"أن يقرأ كافة القضايا الإيديولوجية، والثقافية، والاجتماعية التي تشكل البنية المرجعية لكل خطاب أدبي، من زاوية حضورها الجمالي على صعيد البنية السردية، والتركيبية والدلالية للنص"[1] حيث عمد إلى تحليل العديد من الروايات مثل رواية "الغثيان" لسارتر، و"اللامباون" لمورافيا و"الغريب" لكامي وركزّ على وصف المفاهيم والظواهر الاجتماعية الموجودة في هذه الروايات من خلال البنية اللغوية، وهنا يبدو لنا جليا انطلاق "زيما" من البنية الجمالية كأول خطوة في تحليل العمل الأدبي وبعدها يستخلص الظواهر الاجتماعية.

وإضافة إلى كل ما سبق يشترط "زيما" مرجعا آخر لمقاربة النص الأدبي وهو المرجع التاريخي و يقول أنه من الضروري وضع النص في سياقه التاريخي، فلكل حقبة زمنية لغتها ومفرداتها الخاصة التي تأخذ دلالاتها من الزمن الذي أنتجت فيه، ومثال ذلك قوله :"فإننا حين نحلل الغريب فنحن بصدد لغة الأربعينيات وليس اللغة عموما. ولهذا فإن الدراسات السردية أو اللغوية الشكلية البحتة لا يمكنها أبدا شرح بنية هذه الرواية التي نشأت من الوضع الاجتماعي اللغوي حوالي الأربعينيات"[2] وهو بذلك يريد إعادة بناء التاريخ الاجتماعي الذي أنتج هذا النص من خلال فك شفراته اللسانية (اللغوية)دون أن ينسى عمل المبدع في إنتاج هذا النص.

[1]–عبد الوهاب شعلان، المنهج الاجتماعي وتحولاته، مرجع سابق، ص119.

[2]–بيير زيما، النقد الاجتماعي، مرجع سابق، ص213.

2.3.3."ميخائيل"باختين ونقد الرواية:

يعد النقاد الروسي "ميخائيل باختين"(1895-1975) من الشخصيات الهامة في ثقافة القرن العشرين الغربية، لتبنّيه أطروحات نقدية جديدة تراهن على خصوصية النص الروائي، وتتعلق بجمالية جديدة في دراسته، حيث مثّل نقطة تحوّل هامة في تاريخ النقد بصورة عامة.

حاول " باختين" "الاستفادة من الفلسفة المادية الجدلية دون الإغراق في حرفيها ودوغمائيتها، والاستفادة من النزعة الشكلانية من غير الالتزام والخضوع لصرامتها " [1]، وبلور آراءه النقدية حول الرواية في دراساته الأولى " الماركسية وفلسفة اللغة" و " شعرية دوستويفسكي" 1929، تزامنا مع الانتقادات الموجهة للشكلانيين الروس والأسلوبيين المتأثرين بأطروحات " دي سوسير"، الذين يرون اللغة بناءً مستقلا له أنساقه ودلالاته وقوانينه وضوابطه المكتفية بذاتها، والتي يمكن دراستها بشكل علمي دقيق.

عمل "باختين" على تجاوز الدراسات اللسانية والأسلوبية للنص الأدبي (الرواية)، وحاول دراسة العلاقة بين اللغة والكيان الاجتماعي "ففي كتابه " الماركية وفلسفة اللغة " شدّد على العلاقة المتينة بين اللغة والإيديولوجية، انطلاقا من أن الوجود الاجتماعي يُنجِز أشكالا مختلفة للوعي، ويخضع في أساسه إلى طبيعة الوجود الفعلي للأفراد بوضعياتهم الاقتصادية والاجتماعية"[2]،فاللغة تعبّر عن الحالة الاجتماعية للأفراد على اختلاف طبقاتهم ، وتُنبئ عن آرائهم وأفكارهم.

فهذا الإلحاح على ارتباط اللغة بالإيديولوجية، إنما يؤكد على اعتبار اللغة ظاهرة مجتمعية تتأثر بما يحدث في المجتمع، وتتغيّر وفق ما يستوجبه الفكر والوعي لذلك يرى " باختين" بأنه "لا بد من تحليل عميق وجاد للكلمة كدليل مجتمعي حتى يمكن فهم اشتغالها كأداة للوعي، وتستطيع الكلمة بفضل هذا الدور الاستثنائي الذي تؤديه كأداة للوعي أن تشتغل كعنصر أساسي مرافق

---

[1]-عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ط1، 2011، ص202.

[2]-المرجع نفسه، ص203.

بكل إبداع إيديولوجي (...)إن الكلمة تصحب كل فعل إيديولوجي وتعلق عليه " [1]. فهو لا يهمل الجانب الاجتماعي في تكوين البنية الفنية للنوع الأدبي " إذ يرى أن لكل نوع أدبي أسلوب خاص، وهذا الأسلوب هو بالدرجة الأولى أسلوب لغوي، وهو ليس تعبيرا عن المؤلف، بل هو أسلوب يعبّر عن الجماعة لأن الجنس الأدبي كما يرى " باختين" جزء من الذاكرة الجماعية"[2].

كل ما قيل سابقا إنما يدل على قيمة اللغة في التنظير لجنس الرواية " ولكنها ليست اللغة النسق ذات البنية الثابتة، وإنما اللغة — الملفوظ- الكلمة- الخطاب المحمّلة بالقصدية والوعي والسائرة من المطلقية إلى النسبية و التي تبتعد عن دلالة المعجم لتحتضن معاني المتكلّمين داخل الرواية، فتكشف لنا عن أنماط العلائق القائمة بين الشخوص، وعن القصدية الكامنة وراء كلامهم وأفعالهم"[3].

***أسلـــوبية الروايـــة:**

تبلورت فكرة بناء أسلوبية خاصة بالرواية على يد الباحث الروسي " ميخائيل باختين" من خلال ما قدّمه من أطروحات نظرية تتعلق بجمالية جديدة في دراسة النص الروائي، ومنهج " باختين " يتوفر على عناصر صالحة لأن تخصِّب البحث في مجال الرواية.

لقد تأسست آراء "باختين" حول الرواية من خلفية مزدوجة، فهو يأخذ من النموذج اللساني التداولي الذي يرتكز على التصور الفلسفي المتبني لمعطيات التحليل التاريخي للمجتمع، ومن النموذج النقدي السيميائي المطعّم بالمنظور السوسيولوجي، فالرواية عنده ككل" ظاهرة متعددة الأسلوب واللسان والصوت، ويعثر المحلل فيها على بعض الوحدات الأسلوبية اللامتجانسة، التي

---

[1]-المرجع السابق، ص203.

[2]- عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، 2005، ص46.

[3]-ميخائيل باختين، الخطاب الروائي،مرجع سابق، ص16.

توجد أحيانا على مستويات لسانية مختلفة وخاضعة لقواعد لسانية متعددة" [1]، ومن بين نماذج الوحدات الأسلوبية نجد السرد المباشر،أسلبة مختلف أشكال السرد(الشفوي والمكتوب)،أشكال أدبية متنوعة من خطاب الكاتب، خطابات الشخوص الروائية، كل هذه الوحدات تكوّن في الرواية نسقا أدبيا منسجما تتحكم فيه تقنيات عالية تخضع لوحدة أسلوبية عليا، ويكون انشغال الباحث هو التوجه نحو مجموعها للوقوف على خصوصية الجنس الروائي بخلاف التوجه التقليدي الذي لا يعرف مثل هذا التجميع والتنضيد ومن ثم يقف على الجزئيات، وهو بذلك يحلّل شيئًا آخر غير الأسلوب الروائي.[2]

يعلن"باختين" صراحة على أن المظهر الحواري للخطاب الروائي والظواهر المتعلقة به بقيت خارج أفق الدراسات اللسانية، فالأسلوبية كانت مصمة آذانها عن الحوار وتعتبر العمل الأدبي في مجموعه كل مغلق" إن الأسلوبية تحجز كل ظاهرة أسلوبية داخل السياق المونولوجي لتلفظ ما، مستقل ومغلق، إنها كما يمكن أن يقال تأسرها داخل سياق فريد حيث لا تستطيع أن تتصادى مع تلفظات أخرى، أو أنتحقق دلالتها الأسلوبية عبر تفاعلها مع تلك التلفظات، إن على تلك الظاهرة الأسلوبية أن تجف داخل سياقها المغلق" [3]،إذن فالخطاب (الرواية خاصة) في الاتجاه الأسلوبي التقليدي لا يعرف إلا نفسه، وكل ما هو خارج عنه هو كلام محايد، لكن "باختين"عمل جاهدا على فتح المغلق على عالم واسع ليشق الخطاب طريقه نحو معناه وتعبيره داخل سيرورة للصوغ الحواري، لكي يُعطي شكلا لصورته ولنبرته الأسلوبية وبذلك" يولد الخطاب داخل الحوار مثلما تولد إجابته الحيوية، ويتكوّن داخل فعل حواري متبادل مع كلمة الآخر، بداخل الموضوع. فالخطاب يُمَفْهِمُ موضوعه بفضل الحوار"[4]،والحوار هو ميزة الرواية، وتطورها يتوقف على

---

[1]-المرجع السابق ،ص38.

[2]-ينظر المرجع نفسه، ص39.

[3]-م ن، ص46.

[4]-م ن ، ص54.

تعميقها للحوار وتوزيعه داخل العمل، وبانتشاره تتعدد الأصوات داخل العمل وتتنوع الإيديولوجيات فالنثر الروائي وبصفة عامة كل ناثر تقريبا" يستقبل داخل عمله الأدبي التعددية اللسانية والصوتية للغة الأدبية،وغير الأدبية، دون أن يُضعف عمله من جرّاء ذلك، بل إنه يصير أكثر عمقا (إن ذلك يسهم في توعيته وتفريده)"[1].

لقد لاحظ "باختين" في لغة الرواية وهي تزخر بهذا الكم الهائل من الأصوات قدرة اللغة على إخفاء صوت المؤلف، وإعطاء فرصة لظهور أصوات الشخصيات المكوّنة للرواية، من خلال الحوار فيما بينها، والذي على أساسه قسّم الرواية إلى صنفين متقابلين لكل منهما أسلوبيته الخاصة وهما الرواية المونولوجية والرواية الديالوجية.

أ.الرواية المونولوجية:(المناجاتية)

هي رواية أحادية الصوت، يسيطر فيها المؤلف سيطرة مطلقة، بحيث لا يُسمع إلا صوته الذي يطغى على كل ما تحتويه الرواية من كلمات وتراكيب، ويمثل هذا النوع من الروايات الكاتب الروسي "تولستوى" Léon Tolstoi"صاحب رواية"الحرب والسلام"."والرواية المناجاتية " تتميز بكونها تعمل على إظهار فكرة واحدة، وتأكيدها ولا تترك المجال مفتوحا أمام الأفكار المناقضة لها، إلا بالقدر الذي يخدمها في النهاية، فهي رواية ذات صوت واحد، فرغم اشتمالها على تصورات مختلفة يجسّدها أبطال متعددون إلا أن تصور الكاتب يوجهها ويتحكم فيها، ويتغلب عليها في النهاية "[2]،إذن فهذه الرواية تحكمها رؤية أحادية هي رؤية الكاتب، الذي يعمل جاهدا على طمس أفكار الغير وعدم السماح لها بالظهور. فعالم الرواية المونولوجية لا يعرف أفكار الغير، وحتى إن احتوت على آراء إيديولوجية فإن المؤلف يجعلها تجسّد أفكاره ووعيه الخاص، و لا يسمح لها بالصراع معه، ويقدمها على أساس أنها عناصر يتطلبها التشكيل الفني في

[1]– محمد بوشحيط، مستويات الكلام في رواية حمام الشفق، المسائلة، مجلة اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر العاصمة، الجزائر، العدد1، ربع 1991، ص163.

[2]–عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص205.

الرواية، فالتشكيل الفني المونولوجي " لا يعرف أفكار الغير ورأى الغير بوصفها مادة للتصوير.إن كل ما هو إيديولوجي ينقسم في مثل هذا العالم إلى فئتين: ففئة من الأفكار- وهي الأفكار الصائبة واليقينية- تلبي حاجة الوعي عند المؤلف(...)إن مثل هذه الأفكار لا يجري التعبير عنها، بل يجري تأكيدها(...)أما الأفكار الأخرى والآراء الأخرى، فهي إما غير صائبة من وجهة نظر المؤلف أو أنها لا تثير اهتمامه. ولهذا فإنها لا تدخل ضمن عقيدته، ولا يجري تأكيدها"[1].

ب.الرواية الحوارية :(الديالوجية):

هي رواية متعددة الصوت، تكتسب قيمتها الجمالية من تعددية الرواة والعلاقة المتداخلة ذات الطابع الحواري بين الأصوات الداخلة في تركيبها. رفع لواء هذا النوع من الروايات " دوستويفسكي" واعتبرها "باختين" قفزة نوعية في مجال الأنواع الأدبية، وفي هذا النوع من الروايات تُلغى سيادة الذّات المتحدثة ويُفسح المجال لأصوات عديدة تعبر عن رؤاها في انسجام محكم دون أن تكون الغلبة و السيطرة لأيّ منها، فظهور الإيديولوجيات في ثنايا هذا النوع من الروايات يكون متكافئ وتتميز الرواية الحوارية"بأنها تنتهي دون أن تفرض على القارئ رأيا محددا، فالإيديولوجيات والشخصيات لها نفس الحضور والقوة، ونتعرف على إيجابياتها وسلبياتها بنفس الدرجة، دونما تدخّل من الكاتب أو توجيه للقارئ بتحسين أو تشويه صورة شخصية معينة، ومؤلف الرواية المتعددة الأصوات مطالب بالحياد المطلق وأن يعمّق رؤيته وبحثه ليتمكن من تقديم التصوّرات المتعددة بشكل متكافئ حتى يضمن تعددية الأصوات والرؤى" [2].فالرواية الحوارية تسمح بظهور الإيديولوجيات المختلفة والمتباينة، وكل أنماط الوعي وتفسح لها المجال للتصارع والتعبير عن نفسها، مع إعطاء القارئ الحرية المطلقة في الحكم عليها.

---

[1]-ميخائيل باختين شعرية دوستويفسكي ، ترجمة جميل نصيف التريكي، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء، المغرب،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986، ص113.

[2]-عمر عيلان ، في مناهج تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص207.

وفيها تتساوى حظوظ الكاتب والراوي وتتماهى مع بقية الأصوات والرؤى الموجودة في الرواية لتحقق رؤية شاملة للواقع.

لقد تعددت وتنوعت الآليات المنهجية والإجرائية للمقاربة الباختينية للرواية، والتي أسهب " باختين" في الحديث عنها في مؤلفاته مثل : الحوارية، التعدد اللغوي، الكلمة، حضور الآخر في كلام الذات...

1.الكلمة في الرواية:

تتضمن كتب " باختين" التي سبق و أن ذكرناها منهجه النقدي الذي يقوم أساسا على إبراز العلاقة القائمة بين اللغة والكيان الاجتماعي، وهو بموجب ذلك ينظر إلى الدليل اللساني لاباعتباره نتاجا للوعي الفردي، وإنما من جهة تكوّنه ضمن الحقل الاجتماعي حيث يقول :" لن نفحص اللغة باعتبارها نسقا من المقولات النحوية المجردة، وإنما سنتعامل معها باعتبارها لغة مشبعة إيديولوجيا وباعتبارها مفهوما للعالم، بل وكأنها رأي ملموس أو كأنها ما يضمن الحد الأعلى من الفهم المتبادل في جميع مجالات الحياة الإيديولوجية"[1].

لقد اهتم " باختين" بالكلمة [*] الحية موضوع الرواية باعتبارها ظاهرة إيديولوجية بامتياز على عكس الفكر التقليدي " الكلمة في الفكر الأسلوبي التقليدي لا تعرف إلا ذاتها (أي سياقها هي) وموضوعها وتعبيريتها المباشرة ولغتها الواحدة والوحيدة. أما الكلمة الأخرى، الموجودة خارج سياقها، فلا تعرفها إلاّ بوصفها كلمة محايدة من كلمات اللغة، إلاّ كلمة لا تخصّ أحدا إلا مجرد إمكانية كلامية" [2]،يبدو لنا أن الفكر التقليدي يحتفي بالكلمة المباشرة، الكلمة المحايدة التي رفضها " باختين" واتجه نحو الكلمة الحية التي لا تتواجد إلا في وسط من الكلمات الأخرى، بحيث

---

[1]-ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص44.

(*) الكلمة: مصطلح يقابل في الأصل الروسي لفظة slovo، والتي قد تعني في هذا الأصل كلمة mot كما قد تعني خطاب discours .

[2]- ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق، ط1، 1988، ص29.

تتصارع مع بعضها تارة وتتأثر بأخرى وقد تتقاطع مع كلمات أخرى، وهذا إنما يؤكد على التفاعل الحي للكلمة بحيث" تتكشّف كل كلمة،كما نعلم حلبة مصغرة تتقاطع فيها لهجات اجتماعية ذات توجه متناقض، تستبين الكلمة في فم الفرد نتاجا للتفاعل الحي للقوى الاجتماعية"[1] حيث تكتسب الكلمة من خلال تفاعلها وعلاقتها بالكلمات الاجتماعية الأخرى معانٍ جديدة تضاف إلى معناها الأول كلما خرجت إلى سياق استعمالي مغاير وهذا ما يضمن استمرارها.

ومن ثم يبدو لنا جليا اهتمام " باختين" في دراسته للكلمة بالعلاقات التي تربطها بالكلمات الأخرى إذ يقول :" أن القول الحي، الناشئ عن وعي في لحظة تاريخية ما، وفي وسط اجتماعي ما، لا يمكن إلاّ أن يلامس آلاف الخيوط الحوارية الحية التي نسجها الوعي الاجتماعي الإيديولوجي حول موضوع هذا القول، لا يمكن إلاّ أن يصبح شريكا نشطا في الحوار الاجتماعي. إنه ينشأ منه، من هذا الحوار، تتمة له وردّا عليه، ولا يأتي موضوعه من مكان جانبي". [2]إذن فالكلمة تدخل في علاقات حوارية مع غيرها من الكلمات وبذلك تنتقل الكلمة من سياق استعمالها إلى سياق آخر دون أن تفقد معناها السابق وتكتسب معنى إضافيا " فالكلمة تستطيع، وهي تشق طريقها إلى معناها وإلى تعبيريتها عبر كلمات الآخرين و نبراتهم المتباينة، أن تشكل في تناغمها مع هذه اللحظات المختلفة أوفي تنافرها معها نغمتها وقوامها الأسلوبيين في هذه العملية الحوارية "[3]،فالحوارية هي هذا التفاعل الذي يمنح للكلمة القدرة على التعدد بمعنى أن يصبح للكلمة قصدا آخر بالقياس إلى ما كانت تقصده فيما مضى طبعا وفق السياق الذي استخدمت فيه.

وتجدر بنا الإشارة هنا إلى " جوليا كريستيفا" التي أطلقت على حوارية "باختين "التناص ، وهو سابق لما ذهبت إليه، ومسبوق هو كذلك حيث أخذ فكرة الحوارية من الباحث الروسي

---

[1]- فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، مرجع سابق، ص66.

[2]-ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، مرجع سابق، ص30.

[3]-المرجع نفسه، ص31.

"شلوفسكي" الذي يعتبر أوّل من دقّ معالمها،وقد كتب يقول:" أن العمل الفني يُدرك في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى، وبالاستناد إلى الترابطات التي تقيمها فيما بينها، وليس النص المعارض وحده الذي يُبدَع في توازٍ وتقابلٍ مع نموذج معين بل كل عمل فني يُبدع على هذا النحو"[1]،وجاء بعده " باختين" وأرسى معالمها وقام بتحويل هذه الفكرة إلى نظرية تعتمد على التداخل بين النصوص انطلاقا من تأكيده كما سبق وأن أشرنا على أن اللغة من وسائل التفاعل والخطاب الاجتماعي، وفي وقت مبكر ربط " بين مفهومي المحاكاة والكرنفال بفكرة الحوارية Dialogismeالتي تفترض أن الكلمات مواضع للصراع، لأنها لا تستخدم العلامات في المواضع والسياقات المختلفة فقط، ولكنها تستخدمها أيضا في المواضع والسياقات المتعارضة والمتناقضة، ومن ثم تفقد هذه العلامات التعريف والتحديد وتصبح موضعا إذا جاز التعبير لديالوج بين الخطابات الثقافية والقوى الاجتماعية" [2]،وبذلك تصير النصوص أماكن تتوزع فيها الإيديولوجيات الخاصة، ومفهوم الحوارية الباختيني يسعى إلى توضيح قدرة اللغة على المحاكاة.

لقد أسهب " باختين" في الحديث عن الكلمة وعن علاقاتها بالكلمات الاجتماعية الأخرى، وأكد على أن الكلمة لا تأتي بريئة وإنما ترتبط من جهة بما قيل سابقا وتتحدّث بما لم يُقل ، وعن حياة الكلمة يقول :" إن الكلمة تعيش خارج ذاتها في توجهها الحي إلى الموضوع؛ فإذا غفلنا عن هذا التوجه حتى النهاية، لن يبقى بين أيدينا إلا جثّة الكلمة عارية لا نستطيع أن نعرف منها شيئا لا عن وضع الكلمة الاجتماعي ولا عن مصير حياتها. إن دراسة الكلمة في ذاتها مع إغفال توجهها خارج ذاتها عبث كعبث دراسة المعاناة النفسية خارج الواقع الفعلي المتوجهة إليه هذه المعاناة والمحكومة به"[3].فالكلمة تعيش حياة يومية تؤمّن كلام وحوار البشر فيما بينهم، وتتكلم معهم وتعكس تصورهم للواقع والعالم.

---

[1]-تزفيطان طودوروف، الشعرية، مرجع سابق، ص41.

[2]- نهلة فيصل الأحمد، التناصية النظرية والمنهج، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ط1، 2010، ص72، 73.

[3]-ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، مرجع سابق، ص51.

يؤكد "باختين" على أن الكلمة لا يحدّدها المتكلم في الرواية لوحده وإنما يسهم في إنتاجها المخاطَب الذي يُوجَّه إليه الكلام، فهي نقطة الالتقاء بين الأنا (المتكلم) والآخر (المخاطَب)، فلا يمكن للكلمة أن تتواجد بمعزل عن المتحدثين بها، ويستبعد " باختين" الكلمة الظاهرة المكتفية بذاتها لأنها لا وجود لها في خطة الروائي، فهو يهتم بالكلمة " أي اللغة بكل كيانها الملموس والحي وليس اللغة بوصفها مادة نوعية خاصة بعلم اللغة، ثم تحديدها عن طريق تجريدها الحتمي والشرعي من عدد من جوانب الحياة الملموسة للكلمة" [1].فانتقال الكلمة بين الجماعات، وبين الأجيال هو ما يضمن حياتها، وهذا إنما يؤكد على أن الكلمة لا تحقق استعمالها إلاّ بفضل الإيديولوجيات التي تلازمها " فالكلمة محملة دائما بمضمون أو بمعنى إيديولوجي أو حدثي "[2].

2.الحـــوارية:

"الحوارية مصطلح يميز به (ف.شكلوفسكي) و (م.باختين) الحركة التركيبية الأساسية ، عند (دوستيوفسكي)، بحيث لا يقوم الجدال بين الشخصيات فقط، بل نجد بين مختلف عناصر التيمات صراعا، إذ تؤول الأحداث بشكل متنوع، وتتناقض الشخصيات بحيث يعود هذا الشكل إلى مبدأ (دوستيوفسكي) نفسه"[3].ومعنى هذا أن الحوارية لا تتوقف على الشخصيات فقط، وإنما تتعداها إلى الأفكار واللغات التي تدخل في صراع وتفاعل مع بعضها البعض.

تختلف نظرة " باختين" للغة وعلاقتها بالمتكلم عن نظرة فلسفة اللغة واللسانيات والأسلوبية لها، فإن كانت هذه الأخيرة تنظر لها " باعتبارها علاقة بسيطة تربط المتكلم بنظام لغوي واحد ومحايد"[4]،فإن "باختين" على العكس من ذلك " يعتبر أن للغة ، فضلا عن الوجه المادي، وجهـــا

---

[1]–ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي ،مرجع سابق، ص265.

[2]–ميخائيل باختين، نقلا عن فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية ، مرجع سابق، ص66.

[3]–سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت– لبنان، ط1، 1985، ص79.

[4]–لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت–لبنان، ط 1، 2002، ص83.

حيّا يأتيها من الكلام الذي يحدد مقاصدها لأن اللغة مادة حية يستخدمها المتكلم في زمان وبيئة محددين، ولأن خطاب المتكلّم لا يطرق موضوعه مباشرة بل يمرّ بكل ما قيل حوله." [1]فكل كلمة تلتقي بكلمة الآخر، بحيث تتأثر بها وبما قيل وبما سيقال، ويبدو هذا التأثر جليا عند التكلم فكلامنا يظهر فيه رواسب من عبارات وألفاظ غيرنا، و"باختين" اهتم بكلام الآخر وبطرق نقله وأكد على أن " الخطاب المروي خطاب في الخطاب، وتحدث في التحدث" [2].فكلام الإنسان يتوفر على أثر من كلام الآخر.

"نظر " باختين" إلى الحوارية على أنها تشتمل على جميع الخطابات السابقة (الموجودة من قبل)، بل والمحتملة أيضا، فليس ثمة لغة بكر. ومن ثمّ فكل ما يقع في دائرة التواصل اللفظي- حسب "باختين"- يحمل بعدا تناصيا، يدخل من خلاله محيط المواجهة مع الآخر"[3].

إن مفهوم الحوارية وثيق الصلة بمفاهيم أخرى كالتعدد اللغوي والتعدد الصوتي، فهو يتداخل معهما إلى الحد الذي يصعب فيه التمييز بينها، وتعتبر الحوارية من أهم مظاهر التلفظ عند "باختين"، الذي ينظر إلى "التلفظ البشري بوصفه نتاجا لتفاعل اللغة وسياق التلفظ" [4]،بحيث ينسب سياق التلفظ إلى التاريخ، بينما ينسب الكلام إلى المجتمع ولا ينتسب إلى الفرد المتكلم فقط لأنه وحسب "باختين" "ليس هناك بصورة عامة، من تلفظ يمكن نسبته إلى المتكلم بصورة حصرية، إنه نتاج التفاعل بين المتحاورين،بل هو بصورة أكثر شمولا، نتاج مركب الوضع الاجتماعي الذي حصل فيه"[5].

---

[1]-المرجع السابق، ص83.

[2]-ميخائيل باختين، نقلا عن عبد الوهاب شعلان، المنهج الاجتماعي وتحولاته، مرجع سابق، ص85.

[3]-فاتح حمبلي، التناص في الدرس النقدي الحديث، (إشكالية التنظير والممارسة)، مجلة الآداب واللغات أبوليوس ، المركز الجامعي سوق أهراس- الجزائر، العدد 1 ديسمبر 2008،ص144.

[4]-تزقيتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1996، ص16.

[5]- المرجع نفسه ، ص68.

وهذا دليل واضح على أن اللفظ نتاج جماعي ، لا ينفصل عن المضامين الإيديولوجية المحايثة له، فجميع أنماط الحكي تحتوي على تفاعل وصراع بين الأصوات .والحوارية هي ميزة كل خطاب فالتوجه الحواري هو ظاهرة مشخصة لكل خطاب وهو الغاية الطبيعية لكل خطاب حي، يفاجئ الخطاب خطاب الآخر ولا يستطيع شيئا سوى الدخول معه في تفاعل حاد" آدم هذا هو الوحيد الذي كان بإمكانه فعلا تفادي هذا التوجه المتبادل مع كلمة الآخر في الموضوع الواحد حتى النهاية، أما الكلمة الإنسانية التاريخية المشخصة فلم تُعطَ هذا : فهي لا تستطيع أن تنأى بنفسها عن هذا إلاّ افتعالا وإلى درجة معينة ليس إلاّ " [1]"فباختين"يؤكد على أنه مهما كان موضوع الكلام فإن هذا الموضوع قد قيل من قبل ومن الصعب تجنب الالتقاء مع ما قيل أو التملص منه.

ولقد حدّد"باختين" أساليب حضور كلام الآخرين في خطاباتنا بحيث يتّخذ هذا الحضور أشكالا كثيرة منها : التهجين، الحوارات الخالصة، تعالق اللغات والملفوظات والتي سنتناولها بالتفصيل في الفصل التطبيقي.

إذن فالحوارية من المفاهيم الأساسية التي أثّرت في مناهج دراسة الرواية، وساهمت بشكل أو بآخر في تغيير صنعتها، من باب رفض الحوارية للنظرة الأحادية في الإبداع الذي كانت سائدة من خلال الاكتفاء بالنظر إلى النص على أنه بنية مغلقة[2].

3.التعدد اللغوي في الرواية:

لقد كانت الرواية حتى القرن التاسع عشر محل ازدراء من قبل النقاد، لأنهم لم ينظروا إليها باعتبارها فنا مستقلا له كيانه الخاص كباقي الأجناس الأدبية الأخرى بل هي جنس مفتوح، وفضفاض بحيث نجد فيها أسلوب الملحمة وأسلوب الشعر وأسلوب التاريخ والرسائل...وعلى نقيض ذلك فانفتاح الرواية هو ما جعل "باختين" يحتفل بها ويميّزها عن بقية الأجناس، حيث لاحظ" أن كل تعقيد لجنس الرواية إلا ويصطدم بخاصية واسمة لكل نصوصه، وتتمثل هذه الخاصية

---

[1]- ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، مرجع سابق، ص33.

[2]-ينظر آمنة بلعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية، من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، (دط)، 2006، ص88.

في الانفتاحية التي أسندها للرواية من أجل تمييزها عن بقية الأجناس الأدبية السابقة عليها. ومعناها أن الرواية، على خلاف الأجناس الأدبية المغلقة، قد اتصلت جوهريا بالحاضر الذي هو دائما في طور التطور (لا يكتمل أبدا لأن حدة الثاني منفتح باستمرار على الآتي...) فالرواية حتى حين تكون مادتها الملموسة (الحكاية) مفارقة تماما للراهن، فإنها –كما يؤكد– لا تكون إلا إجابة عن سؤال راهن..."[1]

إذن فإذا كان النقاد التقليديون يعيبون على الرواية اتساعها واحتضانها لأساليب مختلفة فإن " باختين" يرى في ذلك ميزتها الأساسية فالرواية ظاهرة متعددة الأصوات والأساليب" تسمح بأن نُدخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية، سواء كانت أدبية (قصص، أشعار، قصائد، مقاطع كوميدية)، أو خارج –أدبية (دراسات عن السلوكات ، نصوص بلاغية ، وعلمية، ودينية...).نظريا، فإن أيّ جنس تعبيري يمكنه أن يدخل إلى بنية الرواية، وليس من السهل العثور على جنس تعبيري واحد لم يسبق له، في يوم ما أن ألحقه كاتب أو آخر بالرواية. وتحتفظ تلك الأجناس، عادة ،بمرونتها، واستقلالها، وأصالتها اللسانية والأسلوبية" [2].فالتعدد اللغوي في الرواية هو إدراج كلام الآخرين داخل لغة الآخرين، وتكمن فائدته في كسر رتابة التعبير عن نوايا الكاتب.

"إن التنوع الكلامي الذي يدخل الرواية (ومهما كانت أشكال إدخاله) هو كلام غريب بلغة غريبة يعمل على التعبير عن مقاصد المؤلِّف تعبيرا مواربا"[3]

"وقد يأخذ إدراج التعدد اللساني في الرواية أشكالا مختلفة نذكر منها[4]:

1. يمكن أن نُدخل إلى الرواية اللغات الأدبية وغير الأدبية، ويتم هذا الإدخال في حدود اللغة المكتوبة والمتحدّث بها [كلغة الأجناس الأدبية، لغة المهن، لغة الفئات الاجتماعية...].

---

[1]–عبد اللطيف محفوظ، آليات انفتاح النص الروائي، نحو تصوير سيميائي، الدار العربية للعلوم ناشرون،ط 1، 2008، ص17، 18.

[2]– ميخائيل باختين،الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص88.

[3]– ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، مرجع سابق، ص98.

[4]–ينظر ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، المرجع السابق، ص ص 81-84.

2. يمكن إدخال اللغات والمنظورات الاجتماعية الإيديولوجية.

3. إدخال أقوال الشخصيات المتوفرة على درجات مختلفة من الاستقلال الأدبي والدلالي بحيث تستطيع الشخصيات من خلال خطاباتها أن تكسر نوايا الكاتب وتكون له بمثابة لغة ثانية.

ومن باب التعدد اللغوي قام "باختين" بالتفريق بين الخطاب الروائي والخطاب الشعري، وهذا الأخير يستأصل نوايا الآخرين السابقة من اللغة ويستخدمها استخداما بكرا في حين نجد الخطاب الروائي لا يستأصل نوايا المتكلمين، بل يعتمد عليها في بناء عالمه يقول: " إن الناثر الروائي لا يستأصل نوايا الآخرين من لغة أعماله المتعددة الأصوات، ولا يحطم المنظورات والعوالم، والعوالم الصغيرة الاجتماعية الإيديولوجية التي تكشف عن نفسها فيما وراء هذا التعدد الصوتي، إنه يدخلها إلى عمله.إنه يستخدم خطابات مأهولة مسبقا بنوايا الآخرين الاجتماعية، ويرغمها على خدمة نواياه الجديدة"[1].

إذن فالروائي يستخدم تعدد الأصوات في روايته من دون أن يجرّدها عن معانيها ومقاصدها التي حمّلها إياها الآخرون، ويربطها بكلامه المباشر الذي يعبر به عن آرائه ونظرته إلى العالم، وبالتالي فإن السرد عند " باختين" "ليس عالما زاخرا بالناس والأحداث، بل هو مجموعة من الخطابات اللغوية المنضّدة، عن طريق مواقع محددة، والصراع في الرواية عنده ليس صراعا بين شخصيات بل هو صراع أسلوبي بين لهجات وأصوات وأساليب أدبية وغير أدبية. حتى الصراع الإيديولوجي نفسه يتخذ عنده شكل صراع أسلوبي أيضا بين لهجات الطبقات المتصارعة، وأصوات الناس، كما أن هذه السمة تجعل الرواية قائمة على الصراع الأسلوبي والتعددية الأسلوبية"[2]،و يظهر التعدد اللغوي في الرواية من خلال:[3]

- اللعب الهزلي مع اللغات.

---

[1]-المرجع السابق، ص68.

[2]-عبد الرحيم الكردي، السرد ومناهج النقد الأدبي، مكتبة الآداب، القاهرة، دط،2004، ص99.

[3]-ينظر ميخائيل باختين، الخطاب الروائي ، المرجع السابق، ص89،90

- السرد الذي يصدر من السارد.
- السرد الذي يصدر من الشخصيات.
- خطابات البطل ومناطقه.
- الأجناس المرصعة.
- إدخال الحكم والأقوال المأثورة.

وليس معنى هذا أننا نستنفذ جميع الوسائل الممكنة لإدخال التعدد اللساني في الرواية، بل هناك أشكال أخرى تجسّد هذا التعدد، وتختلف من رواية إلى أخرى بحسب الموضوع الذي تطرحه والدلالات التي تريد إيصالها للقارئ المفترض، و "باختين" تناول فقط الأشكال الأساسية التي تنظم التعدد اللغوي في الرواية الأوربية كمثال نموذجي لا أكثر. وفي هذا يقول: " التنوع الكلامي الذي يدخل الرواية يخضع فيها لمعالجة فنية؛ فكل الأصوات الاجتماعية والتاريخية التي تسكن اللغة، أصواتها كلّها وأشكالها كلّها،وتُعطي هذه اللغة معان محدّدة مشخّصة، تنتظم في الرواية في نظام أسلوبي متماسك يعبّر عن موقع المؤلّف الإيديولوجي الاجتماعي المتمايز في التنوع الكلامي للعصر"[1]،فكل ما يدخل الرواية يرتبط بإمكانات أسلوبية معينة ويخضع لمعالجة فنية، من خلال المعاني المحددة التي يحملها والتي يريد المؤلّف أن يستحضرها في الرواية، وفق نظام أسلوبي محكم.

4.المتكلـــم في الرواية:

لقد أشرنا فيما سبق إلى أن التعدد اللغوي في الرواية يأخذ أشكالا مختلفة؛كأسلبة لغة الأجناس الأدبية (شعر، مسرح...) ولغة المهن (الطبيب، العالم، الطالب...) ولغة الفئات الاجتماعية (لغة الرجل النبيل، لغة الرجل المزارع...)، أو أسلبة أقوال الشخصيات التي تَكسِر نوايا الكاتب، فيصبح للروائي أكثر من لغة من خلال كلام الشخصيات وما تحمله من معان إيديولوجية متميزة، ومن هنا تبرز أهمية الإنسان المتكلم في الرواية "إن الموضوع الرئيسي الذي

[1]-ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، مرجع سابق، ص62.

يُخصص جنس الرواية، ويخلق أصالته الأسلوبية، هو الإنسان الذي يتكلم ، وكلامه"[1]بحيث يقول "باختين"لفهم هذا التأكيد ينبغي إبراز ثلاث نقاط هي:[2]

1. الإنسان الذي يتكلم وكلامه هما موضوع لتشخيص لفظي وأدبي في الرواية وخطاب المتكلم هو خطاب مشخص بطريقة فنية بواسطة خطاب الكاتب.
2. المتكلم في الرواية هو فرد اجتماعي وخطابه هو لغة اجتماعية.
3. المتكلم في الرواية هو منتج إيديولوجيا وكلماته هي عينة إيديولوجية.

إذن فالمتكلم وخطابه هما الموضوع المميز للرواية، و الخالق لخصوصية أسلوبها، أضف إلى ذلك فعل هذا المتكلم وسلوكه فهما ضروريان للكشف عن مواقفه الإيديولوجية.

***

وبناءً على ما سبق فإن "باختين" حاول أن يقدّم منظومة نقدية متميزة، من خلال نظرته المغايرة للرواية باعتبارها جنسا أدبيا معقدا ومركبا، يكتنـــز العديد من الأساليب والخطابات والأجناس، حيث جعل من الرواية حلبة للصراع الطبقي الإيديولوجي والتعدد اللغوي، وهذا ما جعله يتجاوز الدراسات التقليدية التي كانت تدرس الرواية وكأنها خطاب شعري فتطبّق عليها مقولاتها البلاغية التي تقدّس الكلمة المفردة. وقال بخصوصية الجنس الروائي، وهذا ما ترتّب عنه عدّة مفاهيم نقدية وأسلوبية منها مفهوم تعدد، الأصوات ومفهوم الحوارية القائمة على أسلبة مختلف أشكال الحكي، وسنستأنف الحديث عن المفاهيم والمستويات التي تنتظم عملية الأسلبة في الفصل التطبيقي، وإلى أي حد تستجيب رواية "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك" لـــ"عمارة لخوص" لهذه المفاهيم.

---

[1]-ميخائيل باختين،الخطاب الروائي،مرجع سابق،ص101.

[2]-المرجع نفسه،ص102.

الفصـــل الثـــاني

أسلوبية رواية "كيف ترضع من الذئـــبة دون أن تعضك" لـــ"عمارة لخوص"

1.ملخـــص الروايـــة:

تتميز رواية " عمارة لخوص " [1] " كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك " [2] بالعمق المعرفي والإتقان الفني، وهي رواية لمقاربة صورة الحوار بين الحضارات؛ خاصة بين العرب والغرب، وهي كذلك نموذج لمقاربة صورة الهوية وتحولاتها، فهي تضع القارئ في جو العاصمة الإيطالية روما، دعانا فيها إلى الإقامة في عمارة "السنيوركرنفالي"، مع حشد من الأجناس المختلفة، توزعت على جملة من المهاجرين المنحدرين من جنسيات مختلفة؛ إيران، الجزائر، البيرو، بنغلاديش،... إذ يمنح الروائي فرصة لشخوص نصه للبوح بما تكّنه صدورهم مثال ذلك "بارويز" الإيراني المتمسك بعاداته وسلوكاته، معلنا عن نفوره من صورة الإيطالي المدمن على أكل البيتزا، في حين أن الإيطالي يكره الآخر لطعامه وهذا سبب شقاء "بارويز" الذي ظل عاطلا عن العمل.وكره "بارويز" للبيتزا لا يعني كرهه للإيطالي، وهذا إنما يؤكد على أن بارويز لا يرفض الحوار مع الآخر، ولكنه يطالب فقط بحريته الشخصية.

ونجد كذلك شخصية "أميديو" وهو رجل جزائري مثقف مسالم لدرجة كبيرة، منفتح بأفكاره، لكنه في الوقت نفسه منعزل يحب الوحدة، ذكريات الماضي والحنين إلى الأهل والبلد يعتصران قلبه، تساءل كثيرا عن الحقيقة، وقال أنه سيبحث عنها في العواء، كما أنه اتخذ من المرحاض الضيق مكانا للراحة ينعم فيه ببعض من الهدوء والتفاؤل، لكن ورغم كل ذلك أراد أن تكون له حياة جديدة لعلّه يستطيع التملّص مما تركه في الجزائر من سنوات الجمر والمذابح في نهاية القرن العشرين. إضافة إلى هاتين الشخصيتين نجد شخصية " بندتا إسبينوزا" من نابولي، وهي بوابة في عمارة السنيور"كرنفالي"، ومن البيرو الخادمة "ماريا كريستيفا"، التي كانت تعاني من محيط الأهل والأقارب والغربة المرهقة والعنصرية والتهميش، ومن بنغلاديش " إقبال أمير الله " وهو

---

[1]–عمارة لخوص من مواليد الجزائر العاصمة عام 1970م، تخرج من معهد الفلسفة بجامعة الجزائر عام 1994م، حصل على الماجستير في الأنثروبولوجيا الثقافية من جامعة روما عام 2002م، يحضّر حاليا أطروحة دكتوراه في نفس الجامعة حول المهاجرين العرب المقيمين بإيطاليا. نشر روايته الأولى " البق والقرصان " باللغتين العربية والإيطالية في روما عام 1999م. يقيم في العاصمة الإيطالية منذ عام 1995م، حيث ينشط في مجالات مختلفة كالترجمة والصحافة، ويشتغل حاليا في وكالة (آكي) الإيطالية للأنباء. أعاد كتابة روايته " كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك " باللغة الإيطالية وستصدر عن دار النشر الإيطالية المعروفة (E/O).

[2]– عمارة لخوص، كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط2، 2006.

مسلم متأذ من العنصرية الأوربية ضد المسلمين، ومن ميلانو " أنطونيو ماريني " أستاذ جامعي في معهد التاريخ بجامعة روما، وكذلك " يوهان فان مارتن " من أمستردام إضافة إلى هؤلاء فقد تتالت على أحداث الرواية شخصيات كثيرة اختلفت قصصهم، ولكل واحد منهم نظرته الخاصة إلى إيطاليا والإيطاليين، يحكم على الأشياء بحسب عاداته وتقاليده الخاصة ببلده الأصل، ولكنهم اجتمعوا على مأساة واحدة هي الغربة وإحساس الغريب المنبوذ المصنف في الطبقة الثانية.

فهذه الرواية تسلط الضوء على حياة المهاجر وما يعانيه من عنصرية نتيجة رفض الآخر له، وقد أثارت اهتمام الكتّاب والنقاد، يقول الروائي نبيل سليمان ،:" **إنها أكبر إضافة ظهرت خلال عقود للروايات التي قلّبت بفنها البديع سؤال وعي الذات والعالم، منذ توفيق الحكيم إلى الطيب صالح. إنه سؤال الحضارة والتاريخ، سؤال الصراع والاندماج والثقافة، تحمله هذه الرواية من العصف الجزائري عشية القرن العشرين، إلى فضاء الآخر الإيطالي، حيث يتفجر السؤال جريمة وذئبة وعواء وذاكرة يسكنها شهريار بالموت؛ بينما تنهض شهرزاد حكاية وحياة، وبكل ذلك يحق لعمارة لخوص أن يباهي بهذه الرواية الفريدة** ".[1]

2.دلالـــة العنـــوان:

تحمل الرواية التي وقع عليها اختيارنا لدراستنا هذه عنوانا لافتا، يحمل العديد من الدلالات التي تعكس مضمونها " **كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك** ".

جاء العنوان في صيغة سؤال يعلن عن علاقة عاطفية مستحيلة بين طرفين، يمثل الطرف الأول الذئب / المؤنث (الذئبة) بكل ما تستدعيه كلمة ذئب من دلالات الذكاء الافتراس، العدوانية، الغدر، كما تومئ حالة الذئبة المرضعة بترفها من ناحية وبخطرها من ناحية أخرى، فالمعروف عن الحيوان المفترس أنه يصبح أكثر وأشد عدوانية في حالة الأمومة.

أما الطرف الثاني فمجهول يمثله ضمير المخاطب (أنت)، ويومئ الفعل الثلاثي المجرد الذي أسند له في المضارع (ترضع) على ضعف الكائن الرضيع، وعدم اكتمال نموّه، وقد يوحي التحام هذا الرضيع إلى ضرع الذئبة إلى يتمه أو ضياعه، ومن ثم فنحن أمام طرفي علاقة عجيبة:

[1]-غلاف الرواية.

1. ذئبة مرضعة شرسة.
2. رضيع مجهول، ضعيف، تائه.

وقراءة هذا العنوان في ضوء النص الروائي تكشف لنا أن الذئبة ليست سوى روما التي يرمز إليها تمثال الذئبة.

أما ضمير أنت الذي يعود على الرضيع فيمثل المهاجر المنحدر من بلدان العالم الثالث دون تفرقة أثنية. يقول الروائي "عمارة لخوص " على لسان الأستاذ الجامعي " أنطونيو ماريني ": **"أليست الذئبة هي رمز روما! أنا لا أثـــق أبدا في أبناء الذئبة لأنهم حيوانات مفترسة متوحشة، إذ الحيلة الخبيثة هي وسيلتهم المفضلة في استغلال عرق الآخرين "** [1]، إذن فالذئبة هي رمز روما، فكيف للمهاجرين أن يثقوا في أبنائها المتوحشين.

وتحط بنا هذه الرواية في قلب العاصمة الإيطالية روما وتدعو إلى الإقامة في عمارة"السنيور كرنفالي" مع حشد من الأجناس المختلفة، توزعت على جملة من المهاجرين المنحدرين من جنسيات مختلفة: إيران، الجزائر، بنغلاديش، البيرو، هولندا،... كما تتناول الرواية العلاقات المتشابكة داخل العمارة والحي، وتصور لنا أحوال الساكنين من المهاجرين والإيطاليين، وتشير إشارة واضحة إلى رفض الإيطاليين التحاور مع المهاجرين.

3.أنمـــاط حوارية الرواية:

حصر "باختين" المستويات التي تنتظم حوارية الخطاب الروائي وتعدد الأصوات اللغوية في مجموعة من المفاهيم الإجرائية التي تختلف وفق بنية تمظهر الصوت لغويا انطلاقا من تفاعل لغة السارد مع لغات الشخصيات الروائية من جهة، أو من تفاعل لغة الخطاب الروائي مع لغة خطابات أدبية أخرى من جهة ثانية، وأن خصائص كل لغة تنبع من تجليات الوعي والفكر والإيديولوجية[2].

---

[1]-الرواية، ص 85.

[2]- ينظر إدريس قصوري، أسلوبية الرواية، مقاربة أسلوبية لرواية "زقاق الملق"، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008، ص408.

سبق وأن أشرنا إلى أن الرواية بالنسبة إلى "باختين" هي ظاهرة متعددة الأسلوب والصوت، وعند تحليلها نعثر فيها على وحدات أسلوبية غير متجانسة، فهي تضم مختلف الأجناس التعبيرية (شعر، خطابة، ملحمة، رسالة،...)، كما أنها تستوعب لغات متعددة (لغة الطبيب، لغة الأستاذ، لغة المزارع، لغة موظف النظافة،...)وكذا أساليب متنوعة وهذا ما يكسبها حواريتها.

إن تجميع كل هذه الأساليب واللغات والأصوات من طرف الروائي، وتوظيفها في روايته هو ما يعطي صورة اللغة كما اصطلح عليه "باختين"، وتكون عن طريق عملية الأسلبة. وهذا التشخيص الأدبي للأجناس التعبيرية وللأصوات والأساليب لا يكون بمنأ عن أبعادها الاجتماعية والتاريخية، وهو يتوقف على كفاءة المبدع في تجسيد أكبر قدر من اللغات والأصوات في بنية النص، وهذا إنما يؤكد على فاعلية الأسلبة[1].

إن صورة اللغة في الرواية هي " صورة منظور اجتماعي، وصورة عيّنة إيديولوجية ملتحمة بخطابها وبلغتها "[2]فاللغة تعبر عن الحالة الاجتماعية للأفراد كما تعبر عن آرائهم الفكرية، وقام "باختين" بتصنيف طرائق تكوين صورة اللغة في ثلاثة أصناف هي :

1. التهجين.
2. تعالق اللغات القائم على الحوار.
3. الحوارات الخالصة[3].

وفيما بعد أضاف لها نوعين آخرين هما التنويع والأسلبة البارونية.

1.3.التهجـــين (Hybridation)

التهجين طريقة فنية وواعية وهو "مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضا التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية وبفارق اجتماعي، أوبهما معا داخل ساحة ذلك

[1]-المرجع السابق، ص408.

[2]-ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص118.

[3]-المرجع نفسه، ص120.

الملفوظ"[1]مما يعني حضور نمطين من الوعي " الوعي المشخَّص،والوعي الذي يشخِّص، وهما معا ينتميان إلى نسق لغة مختلف "[2]فالتهجين هو تفاعل بين لغتين اجتماعيتين، ووعيين لسانيين مفصولين بمدة زمنية، ويعتبر التهجين من أهم أشكال حضور كلام الآخر في خطاب الرواية.

ويذهب "باختين" إلى أبعد من هذا إلى اعتبار التهجين نوعا من أنواع التفاعل لا يتوقف عند حدود الامتزاج والالتقاء والاتحاد بين وعيين أو لغتين وفي هذا الصدد يقول : "إن صورة الخطاب وهو في إطار عملية تهجين مقصودة هي قبل كل شيء صورة خليط واع بخلاف ما نسميه تهجينا تاريخيا عضويا أو ما نسميه تهجينا لسانيا مبهما، هذا ما يهمنا بالضبط وعي خطاب بالآخر،إنه الضوء الذي يعكسه وعي لساني ما على خطاب ما؟"[3]إذن فالتهجين ليس مجرد امتزاج بين مجموعة من العناصر وإنما هو صهر وإذابة هذه العناصر بعضها في بعض.

"وصورة اللغة، باعتبارها هُجنة قصدية، هي أولا وقبل كل شيء، هُجنة واعية، أي أنها بمعنى من المعاني، لغة مؤدلجة خاضعة لتنبير معيّن ولتشديدات دقيقة لها إيقاعها وموقفها الخاصان اتجاه اللغة الأولى موضع التشخيص، الشيء الذي يجعل الوعي المشخَّص وعيا مختلفا له بنيته اللسانية المغايرة علما أن لغته تُلقي أضواءها الكاشفة على اللغة الأولى دون أن تخرج عن نفس التركيب اللغوي ونفس الملفوظ "[4]، فالتهجين عملية واعية بحيث تكون اللغة المؤدلجة مختلفة عن اللغة الأولى، لكنها تلقي بضلالها على بعضها البعض، والتهجين نوعان:

- تهجين إرادي وواع يلجأ إليه الروائي.
- تهجين غير إرادي ليس له بعد جمالي ويقع عادة بين اللغات في كلام الناس يندرج ضمن تبادل التأثير بين اللهجات واللغات التي تتعايش في بيئة اجتماعية واحدة [5]فالتهجين عملية

---

[1]-المرجع السابق، ص120.

[2]-المرجع نفسه، ص ن.

[3]-نقلا عن: بسمة عروس، التفاعل في الأجناس الأدبيةمشروعقراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة، الانتشار العربي، بيروت- لبنان، ط1، 2010، ص84.

[4]- إدريس قصوري، أسلوبية الرواية، مرجع سابق، ص410.

[5]- سامية داودي، صوت المرأة في روايات ابراهيم سعدي، رسالة دكتوراه، جامعة مولود معمري، تيزي وزو،(دت)، ص35.

يقوم بها الروائي عن قصد لإثراء نصه حتى يضفي عليه طابعا جماليا من خلال مزجه وتفاعله بين مجموعة من اللغات أو اللهجات المتنافرة بشكل متكافئ.

نشير في بداية اشتغالنا على تحليل مختلف مظاهر التهجين (التفاعل) داخل رواية "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك " إلى أننا سنقتصر على بعض النماذج الدالة على التهجين دون التوسع في استعراض جميع مظاهره.

ولئن عدّت الرواية أفضل ما يمثّل التعدد اللغوي فإن "عمارة لخوص" في روايته عمل على توحيد العديد من المتناقضات، ومزج بين الرواية والقصة والتاريخ والإعلانات الصحفية والأخبار الرياضية، والسياسة والسنما،كما مزج بين لغات عصور مختلفة وأزمنة متضاربة، بين لغة القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، ولغة الأمثال الشعبية منها والعربية وحتى الإيطالية، وأدخل اللغة العامية في اللغة الأدبية حتى إنه استعمل اللغة الأجنبية الفرنسية منها والإيطالية واستثمر لغة البارات والساحات، ولغة أقسام الشرطة، ولغة الإجرام، كما أنه انتقل في شوارع روما الشعبية منها والراقية، فاستخدم لغة الطبّاخ ولغة البوّاب ولغة الأستاذ، ولغة الخادم... لقد أذاب وصهر " عمارة لخوص" كل هذا التنوع وفاعل بينها حتى استحالت إلى وحدة شكلت في مجموعها هذه الرواية التي تصور لنا واقع المهاجرين في روما الآتين من كل حدب وصوب ورفض الآخر الحوار والتواصل معهم. إن هذا المزج هو الذي أسبغ على هذه الرواية نوعا من التعدد اللغوي، وخلق حواريتها.

وتبدو هذه الرواية مبطنة بصورة تهجينية ومن أمثلة ذلك نذكر قوله :"**مصائب هذا المصعد لا تنتهي:هناك من يتربص بي خفية ويبول في المصعد حتى أطرد من عملي! عقدنا أكثر من اجتماع لبحث هذه المسألة الخطيرة ولكننا لم نصل إلى حل مقنع، فكرت في الاتصال ببرنامج القناة الخامسة "حاشية حول الخبز" " striscia la Notizia"الذي يهتم بمشاكل المواطنين ويقترح الحلول الناجعة لكن تراجعت حتى لا ألحق الأذى بسمعة عمارتي، ثم خطرت ببالي فكرة مدهشة إثر مشاهدتي أحد أفلام جيمس بوند، فقررت أن أضع كاميرا مخفية صغيرة جدا في المصعـــد قصد الكشف عن الفاعل...**" [1] نقف في هذا الملفـــوظ على لغتين اجتمـــاعيتين

[1]–الرواية، ص37.

تمثل كل واحدة منهما حالة متميزة من الوعي، لكنهما سيقتا في تعبير واحد يعود على "بِندِتا إسبوزيتُو" وتذمرها الدائم من المشاكل المترتّبة عن المصعد، فاللغة الأولى هي لغة البوابة البسيطة المتذمرة من تصرفات ساكني العمارة التي وصلت بهم الوقاحة والحقارة إلى درجة التبول في المصعد، وسعيها الدائم لإيجاد حل لهذه المشكلة التي تعد عندها مشكلة كبيرة عقدت لأجلها اجتماع لكن دون جدوى فهي لم تصل إلى الحل. وفكرت في الاتصال ببرنامج ليقترح لها حلا،كما أنها حاولت أن تضع كاميرا خفية لتتعرف عن الفاعل إذن هذه البوابة قررت التغيير من وضعية هذا المصعد فهي تملك إرادة لكن في مقابل هذا توجد لغة أخرى لغة التراجع خوفا من السمعة السيئة التي قد تُلحَق بعمارتها ومن ثمة تُطرد من عملها، كذلك الخوف من اتهامها بالتجسس والتعدي على حياة الناس.

ويبدو التهجين أيضا في قوله : **" ابحثوا عن الحقيقة في مكان آخر أنا أشك في الشاب الأشقر الذي كان يسكن مع "الغلادياتور" في نفس الشقة، من المؤكد أنه جاسوس أو عميل أحد أجهزة المخابرات. رأيته عدة مرات يتبعني ويراقبني من بعيد بينما كنت منهمكا بإطعام حمام سانتا ماريا ماجوري. في إحدى المرات انهال علي بأسئلة غريبة:" ما هو سر تعلقه بالحمام؟ ما هو سر تعلقه بالمصعد؟ ما هو سر كرهك للبيتزا؟"**[1].نقف في هذا الملفوظ أيضا إزاء لغتين لغة الطباخ "بارويز" الإيرانيو هي لغة معاصرة عادية، بينما اللغة الأخرى هي لغة الشاب الأشقر هي لغة الاستجواب ولغة التحري عن شيء ونشير هنا إلى أن كلا اللغتين منقولتان ضمن كلام بارويز.

كما يظهر التهجين في قوله : **"أنا أنصح دوما تلاميذي في الجامعة بقراءة متأنية وعميقة لكتاب كارلوليفي الرائع" المسيح توقف في إيبولي"لفهم حقيقة الجنوب القائم على الكسل والتخلف، الوضع لم يتغير عن الماضي، العقلية هي نفسها لم تتغير، لن يفيد الهروب إلى الأمام؛ حان الأوان للاعتراف أن الوحدة الإيطالية خطأ تاريخي لا يغتفر"** [2]نلاحظ هنا وجود نمطين من الوعي، وبالتالي وجود لغتين، لغة الراوي وهي لغة حاضرة بملفوظها لكنها نُقلت من خـــلال

[1]–الرواية، ص23.

[2]–الرواية، ص85.

صوت الشخصية "أنطونيو ماريني" ولغة الاقتصاد والسياسة التي تظهر من خلال بعض العبارات مثل : الجنوب القائم على الكسل، الوضع لم يتغير، الوحدة الإيطالية خطأ تاريخي.

كما يظهر التهجين في قوله: **"أنا لست جَنْتيلي ! (!Io non sono gentile)ومعروف أنكلمة جنتيلي (gentile) تعني اللطيف والمهذب والظريف"**[1]في هذا الملفوظ نقف على لغتين لغة الشاب الأشقر الذي لا يجيد الإيطالية فيستعمل هذه الجملة في غير محلها، لأنه ليس من المعقول أن يقول أحد عن نفسه أنه عديم التربية، واللغة الثانية هي لغة شارحة ومُعقِّبة للغة الأولى، وهي لغة الوعي المؤسلب وتظهر في قوله : ومعروف أن كلمة جنتيلي تعني اللطيف والمهذب والظريف.

ونجد التركيب الهجين في قوله :**"ما أقسى أن تصوم رمضان في روما بعيدا عن البهجة ! ما الفائدة من الامتناع عن الأكل والشرب، ثم الأكل وحيدا ؟ أين صوت المؤذن؟ أين البوراك؟ أين الكسكس الذي تعده الأم بيدها؟ أين قلب اللوز؟ أين الزلابية؟ أين الحريرة؟ أين المقروظ؟ كيف أنسى سهرات رمضان في الأحياء الشعبية والعودة إلى البيت في وقت متأخر من الليل؟ أين صوت الوالدة المحمّل بالحنان والحب الذي يغازل أذنك: "هذا وقت السحور يا وليدي !"شهر رمضان والعيد الصغير والعيد الكبير وبقية الأعياد تدخل الحزن والشجن إلى قلبي. قالوا لي: " لماذا لا تذهب إلى المسجد الكبير بروما لصلاة العيد؟ قلت لهم:" لا شكرا، لا أريد رؤية مئات المحرومين مثلي أي المحرومين من رائحة الأحبة!""**[2]هنا تهجين نعثر فيه على وعي كل من يعيش في ديار الغربة، الذي يرى أنه لا فائدة من الامتناع عن الأكل والشرب ثم الإفطار وحيدا؛ فهو لا يتذوق حلاوة شهر رمضان الذي تجتمع فيه العائلة على مائدة واحدة، ووعي " أميديو" الذي يتحسّر على عادات رمضان في الجزائر لأنه جزائري الأصل وليس كما ظن الجميع أنه إيطالي، فهو إيطالي في الظاهر فقط لكن باطنه جزائري قح. فهو كما قلنا يحنُّ إلى كل ما يتعلق بشهر رمضان في الجزائر من أطباق جزائرية، وسهرات، وصوت المؤذن المميز في هذا الشهر، حتى إنه يحنُّ إلى صوت أمه المفعم بالحنان وقد صاغ كل هذا باللهجة العامية الجزائرية ويظهر ذلك في قوله: البوراك، الزلابية، الحريرة، هذا وقت السحور يا وليدي، العيد الصغير والعيد لكبير،كما يظهر مثل هذا التهجين المتمثل في إدخال اللهجة الجزائرية في مواضع مختلفة في الرواية ، بحيث يمزج

[1]-الرواية، ص35.

[2]-الرواية ، ص138.

ويفاعل بين اللغة الفصحى وبعض ألفاظ اللهجة الجزائرية العامية، ومن هذه الألفاظ نذكر (حومتي، الحومة، الوحش، الطهارة ، المربوط...).

كما نلاحظ التركيب الهجين في قوله: **" هذا الصباح تعرّفت على صاحب بار دنديني، اسمه ساندرو وهو في الأربعين، قال لي إن روما في ذاكرة الإنسانية، إنها المدينة التي تعلمنا كل صباح أن الحياة ربيع أبدي وأن الموت سحابة صيف عابرة، لقد هزمت روما الموت ! لهذا السبب يطلق عليها اسم المدينة الخالدة"** [1]نقف في هذا الملفوظ على تفاعل بين وعيين لغويين، لغة "أميديو" التي يبدو أنها تأثرت بالوسط الذي يعيش فيه من خلال استخدامه كلمة "بار" وهي كلمة متداولة في المجتمع الإيطالي ويعني بها الحانة التي يُتناول فيها جميع أنواع الخمور، واستعمل هذه الكلمة لأنه يريد أن يوصل دلالات معينة، إضافة إلى هذا نجد وعي وصوت الرأي العام من خلال التعبير الشائع"روما المدينة الخالدة" مشيرا إلى أنها مدينة ترمز للحياة على الرغم ممّا مرّ عليها من كوارث وحروب ومحن إلاّ أنها بقيت صامدة نابضة بالحياة.

ويظهر في الرواية نوعان من التهجين؛ الأول يجمع بين صوتي طبقتين اجتماعيتين تنتمي إحداهما إلى أهل البلد الأصليين (الإيطاليين) والأخرى تنتمي إلى طبقة المهاجرين واللاجئين لإيطاليا.والثاني يجمع بين أجناس خطابية متمايزة تدخل في حوار وتفاعل فيما بينها.

تتردد في الرواية ألفاظ دالة على شرائح اجتماعية مختلفة في إيطاليا يمثلها أصوات الإيطاليين(أهل البلد الأصيليين)، وأصوات المهاجرين واللاجئين في إيطاليا يقع بينها حوار وتفاعل نتج عنه مجموعة من العلاقات والصراعات أهمها علاقة الاحتقار وتتجلى في احتقار الإيطاليين الأصليين للمهاجرين وازدرائهم، كما تتجلى في احتقار الإيطاليين لبعضهم بعض مثل أهل الشمال اللذين يحتقرون أهل الجنوب وأهل روما الذين يحتقرون سكان نابولي...

فالمظهر الأول لهذه العلاقة يظهر في مقاطع عديدة في الرواية، فحين تشاجر "بارويز" مع الشاب "لورانزو مانفريدي" المدعو " الغلادياتور" على المصعد وتأنيب "بارويز" له على أفعاله اللاحضارية في المصعد أجابه قائلا :"...**ما علاقة أميديو بذلك المنحرف المقتول الذي يبول في**

[1]–الرواية ،ص113.

المصعد؟ رأيته بعيني يبول في المصعد، قلت له: هذا المصعد ليس مرحاضا عموميا !نظر إلي بوقاحة قائلا: لو قلت لي هذا الكلام مرة أخرى، فإني سأبول في فمك أنت في بيتي،لا حق لك في الكلام ! هل فهمت أيها الأجنبي الحقير؟"[1] فالشاب المدعو بالغلادياتور إيطالي أصيل ويقصد ببيته في هذا المقطع إيطاليا والإيطاليون تحكمهم عصبية قومية لثقافتهم ولغتهم وكثير منهم لا يحبون الأجانب والمهاجرين فيعاملونهم باحتقار وازدراء ويجيبون عليهم بألفاظ السباب والشتم والحط من قيمتهم وهي معاملة لا تليق بإنسان يدّعي التحضّر والتقدّم ويحمل شعارات حرية التعبير وحقوق الإنسان فنرى ألفاظاً من قبيل (الأجنبي الحقير) وغيرها في هذا المقطع.كما أن السارد استعمل كلمات عامية (يبول) تعكس نمط هذه الشخصية، وتعبر عن الفئة الاجتماعية التي تنحدر منها.

كما يظهر احتقار الإيطالي للأجنبي في معاملة رجال الشرطة "لبارويز منصور صمدي" المهاجر الإيراني الذي كان يُطعم الحمام في ساحة سانتا ماريا ماجوري يقول :" **لقد عاملوني معاملة سيئة دون أن أقترف أي ذنب بل ذهبوا إلى حد إهانتي بقولهم : هل تريد أن تحوّل روما الجميلة إلى مزبلة ؟ اذهب إلى بلدك وافعل ما شئت"** [2]فهم يرون في المهاجرين رمزا للوسخ والقذارة التي لا تتماشى وثقافتهم بتشجيع "بارويز" الحمام على التكاثر في ساحة سياحية، متناسيا ما تخلفه وراءها من قاذورات فلجؤوا إلى إهانته حتى لا يعود إلى هذه الفعلة مرة أخرى.

كما تتجلى علاقة الاحتقار في ازدراء الإيطاليين لبعضهم بعض فسكان روما يتحسسون من سكان الجنوب خصوصا نابولي، يظهر ذلك مثلا في شخصية " ساندرو داندييني" صاحب الحانة، فهو مناصر لفريق روما وتجمعهم عداوة مع أنصار فريق نابولي يقول: **"ترك أميديو منذ اللقاء الأول انطباعا جيدا لم أكن مرتاحا من إجابته: أنا من الجنوب! أنا لست عنصريا لكني لا أطيق النابوليتانيين، فتمنيت من أعماقي أن لا يكون لأميديو علاقة بنابولي، لم أنس بعد الضرب المبرح الذي تعرضت له قبل سنوات من طرف أنصار نابولي بعد تعادلنا معهم في عقر**

[1]- الرواية، ص22.

[2]-الرواية، ص24.

دارهم"[1].وهذا المثال ينم أيضا عن التصرفات العدوانية لبعض الفئات الاجتماعية، والتي لا يُتوقع أن تحدث في بلد يدّعي التقدم مثل إيطاليا.

كما تظهر علاقة الاحتقار في قول "أنطونيو ماريني" أستاذ التاريخ بجامعة روما : " **حان الأوان للاعتراف أن الوحدة الإيطالية خطأ تاريخي لا يُغتفر** " [2]وذلك بناءًا عن إيمانه بأن أهل الجنوب أهل كسل وثرثرة وتخلف وشعوذة، وأنهم عالة على إيطاليا وأحد الأسباب المؤثرة سلبا في الاقتصاد، كما تظهر مثل هذه العلاقة في قوله: " **بالمناسبة هل تعرفون كيف كان يلقب الشاب المقتول ؟ "الغلادياتور" !هذا دليل كاف على تخلف أهل روما وتعلقهم المرضي بالماضي من المستحيل أن تجد في ميلانو من يطلق على نفسه هذه الشهرة ! هذا يحدث في الجنوب فقط**"[3]،وهذا يؤكد على انقسام المجتمع الإيطالي إلى قسمين، الشمال ينسب لنفسه التقدم والتطور، وينعت الجنوب بكل ما هو حقير وسيء ومتخلف.

وهذه الأمثلة هي بعض التمثلات للاحتقار والعنصرية، كما نجد علاقة التعالي بين المثقفين وغير المثقفين كما في حوار الأستاذ الجامعي مع الشاب الهولندي "يوهان" الذي يخطئ في كلمة إيطالية فيستاء لذلك ويقول : **"لم أطق سماع بقية تفسيره لأن مقامي كأستاذ جامعي محترم يمنعني من مجادلة طالب أجنبي يحاججني في مسألة تتعلق باللغة الإيطالية"**[4].

ففي هذه الأمثلة وغيرها كثيرا يظهر تهجين الروائي وتفاعله بين خطابات اجتماعية مختلفة تنتمي إلى طبقات متباينة يدخلها في حوار وتفاعل خالقا ترابطا وانسجاما بينها.

وثاني أنواع التهجين في هذه الرواية يظهر في التقاء وعيين لسانيين مختلفين أحدهما ينتمي إلى حقبة زمنية غابرة والثاني ينتمي إلى زمن معاصر لأحداث الرواية،وكذلك في التقاء وعيين لسانيين الأول ينتمي إلى طبقة المثقفين والكتّاب مع غيرهم من الطبقة غير المثقفة المتمثّلة في

---

[1]- الرواية ، ص106.

[2]– الرواية ، ص85.

[3]–الرواية، ص90.

[4]- الرواية، ص89.

المهاجرين، ولذلك نرصد في هذا النوع وجود خطابات متنوعة تدخل في تفاعل مع بعضها البعض ومن بين هذه الخطابات نذكر:

الخطاب الديني: المتمثل في القرآن الكريم والأحاديث النبوية ويظهر هذا النوع عند المسلمين المهاجرين مثل "بارويز" الإيراني، "إقبال أمير الله" البنغالي، "محمد بن قدّور" الجزائري، وفي الإنجيل بالنسبة للإيطاليين المسيحيين وإيطاليا هي مكان أحداث الرواية، وعاصمتها روما هي عاصمة الكاثوليك وفيها الفاتكان مقر البابا.

ويظهر المزج بين لغة الخطاب الروائي ولغة الخطاب القرآني في قول " عبد الله بن قدّور: **"خذ مثلا التونسي الذي يعمل في مطعم "لونا"(...)، اسمه الحقيقي محسن لكنه أطلق على نفسه أو أطلقوا عليه اسم ماسيميليانو! لقد قال الله في القرآن: "لن ترضى عنك اليهود ولا النصارى حتى تتبع ملتهم " صدق الله العظيم"** [1]وهي آية من سورة البقرة ظهرت صراحة على أنها آية قرآنية،كما يظهر المزج بين لغة الروائي ولغة القرآن كذلك في استحضار قصة قابيل وهابيل ابني آدم حين قتل قابيل أخاه هابيل في قوله تعالى: **"هناك طائر آخر لا يقل غرابة عن الهدهد إنه الغراب الذي دلّ القاتل قابيل على كيفية التخلص من جثة أخيه هابيل يقال إنه القاتل الأول على الأرض، إذن الغراب هو أول خبير في دفن الأموات في التاريخ"** [2]وهي قصة وردت في سورة المائدة.

لقد وظّف السارد الآيات القرآنية لإغناء السرد بالدلالات، والتراكيب بالقوة البلاغية، لأن القرآن جزء أساسي من ثقافة المسلمين، وليوحي للمتلقي بأصالته اللغوية وانتمائه إلى الثقافة الإسلامية[3]،إذن فالسارد استعان بلغة القرآن ليغذي أسلوبه اللغوي بدلالات القرآن القوية.

كما يظهر توظيف السارد للأحاديث النبوية في قوله : **" في إحدى المرات قال لي إن الرسول محمداً هو القائل: " تبسمك في وجه أخيك صدقة""** [4]، كما يظهر الحديث النبوي

---

[1]-الرواية، ص130.

[2]-الرواية ، ص46.

[3]- ينظر: سمر روحي الفيصل، أسلوبية الرواية العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سلسلة الدراسات(1)، 2011، ص128.

[4]-الرواية ، ص50.

الشريف مضمنا في قوله : " **لا أريد أن أعصي والدي، وهي من الكبائر كالقتل والزنى وشهادة الزور وأكل مال اليتيم**" [1]،ويشير بذلك إلى الحديث المروي عن أنس رضي الله عنه قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم : "أكبر الكبائر الإشراك بالله وقتل النفس وعقوق الوالدين وشهادة الزور"[2].

ويظهر الخطاب الديني النصراني في النقل من إنجيل متى ونصه:" **وستجعله الحقيقة حرًّا**"[3]، لأن كثيرا من الإيطاليين الكاثوليكيين يعتمدون إنجيل متى.

إن استحضار الروائي لهذه النصوص القرآنية والأحاديث النبوية والنقل من إنجيل متى ليؤكد على الصراع والتفاعل القائم بين الديانات والعقائد التي تدين بها شخصيات هذه الرواية الإسلامية منها والمسيحية.

الخـــطاب الأدبي:

الأمثـــال:

لقد مزج الروائي بين لغة الرواية ولغة الأمثال العربية الفصيحة منها والشعبية، فمن الأمثال الفصيحة يذكر الراوي قوله : **"لا يجتمع سيفان في غمد واحد"** [4] ومن مثل: **"فاقد الشيء لا يُعطيه"**[5]ومن مثل : **"الأقارب مثل العقارب"** [6]أما الأمثال الشعبية فيورد قوله : **"ترك البئر بغطائه"**[7]كما يورد مثلا يقوله الإيطاليون كثيرا: **"الضيف مثل السمك بعد ثلاثة أيام يتعفن، والمهاجر هو ضيف ليس أقل ولا أكثر "** [8] والمثل الفارسي:" **سكر الشباب أقوى من سكر**

---

[1]– الرواية، ص129.

[2]–محمد نصر الدين الألباني، صحيح الجامع الصغير وزياداته، طبعة المكتب الإسلامي،بيروت، لبنان، ط3، 1988،ص262.

[3]–الرواية ، ص86-87.

[4]–الوراية ، ص29.

[5]–الرواية ، ص57.

[6]–الرواية، ص47.

[7]–الرواية، ص132.

[8]–الرواية، ص133.

الخمر"[1]وهي أمثال وردت في الرواية على لسان الشخصيات العربية المسلمة (أميدو، بارويز، عبد الله بن قدور) ، نلاحظ من خلال هذه الأمثلة كثرة استعمال السارد للأمثال "حتى إنها أصبحت جزءا من المنطوق الاجتماعي فيه،والمراد بالمنطوق الاجتماعي هنا صدور الأمثال عن السارد كما تصدر عن الإنسان في الحياة اليومية، سواء أكان المراد بذلك غزارة استخدام الأمثال أم كان المراد توظيفها للمقابلة وأحيانا للمطابقة بين الحدث والمثل"[2]وهنا يمزج الروائي بين وعيين وعيين الأول عربي يتجلى في الأمثال الفصيحة التي تعود إلى العصر الجاهلي، ويعيد صياغتها وتوظيفها في قالب معاصر مع وعي لساني جديد يتمثل في الرواية، وفي الأمثال الفارسية والإيطالية المرتبطة بشخصيات المهاجرين والسكان الإيطاليين، وهذا إنما يؤكد على التفاعل بين الحضارات في هذه الرواية.

الخطـــاب الشعري:

لقد وظّف الروائي في خطابه الروائي الشعر توظيفا مباشراً، فأورد جملا شعرية قصيرة لشاعرين فرنسيين، ووضع هذه الجمل بين مزدوجتين، وكأنه أتى بهما لتعزيز قول معين أو دلالة ما من ذلك قوله: " **ألا تذكر قول الشاعر الفرنسي لويس أراغون :" إن المرأة مستقبل الرجـــل lafemme est le future de l'homme**"[3]حيث أن الروائي هنا ذكر الجملة باللغتين الفرنسية والعربية وهذا أيضا نوع من التهجين ، وكذلك في قوله : " **قرأت الصباح جملة قصيرة للشاعر الفرنسي روني شار " هل قدرنا أن نكون مجرد بدايات للحقيقة**" " [4]وفي هاذين المثالين نلاحظ أن السارد قد ذكر أسماء الشعراء، كما نلاحظ أنه باعد بين إيراده للشعر فمرت عدّة صفحات بينها كما أن هاتين الجملتين جاءتا على لسان أميديو لنتأكد من تفاعل الثقافات في هذه الرواية وتنوعها.

---

[1]- الرواية ، ص15.

[2]- سمير روحي الفيصل، أسلوبية الرواية العربية، مرجع سابق ، ص127.

[3]-الرواية، ص126.

[4]-الرواية ، ص149.

الخطاب التاريخي:

يتجلى من خلال شخصية الأستاذ الجامعي " أنطونيو ماريني" أستاذ التاريخ بجامعة روما، حيث يختلف أسلوبه عن أسلوب السارد فيتراكب الصوتان في تركيب هجين مقصود يحقق تنوعا لغويا، ومن ذلك قوله:" **أنا أعرف تاريخ هؤلاء البرابرة الجدد، ألست مؤرخا في جامعة روما ؟إنهم امتداد للثورة الطلابية عام 1968 التي فشلت فشلا ذريعا بعد أن اتخذت من الكتاب الأحمر لماوتسي تونغ ومن مؤلفات هربرتما رموز المعادية للتكنولوجيا منطلق لها (...) سألت أميديو سؤالا قصيرا جدا ورجوته أن يجيبني بنعم أولا: هل أنت من أنصار الخضر؟ أجاب دون تردد: لا. حمدت الرب على مغفرته..."**[1].

يستعمل " أنطونيو ماريني" هنا تعبيرات خاصة بمجالها مثل التواريخ، إنها تحكي أحداثا تاريخية مضت، الشخصيات التاريخية (ماوتسي تونغ) وغيرها من الألفاظ. كما تتجلى لغة التاريخ من خلال صوت أميديو واستحضاره لشيء من تاريخ روما والاحتلال الروماني لشمال إفريقيا.

إذن فقد تمكن "عمارة لخوص" من توظيف النصوص التاريخية والاستفادة من خصوصيتها اللغوية في إثراء التنوع اللغوي في روايته وتوسيع أفقها الحواري.

الخـــطاب الرياضي:

لقد مزج عمارة لخوص بين لغة الخطاب الروائي ولغة الخطاب الرياضي في مواقع كثيرة، وأكثر ما يظهر هذا المزج والتفاعل في حديث والد يوهان "فان مارتن" عن الكاتناشو . ومن ذلك قوله: "...**تذكّر أن هذا البلد هو الذي أبدع الكاتناشو (catenaccio)كادت هذه الطريقة أن تقتل كرة القدم لو لم تبرز الكرة الشاملة التي بشربها الهولنديون وعلى رأسهم الغزال "يوهان كرويف"**[2].كذلك في قوله:" **جنتيلي هي كلمة إيطالية تعني لطيف ومهذب لكن في الواقع هو لقب اللاعب السابق في فريق يوفنتوس والفريق الوطني الإيطالي الحائز على مونديال 1982**

[1]-الرواية ، ص89-90.

[2]- الرواية ، ص95.

بإسبانيا ويتولى في الوقت الحاضر تدريب الفريق الوطني الإيطالي ب "[1]ويظهر هذا المزج في مواقع كثيرة أخرى ويلجأ إليه الروائي ليبين لنا هذا التفاعل والتمازج بين الثقافات، ولأن طبيعة شخوص نصه تستلزم هذا فمنها من لديه ثقافة رياضية، ثقافة تاريخية، ثقافة سنمائية...وهذا ما يستوجب عليه مزج كل لغة من هذه المجالات مع لغته.

هذا بالإضافة إلى لغات أخرى، كلغة السنما ، الذي يتمحور الحديث عنها في شخصية " يوهمان" الذي جاء إلى إيطاليا لتعلم السنما، وتظهر لغة هذه الأخيرة في إيراده للعديد من أسماء المخرجين والممثلين وعناوين الأفلام الإيطالية.

كما يظهر التهجين في لغة التحري والتحقيق حول مقتل "الغلادياتور" التي تغطي لغة الرواية ككل، وتظهر هذه اللغة من خلال إدلاء كل شخصية بحقيقتها، ورأيها حول الشائعة التي تقول إن " أميديو" هو القاتل، بحيث نجد في ثنايا حديث كل شخصية نفي هذه التهمة عنه " أميديو" وكأنها في محضر استجواب، وتدافع عنه بتعداد مزاياه فهو الشخص الوحيد المتسامح الذي يقدم يد العون والمساعدة لكل سكان العمارة.

وتظهر لغة الاستجواب في مواضع عديدة موزعة على كامل الرواية خاصة في الفصول المعنونة بحقيقة فلان، بحيث نجد بين كل فقرة وأخرى سؤال محذوف يظهر بهذا الشكل (-...؟) بعده مباشرة تواصل الشخصية حديثها مجيبة على هذا السؤال، بحيث نستطيع أن نستنتج طبيعة هذا السؤال من خلال كلامها ، ومن ذلك نذكر.

"-...؟

هذا مستحيل !أميديو قاتل!لن أصدق أبدا ما تقولون ، أنا أعرف ذوق "كيانتي" وطعم غورمة سبزي، أنا متأكد من براءته ما علاقة أميديو بذلك المنحرف المقتول الذي يبول في المصعد؟[2]فمن خلال كلام "بارويز" هذا نستنتج السؤال الذي طُرح عليه : هل أميديو هو من قتل الغلادياتور ؟

---

[1]-الرواية،ص95.

[2]- الرواية، ص22.

كذلك في قوله :"

"...؟

ماذا تقولون ؟ السينيور أميديو أجنبي !لا أصدق أنه ليس إيطاليا أنا لم أفقد عقلي بعد، بإمكاني التمييز بين الإيطاليين والأجانب"[1]فمن خلال إجابة "بندتا إسبوزيتو" نستنتج أن السؤال المحذوف الذي طرح عليها هو: هل تعلمين أن أميديو أجنبي؟

إن مزج الروائي بين لغة الحياة اليومية لشخصيات هذه الرواية ولغة الاستجواب والتحقيق هو أكبر مثال على التفاعل الذي يعطي للكاتب إمكانيات لا نهائية للقول.

صنع هذا التمايز الخطابي الكبير هُجنة في الرواية، حيث تداخلت التخصصات والثقافات فيما بينها، ومدّت جسورا للحوار والانسجام، وانطلق معها حوار الحضارات من خلال التفاعل والحوار المستمر بين " أميديو" وبقية الشخصيات المتنافرة والمتصارعة التي لا يظهر لنا وجود علاقة تجمع بينها دون " أميديو" فهو الشخصية المحورية والصوت الرئيسي في الرواية.

2.3.الأسلـــبة :stylisation

هي شكل من أشكال حضور كلام الآخر في حديثنا وهي " قيام وعي لساني معاصر بأسلبة مادة لغوية أجنبية عنه، يتحدث من خلالها عن موضوعه فاللغة المعاصرة تلقي ضوءا خالصا على اللغة موضوع الأسلبة، فتستخلص منها بعض العناصر وتترك البعض الآخر في الظل "[2]ويعرّفها باختين أيضا بقوله "هي تصوير فني لأسلوب لغوي غريب في صورة فنية للغة غريبة. وهي تنطوي بالضرورة على وعيين لغويين مفرّدين: الوعي المصوِّر (أي الوعي اللغوي المؤسلِب)، والوعي المصوَّر المؤسلَب وتتميز الأسلبة عن الأسلوب المباشر بهذا الوجود للوعي اللغوي بالضبط (أي وعي المؤسلِب وجمهوره)، الذي يعاد على ضوئه إنشاء الأسلوب المؤسلَب، وعلى خلفيته يكتسب معنى وبعدًا جديدين"[3].

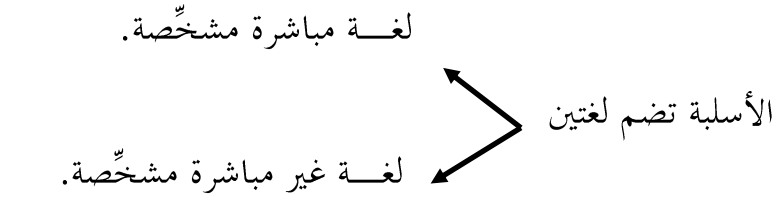
---

[1]–الرواية، ص34.

[2]–ميخائيل باختين، الخطاب الروائي ، مرجع سابق، ص18.

[3]–ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية ، مرجع سابق، ص149.

فالأسلبة إذن هي تفاعل بين لغتين، بحيث تعمل اللغة المعاصرة الموجودة في الخطاب الروائي وتسمى المؤسلِبة على ابتعاث وجلب اللغة الأخرى التي تصير مؤسلَبة وتخرجها في ثوب جديد بعد أن قامت بانتقاء بعض أجزائها وإعادة تنظيمها وتقديمها بطريقة خاصة. ويمكن تبسيط الأسلبة في المخطط التالي :



" فالأسلبة: لغة مباشرة أ، من خلال لغة ضمنية ب في ملفوظ واحد"[1]، فنص اللغة "أ" هو النص المباشر الذي يعمل على أسلبة دلالات نص اللغة الضمنية "ب". إذن في الأسلبة لا بد من وجود لغتين، لغة غائبة تمثل وعي المؤلف، والثانية حاضرة تمثل لغة الشخصية التي يحاورها و يتكلم بأسلوبها، فهو يستعير أو يأخذ بعض ألفاظ هذه الشخصيات ليعبّر عن آرائها.

وتقوم روايتنا على الأسلبة، لأن المؤلف عمل على استعارة ونقل مختلف الأنماط اللغوية من خلال جعل الرواية تدور في عمارة بحي من أحياء إيطاليا، وتضم شخصيات مختلفة من المهاجرين والإيطاليين وما يعانونه من مآسٍ ومشاكل الحياة، ولهذا تعددت المستويات اللغوية بتعدد الشخصيات والمواقف. ومن أمثلة ذلك قوله: " **هذا الصباح انتظرت الأوتوبيس رقم 70 نصف ساعة في محطة شارع جوليتي القريبة من ساحة فيتوريو، في غضون دقيقة أو دقيقتين وصلت ثلاثة أوتوبيسات بالتتابع...**"[2]ففي هذا المثال يتحدث السارد بصوت أنطونيو ماريني، فاستعمل كلمات لا تصدر عنه (السارد) وإنما هي من كلام الشخصية وهي تحمل سمات الكلام العامي الذي يعكس نمط هذه الشخصية (الأتوبيس أو أوتوبيسات) فتتشكل اللغة حسب الفئات الاجتماعية التي يتحاور معها السارد. فإدخال هذا النوع من اللغة هو من باب الأسلبة.

[1]-إدريس قصوري، أسلوبية الرواية، مرجع سابق، ص411.

[2]-الرواية، ص83.

كما تظهر الأسلبة في قول السارد على لسان بارويز: **"أشرع دون تأخير في تحضير أطباق إيرانية متنوعة مثل غورمة شبزي وبره كباب وكشك باذِ مجال وبوراني كدو(...) تتحول رائحة التوابل إلى بخور مما يدفعني إلى الرقص والإنشاد كالدراويش حي !حي!حي!."**[1]فتظهر هنا ألفاظ غريبة تحمل أسماء لأكلات إيرانية، بالإضافة إلى كلمات الإنشاد حي!حي!ما يوحي بأثر الصوفيين في شيراز على شخصية بارويز، فهنا كذلك ندرك الدور الفعال للأسلبة في مجال التعدد اللغوي، بحيث يستعمل الكاتب مختلف الأساليب والاستعمالات فيؤسلب دارجة الشخصيات وخصائص لغتها ويُدخلها في الرواية.

ومن الأمثلة الدالة على الأسلبة أيضا قوله على لسان عبد الله بن قدور : " ...**لا أذكر أنه تخاصم مع أحد رغم أن الاشتباكات بين أولاد الحومة أو بين أولاد الحومة وأبناء الحومات المجاورة عادة منتشرة بكثرة في أحياء الجزائر العاصمة"** [2]فكلمة الحومة والحومات هي من كلام " عبد الله بن قدور" ،واستعمال لهجوي أسلَبهُ السارد من باب التنويع اللغوي، والصيغة التي أتت عليها كلمة (الحومات) التي هي جمع للحومة هي من اللهجة الجزائرية.

وفي الرواية مظاهر كثيرة للغة المؤسلبة، منها أسلبة بعض الألفاظ المنتمية للغة السياسية في قوله : "**لم يصدّقوا أنه هرب من شيراز، بعد أن عثر حراس الثورة على بعض المناشير السياسية التابعة لمجاهدي خلق في مطعمه، صحيح أن بارويز بعيد عن النضال السياسي ولا علاقة له بأحزاب المعارضة لكنه كان مهددا بالموت الأكيد !لقد فرّ في ليلة مشؤومة دون أن يُقبل صغاره وزوجته لم يكن لديه الوقت الكافي لتوديع حبيبته شيراز"**[3]وردت في هذا المقطع عبارات أسلبها السارد في خطابه تنتمي إلى لغة السياسة، تعبّر أو تشير إلى فرار أشخاص من إيران إلى بلدان العالم ومنها إيطاليا بتهمة الانتماء إلى منظمة خلق المناوئة لنظام الولي الفقيه والمرشد الأعلى للثورة الإسلامية الإيرانية التي أطاحت بنظام الشاه وأدخلت إيران في فوضى وتصفيات وحرب مع الجيران(العراق) هذه الثورة يحميها الحرس الثوري ويعمل على إعدام كل المناوئين للنظام الجديد

---

[1]-الرواية ، ص17.

[2]-الرواية، ص131.

[3]-الرواية، ص30.

ومعاقبة المساندين لهم بأي شكل من الأشكال وباروز أحد أولئك الفارين بعد اتهامه بمساندة هذه المنظمة.

كما تظهر الأسلبة في قول أميديو: **"قرأت اليوم مقالا في صحيفة الكوريير يدلاسيرا عنوانه مثير : هل الإيطالي مثل الديناصورات؟ ويتناول مشكلة انخفاض الولادات في إيطاليا وهي من أخفض النسب في العالم، قال كاتب المقال إن الإيطالي سينقرض في القرن التالي والخلاص الوحيد هو قدوم المهاجرين أو عهد صفقة مع السلطات الصينية لاستيراد البشر، ما أكثر عدد الشيوخ في هذا البلد!"**[1] يحتوي هذا الأسلوب العلمي المباشر الذي يتطرق إلى انقراض الديناصورات وإمكانية حدوث نفس المصير للإيطاليين على مشكلة اجتماعية ضمنية تعاني منها إيطاليا وأوروبا عموما وهي سياسة تحديد النسل التي ينتهجها السكان ما جعل أغلب الإيطاليين كهولا وشيوخا، وهذا الكلام ليس للسارد وإنما مؤسلبٌ من طرفه، فالصوت المؤسلب هو الذي يتحدث في هذا القول، فالمادة اللغوية ليست مادته هو إنما تنتمي لوعي آخر، فهي ذات مرجعية سياسية اجتماعية تنتهجها الدولة الإيطالية من أجل أن تعيش الأسر الإيطالية في هناء قامت بتحديد النسل.

كما تظهر الأسلبة في اعتماده على شهرزاد في الحكي في قوله : **" هل أنا شهرزاد ؟ هي تحكي وأنا أعوي بلا ملل، كلانا يفر من الموت ويلفنا غطاء الليل(...) علميني ياشهرزاد كيف أكر وأفر من غضب شهريار وحقده (...) علميني يا شهرزاد كيف أنتصر على شهريار الذي يسكنني، ذاكرتي هي شهريار أووووووو...ذاكرتي هي شهريار أووووو...ذاكرتي هي شهريار...أووووو...ذاكرتي هي شهريار...أووووو..."**[2] هذه الشخصية الأسطورية في كتاب ألف ليلة وليلة التي تسعى جاهدة للبقاء على قيد الحياة من بطش شهريار بإتباع حيلة سرد حكايات وتأجيل إتمامها يوما بعد يوم،ووجه المشابهة بينها وبين "أميديو" (أحمد) هو حبّه للبقاء على قيد الحياة بانتهاجه هو الآخر حيلة العواء مثل الذئاب حتى لا تأكله ويستطيع العيش معها والمقصود بالذئاب المجتمع الإيطالي الذي يتخذ من الذئبة رمزا لروما.

[1]-الرواية، ص81.

[2]-الرواية، ص150.

وتظهر الأسلبة من خلال جعل أحاديثه تحمل عنوان العواء ضمن تسلسل رقمي يعلّق فيه على ماورد في أحاديث الشخصيات الأخرى وكأنه يسجّل أو يكتب ذكرياته من خلال تسجيله للتواريخ.

3.3.التنويع: Variation

هو أحد أنواع الأسلبة "يتميز بأن المؤسلِب يُدخل على المادة الأولية للغة موضوع الأسلبة، مادته الأجنبية المعاصرة (كلمة، صيغة، جملة...)متوخيا من وراء ذلك أن يختبر اللغة المؤسلَبة بإدراجها ضمن مواقف جديدة مستحيلة بالنسبة لها "[1]إذن ففي التنويع لا يستطيع الوعي اللساني المؤسلِب إضاءة اللغة موضوع الأسلَبة فقط إنما بإمكانه أن يدمج فيها مادته الأجنبية المعاصرة، وهنا تصبح الإضاءة مزدوجة. وينبثق التنويع من الأسلبة، ووجوده في الرواية يتوقف على وجودها.

ومن الأمثلة الدالة على التنويع نذكر قوله : **" في تلك الأثناء أرى شيخا يجرجر لحية بيضاء طويلة يمر بجانبي دون أن يتوقف"** [2]ويظهر التنويع في كلمة (يجرجر) التي تتسم مقارنة بما يحيط بها من الألفاظ بالغرابة وقلة الاستعمال.والتي معناها جر الشيء في العامية الجزائرية، وهذا المعنى مخالف لما في المعاجم العربية.

كما تطفوا على صياغة هذا الأسلوب اللغات العامية والأجنبية وهذه التنويعات تختلف بحسب ثقافة الشخصيات.فهناك تنويعات تتناول الثقافة الإيطالية وعاداتها وتقاليدها وكل ما يتعلق بالتحضر مثل الأكلات الإيطالية في مثل قوله : **"بل أميديو كالفاكهة تماما تؤكل في آخر المطاف بعد الانتهاء من المشهيات أي لا نتباستي المتمثلة في لابروسكيتا بالطماطم أو بالزيتون ثم الطبق الأول أي البريمو الذي يشمل على العجائن المتنوعة(...) من سباغيتي ورفيولي وفيتوشيني ولازانيا(...) أي السكندو."** [3]فقد استعمل الروائي ألفاظا دخيلة على اللغة العربية من مثل : لانتباستي ، لابروسكيتا، البريمو، سباغيتي، رفيولي،.... والأمر نفسه في المشروبات مثل : الويسكي، زجاجات الكيانتي، الكابتشينو...وألفاظ تتعلق بالمعاملات اليومية مثل التحايا: تشاو

---

[1]-ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص18.

[2]-الرواية، ص142.

[3]-الرواية، ص11.

هذا التدخل المكثف لهذه الألفاظ وضمّها إلى الخطاب الروائي يؤدي إلى تعدد لغوي وهذا هو الدور الذي يلعبه التنويع في بناء صورة اللغة في الرواية.

4.3.الأسلبة البارودية : (المحاكاة الساخرة) LA PARODIE

الأسلبة البارودية هي نوع من الأسلبة" يقوم على عدم توافق نوايا اللغة المشخِّصة مع مقاصد المشخَّصة، فتقاوم اللغة الأولى الثانية وتلجأ إلى فضحها وتحطيمها. لكن يشترط في الأسلبة البارودية ألا يكون تحطيم لغة الآخرين بسيطا سطحيا، بل عليها أن تعيد خلق لغة بارودية وكأنها كلّ جوهري مالكٌ لمنطقة الداخلي وكاشف لعالم فريد مرتبط، ارتباطا وثيقا باللغة التي بوشرت عليها "[1].فإن كان في الأسلبة يُراعَي توافق نوايا اللغة المؤسلِبة واللغة المؤسلَبة فإنه على العكس من ذلك في الأسلبة البارودية يعمل على هدم التوافق بين اللغتين المشخِّصة والمشخَّصة. إذن ففي المحاكاة الساخرة "نجد المؤلف شأنه في تقليد الأساليب، يتحدّث بواسطة كلمة الآخرين، ولكنه – بعكس ما يفعله في تقليد الأساليب- يدخل في هذه الكلمة اتجاها دلالياً يتعارض تماما مع النزعة الغيرية"[2].ويمكنأن نحاكي محاكاة ساخرة أسلوب الغير، أو طريقة نموذجية على المستوى الاجتماعي أو شخصية على المستوى الفردي، أو طريقةً في الرؤية، في التفكير، في الكلام.كما يمكن أن تكون المحاكاة الساخرة سطحية، أو عميقة تصل إلى أسس لغة الغير[3].

وتظهر الأسلبة البارودية في الرواية في قوله: **"في تلك الأثناء أرى شيخا يجرجر لحية بيضاء طويلة يمر بجانبي دون أن يتوقف:**

–ساعدني يا جدي.

–أنا لست جدك.

–إذا من أنت؟

–أنا لقمان الحكيم.

–ساعدني يا لقمان الحكيم.

---

[1]–ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص18.

[2]– ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، مرجع سابق، ص282.

[3]– بنظر المرجع نفسه، ص282–283.

-خذ نصائحي المحظورة، احفظها عن ظهر قلب:

" يا بني إذا كنت سائرا واعترض طريقك مسلحون، وأجبروك على التحكيم : من على الحق ومن على الباطل، قابيل أم هابيل؟ إياك أن تقول : إن قابيل على الحق و هابيل على الباطل، قد يكون المسلحون هابليين فتهلك وإياك ثم إياك أن نقول : أن قابيل على الباطل وهابيل على الحق، قد يكون المسلحون قابليين، يا بني إياك ثم إياك ثم إياك أن تقول: لا قابيل ولا هابيل على الباطل فتهلك. فصدر هذا الزمن ضيق لا يتسع للحياد. يا بني اقطع لسانك وابلعه. يا بني اهرب!اهرب!اهرب! إياك من نار الفتنة فهي أخطر من أنياب الذئاب" [1]توضح التعابير المبرزة في هذا الملفوظ الأسلبة البارودية للغة الآخرين، فواضح أنها كلها من قول شخصيات مختلفة أدرجت بطريقة غير واعية أو مخطط لها مسبقا بأسلوب السارد، فهي أصوات متنافرة ومتباعدة مجموعة في أسلوب واحد لا تظهر بينها فواصل معنوية ، فالأسلوب أسلوب لقمان الحكيم في طريقة وعظه لابنه وتقديم النصائح له في قوله :(يابني)لكن التمعن في مضمون النصيحة يجد فرقا كبيرا بينها وبين مواعظ لقمان التي كانت حصيلة تجارب طويلة في الحياة، لا تناقض بينها وبين مواعظ لقمان التي كانت حصيلة تجارب طويلة في الحياة، لا تناقض بينها وبين الواقع، كما نجد لغة السياسة التي لا تتماشى مع الواقع في محاولة حث أحمد على إرضاء جميع الناس المختلفين وذلك على حساب قناعاته الشخصية بذكر الأطراف المتنازعة سياسيا في الجزائر والظاهرة من خلال عبارتي " القابيليين"و "الهابيليين". وتظهر لغة الدين في استحضار الشخصيات الدينية المتمثلة في قابيل وهابيل اللذين وردت قصتهما في سورة المائدة، وفي لقمان الحكيم التي نزلت سورة كاملة باسمه تشيد بحكمه ومواعظه.

والشيء الذي أراد الروائي الوصول إليه من خلال جمع هذه الأصوات المختلفة بأسلوبه هو التهكم والسخرية من أصحاب النصائح في الجزائر، ويشبههم "أميديو" بلقمان الحكيم المشهور بمواعظه ونصائحه وحرصه على مصلحة ابنه، لكن لقمان هنا يأخذ طابعا براغماتياً بدعوته إلى القول بأفكار كل اتجاه يصادفه وأنه معهم قلبا وقالبا كل ذلك من أجل النجاة بحياته منهم جميعا

[1]-الرواية، ص142.

وذلك بالعواء المستمر فيكون ذئبا بذلك العواء حتى لا تأكله الذئاب الجائعة إذا أحسّت أنه غريب عنها فيطبع شخصيتهُ بطابعها.

5.3..الحوارات الخالصة: Les Dialogues Purs

ويقصد بها الحوار العادي بين الشخصيات الحكائية [1]وأقوالها ذلك إن أقوال الشخصيات هي، في أصلها أقوال جاهزة منتجة ومحينة أدبيا في / وعبر لغة الكاتب.ومن ثمة كان لها حضور قوي في توجيه لغة الكاتب والتأثير عليها أيضا [2].

ولا يقتصر معنى الحوار هنا على تبادل الكلام بين الشخصيات وإنما يأخذ بعدا أوسع يدخل ضمن معنى الحوارية" إن حوار اللغات ليس مجرد حوار القوى الاجتماعية في سكونية تعايشها، بل هو أيضا حوار الأزمنة والحقب والأيام، وحوار ما يموت ويعيش ويولد ، هنا ينصهر التعايش والتطور معاً في الوحدة الملموسة الصلبة، لتنوع ملئ بتناقضات لغات مختلفة"[3].

نشير في البداية إلى أننا لا نقصد بالحوارات الخالصة تلك الحوارات المشهدية القائمة بين بعض شخصيات الرواية، بل نقصد الحوار الموزع على كل النص الروائي، حوار وجهات النظر، الحوار الاجتماعي، حوار الثقافات، حوار اللغات، حوار الديانات... من ذلك الحوار الذي دار بين "إقبال أمير الله"و"أميديو"، حول تعلم زوجة "إقبال" اللغة الإيطالية :" **قلت له: هل تتحدث زوجتك الإيطالية؟ قال: لا! البنغاليون لا يرسلون زوجاتهم إلى المدارس لأن الإسلام يحرم علينا الاختلاط. عندما عدت إلى البيت فاتحت ستيفانا في الموضوع إذ اقترحت عليها تنظيم دروس لتعليم الإيطالية خاص بالنساء البنغاليات. رحبت ستيفانا بالفكرة وقالت لي: عليك أن تقنع إقبال وأصدقاءه أولا** " . [4] فهو حوار بين عقليتين؛ عقلية البنغالي المتمسك بدينه الذي يرفض اختلاط المرأة بالرجل و هو ما منع من تعلم المرأة دون اللجوء إلى إيجاد حل، وعقلية "أميديو"

---

[1]-حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2003، ص22.

[2]-إدريس قصوري، أسلوبية الرواية، مرجع سابق، ص411.

[3]- ميخائل باختين، الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص124.

[4]-الرواية، ص 60.

الذي هو في الأصل يدين بالإسلام إلا أنه لم يكن ضد تعلّم المرأة وسعى إلى إيجاد حل وهو الطلب من "ستيفانيا" أن تخصص دروسا للنساء البنغاليات لكي يتعلمن اللغة الإيطالية، والتي لم تمانع بل طلبت من أميديو أن يقنع إقبال وأصدقاءه.

وكذلك الحوار الذي دار بين " يوهان فان مارتن " وأعوان الشرطة عندما أوقفوه في محطة القطارات " ترميني " وحملوه إلى مركز الشرطة للتحقيق معه،بحيث لم يفهم سبب التوقيف.

" بحثوا في حقيبتي ووجدوا بعض الغرامات من الماريخوانا، قالوا لي:

ـــ ما هذا؟

ـــ هدايا لبعض الأصدقاء.

ـــ هل تسخر منا يا ابن الحرام؟

ـــ لا. أنا أقول الحقيقة، لم أنتهك القانون.

ـــ هل أنت مجنون؟

ـــ هذه هدايا لبعض الأصدقاء وهذا وصل الشراء من بائع التبغ في أمستردام.

ـــ أنت هولندي؟

ـــ نعم.

ـــ الآن اتضحت الأمور! روما ليست جنة المدمنين على المخدرات مثل أمستردام ! المتاجرة بالمخدرات ممنوعة في إيطاليا. هل فهمت؟ الحيازة على غرامات من الماريخوانا جنحة يعاقب عليها القانون ".[1]

يجسد هذا الملفوظ خطاب السيد " يوهان " ورده عن استجوابات الشرطة له، فهو يرى أن إحضاره بعض الهدايا للأصدقاء ليس جنحة يعاقب عليها القانون، حيث نعته رجال الشرطة بالمجنون، وكذلك نعتوه بابن الحرام وهذا يخرج عن خطاب الشرطة المألوف المتمثل في الاستجواب لا غير، دون تجريح أو مساس بكرامة الغير، بمعنى أن رجل الشرطة لم يراع في التصريح بلغته كل شروط ومتطلبات نسق ومنظومة الخطاب الاستجوابي أو التحقيق. فخطابه مصاغ بأسلوب يجعل

[1]- الرواية، ص 97، 98.

منه خطابا مناقضا تماما لأبعاد خطاب رجال الشرطة، فقد أدخل عليه ألفاظا يتحدث بها في الشارع.

كذلك الحوار الذي دار بين " إلزبيتا فابياني " و"بارويز منصور صمدي " الذي تدعوه بالغجري: **" قال لي ذات يوم:" في بلادي نترك الكلاب خارج البيت، قلت له مستفسرة: كيف؟ فأجاب بوقاحة:" أليست وظيفة الكلاب حراسة البيت من اللصوص ! فكرت أن أرفع ضده دعوى قضائية بتهمة القذف والتمييز العنصري ثم تراجعت احتراما لأميديو.هذا الغجري المتخلف المنحرف العنصري يستحق الطرد الفوري من إيطاليا لكن المشكلة أن الغجر لا يملكون بلدا محددا يطردون إليه "** .[1] يتضح هنا أيضا أن هذا الخطاب يحمل أبعادا متباينة، فهو يحمل صورة المرافعات القضائية وبث التهم (القذف والتمييز العنصري)، ومن جهة أخرى يحمل الشتم والحط من القيمة (الغجري، المتخلف)، في مقابل هذا فإن الشخص الذي تريد أن ترفع عليه دعوى قضائية لم يقترف أي ذنب سوى أنه صرح بأن الكلاب في مجتمعه وظيفتها الحراسة لا أكثر، فهو حوار بين ثقافتين، بين مجتمعين، ولكل منها وجهة نظر حول وظيفة الكلاب. فالمجتمع الإيراني الذي يمثل الإسلام يرى في الكلب مخلوقا للحراسة لا غير، لكن مع التأكيد أن المجتمع الإيراني (الإسلامي) يلح على ضرورة الرفق بالحيوان. وفي مقابل هذا المجتمع الإيطالي الممثل في شخصية "إلزابيتا " التي تعتبر كلبها في مقام ابنها، فهي تساوي بين الإنسان والحيوان.هناك العديد من الأمثلة على الحوارات الخالصة المنتشرة في ثنايا هذا النص، لأن بنية النوع الروائي تقوم أساس على الحوار. ونكتفي بما قدّمناه من نماذج.

لقد بنيت هذه الرواية على نسق الحوارية التي تنهض من خلال تعدد الأصوات والأساليب واللغات الذي يتجسد في تعدد شخصيات هذه الرواية (بارويز منصور صمدي، أميديو، بنديتا إسبوزيتو، إقبال أمير الله، إلزابيتا فابياني، ماريا كريستينا غونزاليز، أنطونيو ماريني، يوهان فان مارتن، ساندرو دنديني، ستيفانيا مسارو، عبد الله بن قدور، ماورو بتاريني، وهي شخصيات رئيسية؛ ناهيك عن الشخصيات العابرة) واختلاف ثقافتها وعاداتها وتفكيرها، فكل شخصية لها حياتها الخاصة التي تختلف عن الآخرين، لها مبادئ اكتسبتها من محيطها الاجتماعي، والديني، لها

[1]- الرواية، ص 65.

لغتها الخاصة، لها إيديولوجيتها الخاصة التي تسعى إلى الدفاع عنها وهذا ما جعلها في صراع مع الإيديولوجيات المغايرة لها.

فكل شخصية من شخصيات هذه الرواية تتحدث (عن نفسها)، عن ذاتها، وعن الآخرين. وتشابك علاقاتها معهم، حيث جعل الروائي أحاديث هذه الشخصيات تحمل عنوان الحقيقة، وجعل أحاديث أحمد أو أميديو الشخصية المركزية التي تتقمص بعض أدوار السارد تحمل عنوان العواء يعلق فيه على ما ورد في أحاديث كل شخصية من الشخصيات الأخرى.

من كل ما سبق تظهر أوعية لسانية ولغوية مختلفة وأجناس خطابية متفاوتة، تدخل في بوتقة واحدة، وتنصهر وتتفاعل لتشكل لنا في الأخير وَحدة متكاملة ومنسجمة تجمع أطيافا وشخصيات مختلفة ومتنافرة يتم محاولة التجميع بين توجهاتها من خلال شخصية مركزية تتفاهم مع الكل، هي شخصية "أميديو" الذي يربط بين الجميع من خلال ثقافته الواسعة، ويربط بين الأزمنة المختلفة كالماضي في حياته بالجزائر ومعاناته إثر فقدان خطيبته، والحاضر في هجرته إلى أوروبا وزواجه من "ستيفانيا" وعلاقاته بسكان العمارة والظروف التي أفرزتها هذه التفاعلات، وكل هذا قد لا يظهر جليا لولا الدراسات الأسلوبية كالتهجين والتنويع والأسلبة... التي جاء بها " ميخائيل باختين " من أجل استجلاء هذه الأمور الدقيقة التي لا تظهر مباشرة في الخطاب الروائي.

4. أصالة أسلوب الرواية:

لقد عالج "ميخائيل باختين" مسألة تعدد الأصوات في الرواية من منطق تفريقه بين المتكلم والكاتب، إذ اعتبر كل شخصية متكلما، لها صوتها الخاص في الرواية، فصار الكاتب أحد الأصوات التي تعبر عن نفسها في الرواية إلى جانب الأصوات الأخرى، فالمتكلم وخطابه هما اللذان يكشفان عن أصالة هذا الجنس التعبيري كما يقول " باختين ". وهذا ما دفعنا إلى تتبع الأساليب التي تنظّم خطاب المتكلم في النص الروائي والتي تتمثل في الأسلوب المباشر والأسلوب غير المباشر والأسلوب غير المباشر الحر.

1.4.الأسلوب المباشر:

يترك الراوي هنا، وفي سياق سرده بصوته، الكلام للشخصية، أو لصوتها لا بمعنى أن الشخصية هنا تمارس دور الراوي، أو أن الراوي هو شخصية يروي بضمير الـــ أنا، بل بمعنى أن الراوي الذي يروي بصوته عن هذه الشخصية يتقدم بها، وفي سياق رواية عنها، ويدعها تنطق مباشرة بصوتها.[1] ففي هذا الأسلوب يفسح الراوي المجال للشخصية لكي تتحدث بذاتها وبشكل مباشر، وهو في هذا النوع من الأسلوب ينقل أقوال الشخصيات بحرفية تامة، بحسب ما تراه وتعرفه من أخبار ووقائع وأحداث، ولا يعني هذا أن الشخصية ستتحول إلى راو ثان، وإنما المقصود من فسح مجال الحكي لها هو أن الراوي يريد أن يسمعنا صوتا آخر يختلف عن صوته، يحمل دلالات خاصة تعكس طباع الشخصية ومستواها الفكري، وأكثر ما يظهر هذا النوع من الأسلوب في الحوار، ففي هذا الأخير يترك المجال للشخصية لتتحدث بصوتها وألفاظها ولهجتها.

2.4.الأسلوب غير المباشر:

في هذا النوع من الأسلوب يبقى الكلام "بصوت الراوي وإن بدا لنا وبوضوح، أنه لشخصية من الشخصيات(...) لكنه لا يقدمه مباشرة بصوتها، بل ينقله هو بصوته محولا أسلوب الصياغة من المباشرة إلى اللامباشرة، مستعينا على ذلك بتقنيات لغوية "[2].إذن فهنا يصبح كلام الشخصية مسرودا بواسطة الراوي، وهو ما يجعله يأتي بصوته وعلى لسانه وإن كان لغيره، فيتصرف فيه ولا يبقيه على حرفيته، وهذا ما يسلُب هوية كلام الشخصية ويُنقص من خصوصيتها التعبيرية.

3.4.الأسلوب غير المباشر الحر:

وهو نمط يداخل بين صوت الراوي وصوت نطق الشخصية، فيبدو الكلام ملتبسا فهو بين أن يكون منقولا (بصوت الراوي) وبين أن يكون منطوقا (بصوت الشخصية مباشرة). والالتباس هنا يُكسب الكلام طابع الشفوية ويسمه بحرارته، كما يحفظ له عفويته وبساطته. لا يتولد الالتباس

[1]-يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، دار الفرابي، بيروت ـــ لبنان، ط2 ، 1999م، ص 106.
[2]-المرجع نفسه، ص 107.

فقط من حذف الراوي للمزدوجتين اللذين يوضع بينهما كلام الشخصية، بل أيضا من الصيغة الأسلوبية للتعبير.[1]فهذا النوع إذن يجمع بين الأسلوب المباشر وغير المباشر، وفي هذه الحال يكون كلام الشخصية منقولا بصوت الراوي وبصوت الشخصية في آن واحد.فنتبين في العبارة السردية الواحدة صوتين؛ صوت الشخصية التي تتحدث وصوت السارد.

لقد مزج " عمارة لخوص " في روايته بين الأساليب الثلاثة، وتبوأ الأسلوب غير المباشر الحر الصدارة في استعمالات السارد، لأن هذه الرواية بنيت على مستويين بحيث ترك الروائي في المستوى الأول للشخصيات الحديث عن نفسها وفي هذا المستوى يمتزج كلام السارد مع كلام الشخصية. ومن أمثلة الأسلوب غير المباشر الحر نذكر قوله: **" أنا لا أبالغ، قبل أسابيع قليلة فصولوني من عملي كغاسل للصحون في مطعم قريب من ساحة نافونا عندما اكتشفوا عن طريق الصدفة كرهي للبيتزا!! أولاد الحرام! بعد هذه الفضيحة تجد من يقول لك إن حرية الأكل والتعبير والاعتقاد والديموقراطية مكفولة في هذا البلد ".** [2]وهنا يمتزج كلام الراوي مع كلام " بارويز " إلى درجة يصعب معها التمييز بين الصوتين لولا بعض التراكيب اللغوية التي كانت تفصل بينهما. يتبدى لنا صوت الراوي من خلال هذه الوقائع التي تطرحها شخصية "بارويز" وحكاية فصله عن العمل بسبب كرهه للبيتزا في عبارة (بعد هذه القضية تجد من يقول لك إن حرية الأكل والتعبير والاعتقاد والديموقراطية مكفولة في هذا البلد) فهي تنسب للراوي. وعبارة " أولاد الحرام !" ليست من كلام السارد بل هي منقولة من كلام " بارويز " ودالة على لهجته وإن كانت محكية من قبل السارد باللغة العربية الفصيحة.

كما يظهر الأسلوب غير المباشر الحر في قوله: **" أعرف أن الكنيسة والبابا والقساوسة يعارضون الإجهاض بشدة، لكن لماذا يفكرون في الجنين فقط؟ ألا أستحق القليل من العناية والاهتمام: من يفكر في المسكينة ماريا كريستينا غونزاليز"** [3]، نلاحظ من خلال هذا الشاهد أن الكلام يتراوح بين "ماريا كريستينا " والراوي، فالشخصية تعرف أن الكنيسة والبابا والقساوسة يعارضون فكرة الإجهاض بشدة ولكن الراوي يتدخل هنا متقنعا بقناع الشخصية ليوضح لنا

[1]-المرجع السابق، ص 109.

[2]- الرواية، ص 10.

[3]-الرواية، ص 73.

القصور الذي تقع فيه هذه المؤسسات الدينية بحيث تفكر في الجنين ولا تفكر في المرأة وهذا الامتزاج بين صوت الراوي والشخصية يظهر في عبارة " أعرف أن الكنيسة والبابا والقساوسة يعارضون الإجهاض بشدة " التي تنسب للراوي، فهي لا يمكن أن تصدر عن الشخصية مع أنها مقولة بلسانها ومتضمنة في عبارتها.

ويظهر كذلك، الأسلوب غير المباشر الحر في قوله :" **جئت إلى روما لدراسة السينما وتحقيق الحلم الجميل الذي راودني منذ الصغر. أنا معجب بالسينما الإيطالية كثيرا، لا أخفي تعلقي بالواقعية الجديدة التي أحدثت قفزة نوعية في صناعة السينما وطرحت نفسها بديلا لسينما هوليود** "[1] يبدو من خلال هذا المقطع أن " يوهان فان مارتن " يتحدث عن نفسه وعن سبب مجيئه إلى روما لتحقيق حلمه الجميل، إضافة إلى إعجابه بالسينما الإيطالية، ويدخل صوت الراوي من خلال عبارة " التي أحدثت قفزة نوعية في صناعة السينما وطرحت نفسها بديلا لسينما هوليود " رغبة منه في ذكر جانب مشرّف من السينما الإيطالية لاسيما وأنها انتهجت نهج الواقعية الجديدة.

ويظهر كذلك الأسلوب غير المباشر الحر في قوله: " **رأيتها في بعض المرات تبكي من شدة الانفعال والتأثر، ربما تذكرت والدها الذي توفي غرقا في بئر للبترول في الصحراء الليبية قبل سنوات، كان والدها خبيرا في التنقيب عن البترول، تعتقد ستيفانيا أن والدها ذهب ضحية كلمة ملعونة هي " خبير** " "[2] فهنا أيضا يتداخل صوت الراوي مع صوت أميديو، فعبارة (كان والدها خبيرا في التنقيب عن البترول) أبقت السرد سردا لزمن مضى وهذا ما يُنسب الكلام للراوي. أما عبارة (تعتقد ستيفانيا...) يمكن أن تُنسَب للراوي ولأميديو معاً، مع أنها أقرب لأميديو منها إلى الراوي.

وهناك أمثلة عديدة على هذا النوع من الأسلوب غير المباشر الحر المتناثرة في نص الرواية، لأن السارد لا يكتفي بوصف أحداث هذه الرواية ولكنه يدخل في علاقة مع وعي كل شخصية. ويمثل هذا النوع من الأساليب شكلا حواريا خاصا في هذه الرواية.

---

[1]-الرواية، ص 96.

[2]-الرواية، ص 127.

ولقد كان للأسلوب المباشر حظ في تشكيل خطاب " كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك "، ومن أمثلته قول الروائي: **" التقيت بالهولندي الأشقر عند عودتي إلى البيت حدّثته طويلا عن يوغرطا ومقاومته للرومان، قال لي: " إنه الإيطالي الوحيد الذي يعرف تاريخ روما. قصة هذا البطل الإفريقي تصلح لفيلم ملحمي كبير مثل فيلم " سبارتاكوس " للمخرج ستانلي كوبرت "** [1] فقد أفسح الراوي هنا وفي سياق سرده المجال لشخصية "يوهان فان مارتن" بأن تتحدث بصوتها مباشرة، ووضع كلامها بين مزدوجتين.

كذلك نجد مثل هذا الأسلوب في الحوار الذي دار بين مفتش الشرطة، وبين شخصية أمير إقبالالله:

" ــ هل هذه صورتك ؟

ــ نعم .

ــ هل هذا إمضاؤك؟

ــ نعم .

ــ هل هذا عنوانك ؟

ــ نعم .

ــ هل هذا هو تاريخ ميلادك ؟

ــ نعم .

ــ إذا ليس هناك مشكلة، أليس كذلك؟

ــ لا، هناك مشكلة عويصة، أنا اسمي إقبال أمير الله وليس أمير الله إقبال " [2] فهذا الكلام هو حوار بين شخصيتين، رأى الراوي تقديمه كما هو منطوق به من قبل مفتش الشرطة وإقبال أمير الله، وفسح المجال للشخصيتين كي تعبرا بصوتهما مباشرة، وهكذا يبرز الأسلوب المباشر في الحوار وإن لم يضعه الراوي بين مزدوجتين.

[1]- الرواية، ص 101.

[2]- الرواية، ص 52 ، 53.

كما يظهر الأسلوب المباشر فيما قالته " إلزبيتا فابياني " لستيفانيا عندما تشاجرت معها بسبب نباح الكلب، وتهديد هذه الأخيرة لها باستدعاء الشرطة. حيث جاء كلام "إلزبيتا" بعد فعل القول، كما أن الراوي وضعه بين مزدوجتين: **"قالت لها إلزبيتا:" أنت عنصرية ومتطرفة لأنك تكرهين الحيوانات"** [1] فهنا الكلام منقول بلسان الشخصية ودور السارد هنا لا يتعدى مرحلة التقديم لهذا الكلام.

كما يتمظهر هذا الأسلوب في حديث أميديو عن نفسه فيقول : **" اليوم زاد كرهي للحقيقة ونما عشقي للعواء. سأعوي بقية الليل في هذا العش الضيق وأنا أعرف أن عوائي صيحة في واد لن يسمعن أحد غيري، سأودع في هذه المسجلة الصغيرة عوائي المتقطع ثم أعزي نفسي بسماعه "** [2]وهذه الأمثلة وغيرها تتوزع في ثنايا النص الروائي وتعطي له حيوية، وصدقا وواقعية، فهي تحمل إيحاءات تجعل القارئ يكتشفها بنفسه لا من خلال الراوي الذي قد يشوّه نبرتها الأصلية.

أما الأسلوب غير المباشر فمن أمثلته ما قاله "أميديو " لـــ"لورانزو مانفريدي ": **" تشاجرت هذا المساء مع لورانزو مانفريدي. قلت له أن يبتعد عن ماريا كريستينا غوزاليز ويتركها وشأنها** "[3] فهذه فقرة تقريرية سردية تستحضر أحداثا وأقوالا صادرة من أميديو وذلك في العبارة التي يقول فيها : "قلت له أن يبتعد عن ماريا كريستينا غونزاليز ويتركها وشأنها" وهي من الأسلوب غير المباشر؛ والدليل على ذلك ضمير الغائب في (له) وحرف المضارعة (الياء) في كلمة يبتعد، وفي يتركها ، وكذلك غياب علامة الترقيم(:) في هذا النوع من الأسلوب. وهنا يقوم السارد بحكاية كلام الشخصية المتحدثة عوضا عنها مع التصريح في نفس الوقت بأن الشخصية هي التي تقول. فهنا يبقى الكلام بصوت الراوي وإن بدا لنا أنه بصوت "أميديو".

كما يظهر الأسلوب غير المباشر في قوله: **" هذا الصباح التقيت إلزبتا، كانت حزينة جدا، قالت إنها لم تفقد الأمل في رجوع فالنتينو وتملك أدلة قاطعة على تورط عصابات الاختطاف من**

---

[1]- الرواية، ص 69.

[2]-الرواية، ص 30.

[3]- الرواية، ص 82.

سردينيا في اختفاء العزيز فالنتينو "[1] ففي هذا المقطع يظهر الأسلوب غير المباشر في عبارة (قالت إنها لم تفقد الأمل ...) فهي قول يعود إلى "إلزبيتا" لكن السارد يقوم بحكاية كلام الشخصية المتحدثة (إلزبيتا) بصوته هو، ولا يقدمه مباشرة بصوتها.

كما يظهر الأسلوب غير المباشر في قوله: " **عاود السنيور بناردي الاتصال بي مرة أخرى، قال لي إنه متأسف على فصل بارويز لأن زجاجة الخمر لا تفارق شفتيه طوال العمل** " [2]فهنا أيضا رغم التصريح بأن "السنيور بناردي" هو الذي يتحدث إلا أن السارد يقوم بنقل كلامه بصوته ويظهر ذلك في عبارة (قال لي أنه متأسف...) إذن فالراوي لم يعرض قول "بناردي" بصوته مباشرة بل فضّل إعادة صياغته بما يفيد معنى الكلام، فأصبح بذلك الكلام له (الراوي) وليس للسنيور"بناردي".

***

لقد وفق الراوي في الجمع بين الأساليب الثلاثة داخل الرواية بطريقة سمحت له بأن ينقل لنا مواقف وأغراض تترجم أغراض الكاتب، وتتوزع هذه الأساليب توزيعا منطقيا تبعا لما يلائمها، فلا نجد إسهابا مملا ولا إيجازا مخلا ، ولا انقطاعا مفاجئا لسير الأحداث، بحيث كان يسرد الأحداث وفق مستويين، في الأول يفسح المجال للشخصية لتتحدث عن نفسها، وفي الثاني يتحدث " أميديو " الشخصية المحورية عن علاقته بكل شخصية في شكل عواءات.

[1] الرواية، ص 71.

[2] الرواية، ص 27.

خـــاتمة

خـــاتمة:

لقد حاولنا في هذه الدراسة الكشف عن العناصر والمكونات الأسلوبية في الأعمال الأدبية من مبدأ الحوارية الذي جاء به "ميخائل باختين" مستثمرا جهود الشكلانيين الروس خاصة"شلوفسكي" الذي تعزى إليه بدايات هذا الطرح؛وهو المبدأ الذي يحاول إعطاء العمل الأدبي قيمته الحقيقية برصد مختلف المميزات الأسلوبية.

فإن كانت الدراسات السابقة للرواية (الإيديولوجية، الشكلية،...) حصرت اهتمامها في الشكل وفي المضمون وأقصت كل ما هو خارج عن النص الأدبي (الرواية) فإن ميخائيل "باختين" على العكس من ذلك فقد درس الرواية (لغتها) على أساس أنها وسيلة من وسائل التفاعل، فهو يرى أن الرواية ظاهرة متعددة الأسلوب واللسان والصوت.

لم يكن الحديث عن الحوارية والخوض في أسلوبية الرواية من منظور " باختين" هيئنا ولا يمكن بأي حال عدُّها سهلة هيّنة تتأتى لأيٍّ كان دراستها ، والدليل على ذلك تواصل مجال الدراسة فيه من قبل الباحثين إلى يومنا هذا خصوصا في ظل حركة المثاقفة والعولمة التي عقّدت من أساليب الحياة وتعقّدت مع التعالقات العلمية والفكرية...ما انعكس على الأدب الذي صار يعرف تعقّدا وحفولا في الأشكال والمضامين على حد سواء ما أعطى للحوارية مساحة واسعة في ظل هذه الظروف والعلاقات التي تعرفها البشرية؛ الأمر الذي جعل من مبدأ "باختين" وسيلة لرصد مختلف الأصوات المتكلمة والمعبرة عن نفسها وتأكيدا على وجود علاقات وتفاعلات بين الثقافات وآدابها بالضرورة.

ومن الروايات التي رأينا أنها تصلح لتطبيق مبدأ الحوارية عليها كما في دراستنا هذه رواية" كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك" للروائي الجزائري " عمارة لخوص" التي ظهرت فيها صورة الحوارية بين شخصيات تنتمي إلى بيئات وثقافات مختلفة عربية وأوربية، مسلمة ونصرانية، جعلت من روما مسرحا تقيم فيه هذه العلاقات بينها، حيث يطفو الصراع على سطح هذه العلاقات، فهناك مهاجرون لاجئون إلى إيطاليا مشحونون بلغتهم وعاداتهم وتقاليدهم ودياناتهم ورؤاهم للعالم...يجدون أنفسهم في مواجهة مجتمع جديد ذي لغة مختلفة وعادات وتقاليد ومستوى فكري مغاير، يحمل بعضهم طباعا عنصرية اتجاه المهاجرين ومن لا يمثلون القومية الايطالية ويتسع

هذا الأمير ليظهر صراع داخل هذا المجتمع الجديد في حد ذاته، كاشفا عن هشاشة العلاقة بين الايطاليين في حد ذاتهم كما هو موجود بين سكان الشمال والجنوب.

لقد ظهرت أنماط الحوارية بشكل جلي في هذه الرواية، وأول هذه الأنماط التهجين الذي يظهر في ظهور عدة لغات تنتمي إلى طبقات وشرائح اجتماعية مختلفة في المجتمع الإيطالي منها طبقة المثقفين المتحضرين القوميين، ويمثلهم أبناء إيطاليا الأصليون ومن شاكَلهم كبطل القصة "أميديو"الذي لا يمكن التفريق بينه وبين الإيطالي الأصيل مع أنه وافد على هذا البلد، والطبقة المقابلة هي طبقة المهاجرين وهي طبقة كادحة وشغيلة ذات مستوى ثقافي منحط في الغالب تحاول الصمود في هذا المجتمع الجديد الذي لا يرحم محاولة فرض وجودها.

كما يظهر التهجين في احتواء الرواية على ثقافات متعددة تحيل على أجناس معرفية مختلفة فنجد الخطاب الديني ممثلا في النصوص الإسلامية كالقرآن والأحاديث مع الشخصيات العربية المسلمة، كما نجد الثقافة التاريخية مع "الأستاذ الجامعي" و"أميديو"، والثقافة السياسية، والثقافة الرياضية، والثقافة السينمائية، الخطاب الاستجوابي...

كما يكمن التهجين في التفاعل القائم بين لغات الفئات الاجتماعية الوافدة على الرواية، لغة الطباخ، لغة البوّاب، لغة الخادمة، لغة الأستاذ الجامعي، لغة طالب السينما، لغة صاحب الحانة،لغة رجل الشرطة...فلكل شخصية من شخصيات الرواية أسلوبها في الكلام المتولد من ثقافتها وعادتها وتقاليدها، كما يظهر التهجين في استعمال اللهجة العامية الجزائرية مع الشخصيات الجزائرية، ويظهر في استعماله اللغة الايطالية والفرنسية عند حديثه بصوت الشخصيات الايطالية.

ومن بين أنماط الحوارية أيضا الأسلبة التي عمد من خلالها الروائي إلى الانتقال من لغته إلى لغة الشخصيات ، بحيث تتراص هاتان اللغتان في ملفوظ واحد، فقد قام باستعارة العديد من الأنماط اللغوية بجعل الرواية تدور في عمارة بحي من أحياء روما وتضم شخصيات مختلفة، فتعددت المستويات اللغوية بتعدد الشخصيات. وتظهر الأسلبة في استعماله لبعض الكلمات التي تعكس نمط الشخصيات كأسلبة بعض الألفاظ المنتمية للغة السياسة، وألفاظ أخرى تنتمي إلى التاريخ...

كما نجد التنويع الذي هو احد أنواع الأسلبة في استعمال الروائي ألفاظا دخيلة على اللغة العربية، تختلف بحسب الشخصية.كما نجد الأسلبة البارودية التي يحاكي من خلالها الروائي أساليب ولغة الآخرين بهدف السخرية.

كما تتضمن الرواية الحوارات الخالصة التي تجسد هي الأخرى معنى الحوارية، بحيث نلاحظ في هذه الحوارات القائمة بين شخصيتين حوار اللغات الاجتماعية وحوار الثقافات والمواقف.

ومجمل القول فإن "عمارة لخوص" لا يعبر عن ما يريده في روايته بأسلوبه الفردي الخاص فقط، وإنما بواسطة تمازج تام بين أسلوبه وأساليب أخرى تكوّن محصلته وحدة متماسكة، تضم عددا من اللغات والأصوات ،وتشكّل نمطا أسلوبيا هجينا، أو أسلوبا مؤسلبا، هو أسلوب الرواية.

ودراسة أشكال الحوارية (التهجين، التنويع، الأسلبة....)داخل الرواية تبرز الصراعات الموجودة بين الأصوات المتحاورة وأنواع الوعي التي تعملها وتتجند للدفاع عنها.

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصـــادر والمـــــراجع

أولا: المصـــادر:

1.(لخوص) عمارة،كيف ترضع من الذئبة دون أن تعظك، رواية، منشورات الاختلاف ، الجزائر العاصمة- الجزائر،ط2، 2006.

ثانيا: المراجـــع العربية:

2. (أحمد علقم) صبحة، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، الرواية الدرامية أنموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006.

3.(الألباني) محمد نصر الدين، صحيح الجامع الصغير وزيادته، طبعة المكتب الإسلامي، بيروت- لبنان،ط3، 1988.

4.(بوطيب) عبد العالي، مستويات دراسة النص الروائي، مقاربة نظرية، مطبعة الأمنية، دمشق- الرباط،ط1، 1999.

5. (بوعلي) عبد الرحمن ، الرواية العربية الجديدة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، المملكة العربية، (دط)، 2001.

6. (بلعلي) آمنة ، المتخيل في الرواية الجزائرية: من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، (دط)، 2006.

7. .(دراج) فيصل ، نظرية الرواية و الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء –المغرب، ط2، 2002.

8. (زيتوني) لطيف ، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت- لبنان، ط1، 2002.

9. (حسين حسين) خالد ، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين،دمشق، (دط)، 2007.

10. (يقطين) سعيد ، تحليل الخطاب الروائي(الزمن، السرد، التب ئ)، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ط3، 1997.

11. (الكردي) عبد الرحيم، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب،القاهرة، ط 3، 2005.

12. (الكردي) عبد الرحيم، السرد ومناهج النقد الأدبي، مكتبة الآداب، القاهرة، دط، 2004.

13. (الكردي) عبد الرحيم، السرد في الرواية المعاصرة(الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، مكتبة الآداب القاهرة، ط1، 2006.

14. حميد لحميداني، بنية النص السري من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2000.

15. (لحميداني)حميد ، النقد الروائي والإيديولوجي، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدرا البيضاء، ط1، 1990.

16. (لحميداني)حميد ، القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2003.

17. (محمد مزيد) بهاء الدين، زمن الرواية العربية، مقدمات وإشكاليات وتطبيقات، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية، ط1، 2001.

18. (محفوظ) عبد اللطيف ، آليات انفتاح النص الروائي، نحو تصور سيميائي، الدار العربية للعلوم ناشرون،ط1، 2008.

19.(مرتاض) عبد الملك ، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب-الكويت، (دط)، 1998.

20. (عباس) إبراهيم ، الرواية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2005.

21. (عيلان) عمر ، في مناهج تحليل الخطاب السردي، دار الك تب الحديث، القاهرة، ط 1، 2011.

22.(العيد) يمنى ، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، دار الفرابي، بيروت ــ لبنان، ط2، 1999م.

23. (علوش) سعيد ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت- لبنان، ط1، 1985.

24. (عروس) بسمة ، التفاعل في الأجناس الأدبية مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة، الانتشار العربي، بيروت- لبنان، ط1، 2010.

25. (فيصل الأحمد) نهلة ، التناصية النظرية والمنهج، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ط1، 2010.

26. (فضل شبلول) أحمد ، الحياة في الرواية، قراءات في الرواية العربية والمترجمة، دار الوفاء، الإسكندرية، (دط)، (دت).

27. (قصوري) إدريس ، أسلوبية الرواية، مقاربة أسلوبية لرواية "زقاق المد ق" لنجيب محفوظ، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008.

28. . (راغب) نبيل ،موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر. لونجمان، بيروت-لبنان، ط1، 2003.

29. (روحي الفيصل) سمر ، أسلوبية الرواية العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،(دط)، سلسلة الدراسات (1)، 2011.

30. (شعلان) عبد الوهاب، المنهج الاجتماعي وتحولاته، من سلطة الإيديولوجيا إلى فضاء النص، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، ط1، 2008.

31. (خمري) حسين، فضاء المتخيل، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2002.

32.(بن ذريل) عدنان، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، (دط)، 2000.

ثالثا:المراجـــع المترجمة:

33. (بارت) رولان ، مدخل إلى التحليل البنوي للقصص، ترجمة: منذر عياشي،مركز الإنماء الحضاري، ط2، 2002.

34. (باختين)ميخائيل: الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق، ط1، 1988.

35. (باختين)ميخائيل: شعرية دوستويفسكي ، ترجمة جميل نصيف التريكيتي، دار توبقال للنشر(الدار البيضاء)،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986.

36.(باختين)ميخائيل: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر ، القاهرة ، ط 1، 1987.

37. (جينيت)جيرار ، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003.

38.(زيما) بيير ، النقد الاجتماعي، ترجمة عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة-باريس، ط1، 1991.

39.(طودوروف) ترفيطان، الشعرية، ترجمة شكري الم بخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، ط2، 1990.

40. (لوكاتش)جورج ، دراسات في الواقعية، ترجمة نايف بلوز، وزارة الثقافة، دمشق، (دط)، 1972.

41. مجموعة مؤلفين، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدثين، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت-لبنان، ط1، 1982.

42. (فاليط) برنار، النص الروائي، تقنيات ومناهج، ترجمة رشيد بن حدو، المشروع القومي للترجمة، (دط)، (دت).

43. (شارتييه) بيير ، مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2001.

44.(تادييه) جان ايف ، النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، دط، 1993.

45. (تودوروف) تزفيطان ، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1996.

رابعا:المجـــلات والدوريات:

46.(بوشحيط)محمد ، مستويات الكلام في رواية حمام الشفق، المساءلة، مجلة اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر العاصمة-الجزائر، العدد1، ربيع 1991.

47.(حمبلي) فاتح ، التناص في الدرس النقدي الحديث، (إشكالية التنظير والممارسة)، مجلة الآداب واللغات أبوليوس ، المركز الجامعي سوق أهراس- الجزائر، العدد 1 ديسمبر 2008.

48.(يقطين) سعيد ، الرواية العربية من التراث إلى العصر، مجلة علامات في النقد، العدد 99، ج57، م15، سبتمبر 2005.

49.(عيلان)عمر ، مستويات السرد عند جيرار جينيت، مجلة الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية نصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 427، 2006.

50.(تودوروف) تزفيطان ، مقولات السرد الأدبي، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، مجلة آفاق، العدد9/8، منشورات اتحاد الكتاب، المغرب، 1988.

خامسا: الرسائل الجامعية:

51.(داودي) سامية ، صوت المرأة في روايات إبراهيم سعدي،مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة مولود معمري، تيزي وزو،(د ت).

فهرس الموضوعات

الصفحة

شكـــر.....

إهـــداء.....

مقـــدمة..... أ-د

الفصل الأول: الرواية ومقارباتها.

1.تعريف الرواية..... 7

2.نشأة الرواية وتطورها..... 10

3.مقاربات الرواية..... 11

1.3.الدراسات الإيديولوجية..... 11

1.1.3.جورج لوكاتش ونظرية الرواية..... 12

2.1.3.لوسيان غولدمان ونظرية الرواية..... 14

2.3.الدراسات الشكلية..... 15

1.2.3.توماشفيسكي ونظرية الأغراض..... 17

2.2.3.نموذج رولان بارت..... 20

3.2.3.نموذج تزفيطان تودوروف..... 25

4.2.3.نموذج جيرار جينيت..... 29

3.3.الدراسات السوسيونقدية..... 32

1.3.3.بيير زيما ومقاربة النص الروائي..... 32

2.3.3.ميخائيل باختين ونقد الرواية..... 35

*أسلوبية الرواية..... 36

أ.الرواية المونولوجية:(المناجاتية)..... 38

ب.الرواية الحوارية :(الديالوجية)..... 39

1.الكلمة في الرواية..... 40

2.الحـــوارية..... 43

3.التعدد اللغوي في الرواية..... 45

4.المتكلـــم في الرواية..... 48
الفصل الثاني:أسلوبية رواية " كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك" عمارة لخوص
1.ملخـــص الروايـــة..... 51
2.دلالـــة العنـــوان..... 52
3.أنمـــاط حوارية الرواية..... 53
1.3.التهجـــين..... 54
2.3.الأسلـــبة 67
3.3.التنويع..... 71
4.3.الأسلبة البارودية : (المحاكاة الساخرة) 72
5.3..الحوارات الخالصة..... 74
4. أصالة أسلوب الرواية..... 77
1.4.الأسلوب المباشر..... 78
2.4.الأسلوب غير المباشر..... 78
3.4.الأسلوب غير المباشر الحر..... 78
خاتمة..... 85
قائمة المصادر والمراجع..... 89
الفهرس..... 95