الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي جامعة 8 ماي 1945 قالمة
Ministère de L'enseignement Supérieur Et de la recherche scientifique

جامعة 08 ماي 1945 قالمة
Université 8 Mai 1945 Guelma

كليّـــــة الآداب واللـــغـــــات
Faculté : des lettres et des langues

قسم اللغة والأدب العربي
Département Lettre et Langue Arabe

الرقم:.....
N° .....

مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة

الماستـــــــــر

(تخصص: تحليل الخطاب)

روايـــة " نخب الحيـــاة " لـــ " آمـــال مختـــار"

– دراســـــة أسلوبيـــة –

مقدّمة من قبل الطالبة:
سمية كحل الراس

تاريخ المناقشة: 20 جـــوان 2017

أمام لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الصفة	الجامعة
سهام بودروعة	أستاذة مساعدة – أ–	رئيسا	جامعة 08 ماي 1945– قالمة
وردة معلـــــم	أستاذة محاضرة– أ–	مشرفا ومقررا	جامعة 08 ماي 1945– قالمة
بشرى شمالي	أستاذة مساعدة – أ–	ممتحنا	جامعة 08 ماي 1945– قالمة

الموسم الجامعي: 2016 / 2017

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي جامعة 8 ماي 1945 قالمة
Ministère de L'enseignement Supé. Rieur Et de la recherche scientifique

جامعة 08 ماي 1945 قالمة
Université 8 Mai 1945 Guelma

كليّـــة الآداب واللغـــــات
Faculté :des lettres et des langues

قسم اللغة والأدب العربي
Département Lettre et Langue

arabe pm.

الرقم:.....
N° .....

مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة
الماستـــــــــــر
(تخصص: تحليل الخطاب)

روايـــة " نخب الحيـــاة " لـــ " آمـــال مختـــار"

دراســـــة أسلوبيـــة –

إعـــداد الطالبـــــة:
سمية كحل الراس

إشـــراف الأستـــــاذة:
وردة معلـــم

الموسم الجامعي: 2016 / 2017

شكـــر وتقديـــر

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على المبعوث رحمة للعالمين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه اجمعين:

نشكر الله على نعمه التي لا تقدر ولا تحصى، ومنها توثيقه تعالى على إتمام هذا العمل، كما نتقدم بجزيل الشكر و الامتنان وخالص العرفان والتقدير إلى الأستاذة المؤطرة " وردة معلم" التي شرفتنا بقبول الإشراف على هذه المذكرة، وعلى دعمها وتوجيهاتها القيمة فجازاها الله خير الجزاء، ولها منا كل التقدير والاحترام.

كما يسرنا أن نوجه أسمى آيات التقدير والعرفان إلى أساتذة قسم اللغة والأدب العربي، بجامعة *08* ماي *1945*، ونخص بالذكر أساتذتنا الكرام الذين أشرفوا على تكوين دفعة "تحليل الخطاب ".

كما نتقدم بخالص الشكر والعرفان إلى موظفي مكتبة الجامعة، وكل من ساعدنا في إنجاز هذا العمل.

إهـــــــداء

إلى من قرن الله رضاه برضاهما: إلى قرة عيني، وأغلى جوهرة في الوجود، إلى الينبوع الذي يفيض رحمة وحنانا، إلى تلك النجمة المضيئة التي لطالما أنارت ظلمتي، أهدي عملي وثمرة جهدي إلى أغلى ما عندي في هذا الوجود:

أمي ثم أمي ثم أمي.

إلى من خلق في نفسي روح التحدي، وغرس في قلبي حب العلم، منذ نعومة أظافري، إلى الذي ساندني حتى أواصل مسيرتي العلمية وأضاء في دربي مشاعل الأمل... والعطاء...أبي العزيز.

إلى من حبهم يجري في عروقي، ويلهج بذكرهم ، إلى إخوتي: زكرياء، صلاح الدين، وإخلاص.

إلى الذين بذلوا كل جهد لكي أصل إلى هذه اللحظة: أساتذة قسم اللغة والأدب العربي، وأخص بالذكر أستاذتي ومنيرة دربي في مذكرتي " وردة معلم ".

إلى توأم روحي ورفيقة دربي ...إلى صاحبة القلب الطيب والنوايا الصادقة، إلى من رافقتني منذ حملنا الحقائب الصغيرة، ومعها سرت الدرب خطوة بخطوة، صديقتي العزيزة: بسمة.

إلى الذين أحببتهم وأحبوني، صديقاتي: غنية، سلمى، لبنى، وريمة.

مقدمـــــــــة

تعتبر الرواية من أبرز الفنون السردية، فهي تحتل الصدارة من حيث الإقبال عليها بالدرس والقراءة على حد سواء،ويعود سبب ذلك إلى معمارياتها الفنية المتيزة، التي أصبحت تشمل مختلف الأشكال الأدبية، و خصوصياتها التي تنفرد بها، والأهم من ذلك اعتبارها الفن الأنسب لتصوير هموم الإنسان، ومعالجة مشاكله الاجتماعية.

لذلك أصبح هذا النوع الأدبي ساحة للتحليلات الإديولوجية وبطريقة تجريدية، ومجالا لأحكام يصدرها النقاد، فتزايد الاهتمام بالمشكلات الملموسة داخله(الروايـــة) وبمشكلاته التقنية على وجه الخصوص، حيث حاول النقاد وضع بعض القواعد المضبوطة، والآليات المنهجية الثابتة لكي تحكمه، وتفاعلت هذه الجهود مع المنهج العلمي الذي ساد الدراسات اللغوية عامة، كما تفاعلت مع مناهج البحث المعاصرة التي تقوم على أساس تداخل الاختصاصات في المعرفة الإنسانية، وفي عشرينيات هذا القرن بالذات، تبدل الوضع، وأخذ خطاب الرواية يكتسب مكانة داخل الأسلوبية بفضل جهود النقاد والفلاسفة الذين ظهرت على أيديهم مجموعـــة من التحليلات الأسلوبيـــة من مثل: " **ميخائيـــل باختيـــــن**"

و " **بيير. ف.زيما**".

وتعتبر جهود " **ميخائيل باختين**" من أبرز تلك المحاولات في هذا المجال، فهو يدرس الرواية بوصفها أداة للمعرفة، وأداة لتفكيك اللغة، فقد اعتبر الرواية أداة معرفة ومجالا لتجسيد تعدد اللغات والأصوات والعلائق والرؤى...، وهذا النوع من الروايات يقيم علاقة متبادلة مع المجتمع؛ أي علاقة تأثير وتأثر، فالروائي يتأثر بمحيطه الخارجي بكل ما فيه من ظروف اجتماعية واقتصادية وسياسية، ويسلطها على نصه الإبداعي، وكل ذلك من شأنه أن يسهم في خلق تعدد الأصوات داخل الرواية، وبالتالي تحقيق حواريتها.

وولدت فينا أهمية هذا المبدأ طموحا في التعرف عليه بتوسيع دائرة الاهتمام والبحث في نظرياته ومقوماته، فكان بحثنا موسوما بـــ: "**نخب الحياة**" لـــ " **آمال مختار**"_ **دراسة أسلوبية**_ وحتى يكون الجهد أكمل والنفع أعم، والرؤية أبعد وأوسع، آثرنا أن نطبق هذا المنهج على رواية تونسية وهي رواية " **نخب الحياة**" للروائية " **آمال مختار**"، والتي تسرد لنا فيها رحلة سفرها من بلدها الأصلي" **تونس**" إلى مدينة " **بون الألمانية**"، وما تعانيه من ويلات الغربة، والهدف من ذلك هو معرفة مدى نجاعة تطبيق هذا المبدأ على النصوص الأدبية العربية وطريقة الوصول إلى المعنى الاجتماعي في النصوص.

وقد وقع اختيارنا لهذا الموضوع لعدة أسباب منها: تأكيدنا وإلحاحنا على صلاحية هذا المبدأ على دراسة الأدب، وذلك بفعل تداخل الثقافات في المجتمع الواحد، وما ينجم عنها وأيضا رغبتنا في الإسهام في التحليل الروائي، والكشف عن حوارية هذا الفن الأدبي، ومعاينة أهم العناصر التي تساهم في تشكيل لغة الحوار في رواية " **نخب الحياة** " لـــ " **آمال مختار**" التي لم تحض_حسب علمنا_ بالدراسة الدقيقة والكافية ضمن الدراسات الأكاديمية المقدمة في مجال بنية الحوار السردي وآلياته، ومنه كان التساؤل الآتي: هل هذه الرؤية صحيحة ومجدية في التعامل مع النصوص الأدبية يا ترى؟ ذلك ما سنعرفه عندما نقوم بتحليل رواية " **نخب الحياة**"، معتمدين على ما يقدمه المبدأ الحواري من مقولات تثبت صلاحيته.

وجعلنا هذا البحث يتكون من فصلين تتصدرهما مقدمة وتذيلهما خاتمة، نجسد من خلالها الأهداف المرجوة التي كنا قد سطرناها.

فالفصل الأول: خصصناه للحديث عن أهم الاتجاهات الأسلوبية في دراسة الرواية وكان عنوانه: " **الاتجاه الأسلوبي في دراسة الرواية**"، ركزنا فيه على أهم المقاربات

السوسيونصية في منهج علم اجتماع الأدب وطريقة نظرتها للأدب، كما خصصنا جزءا من هذا الفصل للحديث عن أهم الجهود التي قام بها " **باختين**" في مجال الرواية، وبالأخص الآليات المنهجية التي ساهمت في تحقيق حوارية هذا الفن الأدبي.

وأما الفصل الثاني فعنون بـــ: "**أسلوبية الرواية**" في رواية "**نخب الحياة**" لـــ " **آمال مختار**" وهو يمثل محور بحثنا، فقد تناولنا فيه تطبيقا على مختلف عناصر حوارية " **باختين**" (التهجين الأسلبة، الحوارات الخالصة...)، في رواية " **نخب الحياة لآمال مختار**".

وفي الأخير جعلنا خاتمة هذا البحث كحوصلة لأهم ما فيه.

واعتمدنا في دراستنا هذه على المنهج الأسلوبي الذي أقره "**ميخائيل باختين**"، والقائم على إيراد كل المسائل المتعلقة بهذا الموضوع، ثم معاينتها بالشرح والتحليل انطلاقا من روايتنا "**نخب الحياة**"، حيث قمنا باستخراج مختلف عناصر الحوارية الواردة فيها.

واستفدنا في دراستنا هذه من الدراسات السردية المختلفة، فكانت مرجعيتنا العلمية مستمدة من بعض الكتب نذكر منها على سبيل المثال كتاب: " **أسلوبية الرواية**": مقاربة أسلوبية لرواية " **زقاق المدق**" لـــ " **نجيب محفوظ** " للباحث: " **إدريـــس قصوري**"، وكتاب: " **الرواية العربية الجديدة**" لـــ " **عبد الرحمن بوعلي**"، بالإضافة إلى كتاب: " **اتجاهات الأسلوبية** " لـــ: " **جميل حمداوي**"...

كما استندنا في بحثنا على كتب "**ميخائيل باختين**" نفسه، مثل كتاب: " **الخطاب الروائي**" و " **الكلمة في الرواية**" و " **شعرية دوستويفسكي**"...

ومن البديهي أن تواجه كل باحث مجموعة من الصعوبات والتي تمثلت بالخصوص في جمع المادة من مصادر ومراجع عدة ومتخصصة في تحليل هذا الموضوع بالتحديد

وخاصة العربية منها، كما أن أهم الدراسات التي اختصت بهذا الموضوع هي كتب أجنبية تكاد أو يمكن القول: منعدمة، مما زاد هذا الأمر من صعوبة البحث ومتاعبه... ولعل أهم عائق واجهنا هو العائق الزمني الذي كان ضيقا وقصيرا على مستوى التعمق في الدراسة أكثر، وإن كان هذا في الأصل من أهم خصائص البحث العلمي، التي تساعد الباحث على تعلم الصبر وطريقة البحث.

ولا نملك في النهاية إلا الرجاء في أن يكون هذا البحث قد وفق في الوصول إلى ما كان يصبو إليه منذ البداية، وأن يجد فيه قارئه بعضا مما يبحث عنه. كما لا نملك إلا الشكر الذي نقدمه خالصا للأستاذة المشرفة: " **وردة معلم**"، التي نحيي فيها حرصها الكبير على إتمام هذا العمل ورعايتها وتشجيعها المستمر لي ولكل الطلبة، والتي تعجز أمامها كل عبارات الشكر والتقدير.

كما نتقدم بالشكر للأساتذة أعضاء لجنة المناقشة الذين لم يتوانوا لحظة عن تقديم كل ما هو مفيد.

الفصـــــل الأول

الاتجاه الأسلوبي في دراسة الرواية

I- الظاهرة الأدبية وعلاقتها بالمجتمع.

II- أسلوبية الرواية.

1- الرواية المونولوجية (المناجاتية).

2- الرواية الحوارية (البوليوفية).

3- التعدد اللغوي.

4- شاعرية النص الروائي.

I - الظاهرة الأدبية وعلاقتها بالمجتمع:

توجد علاقة وطيدة بين الأدب والمجتمع لا يستطيع أحد أن ينكرها، وكل النظريات والمناهج النقدية تسعى إلى تسليط الضوء على إحدى زوايا النص الأدبي، سواء كان ذلك من حيث الاهتمام بفضائه الداخلي الذي تعيش فيه مختلف العناصر اللغوية في تصادم وتقوم بتنظيمه، أوبظروفه الخارجية الاجتماعية والتاريخية، ووظيفة الأدب وطريقة توظيف إيديولوجيته، ويعد المنهج السوسيولوجي أحد المناهج التي تهتم بالنص ومرجعياته الخارجية وعليه سنعمد إلى إلقاء لمحة موجزة على مفهوم هذا المنهج، ومفهوم الأدب فيـــه، وأيضا أهم اتجاهاته ومشاربه ورواده.

سوسيولوجيا النص أو علم اجتماع النص أو السوسيونقد هي مصطلحات متعددة لمفهوم واحد، هو المنهج الذي يهتم بدراسة المجتمع في النصوص الأدبية، أو قراءة المجتمع داخل النص، أو بتعبير آخر، هو الطريقة التي يتفاعل بها:« النص الأدبي مع المشكلات الإجتماعية والتاريخية على مستوى اللغة »[1] فهو يستخدم اللغة كأداة للتواصل ويدرسها: « بوصفها ظاهرة اجتماعية بل مؤسسة إجتماعية يقوم بينها وبين المجتمع علاقة تفاعل مشترك»[2]، كما يدرس هذا الفرع: « تأثير تركيب المجتمع، وفئاته الاجتماعية المتنوعة على مختلف الظواهر اللغوية، ويبين مدى تأثر اللغة بالعادات والتقاليد والبنى الثقافية والسياسية والدينية»[3]. فهو إذن: يعتمد على اللغة بوصفها الوسيط الفعلي بين الأدب والحياة، فهي عبارة عن مركز للتحليل النقدي للأعمال الأدبية و: « الكل يعرف أن اللغة حقيقة اجتماعية أساسية وهي في الوقت ذاته معيار

1 - بييرزيما، النقد الاجتماعي، ترجمة عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (ط1)،1991، ص172.

2- هيام كريدية، أضواء على الألسنية، (دن)، (ط1)، 2008، ص128.

3- المرجع نفسه، ص ن.

اجتماعي»[1] على سبيل المثال نجد أرسطو: « قد عرض على سبيل البداهة وجوب إعطاء كل شخصية طريقة الكلام التي تناسب طبيعتها، أي وضعها الإجتماعي كعنصر من بين عناصر أخرى »[2] ومنه وجب على عالم الإجتماع اللغوي أن يهتم: «بدراسة التباين الإجتماعي الذي يتمثل.. في المجتمع اللغوي، فتظهر اللغة بمفرداتها الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها المتكلم. واللسانيات الاجتماعية تهتم بدراسة هذه الظواهر اللغوية لتبيان الصلة بين اللغة والطبقة الاجتماعية»[3] كما يسعى هذا المنهج: « إلى وضع نظرية نقدية تكشف وجود المجتمع في النص... لأن النص كيان ملموس وحي، يعيش حياته عبر قوانينه الخاصة، ولكن يحمل في هذه القوانين خصائص الحياة الإجتماعية يعيش في إطارها ويبدع ويتلقى»[4].

يمثل الأدب الحياة الإنسانية عامة، والحياة الاجتماعية على وجه الخصوص، كما يجسد النشاط الفكري والمعرفي للمجتمع، باعتباره شديد الصلة به، فهو يعبر عن البنى الفكرية والاجتماعية والاقتصادية، ويثبت من خلاله أفراد المجتمع كينونتهم الفكرية والمادية...، وأيضا الصراعات الموجودة في المجتمع بشتى أنواعها، هو إذن:« تعبير عن المجتمع»[5]، فمن خلاله تستطيع الكتابة الأدبية أن تثبت وجودها ومصداقيتها في التعبير عن هذا الصراع الإجتماعي معتمدة في ذلك على طريقة فنية أدبية لتخلق ما يسمى بمجتمع النص، فالعمل الأدبي: « لا يدرس كواقعة معزولة وإن شكله يحس به في علاقته

1- بول آرون وألان فيالا، سوسيولوجيا الأدب، ترجمة محمد علي المقلد، دار الكتاب الجديد المتحدة، طرابلس، ليبيا، (ط1)، 2013، ص71.

2- المرجع نفسه، ص ن.

3- هيام كريدية، أضواء على الألسنية، ص130.

4- بيير زيما، النقد الاجتماعي، ترجمة عايدة لطفي، ص08.

5- مجموعة مؤلفين، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدثين، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، (ط1)، 1982، ص47.

بأعمال أخرى وليس في ذاته»[1] وعليه تعد المادة المكونة: « للخطاب الأدبي مادة إجتماعية بالضرورة»[2]، كما أنه يعد: «مرجعية اجتماعية بامتياز»[3] فـــ: « الحياة الإجتماعية تقيم صلة متبادلة مع الأدب من خلال مظهرها الكلامي في المقام الأول والأمر نفسه يسري على السلاسل الأدبية المرتبطة أصلا بروابط متبادلة مع الحياة الإجتماعية» [4] من هذا نجد أن للإيديولوجيات والنظريات طابع لساني يقربها من النص الأدبي، فالأدب يستوعب الإيديولوجيا والنظريات العلمية معا.

مما تقدم يتضح لنا: أن الحقيقة الأدبية هي ظاهرة إجتماعية، وهذه الأخيرة تتعلق بالنصوص ودلالاتها، ذلك: « لأن الأدب ينتمي إلى الإجتماعي وينبغي أن ينظر إليه من هذه الزاوية»[5]، ومن المستحيل أن ينفصل عن سياقه المجتمعي، فكل نص أدبي ما هو إلا تجربة إجتماعية: « عبر واقع ومتخيل وبالرغم من كل المسافات الموضوعية التي يشترطها بعض الأدباء لممارسة الأدب، فإن المجتمع يلقي بظلاله على سيرورة العملية الإبداعية، بل ويوجه مساراتها الممكنة في كثير من الأحيان»[6]، لذا لا يوجد أدب دون مجتمع، ولا مجتمع دون أدب.

نتيجة لهذه العلاقة الوطيدة التي تجمع الأدب والمجتمع، ظهرت عدة اتجاهات ومناهج نقدية تنادي باجتماعية الأدب، وتقر بضرورة تأويل وتفسير النص الأدبي الروائي

1- المرجع السابق، ص47.

2- محمد خرماش، عن المرجع السوسيولوجي في تكوين الخطاب الأدبي، مجلة مكناسة، جامعة مولاي إسماعيل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، فاس، المغرب، العدد7، 1993، ص06.

3- المرجع نفسه، ص ن.

4- بيير. ف. زيما، النص والمجتمع، آفاق علم إجتماع النقد، ترجمة أنطوان أبو زيد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، (ط1)، 2013، ص22.

5- بول آرون وألان فيالا، سوسيولوجيا الأدب، ص123.

6- أحمد أستيرو، علم الإجتماع والنقد الأدبي، مجلة علامات، مطبعة المعارف الجديدة، الدار البيضاء، البيضاء، المغرب، العدد 39، 2013، ص149.

على أنه ظاهرة إجتماعية قبل كل شيء، ولهذا اقترح المنهج السوسيونصي أن يأتي ليقدم لنا بعض الإقتراحات النظرية حول كيفية تلاحم العمل الاجتماعي مع النص، وكل اقتراح حاول أن يتميز في بحثه وفي دراسته، وكان ذلك: « بدءا من نظرية المحاكاة مرورا بالجدلية الماركسية ووصولا إلى وليدتها البنيوية عند لوكاتش وأتباعه، انطلاقا من أن معالجة الأدب من الناحية الاجتماعية لا تتنافى مع الإبداعات الشخصية المتميزة لدى الأدباء»[1]، فممارسة الأعمال الأدبية لا تكون إلا في الإطار الاجتماعي الذي ينطلق منه الأدب ويتجه إليه، وكان الإتجاه الماركسي يؤكد: « على ضرورة النظر إلى المجتمع ككل متحرك يمكن لمؤسساته أن تنقلب بفعل الصراعات الطبقية، فهم يبحثون عن تفسير التطور التاريخي للنظام في ضوء هذه الصراعات الطبقية»[2]، ومن بين رواد هذا الإتجاه نجد "**كارل ماركس Karl Marx**" بنظريته: « المادية التاريخية التي تؤصل لعلاقة الأدب بالواقع الإجتماعي وبإدراج الإبداع الأدبي في الصيرورة الإجتماعية والتاريخية، حيث لا تفسر أعمال الإنسان بمعزل عن الصراع الطبقي والبناء التحتي الإقتصادي، وحيث الصلة بين المجتمع من جهة والإيديولوجيا والمعرفة والفن، والأدب من جهة أخرى، تقوم على النمط الجدلي، وينبغي أن تحلل على هذا النحو»[3] "**فماركـــس**" إذن: درس الأدب من الجانب الإجتماعي والتاريخي انطلاقا من الصراع الطبقي الذي يقـــوم على العلاقة الجدلية، وهذه الأخيرة تبرز من خلال بنيتين: البنية التحتية والبنية الفوقية، و: « مادام الأدب يعتبر مجالا من مجالات البنية الفوقية فإنه سيكون محكوما بمقومات البنية التحتية

1- أزاده منتظري، محمد خاقاني، منصوره زركوب، النقد الإجتماعي للأدب، نشأته وتطوره، مجلة إضاءات نقدية، جامعة إصفهان، الإيران، - العدد السادس – صيف1391، س/ حزيران، 2012، ص101.

2- بيير زيما، النقد الاجتماعي، ترجمة عايدة لطفي، ص21.

3- أحمد أستيرو، علم الإجتماع والنقد الأدبي، ص151.

وعلى رأسها العلاقة الإجتماعية في واقع تاريخي واجتماعي معينين»[1] ويعتبر كتاب **(الأدب والفن)** الذي بنى فيه كل من "**ماركس**"و"**إنجلز**" أفكارهما حول هذه العلاقة ووضعا فيه المبادئ التي نهضت عليها الدراسة الاجتماعية للأدب وبالتحديد في: « نظرية الأدب الإشتراكي مع بليخانوف وجدانوف. وقد ترتب عن هذا اتجاهين متمايزين في النقد الإجتماعي هما: الوضعية والجدلية»[2] فالنقد الإجتماعي الذي يقوم على علم الإجتماع الوضعي: « ينظر إلى الأدب باعتباره معلـــــولا لعلة قابعة في الوسط الإجتماعي ومجسدة في الواقع الخاص بالأديب، ولذلك فإن الناقد الاجتماعي يهتم لكشف عن العوامل المختلفة، الطبيعية والثقافية والدينية والأخلاقية وغيرها التي أثرت في شخصية الأديب ووسمت أدبه بسمات مترتبة عن تفاعله الخاص مع هذه العوامل»[3]، وأما النقد الإجتماعي الجدلي فهو: « ينظر إلى الأدب في علاقته بالمجتمع وفق النظرية الماركسية في تحديدها لعلاقة الإنسان بالواقعيين الإقتصادي والإجتماعي، ولذلك فإن الأديب يعكس في أدبه رؤية الطبقة أو الفئة الإجتماعية التي ينتمي إليها، ولا يمكنه أن يعبر عن ذاته إلا في نطاق علاقته بالذوات التي يشترك معها في الوضعين الاقتصادي والاجتماعي»[4] من هذا نلاحظ أن "**ماركس**" يركز في دراسته للأدب على التاريخ والوعي الطبقي الذي: « يلتقي مع أيديولوجية جماعة اجتماعية معينة وبفضلها (الأيديولوجية) يتمكن أعضاء أي جماعة من تحديد اتجاههم في الواقع (واقعهم)»[5] مثلا نجد مفهوم "**الطبقة الاجتماعية**" الذي أصبح موضوعا لبعض النظريات:" **كارل مـاركـــس**"، والذي يمكن دراسته في ضوء المفهوم الدوركهايمي للوعي الجماعي، إذ نرى على سبيل التوضيح

1- المرجع السابق، ص ن.

2- المرجع نفسه، ص ن.

3- المرجع نفسه، ص 156.

4- المرجع نفسه، ص150.

5- بيير زيما، النقد الاجتماعي، ترجمة عايدة لطفي، ص29.

"**ماركس**"، ومن خلال نقد النظريات الاقتصادية الفردية لمدرسة "**ريكاردو**" و"**سميث**" البريطانية يحاول:« أن يظهر أن الاقتصاد الرأسمالي والمجتمع البرجوازي لا يعتمدان على علاقات بين الأفراد أو بين الأفراد والدولة. ولكن العامل الاجتماعي (الجماعي) هو الذي يقوم بوظيفة مركزية في مجتمع السوق. وبكلمات أبسط: يمكن النظر إلى المجتمع الرأسمالي في القرن التاسع عشر في إطار تعارض تاريخي بين طبقتين، إحداهما تملك قوة الإنتاج في حين الأخرى، البروليتاريا، لا تمتلك إلا قوة عملها ذات لقيمة المعنية (المتغيرة) في السوق»[1] ومن هذا النموذج الثنائي المأخوذ :« من الوضع الاجتماعي- الاقتصادي للقرن التاسع عشر يحاول ماركس أن يفسر التطور الاجتماعي للإنسانية على ضوء مفهوم الصراع الطبقي ويظهر هذا التطور بالتالي كصراع دائم بين الطبقات السائدة... والطبقات المسودة: بين البرجوازية الإغريقية- الرومانية والعبيد، بين النبلاء الإقطاعيين.. والفلاحين، بين البرجوازية والبروليتاريا»[2] والأمر نفسه نجده عند بقية الماركسيين الذين لطالما: « اعتقدوا دوما أنه لا يمكن للحياة الاجتماعية أن تعبر عن نفسها على الصعيد الأدبي أو الفني أو الفلسفي إلا عبر حلقة الوعي الجماعي الوسيطة»[3] وأما في القرن العشرين حصلت تطورات مهمة مست النقد الإجتماعي وخاصة الموروث التاريخي – الذي خلفه " **كارل ماركس**" وغيره من الفلاسفة والعلماء – وانطلاقا منها برز "**جورج لوكاتش George Lukas**" الذي أخذ تطلعاته من الأطروحات المادية الجدلية للنظرية الماركسية، و: « لأن عمله لا ينفصل عن الواقعية الإشتراكية الصارمة، فقد يقال إن لوكاتش استبق بعض النظريات السوفييتية، ولكنه طور النظرة الواقعية إلى الأدب تطويرا ينطوي على قدر كبير من العمق، وكان يميل إلى الجانب الهيجلي من الفكر

1- المرجع السابق، ص26.

2- المرجع نفسه، ص27.

3- لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، ترجمة بدر الدين عردوكي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، (ط1) ،1993، ص25.

الماركسي؛ إذ نظر إلى الأعمال بوصفها انعكاسا لنسق فيكشف تدريجيا، وذهب إلى أن العمل الأدبي الواقعي لابد أن يكشف عن نمط التناقضات الذي يكمن من وراء اجتماعي معين»[1] إذ يقول في ذلك:« إن تطابق النص مع الواقع هو إذن عملية خطابية قائمة على متغيرين: النص الذي يقبل أكثر من تفسير والواقع القابل هو الآخر لأكثر من تفسير»[2] فهو يرى بأن الأدب عبارة عن معرفة بالواقع ناتجة عن رؤية وتحليل، وكذلك الأمر بالنسبة للواقع.

قام "**لوكاتش**" بتبني جانب من أطروحات ومقاربات "**هيغل**" في نظرية الرواية: «مستفيدا من النظرية المادية في التحليل الإجتماعي للطبقات عند ماركس. أخذ الأطروحة العامة من "هيغل"، وقدم المسوغات والمبررات من صراع الطبقات الماركسي. كما أنه استفاد من الإغتراب الهيغلي (اغتراب الإنسان عن إنتاجه) ليخرج من كل ذلك بأطروحته المشهورة بأن الرواية ليست إلا ملحمة البرجوازية التي ظهرت على مسرح التاريخ في أعقاب النهضة الأوروبية وبالتحديد بعد الثورة الصناعية التي جعلت منها الطبقة السائدة في المجتمعات الأوروبية»[3] إذن: فالرواية الحديثة ما هي إلا الملحمة ولكن في عصر جديد، وكما للعصر الجديد رواياته، فإن العصر القديم أيضا كان له ملاحمه و:« الملحمة بيد البرجوازية تحولت إلى رواية لأنه في عصر الثورة الصناعية لا يستطيع الشعر أن يجاري وتيرة السرعة التي ترغب فيها البرجوازية. فالنثر هو الأطوع والأمرن والأكبر ملاءمة للتعبير عن الحياة البرجوازية المتسمة بالسرعة والتعقيد»[4]

1- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (دط)، 1998، ص55.

2- بيير زيما، النقد الاجتماعي، ترجمة عايدة لطفي، ص134.

3- حنا عبود، من تاريخ الرواية – دراسة –، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (دط)، 2002، ص13.

4- المرجع نفسه، ص13.

و"**هيغل**": « حين يقول بأن الرواية هي عبارة عن ملحمة برجوازية إنما تطرح في آن واحد المسألة الجمالية والتاريخية: فهو يعتبر الرواية شكلا فنيا بديلا للملحمة في إطار التطور البرجوازي ذلك أن الرواية تنطوي على الخصائص الجمالية العامة»[1] وقد دفعت هذه الرؤية "**جورج لوكاتش**" إلى الاهتمام بالإبداع الروائي بشكل خاص، وإعطاء قيمة كبيرة لدراسة الرواية، ذلك لأنها تمثل التطور الحقيقي في الميدان الثقافي والتاريخي للمجتمع، وبناء على ذلك فإن الرواية تعتمد أثناء دراستها وتحليلها على إبراز البنيات الدلالية في النصوص الأدبية، والبحث أيضا عن الهدف الذي يسعى الفرد لتحقيقه من خلال تفاعله مع الحركة الذاتية لاستمرارية المجتمع، لذلك: « إن مقدرة الشخصيات الأدبية على التعبير عن نظرتها إلى العالم فكريا تؤلف جزءا مكونا ضروريا وهاما من الترجمة الفنية للواقع»[2]؛ بمعنى أن أي: «وصف لا يشتمل على نظرة شخصيات العمل الأدبي إلى العالم لا يمكن أن يكون تاما، فالنظرة إلى العالم هي الشكل الأرقى للوعي»[3] من هذا نفهم أن النص الروائي عند "**لوكاتش**" يعتمد في دراسته على الواقع، وهو بذلك يكون قد حرره من الإنغلاق على ذاته.

قام "**لوكاتش**" بعرض أعمال "**بالزاك**" ليبين لنا مدى اقترابه وابتعاده من الإطار المرجعي الماركسي للتفسير الإجتماعي والإقتصادي، فمعظم أفكار "**لوكاتش**" النظرية تتضح من خلال: الدراسة الجمالية، والتفسير الإجتماعي والإقتصادي، حتى وإن كان

1- جورج لوكاش، نظرية الرواية وتطورها، ترجمة نزيه الشوفي، (دن)، (دط)، 1987، ص19.

2- جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، ترجمة نايف بلوز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (ط3)، 1985، ص25.

3- المرجع نفسه، ص ن.

يغلب قليلا تحليل الرواية في ضوء المعطيات الإجتماعية والإقتصادية[1]، لكن دراساته التحليلية في مجال البحث تقوم على المستوى الفلسفي والتنظيري للعلاقات، والإبداع وشروطه الإجتماعية، ولكن في مقابل نظرية "**هيغل**"، وبالتالي نظرية " **لوكاتش**"، وكل من سار في طريقهما توجد بعض:« الدراسات المبكرة التي ثارت على النظرية الهيجلية في تعليل نشأة الرواية، ونقدت من خلالها التأويل الماركسي الذي يفسر ظهورها تفسيرا طبقيا (أي بوصفها من إنتاج الطبقة البرجوازية) دراسات الأديب الروسي ميخائيل باختين»[2] الذي: « يتخلى عن الربط المألوف بين الرواية والطبقة البرجوازية المعتمدة على إبراز الفردية وقيمها، محاولا أن يجد لها جذورا في أحضان الثقافة الشعبية...وأن يلتمس مكوناتها النصية في بعض النصوص النثرية الإغريقية والرومانية القديمة، وكذلك في روايات العصور الوسطى»[3] .

وجه "**ميخائيل باختين Mikhail Bakhtine**" نقده لتلك الفئة على أساس فكرة جوهرية مفادها: رفضه ربط الرواية بالملحمة؛ بمعنى أنه يرفض النظر إلى الثانية كتطور للأولى، وأيضا أن الخطأ الذي وقع فيه سابقوه يهدد استقلالية الرواية كفن من الفنون التعبيرية الأخرى، وقرر في الأخير أنه: «لا وجود لأي علاقة يعتمد عليها الباحث كركيزة أساسية بين الملحمة والرواية من جهة، ولا بين البرجوازية والرواية من جهة ثانية»[4] إذن : قد حاول الفصل والتمييز بين الملحمة والرواية على اعتبار أنهما فنان

1- ينظر: حميد لحمداني، النقد الروائي والسوسيولوجيا؛ من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، (ط1)، 1990، ص63.

2- الطيب بوعزة، في تفسير نشأة الرواية؛ قراءة في التفسير الهيجلي، قسم الفلسفة والعلوم الإنسانية، مؤسسة دراسات وأبحاث، الرباط، المغرب، (دط)، (د ت)، ص11.

3- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (ط1)، 1987، ص15.

4-حنا عبود، من تاريخ الرواية -دراسة-، ص17.

مستقلان عن بعضهما، لكل منهما سماتها الخاصة تجعلها تختلف عن الأخرى، ومن أبرزها نذكر: «أن الملحمة نظام تعبيري وفني ثابت لا يتطور، بينما الرواية متطورة ومفتوحة على التغير في نظامها وأشكالها التعبيرية. بمعنى أن الفن الملحمي نوع متميز بسمات قارة ثابتة، بينما الرواية نوع فني جديد، من سماته الجوهرية أنه يتغير ويتشكل باستمرار»[1] فالرواية كما يقول "**باختين**": «هي الجنس الوحيد الذي هو في صيرورة وما يزال غير مكتمل»[2] ويضيف « لما كانت الرواية هي الجنس الوحيد الذي هو في صيرورة، فإنها تعكس بعمق وجوهرية وحساسية أكثر، وبسرعة أكبر، تطور الواقع نفسه: فوحده الذي يتطور يستطيع أن يفهم تطورا ما»[3]، وأما بالنسبة لنقده المتعلق بالرواية والطبقة البرجوازية يركز فيه على نشأتهما، فالأولى ترجع إلى تبدل لغة الخطاب، فإرهاصاتها بدأت عندما: «أخذت اللغات المحكية المحلية والإقليمية تستقل عن اللغة اليونانية الكلاسيكية. وهذه أول ناحية تختلف فيها الرواية عن الملحمة، وبالتالي عن البرجوازية. لغة الرواية ليست رفيعة المستوى على غرار الملحمة، كما أنها من ناحية أخرى ليست من صنع البرجوازية، بل نتيجة إسهام الطبقات والفئات التي ترتكز في قاع المجتمع»[4] وبالإضافة إلى ذلك: «السلم الطبقي للمجتمع يستنزل لباختين الرواية إلى ما هو أسفل من الطبقة البرجوازية، حيث يرى أن الرواية ظهرت... بظهور الشخصيات الناشئة في قاع المجتمع، أو على الأقل إنها شخصيات دون الوسط وليست فوقه. وهذه شخصيات غير برجوازية عموما، وإن كان فيها بعض الشخصيات البرجوازية التي نشأت في القاع»[5] وبذلك يكون "**باختين**" قد نزع عن البرجوازية الفضل في إنتاج هذا النوع

1- الطيب بوعزة، في تفسير نشأة الرواية؛ قراءة في التفسير الهيجلي، ص12.

2- المرجع نفسه ، ص ن.

3- المرجع نفسه، ص ن.

4- حنا عبود، من تاريخ الرواية -دراسة -، ص18.

5- المرجع نفسه، ص18، 19.

الفني ومما يزيد في تأكيد ذلك حسبه هو النظر في نوعية الشخصيات المتداولة في المتن الروائي الحديث حيث يلاحظ أنها تنتمي إلى: « الطبقات الشعبية..وليس البرجوازية. فالمعتوه والمجنون والمتشرد واللص والنشال والمهرج والمبروك والديوث، سواء كانت هذه الشخوص من الرجال أو من النساء، إنما ظهرت من الطبقات الشعبية»[1]، هناك أمثلة توضيحية كثيرة لكننا اكتفينا بهذا القدر منها فقط.

ويعد النشاط النظـــري الفلسفي والنقدي الإجرائي لـــ" **لوسيـــان غولدمـــان Lucien Goldmann** "، امتدادا فكريا "**للوكاتش**"، على اعتبار أنهما ينتميان إلى المدرسة الماركسية فاستفاد الأول من الإرث النظري للثاني، وخاصة في مجال نقد الرواية، فيما يتعلق بمفاهيم البنية والشكل والنظرة الشمولية و: «قد أهله اطلاعه الواسع على الفلسفة الألمانية لابتكار منهجية جديدة في الدراسة الأدبية تدعي" السوسيولوجيا الجدلية للأدب" ولكنه إتباعا للموضة الشائعة أسماها: البنيوية التكوينية»[2] وهي منهجية: «تحاول البحث عن العلاقات الرابطة بين الأثر الأدبي وسياقه الإجتماعي – الإقتصادي الذي سبق تكوينه»[3]؛ أي أنها تهتم بدراسة الإنتاج الأدبي المتعلق بالبنية الفكرية والمجتمعية للنص بهدف الكشف عن درجة تمثيل النصوص الإبداعية لفكر المجموعة الإجتماعية أو الطبقة التي ينتمي إليها المبدع الذي يقوم بعرضها عبر رسالة أدبية، هذا ما جعل تصور: «غولدمان لذلك النقد الإجتماعي التقليدي للأدب يتجاوز تلك المرآوية والإنعكاسية اللوكاتشية، ومن ثم النص الأدبي يتجاوز ما هو إيديولوجي إلى رؤية كونية يصوغها الكاتب العظيم وفق تشكيل لغوي ممتاز مع محاولة خلق عالم جمالي متلاحم

1- المرجع السابق، ص19.

2- محمد نديم خشفة، تأصيل النص؛ المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، (ط1)، 1997، ص09.

3- المرجع نفسه، ص ن.

تتجاوب فيه بنيتها الفكرية مع تلك الطبقة الإجتماعية التي ينتمي إليها الأديب العظيم »[1] وبذلك يكون "**غولدمان**" قد تميز عن أستاذه "**لوكاتش**"من حيث الدقة في التحليل، وأيضا الإلتزام بإجراءات المنهج في معالجة النصوص الأدبية وفق بنائها اللغوي ودلالتها الفكرية، فالأدب حسبه: «ليس إنتاجا فرديا، ولا يعامل باعتباره تعبيرا عن وجهة نظر شخصية، بل هو تعبير عن الوعي الطبقي للفئات والمجتمعات المختلفة، بمعنى أن الأديب عندما يكتب فإنه يعبر عن وجهة نظر تتجسد فيها عمليات الوعي والضمير الإجتماعي فجودة الأديب وإقبال القراء على أدبه بسبب قوته في تجسيد المنظور الجماعي ووعيه الحقيقي بحاجات المجتمع، فيجد القارئ ذاته وأحلامه ووعيه بالأشياء والعكس صحيح لمن يملكون وعيا مزيفا»[2] من هذا نجد أن منهج "**غولدمان**" أو بالأحرى البنيوية التكوينية: «تسعى إلى إعادة الاعتبار للعمل الأدبي والفكري في خصوصيته بدون أن تفصله عن علائقه بالمجتمع والتاريخ، وعن جدلية التفاعل الكامنة وراء استمرار الحياة وتجددها»[3] فكل سوسيولوجيا للفكر تقبل بوجود تأثير للحياة الاجتماعية على الإبداع الأدبي.

حاول "**غولدمان**" من خلال منهجه هذا، أن يطبق البعض من منطلقاته المنهجية والمتعلقة بمفهومي"**الفهم**" و"**التفسير**"، وأيضا: «تطبيقا لمفهوم الحوارية الذي وضعه باختين في سياق ما يمكن أن نسميه بسوسيولوجيا النص الروائي»[4]؛ أي الرواية، وكان

1- سليم بركان، تلقي الخطاب النقدي السوسيولوجي في الجزائر، أشغال الملتقى الدولي الثالث في تحليل الخطاب، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، (د ت)، ص160.

2- أزادة منتظري، محمد خاقاني، منصوره زركوب، النقد الإجتماعي للأدب نشأته وتطوره، ص168.

3- لوسيان غولدمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ترجمة محمد سيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، (ط2)، 1986، ص07.

4- حميد لحمداني، النقد الروائي والإيدولوجيا؛ من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي ص45.

اصطلاح "**الفهم**" عنده أقرب إلى "**الحوارية**"، إذ أنه يمثل: « عدد من البنيات الدلالية في الأثر الأدبي الواحد تدل دلالة جزئية»[1] وعلى الباحث في مرحلة الفهم أن:« يمتنع عن إضافة عناصر دخيلة على النص أو دلالات غير منتزعة من النص ذاته»[2] .

ويتجاوز "**باختين**" فكرة الحوارية عند "**غولدمان**" والمتعلقة ببنية الأثر الأدبي لأنه: « يدمج ماهو اجتماعي في مكونات النص الدالة، بحيث لايفرق بين ما هو إيديولوجي وما هو لغوي»[3] وهو لا يعارضه و: « إنما يوضح فقط جانبا لم يتوسع هذا في دراسته، كما أن غولدمان أولى عناية باللغة لجانب لم يلتفت إليه باختين، أو على الأصح ألغاه من حسابه الخاص»[4] إذ أنه يسعى من خلال ما يسميه البنية الداخلية للعمل الروائي إلى:«تحديد البنية الدالة...التي يمكن اعتبارها بمثابة عمق للنص، إنه بهذا لا يلتفت كثيرا لتعددية المعاني وللتعارضات التي يحملها النص ذاته، أو على الأصح إنه يغفلها متوجها فقط لاكتشاف الصياغة العامة التي تعطي لكل تلك التعارضات دلالة ما»[5] من هذا نجد أن البنية الدالة التي تمثل عمق النص، أو ما يطلق عليها تسمية البنية الداخلية للعمل الإبداعي الروائي، تشكل عاملا أساسيا في تحليل "**غولدمان**"، فهو عندما يتحدث عنها:« فإنه يفكر في البنية التي تتيح لنا فهم شمولية الظاهرة الاجتماعية التي يعبر عنها الكاتب لا لكونه فردا بكونه يتكلم باسم الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها»[6]، إلا أن "**باختين**" قام بوضع مفهوم البنية بشكل أدق عن مفهوم "**غولدمان**"، فهو يرى

1- محمد نديم خشفة، تأصيل النص؛ المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان، ص10،11.

2- المرجع نفسه، ص11.

3- حميد لحمداني، النقد الروائي والإيدولوجيا؛ من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، ص48.

4- المرجع نفسه، ص ن.

5- المرجع نفسه، ص48.

6- سليم بركان النقد السوسيوبنائي في الجزائر، حوليات الآداب واللغات، جامعة المسيلة، الجزائر، 21-22 ماي، 2006، ص183 .

أنها: «طبيعة اجتماعية باعتبار أن المظهر اللساني للأدب هو في الوقت نفسه مظهر اجتماعي»[1] ويعلل ذلك بقوله:«كل ما هو إيديولوجي يملك مرجعا ويحيلنا على شيء ماله موقع خارج عن موقعه. وبعبارة أخرى فكل ما هو إيديولوجي هو في نفسه بمثابة دليل»[2] ويتخذ في ذلك "**الحوارية**" على أساس أنها: «المفتاح الحقيقي لتحليل بنية الرواية »[3] الداخلية، فهو إذن: يدرس البنية على أساس أنها طبيعة اجتماعية، مستندا على الحوارية لتحليل بنية الرواية والتي تعتبر مظهرا اجتماعيا بامتياز.

وحاول "**بييرزيما Piere Zima** " كغيره بناء تصوراته ورؤاه الفكرية، بالإعتماد على الطابع المزدوج للنص؛ الذي يعني عنده: «أن أي نص أدبي لا بد وأن يعاين ويقارب انطلاقا من طبيعته المحاثية كنص له مظهران، أو وجهان»[4]، يؤكد الوجه الأول: «على عدم وجود للقيم الإجتماعية بمعزل عن اللغة والوحدات المعجمية»[5]. وأما وأما الوجه الثاني يرى أن:«الوحدات المعجمية السيميائية والنحوية تحتوي بدورها مصالح اجتماعية واقتصادية وسياسية»[6] وهذا دليل واضح على الصلة الوثيقة بين النص النص والمجتمع، وإن صح القول الظروف الخارجية المحيطة به، كما كانت لــ" **زيما**" نظرته الخاصة للنص، فهو يرى أنه يعني: « تقديم المستويات النصية المختلفة كبنى

1- حميد لحمداني، النقد الروائي والإيدولوجيا؛ من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الأدبي، ص49.

2- المرجع نفسه، ص ن.

3- المرجع نفسه، ص ن

4- معجب بن سعيد الزهراني، آثار نظرية الرواية الغربية في النقد الروائي العربي، مجلة جامعة الملك سعود، الرياض- المملكة العربية السعودية، المجلد التاسع، 1417 هــ/1997م، ص62.

5- عبد الرحمن غانمي، الخطاب الروائي العربي؛ قراءة سوسيو- لسانية، الهيئة العامة لقصور الثقافة_ القاهرة، مصر، (ج2)، (ط1)، 2010، ص118.

6- المرجع نفسه، ص ن.

نحوية واجتماعية، وفي نفس الوقت خاصة المستويات الدلالية والتركيبية(السردية وعلاقتها الجدلية)»[1].

يرى "**بيير زيما**" أن الفرضية الأساسية التي ينطلق منها علم اجتماع النص للوصول إلى معرفة المشكلات الاجتماعية على مستوى اللغة، هي تصوير العالم الاجتماعي كمجموعة من اللغات الاجتماعية، فـ:« اللغات الجماعية تستوعبها وتحولها النصوص الأدبية التي تلعب فيها هذه اللغات دورا هاما»[2] وهو يستعمل كلمة " **اللغة**" بمعناها اللهجي كما استعملها "**باختين**" بمعنى "**الكلمة**"، في دراسته لمبدئه الحواري، الذي يعد مهما جدا في علم اجتماع النص؛ فمن خلاله نستطيع التوصل إلى:« القضايا والقوى الاجتماعية المتصارعة كقضايا وصراعات لغوية» [3]، ومما قدمه "**زيما**" يمكننا أن نقول أن:« البنية النصية بنية شاملة تجمع إليها في آن واحد البنية اللسانية – عبر مستويات العلامة اللغوية – والبنية الاجتماعية»[4] وهذا دليل واضح على ارتباط اللغة بالظواهر الاجتماعية.

وفي الأخير نستطيع القول: إن تلك الجهود التي بذلها الباحثون والنقاد في سياق بحثهم في نظرية الرواية الغربية، تختلف باختلاف الشروط المعرفية والإيديولويجية، وتلك الجهود انقسمت إلى تيارين: الأول يمثله كل من "**كارل ماركس**" و"**جورج لوكاتش**"، وأما الثاني يمثله كل من: " **ميخائيل باختين**" و "**لوسيان غولدمان**"، و" **بيير.ف.زيما**".

1- بيير زيما، النقد الاجتماعي، ترجمة عايدة لطفي، ص171.

2- المرجع نفسه، ص109.

3- المرجع نفسه، ص164.

4- حميد لحمداني، النقد الروائي والإيدولوجيا؛ من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، ص87.

II- أسلوبية الرواية:

سيطرت المدرسة الشكلية على الأعمال الأدبية في روسيا، إلا أنها لم تعترض مسار النظريات الأدبية الأخرى المشتركة معها في الرؤية والتوجه، ومن ضمنها أعمال الناقد الروسي: "**ميخائيل باختين** "، الذي عمل على تجاوزها من خلال قيامه بإنشاء نظرية أسلوبية جديدة تعد امتدادا لها أو مرحلة متأخرة منها...، فجهود "**باختين**" لتجاوز الشكلانية كانت واضحة من خلال كتابه عن " **ديستو يفسكي**": «الأمر الذي ترتب عنه مفاهيم نقدية وأسلوبية منها مفهوم: (تعددية الأصوات)، ومفهوم (تصادم الإيديولوجيات) وغيرهما...»[1] فأعمال "**ديستويفسكي**" هيأت كل الشروط الملائمة لتجاوز الشكلانية، كما أنها مهدت لظهور بعض المفاهيم الأسلوبية والنقدية والمتجسدة في: **تعدد الأصوات** و**تصادم الإيديولوجيات**، وبالتالي نشوء نظرية جديدة خاصة بالرواية.

ظهرت مدرسة " **باختين**" في الحقبة المتأخرة من الشكلانية، وجمعت جمعا مثمرا ما بين الشكلية والماركسية، وظلت هذه المدرسة شكلية في اهتمامها بـــ: «البنية اللغوية للأعمال الأدبية، ولكنها تأثرت عميقا بالماركسية في إيمانها بأن اللغة لا يمكن فصلها عن الإيديولوجيا. هذه الصلة الوثيقة بين اللغة والإيديولوجيا جذبت الأدب فورا إلى المجال الاجتماعي والاقتصادي وهو موطن الإيديولوجيا»[2] يتضح لنا أن المدرسة التي ينتمي إليها "**باختين**" تهتم بالبنية اللغوية للأعمال الأدبية، إلا أنها تأثرها بالماركسية التي تؤمن بوجود علاقة متينة بين اللغة والإيديولوجيا إلى درجة أنه لايمكن فصلهما عن بعضهما البعض جعل الأدب يندرج ضمن المجال الإجتماعي والإقتصادي، فهو يمثل الإيديولوجيا ويعد موطنا لها.

1- عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (دط)، 2000، ص64.

2- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، ص37.

يهتم " **باختين**" باللغة من حيث كونها ظاهرة اجتماعية، إذ يرى: «أن الكلمات علامات إجتماعية فعالة دينامية، قادرة على تقبل معان ودلالات مختلفة، لدى الطبقات الاجتماعية المختلفة، في المواقف الاجتماعية والتاريخية المختلفة»[1] فهو إذن: لا يهمل الجانب الإجتماعي للبنية الفنية للنوع الأدبي، إذ يرى أن: « لكل نوع أدبي أسلوب خاص، وهذا الأسلوب هو بالدرجة الأولى أسلوب لغوي، وهو ليس تعبير عن المؤلف، بل هو أسلوب يعبر عن الجماعة لأن الجنس الأدبي كما يرى باختين جزء من الذاكرة الجماعية»[2] وبذلك يتضح لنا أن "**باختين**" يرى أن النوع الأدبي إفراز إجتماعي عن طريق اللغة، فهو يهتم باللغة: « بوصفها خطابا، وليس بوصفها نماذج نظرية تجريدية منطقية، بوصفها لهجات تعبر عن أنماط المتحدثين بها وعن ثقافتهم وطبقاتهم الإجتماعية وخصائصهم الذاتية، ومن ثم كانت هناك لغات أو لهجات متعددة يتحاور بها الناس في المجتمع الواحد، لغة العمال ولغة الرأسماليين، ولغة الموظفين...»[3] إذن: "**باختين**" ينظر إلى اللغة بوصفها خطابا، لا بوصفها نظاما مستقلا بذاته، بالإضافة إلى ذلك أن لكل طبقة اجتماعية لغتها الخاصة بها والتي تتحاور بها فيما بينها فمعظم الصراعات التي تنشأ بين أفراد الطبقات الإجتماعية سببها الوحيد هو اختلاف اللغات واللهجات.

يرى "**باختين**" أن الرواية تنقل هذا الصراع اللغوي وتظهره عن طريق الوعي الإيديولوجي واللغة، فمثلا اختلاف طبقة عن أخرى إنما هو ناتج عن الوعي الإيديولوجي المتجسد في اللغة، وعلى: «الروائي أن ينقل هذا الصراع الذي يديره بين هذه العلاقات اللغوية في الخطاب الروائي، فالكلمات والجمل والعبارات تتخذ الأشكال نفسها التي تتخذها

1- المرجع السابق، ص35.

2- عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الأداب، القاهرة، مصر، (ط3)، 2005، ص46.

3- عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية العربية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، مكتبة الآداب القاهرة، مصر، (ط1)، 2006، ص35.

الطبقات المتحدثة بها فلغة الفلاحين جزء من حياة الفلاحين، وجزء معبر عن وعيهم... بل: « إنه يرى أن التفاوت بين لغة فلاح ولغة فلاح آخر نتيجة للتفاوت في هذا الوعي»[1] فالرواية هي: « الطريقة التي يخاطب بها المجتمع نفسه»[2].

يؤكد ارتباط اللغة بالوعي الإيديولوجي على أنها ظاهرة مجتمعية حقة، تتأثر وتتفاعل مع كل ما يحدث في المجتمع، وتتغير وفقا لما يتطلبه الفكر والوعي، فـ"**باختين**" إذن: درس العلاقة بين اللغة والكيان الإجتماعي متجاوزا بذلك اللسانيات وأسلوبية الرواية، عندما قام بالتشديد على: « العلاقة المتينة بين اللغة والإيديولوجية، انطلاقا من أن الوجود الإجتماعي ينجز أشكالا مختلفة للوعي، ويخضع في أساسه إلى طبيعة الوجود الفعلي للأفراد بوضعياتهم الاقتصادية والاجتماعية»[3] فاللغة تعتبر بمثابة المرآة العاكسة التي تعبر عن الحالة الاجتماعية للأفراد نظرا لاختلاف طبقاتهم، كما أنها تقوم بعملية الإخبار والتوضيح عن آرائهم وأفكارهم وهناك من المحللين من يرى أن: « الرواية انعكاس للمجتمع»[4].

إتخذ "**باختين**" من الرواية مجالا ينقل به الصراع داخل أسلوبها، وأيضا لتشييد نظريته عن الرواية، ولاعتبارها تحتوي على صراع آخر، فالرواية في نظره هي ذلك: « التنوع الإجتماعي للغات، وأحيانا للغات والأصوات الفردية، تنوعا منظما أدبيـــا»[5]

1- المرجع السابق، ص ن.

2- روجر آلن، الرواية العربية، ترجمة حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، (دط)، 1997، ص85.

3- عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، دار الكتاب الحديث، القاهرة، مصر، (ط1)، 2011، ص203.

4- إبراهيم بن علي الدغيري، علاقة الرواية بحركة المجتمع؛ مدخل نظري، ملتقي الباحة الثقافي الثاني، 1428هـــ، الرواية وتحولات الحياة في المملكة العربية السعودية، النادي الأدبي بالباحة، (ط1)، 2008، ص26.

5- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة ، ص15.

فـ" **باختين**" يخصص تعريفاته العامة للرواية من خلال تحليلاته المفصلة لمكونات الخطاب الروائي، كما أن الرواية عنده تشكل جزءا من ثقافة المجتمع، وقبـل ذلك رأى: « أن تعريف الرواية لم يجد جوابا بعد بسبب تطورها الدائم»[1] إن هذا اللون من الأدب كما يضيف" **غولدمان**":« يعيد النظر في كل الأشكال التي استقر فيها»[2].

لعل ارتباط الرواية بالواقع، وانفتاحها على مجالات الحياة المختلفة، بما فيها: العلمية والاجتماعية، والدينية، والسياسية، والاقتصادية، وغيرها...، فرض عليها تنوعا في أشكالها وخطاباتها وموضوعاتها، فالرواية إذن: « تسمح بأن تدخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية، سواءا كانت أدبية (قصص، أشعار، وقصائد، ومقاطع كوميدية)، أو خارج أدبية (دراسات عن السلوكات، نصوص بلاغية وعلمية، ودينية)، إلخ نظريا»[3] وعليه فإن أي 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 واستقلاليتها، وأصالتها اللسانية والأسلوبية، فالرواية: «تلجأ إلى تلك الأجناس تدقيقا على اعتبار أنها أشكال مشيدة من الواقع، إن دور تلك الأجناس المتخللة جد كبير لدرجة أن الرواية يمكن أن تبدو وكأنها مجردة من إمكانيتها الأولى»[4] فكل واحد من تلك الأجناس يملك أشكاله اللفظية والدلالية لتمثل مختلف مظاهر الواقع.

1- صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية(1)، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والإجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، (دط)، (د ت)، ص07.

2- المرجع نفسه، ص ن.

3- عدنان علي محمد الشريم، الخطاب السردي في الرواية العربية، عالم الكتب الحديث، للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، (ط1)، 2015، ص120.

4- المرجع نفسه، ص ن.

أسس "**باختين**" تصوره حول الرواية من خلفيتين، فهو يأخذ تارة من النموذج اللساني التداولي الذي يقوم أساسا على التصور الفلسفي الذي يتبنى معطيات التحليل التاريخي للمجتمع، وتارة أخرى من النموذج النقدي السيميائي المفعم بالمنظور السوسيولوجي، فالرواية عنده تعد:« ظاهرة متعددة الأسلوب واللسان والصوت، ويعثر المحلل فيها على بعض الوحدات الأسلوبية اللامتجانسة، التي توجد أحيانا على مستويات لسانية مختلفة وخاضعة لقواعد لسانية متعددة»[1] يتضح لنا أن الرواية تتشكل من بعض العناصر الأسلوبية والتي تتلخص في الأصناف التعبيرية اللآتية:[2]

1-السرد المباشر والأدبي بأشكاله المتعددة.

2-الأسلبة لمختلف أشكال السرد الشفوية التقليدية والحكي المباشر.

3- الأسلبة لمختلف أشكال السرد: المكتوب، والشبه أدبي، والمتدوال: الرسائل والمذكرات الشخصية.

4-مختلف الأشكال الأدبية التي ليس لها علاقة بالفن الأدبي وبخطاب المؤلف: الكتابات الأخلاقية والفلسفية، والاستطرادات الفكرية، والإنشاءات البلاغية، والأوصاف الأثنوغرافية والتلخيصات،...

5-خطابات الأشخاص المؤسلبة والفردية.

قام "**باختين**" بجهد كبير من أجل الوصول إلى هذه النتيجة في عمله، كما أنه قام بالتبرير للتواجد المكثف لتلك العناصر الأسلوبية اللامتجانسة، حيث يقول عنها: « تتمازج عند دخولها إلى الرواية لتكون نسقا أدبيا منسجما ولتخضع لوحدة أسلوبية عليا تتحكم في الكل»[3] فالأسلوبية تحقق أصالتها في الجنس الروائي عن طريق تجميع هذه العناصر

1- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برداة، ص38.

2- عبد الرحمن بوعلي، الرواية العربية الجديدة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وجدة، المغرب، (ط1)، 2001، ص165.

3- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ص38.

المنسجمة والمستقلة نسبيا داخل الوحدة العليا التي تتحكم في الكل، ومن ثم فإن تلك العناصر« تقبل الأصداء المتعددة للأصوات الاجتماعية وتقبل اتصالاتها وترابطاتها المختلفة التي تكون دائما في شكل حواري، قل أو أكثر»[1] نفهم من هذا أن تلك العناصر اللامتجانسة ساهمت في تحقيق تعدد الأصوات، وتنوع الإيديولوجيات داخل الرواية بفضل الحوار، وعليه: « يولد الخطاب داخل الحوار مثلما تولد إجابته الحيوية، ويتكون داخل فعل حواري متبادل مع كلمة الآخر، بداخل الموضوع. فالخطاب يمفهم موضوعه بفضل الحوار»[2] ويعد الحوار المحور الأساسي للرواية، ويجعلها متميزة بشكلها ومعناها ونبرتها الأسلوبية، ليتجاوز" **باختين**" الانغلاق الذي عرفته الأسلوبيات التقليدية الجامدة التي ترى أن العمل الأدبي مغلق، فهي عملت على حجز: « 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 أن تتحقق دلالتها الأسلوبية عبر تفاعلها مع تلك التلفظات.إن على تلك الظاهرة الأسلوبية أن تجف داخل سياقها المغلق»[3] إذن: تعد الرواية في الإتجاه الأسلوبي التقليدي عملا منغلقا على نفسه، ومن ثم وجب على الباحث في هذا المجال أن: « لا يلمس الخصوصية الأولية للجنس الروائي، ويستبدل موضوع بحثه بالوقوف عند الجزئيات، وبالإجمال، فإنه يحلل شيئا جد مختلف عن الأسلوب الروائي»[4] نفهم من هنا أنه وجب على الباحث في هذا المجال أن يهتم بتلك الوحدات الأسلوبية من أجل التعرف على أبرز السمات المشكلة للجنس الروائي على عكس التوجه الأولي/ التقليدي له.

1- المرجع السابق، ص39.

2 - المرجع نفسه، ص54.

3- المرجع نفسه، ص46.

4- المرجع نفسه، ص39.

اعتبر" **باختين**" بنية الرواية إجتماعية، وذلك يعود للمظهر اللساني المكون للأدب والذي يعد في نفس الوقت مظهرا إجتماعيا، وهذه النقطة بالذات نجده يوضحها في كتابه (الماركسية وفلسفة اللغة) وبالخصوص أثناء حديثه عن علاقة الدليل اللغوي بالدليل الاجتماعي حيث نجده يقول: « كل ماهو إيديولوجي يملك مرجعا ويحيلنا على شيء ماله موقع خارج عن موقعه، وبعبارة أخرى، فكل ما هو إيديولوجي هو في نفس الوقت نفسه بمثابة دليل»[1] يتضح لنا أن المظهر اللساني هو عبارة عن امتداد للطبيعة الإجتماعية وهو منسجم ومتفاعل معها جيدا و: « لذلك فعندما نحلل رواية (باعتبارها تركيبة من الدلائل)، فنحن في الوقت نفسه نتعامل مباشرة مع الواقع الإجتماعي والثقافي والإيديولوجي، ولسنا في حاجة إلى أن نقيم علاقة تناظر بين عالم الرواية والواقع- كما يذهب إليه "غولدمان"- لأن الرواية هي الواقع أيضا [كما يقول باختين]»[2] وذلك دليل واضح على بعض العناصر التي تخلق الحوارية الروائية، أي الإشارة إلى الجانب الإيديولوجي، والخصائص الأسلوبية الفنية.

شكلت اللغة بالنسبة لـــ "**باختين**" منطلقا أساسيا في تشييد نظريته وتصوره حول الرواية، غير أن اللغة التي اهتم بها ليست ثابتة وساكنة، إنما هي لغة حوارية محملة بالقصدية والوعي والإيديولوجيات التي تكشف عن مختلف أشكال الوعي وأنماط العلائق القائمة بين الشخصيات وعن القصدية المحركة لسلوكاتهم وأفعالهم، وقد ميز" **باختين**" عن

1- إيمان مليكي، الحوارية في الرواية الجزائرية، (الغيث) لـــ: " محمد ساري"، (مرايا متشظية) لـــ: عبد الملك مرتاض"، (دم الغزل) لـــ: " مرزاق بقطاس"، إشراف عبد الله العشي، مخطوط مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2013/2012، ص07.

2- حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا؛ من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، ص49.

طريق اللغة بين شكلين في الفن الروائي لكل منهما أسلوبيته الخاصة التي تميزه وهما:"**الرواية المونولوجية**"و"**الرواية الحوارية**".

1) الرواية المونولوجية (المناجاتية):

تتحدد الرؤية المونولوجية للرواية – **حسب باختين**– من خلال العلاقة القائمة بين الكاتب والشخصية الروائية، وهي علاقة تحكم وسيطرة، لأن الشخصية تؤدي أدوارها السردية المختلفة في حدود ما يسطره لها المؤلف الذي يقوم برسم مخطط القصة، ويعمل على: إبراز إيديولوجية واحدة مهيمنة...ويدخلها في النسق الخاص لإيديولوجية الكاتب فتفقد بذلك الشخصيات هوياتها المختلفة...وتغدو عاجزة عن خلق حوار أو تفاعل يحقق إنتاجية النص[1]. من هنا يبدو أن الشخصيات الروائية لا تعبر إلا عن وجهة نظر الكاتب الذي يوظفها لهذا الدور الذي رسمه لها، ويكون البطل داخل هذا الشكل منغلقا:«كما أن الدلالات المحيطية به تكون محددة النوعية، إنه يفكر ويتحرك في الحدود التي يسطرها له الكاتب...»[2] فالكاتب يتحكم بكل ما يحيط بالبطل من دلالات وكلمات وتراكيب، كما أن البطل لا يتحرك إلا في إطار ما يحدده له الكاتب، إن هذه الأنا:« لا تعترف بوجود غير وجودها، وتقصي الآخر عن الوجود، إنما هي ذات متسلطة، صاحبها يغلق أذنيه، فلا يسمع، ولا يأخذ بعين الإعتبار أي وجود لغيره»[3] وكذلك المونولوجية بصورتها المتطرفة:« تنكر أي وجود لوعي خارجها له حقوق ومسؤوليات متساوية»[4].

1- ينظر: عبد المجيد الحسيب، حوارية الفن الروائي، مجموعة الباحثين الشباب، مطبعة أنفوبرانت، فاس، المغرب، (د ط)، 2007، ص30.

2- عبد المجيد الحسيب، الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، عالم الكتاب الحديث للنشر والتوزيع،عمان الأردن، (ط1)، 2014، ص55.

3- وسيم الكردي، المشكالية: نحو حوار حواري من الصوت المفرد إلى الأصوات المتعددة، مركز القطان للبحث والتطوير التربوي، مؤسسة عبد المحسن، القطان، فلسطين، (دط)، 2003، ص36.

4- المرجع نفسه، ص ن.

يتميز هذا الشكل الروائي بكونه يعمل على إبراز:« فكرة واحدة وتأكيدها ولا يترك المجال مفتوحا أمام الأفكار المناقضة لها، إلا بالقدر الذي يخدمها في النهاية، فهي رواية ذات صوت واحد. فرغم اشتمالها على تصورات مختلفة يجسدها أبطال متعددون إلا أن تصور الكاتب يوجهها ويتحكم فيها، ويتغلب عليها في النهاية»[1] من هنا يتضح أن الرواية تخضع لفكر واحد لا يسمح لأفكار غيره بالظهور، فالرواية المونولوجية لا تعرف: « أفكار الغير ورأي الغير بوصفها مادة للتصوير، إن كل ماهو إيديولوجي ينقسم في مثل هذا العالم إلى فئتين، ففئة من الأفكار– وهي الأفكار الصائبة واليقينة – تلبي حاجة الوعي عند المؤلف، وتسعى لأن تتجسد في الوحدة المعنوية (من المعنى) للعمل الأدبي، 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]

مما تقدم ويتضح لنا أن الرواية المونولوجية: تتيح لمؤلفها سلطة مطلقة تجعل منه مؤلفا إيجابيا، لكن غالبا ما يكون القارئ سلبيا ليس أمامه سوى التأثر بالصوت الواحد.

2) الرواية الحوارية: (البوليفونية):

كانت بداية مصطلح "**الحوارية**" على يد الناقد الروسي" **ميخائيل باختين**"، وتمت إعادة بلورة جديدة له على يد البلغاريين" **جوليا كريستيفا**" و" **تزفيتان تودوروف**"، وذلك نظرا لأهمية هذا المصطلح، هذا ما يشير إليه " **محمد برادة**" بقوله: « وبالنسبة للرواية العربية ونقدها فإننا نعتقد أن تنظيرات باختين وكتاباته يمكن أن تكون محطة هامة في مسارها نحو التطور والتجدد. ذلك أن ميخائيل باختين ابتداءا من عشرينيات هذا القرن واجه نفس الأسئلة التي بدأت ثقافتنا العربية تواجهها منذ الستينيات، وما تزال، عبر التعرف– المتأخر دائما –على مناهج الألسنية والبنيوية والسيميائية والشكلانية..ومن

1– عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص205.

موقعه داخل ثقافة لها خصوصيتها وفي سياق مجتمعي معين، قدم أجوبة نقدية وفكرية على جانب كبير من الأهمية، نستطيع أن نتفاعل معها وأن نحولها إلى خميرة لتفكير نقدي مخصب»[1] وأكثر من هذا تعد " **الحواريـــة**": « مصطلح يميز به (ف. شكلوفسكـــي) و(م. باختين) الحركة التركيبية الأساسية عند (دوستويفسكي) بحيث لا يقوم الجدال بين الشخصيات فقط، بل نجد بين مختلف عناصر التيمات صراعا، إذ تؤول الأحداث بشكل متنوع، وتناقض الشخصيات بحيث يعود هذا الشكل إلى مبدأ (دوستويفسكي) نفسه»[2].

تقوم الرواية الحوارية على تعدد الأصوات والشخصيات، واللغات والأساليب والمواقف والمنظورات السردية، كما تسمح هذه الرواية للشخصيات بالتمتع بنوع من الإستقلالية النسبية في التعبير عن أفكارها، والإفصاح عن مشاعرها الوجدانية، وعرض أطروحتها الإيديولوجية، التي قد تكون مخالفة لإيديولوجية الكاتب ومتعارضة معها تماما وتعد روايات "**دوستويفسكي**" إحدى النماذج التمثيلية لهذا النوع، حيث يرى " **باختين**" بأنه: « من الناحية الإيديولوجية، يتمتع البطل باستقلاليته ونفوذه المعنوي. وينظر إليه بوصف خالق لمفهوم إيديولوجي خاص وكامل القيمة، لا بوصفه موضعا objet لرؤيا دوستويفسكي الفنية المتكاملة»[3] فالشخصيات الروائية- كما قلنا سابقا- هي بمثابة وجهات نظر فكرية وأقنعة رمزية وإيديولوجية، ومن ثم فبطل دويستويفسكـــي – مثلا- حسب "**باختيـــن**": « ليس مجرد كلمة حول نفسه هو بالذات وحول الوسط الذي يحيط به مباشرة، بل هو بالإضافة إلى ذلك كلمة حول العالم: إنه ليس ممارسا للوعي فحسب، بل هو صاحب مذهب إيديولوجي»[4] ولذا نجد أن الرواية البوليفونية تتضمن مجموعة من

1- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ص21، 22.

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

3- ميخائيل باختين، شعرية دوستيفسكي، ترجمة جميل نصيف التريكي، ص09.

4- المرجع نفسه، ص111.

المواقف الإيديولوجية والآراء الفكرية المتعارضة والمتناطحة، ويتم ذلك عبر الشخصيات السردية التي تصبح رموزا وأقنعة ورؤى للعالم.

يقوم الشكل متعدد اللغات- **حسب باختين**- على عرض مختلف التصورات وكثرة الأصوات وتعدد الرؤى، لأن السارد لا يتدخل أثناء سرد الأحداث، وهو بذلك يتيح لأبطاله الكلام وتبادل الحوار، ويسمح لهم بالتعبير عن مختلف أفكارهم الإيديلوجية ورؤاهم الخاصة وتتحق استقلالية الشخصيات عن وعي الكاتب:« وهذا لا يتحقق في نظر باختين إلا إذا تخلى الكاتب عن التعبير عن البطل بالنيابة عنه؛ بل ينبغي تشخيص وعيه، وهو في كامل حركيته وحيويته وعندئذ يكف وعي البطل عن أن يكون مجرد صوت ناطق باسم الكاتب»[1] ويبدأ تشكل تعدد الأصوات لدى "**باختين**" في ظل عنصر جوهري وهو "**حيادية المؤلف**"، ومنه: "**استقلالية البطل**"، حيث يقول في ذلك:« دويستويفسكي هو خالق الرواية متعددة الأصوات... ففي أعماله يظهر البطل الذي بنى صوته بطريقة تشبه بناء صوت المؤلف نفسه في رواية ذات نمط اعتيادي، إن كلمة يتلفظ بها البطل حول نفسه هو بالذات، وحول العالم تكون هي الأخرى كاملة الأهمية تماما مثل كلمة المؤلف الإعتياديـــة،... تتمتع باستقلاليـــة استثنائية داخل بنيـــة العمـــل الأدبي»[2] وببساطـــة إن " **دوستويفسكي**": « لا يخلق عبيدا مسخت شخصياتهم.. بل أناسا أحرارا... فالبطل عنده لا يعتبر صورة موضوعية إعتيادية للبطل في الرواية التقليدية»[3] إذن: فالبطل في العمل الأدبي (الرواية) حسب " **دوستويفسكي**"، يساهم في تحقيق تعدد الأصوات كما أنه يتمتع بنوع من الإستقلالية والحرية، حتى أنه في بعض الأحيان يبدو وكأنه المؤلف نفسه، وذلك على عكس الرواية التقليدية التي تحد من حريته ويكون المؤلف فيها مسيطرا على شخصيات روايته.

1- عبد المجيد الحسيب، حوارية الفن الروائي، ص31.

2- المرجع نفسه، ص11.

3- المرجع نفسه، ص ن.

تتحقق الحوارية في الخطاب الروائي لأن: « الرواية تقوم على تعددية الأصوات وتعددية اللغات بسبب التنويع الكبير في الشخصيات. إن الرواية تجمع الخطابات المختلفة وتضعها في علاقة مواجهة، وتجعلها تتعايش وتتحاور، وتتعامل مع بعضها البعض وبالتالي فإن الرواية لا تقوم على تأكيد الخطاب المتسلط، بل على العكس من ذلك تقوم على الحوار الذي ينشأ بين الأصوات المختلفة»[1] فالحوار يعد عاملا مهما في تعددية اللغات والأصوات بين الشخصيات الموجودة في الرواية، والتي تجمع مختلف الخطابات وهذه الأخيرة تنتسب إلى المجتمع لا للفرد المتكلم فحسب، وذلك لأنه: « ليس هناك بصورة عامة من تلفظ يمكن نسبته إلى متكلم بصورة حصرية؛ إنه نتاج التفاعل بين المتحاورين، بل هو بصورة أكثر شمولا، نتاج مركب الوضع الإجتماعي الذي حصل فيه»[2] وهذا ما يؤكد أن اللفظ هو نتاج جماعي، فكل الأساليب المستخدمة في الكلام تتمازج وتختلط حتى يحصل بينهما تفاعل في الأصوات، و"**الحوارية**" هي عبارة عن ظاهرة يتسم بها الخطاب، وهذا أمر بديهي لأي خطاب، تجسد خطابا يواجه خطابا آخر ويتفاعل معه فـــ: « 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 تغط هذا:فهي لا تستطيع أن تنأى بنفسها عن هذا إلا افتعالا وإلى درجة معينة ليس إلا»[3] نفهم من هنا: أنه مهما كان نوع الخطاب/ الكلام الذي قيل من قبل فإنه يتعذر ويصعب تجنبه والهروب منه.

1- شرفي عبد الكريم، مفهوم التناص (من حوارية ميخائيل باختين إلى أطراس جيرار جنيت)، دورية دراسات أدبية، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، القبة، الجزائر، (ع2)، جانفي 2008، ص70.

2- تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، (ط2)، 1996، ص86.

3- ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، (ط1)، 1988، ص33.

تتخذ الرواية أشكالا وأنماطا متنوعة ومتباينة في أسلوبها الكلامي، وكذلك في أصواتها، ما جعل الباحث يقع على عدة وحدات أسلوبية غير متجانسة توجد في مستويات لغوية مختلفة، ومن بين تلك الوحدات نجد: التهجين والأسلبة والحوارات الخالصة... وهذا ما سنتناوله بشيء من التفصيل في الفصل الثاني.

رأى "**باختين**" أن "**الحوارية**": « تشمل جميع الخطابات السابقة (الموجودة من قبل، بل والمحتملة أيضا، فليس ثمة لغة بكر، ومن ثم فكل ما يقع في دائرة التواصل اللفظي- حسب باختين- يحمل بعدا تناصيا، يدخل من خلاله محيط المواجهة مع الآخر»[1] وهكذا فلا شيء يفلت من زمام هذه الحوارية.

ليست "**الحوارية**" ناتجة عن التحاور بين النزعات والرؤى فحسب، بل هي ناتجة كذلك عن: « فعل أشبه بالتجادل يكون فيه النص قراءة للنص الآخر وتعبيرا عن موقف منه. وهي لا تعني كذلك الظاهرة المعزولة في جسم الرواية أو النمط من أنماط الخطاب الروائي بل هي منغرسة في صلب أجناسية هذا النوع الأدبي كما يقر بذلك باختين في اعتباره أن إبداع طرق وصيغ لتمثيل خطاب الآخر هو المنشغل الأسلوبي الأساسي للجنس الروائي»[2] يتضح لنا أن "**باختين**" في سياق حديثه عن "**الحوارية**" يخرج من مجال التفاعل بين النصوص إلى مجال التداخل بين الأجناس الأدبية، وكأن تداخل النصوص في صورتها القصوى يصبح تحاورا بين الأجناس في نظره، وعليه: تعد "**الحوارية**" إذن من بين: « المفاهيم التي أثرت تأثيرا قويا في مناهج دراسة الرواية المعاصرة، كما.. أنها ساهمت بطريقة أو بأخرى في تغيير صنعة الشكل الروائي، لأن الحوارية تنطلق من

1- فاتح حمبلي، التناص في الدرس النقدي الحديث؛ (إشكالية التنظير والممارسة)، مجلة الآداب واللغات أبوليوس، المركز الجامعي سوق أهراس، الجزائر، العدد1، ديسمبر 2008، ص143.

2- بسمة عروس، التفاعل في الأجناس الأدبية؛ مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة، مؤسسة الإنتشار العربي، بيروت، لبنان، (ط1)، 2010، ص82.

رفض النظرة الأحادية في الإبداع والنقد التي كانت سائدة..»[1] فهي إذن: ساهمت في بلورة الشكل الروائي لأنها ترفض النظرة الأحادية للأعمال الأدبية.

عرف عن حوارية "**باختين**" أنها جملة من الأفكار والرؤى، فهو قام بالتعبير عنها في العديد من مؤلفاته مختلفة الاختصاصات ما أعطاها بعدا معرفيا يتضمن الأبعاد: الفلسفية، والثقافية، والأدبية، والنقدية، واللسانية...، وعلى العموم فإن " **باختين**" استعمل مفهوم الحوارية: « لوصف العلاقة القائمة بين الخطابات، على اعتبار أنها تنتمي إلى عالم الخطاب لا إلى عالم اللسان، وتتعلق بالعبر- لسانية وليس باللسانيات، وذلك لقيامها على المستوى الدلالي المشترك بين المتخاطبين» [2].

ولو عدنا إلى حقل اللغة لوجدنا: أنه ما من باحث فيها يصادف مصطلح "**الحوارية**"، إلا ويرجعه إلى "**ميخائيل باختين**" الذي وضع أسسها، فهو من خلال محاولاته قام بوضع قوانين للسرد، حيث كان يصر على ربط الخطاب بالحوارية فكل:المعارف حسبه تأخذ شكل الحوار[3] وذلك أن الحوار بين النصوص قائم ومفتوح دائما، فالكتاب يقومون بالكتابة، والقراء يقرؤون وينتقدون، ويعطون رأيهم حول ما قرأوه، ويكون الحوار هنا عن طريق الكتابة. وربما يكون الموضوع المتحاور حوله ينتمي إلى حقل لغوي أو حقل علمي غير الأدب.

يتضح في الأخير أن "**باختين**" قام بأخذ قواعد وإجراءات نظريته هذه من الإستقصاء الشامل لتكون التلفظ البشري باعتباره خاصية تجسد الحوارية التفاعلية، والتي

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

2- نجاة عرب الشعبة، حوارية باختين: دراسة في المرجعيات والمفردات، مجلة التواصل في اللغات والثقافة والآداب، قسم العربية وآدابها، جامعة باجي مختار، عنابة، العدد 31، سبتمبر2012، ص81.

3- ينظر: تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، ص199.

من خلالها قام "**باختين**" باستخلاص مختلف مقوماتها وأسسها، وكان ذلك نتيجة انفتاحه على مرجعيات فلسفية وفكرية ولغوية متنوعة المآخذ والمنابع.

3) التعدد اللغوي:

ذهب "**باختين**" إلى أن الرواية ظاهرة لغوية، ويتجلى ذلك من خلال تعدديتها اللغوية، والتي ساهمت بشكل كبير في تحقيق المبدأ الحواري، فقد اعتبر الرواية: « جزءا من ثقافة المجتمع، والثقافة مكونة من خطابات تعيها الذاكرة الجماعية، وعلى كل واحد في المجتمع أن يحدد موقعه وموقفه من تلك الخطابات»[1] لم يقصد" **باختين**" هنا: « باللغة الإجتماعية مختلف الصيغ التركيبية والنحوية، وإنما الخلفيات السوسيوتاريخية، والطبقية للأفراد، فلا تدرس اللغة لسانيا، باعتبار أن لغتها متعددة بتعدد شخصياتها وإيديولوجياتهـــا، مما يتطلب من الأديب – حسب رأي باختين– التأليف بين هذه اللغات المختلفة، وصياغتها بنائيا وفق ما ينسجم مع فنيات الرواية، فيمكن الشخصية من المحافظة على لغتها الإجتماعية، ونبرتها المميزة وأسلوبها الخاص وكذالك إيديولوجياتها الخاصة»[2] فبتعدد اللغات تتعدد الإيديولوجيات والأصوات، **فـــ** "**باختين**" يرى أن اللغة كنظام دلالالي ليست فارغة من أي محتوى إيديولوجي، بل هي التي تجسد جميع الصراعات الأيديولوجية الموجودة في الواقع، والروائي/الأديب بدوره نجده يتمتع بمعرفة العديد من اللغات، وهو يتلقى اللغة مصنفة ومقسمة إلى لغات متنوعة، وبهذا نجده يدخل نوايا الآخرين، والمنظورات... عن طريق اللغة، وهذا ما يبرز لنا " **تعدد اللغات**" في نظرية "**باختين**".

ويعتبر "**باختيـــــن**" مظهر تعدد المواضيع من أهم مداخل التعدد اللغوي، إذ يقول: « إن جميع تيمات الرواية ومجموع عالمها الدلالي وخطاب الكاتب والأجناس التعبيرية

1– ميخائل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ص22.

2– منيرة شرقي، المبدأ الحواري عند ميخائيل باختين، مجلة جيل للدراسات الأدبية الفكرية، مركز جيل البحث العلمي، العدد الثالث، أيلول/ سبتمبر، 2014، ص83.

المتخللة وأقوال الشخوص هي الوحدات التي تتيح للتعدد اللساني الدخول إلى الرواية»[1] و: « الموضوع يقصد به الفكرة وتتواجد في نقطة الإلتقاء الحواري بين شكلين أو أكثر من أشكال الوعي»[2] مما يعني تواجد الموضوع في مجموعة دلالية مشكلة ضمن إطار يسمح بانسجام والتحام مختلف العناصر النصية المتقطعة والتي تعبر عن تصور معين أو أفكار شاملة.

طرح " **باختين**" مفهوم التعددية اللغوية كقوام لحوارية اللغة، وكان ذلك معارضة لما طرحه: **الشكلانيون الروس والأسلوبيون** الذين تأثروا بلسانيات دي سوسير ونظروا إلى:« اللغة كبناء مستقل له أنساقه ودلالاته وقوانينه وضوابطه المكتفية بنفسها، والتي يمكن أن تدرس دراسة علمية دقيقة، فطرحوا تمظهرات شعرية النص الأدبي وحددوا خصائصه الشكلية ووجدوا في الألسنة الحديثة منبعا يستمدون منه، المصطلحات... وعملت الأسلوبية على حصر تحليلاتها على الأسلوب واللغة، متحاشية الخوض في التناغمات، الفردية الكامنة وراء أسلوب الكاتب أو الشاعر، وفي مواجهة ذلك طرح ميخائيل باختين مفهوم الحوارية كمؤسس لصورة اللغة تجتمع فيها التعددية اللغوية بالشعرية في علاقات حوارية توسع دائرة المعنى من داخل النص إلى خارجه...»[3].

يقوم التعدد اللغوي في الرواية بأدوار تنفيذية وتشريعية ويكون ذلك خاصة من حيث صياغة أفكار النص واستخراج شخصياته وأيضا من ناحية بناء وتشكيل مختلف فضاءاته، وعلائق تبادل التأثيرات والجدل والمتجسدة فيما تتضمنه الرواية من لغات وأطياف اجتماعية ومن ثم: « أدرك بعض الروائيين العرب أهمية تعدد..المستويات

1- مرابطي صليحة، حوارية اللغة في رواية تامخست؛ " دم النسيان" للحبيب السايح، دار الأمل، منشورات تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، (دط)، 2012، ص285.

2- المرجع نفسه، ص ن.

3- المرجع نفسه، ص ن.

اللغوية داخل النص لتجسيد إختلاف وجهات النظر وتعارض الشخصيات تجسيدا ملموسا وانطلاقا من اللغة الاجتماعية للشخصيات، وما تمثله من أنماط للوعي»[1].

انطلق " **باختين**" من فكرة واضحة مفادها أن: « الرواية كينونة اجتماعية- تاريخية وكينونة لغوية، فهو ينظر إلى الرواية كممارسة لغوية في علاقة عضوية مع المجتمع ولا ينظر إليها كأثر يحمل آراء الكاتب فقط، طبيعية بنية الرواية اجتماعية باعتبار أن المظهر اللساني للنص هو في الوقت نفسه اجتماعي»[2] يقول في ذلك: « إن الرواية هي المجتمع: الرواية كلمة – خطاب- والكلمة دليل إيديولوجي ودليل إجتماعي، وأداة للوعي (أي ظاهرة مرافقة لكل فعل واع)، والكلمة كظاهرة إيديولوجية...، تتطور باستمرار وتعكس بأمانة كل التغيرات الإجتماعية، إن مصير الكلمة هو مصير المجتمع المتكلم»[3] وهكذا فليس من الضروري أن نقابل الرواية بالواقع لأن الواقع حاضر في الرواية على المستوى اللغوي نفسه ومن هنا ينظر "**باختين**" إلى الكلمة الروائية: « بوصفها حاملا إيديولوجيا لا بوصفها أسلوبا فقط...ومن ثم لاتكون اللغة مجرد علامات رمزية بل تصبح فضاء يتوفر على مستويات إيديولوجية متنوعة. أو بالأحرى فهي نظام لغات تنير إحداها الأخرى حواريا ولا يجوز وصفها ولا تحليلها باعتبارها لغة واحدة ووحيدة. لأن ذلك قد يسطح العمل الروائي، ويطمس كافة أبعاده ودلالالته»[4].

1- محمد برادة، أسئلة الرواية أسئلة النقد، شركة الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، (ط1)، 1996، ص80.

2- سامية داودي، ميخائيل باختين: الرواية مشروع غير منجز، مجلة الخطاب، جامعة تيزي وزو،الجزائر، العدد13، (د ت)، ص71.

3- المرجع نفسه، ص72.

4- جوادي هنية، التعدد اللغوي في رواية: " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف للأعرج واسيني" ، مجلة المخبر- أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والإجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد الخامس، مارس2009، ص315.

يتجلى التعدد اللغوي في الرواية من خلال بعض الأشكال الأساسية التي تسمح بإدخال وتنظيم التعدد اللساني في كيانها ومنها: اللعب الهزلي مع اللغات، السرد الذي يأتي من الكاتب، وكذلك للسرد الذي يأتي من الشخصية، وكذلك خطابات البطل ومناطقه والأجناس المتخللة[1] تناول "**باختين**" بعض الأشكال التي ساهمت في تنظيم التعدد اللغوي في الرواية لاغير، نجده يقول في ذلك: « إن التنوع الكلامي الذي يدخل الرواية، يخضع فيها لمعالجة فنية فكل الأصوات الاجتماعية والتاريخية التي تسكن اللغة، أصواتها كلها وأشكالها كلها، وتعطي هذه اللغة معاني محدد مشخصة، تنتظم في الرواية في نظام أسلوبي متماسك يعبر عن موقف المؤلف الإيديولوجي الاجتماعي المتمايز في التنوع الكلامي للعصر »[2].

تمثل الرواية بالنسبة لـــ" **باختين**" ذلك التنوع الاجتماعي للغات، وأحيانا للغات والأصوات الفردية، وهذا ما يعلل حوارية الثقافة، وحوارية الرواية التي تقوم على تعدد اللغات والملفوظات، ويعد تعدد اللغات عند "**باختين**" من مقومات المبدأ الحواري لديه حيث تتصارع الإيديولوجيات، كما توجد بعض الوحدات التي ساهمت بشكل من الأشكال في تحقيق التعدد اللغوي، يبنها لنا "**باختين**" من خلال قوله:«فخطاب الكاتب وساردیه والأجناس التعبيرية المتخللة وأقوال الشخوص، ماهي إلا الوحدات التأليفية الأساسية، التي تتيح للتعدد اللساني الدخول إلى الرواية»[3] إذن: هي مصنفة إلى قسمين: الرواية (الكاتب والسارد والشخصيات) و(الأجناس المتخللة).

4- شاعرية النص الروائي:

رفض "**باختين**"الأساس الذي اعتمدته التحليلات الأسلوبية التقليدية للرواية، لأنها لم تفرق بين الخطاب الشعري والخطاب الروائي، فنجده يفرق بين الخطاب الشعري

1- ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ص89، 90.

2- ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف الحلاق، ص62.

3- منيرة شرقي، المبدأ الحواري عند ميخائيل باختين، ص90.

والخطاب الروائي بناء على: « العنصر اللغوي الملفوظ والإنسان المتحدث. ففي الرواية صراع بين اللهجات والإستخدامات السابقة والخطابات التخيلية، كما أنها تتميز بتعدد الأصوات، أما الشعر فهو على النقيض من ذلك يعتمد على اللغة البكر المستأنفة المفرغة من نوايا الآخرين، ويعتمد كذلك على أحادية الصوت»[1] و:« الناثر الروائي لا يستأصل نوايا الآخرين من لغة أعماله المتعددة الأصوات، ولا يحطم المنظورات والعوالم الصغيرة الإجتماعية الإيديولوجية التي تكشف عن نفسها فيما وراء هذا التعدد الصوتي»[2] والحق أن الفرق بين إيقاع الشعر وإيقاع النثر لا يكمن في أن الأول موزون والثاني غير موزون، وإنما:« يدل على نظرة سطحية وقاصرة في النظر إلى اشتغال مكونات النص الشعري، وإنما يكمن الفرق في أن الإيقاع في الشعر دال بنفسه ويقوم بوظيفة صوتية ودلالية رمزية وجمالية، وفي كونه يشتغل في... التركيبة المكونة لبنية النص الشعري»[3] وعن الرواية يقول "**باختين**": إن أي: « جنس تعبيري يمكنه أن يدخل إلى بنية الرواية »[4] لذلك نجد " **باختين**" يطلق على منهجه هذا إسم " **الأسلوبية السوسيولوجية**" تفريقا بينه وبين الأسلوبية اللغوية التي تتعامل مع الأسلوب باعتباره معطى لغويا مستقلا عن البناء الإجتماعي، وأما بالنسبة للخطاب الشعري فهو: « قائم على التجانس الأسلوبي، أما الخطاب الروائي فقائم على عدم التجانس اللغوي والأسلوبي، بل على توليف العناصر المتنافرة. كما أن الأسلوبيات الشائعة في عصر باختين لم تكشف – حسب قوله– عن ظاهرة الخطابات النوعية المضمنة في خطابات أخرى، فالعامل قد يضمن خطابه جزءا من خطابات البرجوازي...، وهكذا تأتي الخطابات في الرواية على شاكلة

1– عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، ص47.

2– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ص68.

3– عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، المغرب، (ط1)، 2003، ص17.

4– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ص88.

الخطابات في المجتمع»[1] نفهم من هنا أن الخطاب الشعري والخطاب الروائي لا يتفقان ولا يعتمدان على نفس العناصر التي ينبني ويتكون منها كل منهما، ففي معظم الأجناس الشعرية: «لا يستخدم الصوغ الحواري للخطاب بكيفية أدبية، لأن الخطاب الشعري يكفي ذاته بذاته، ولا يفترض وجود ملفوظات الآخرين خارج حدوده...، هو.. مجرد من كل تأثر متبادل مع خطاب الآخرين، ومن كل نظرة نحو خطاب يصدر عن الآخر» [2] في حين: «يصير الصوغ الحواري في الرواية أحد مظاهر الأسلوب النثري الأساسية ويتلاءم مع تشييد أدبي خاص»[3] وأما بالنسبة للأسلوبيات الشائعة في عصر "**باختين**" فهي لا تكشف عن ظاهرة الخطابات النوعية المضمنة في خطابات أخرى، وهكذا تأتي الخطابات في الرواية على شاكلة الخطابات في المجتمع.

تتداخل خطابات أصحاب الطبقات الاجتماعية المختلفة، وكذلك أصحاب الحرف في صلب اللغة العامة للمجتمع الواحد، وهذه الخطابات في: « الرواية تتداخل في صلب اللغة المسيطرة على الرواية وهي السرد، ولما كان المجتمع عند (باختين) كتلة من الصراع الناشئ أولا من اختلاف الطبقات، وثانيا من اختلاف الأجيال...، فإن أسلوب الرواية لابد أن يتسع لهذا الصراع نفسه، متلما في اللغة، بالإضافة إلى صراعات لغوية أخرى ناشئة من أشكال تعبيرية مختلفة تتزاحم كلها داخل الرواية»[4]، يقول " **باختين**" في ذلك: « في كل فترة تاريخية من الحياة الإيديولوجية واللفظية يمتلك كل جيل داخل كل واحدة من فئات المجتمع لغته، فضلا عن ذلك- باختصار – فإن كل عهد له لهجته ومعجم مفرداته

1- عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية العربية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، ص37.

2- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ص47، 48.

3- المرجع نفسه، ص47.

4- عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية العربية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، ص37.

ونسقه في التنبير الخاص، وهي بدورها تتباين حسب الطبقة الإجتماعية والمؤسسة المدرسية وحسب عوامل أخرى...»[1] فاللغة ظاهرة إجتماعية حقة، فهي بمثابة همزة الوصل التي يتواصل بها أفراد المجتمع فيما بينهم، أو بالأحرى مختلف الأجيال، كما أنها تتباين من بيئة لبيئة ومن قوم لقوم ومن جيل لجيل، ومن طبقة اجتماعية لأخرى...إلخ ومن ثم يمكننا نقول: إن علاقة الرواية الأدبية بالمجتمع الذي تعبر عنه، وتصوره: « ذات طابع سجالي وإشكالي في آن واحد، فطابعها السجالي يتمثل في تعبيرها عن المجتمع وبالمقابل تأثر المجتمع بها وطابعها الإشكالي يتمثل في دوائر الاستفهام الواسعة التي تثار حول تصنيف تلك العلاقة ومن ثم إيجاد تفسير مقنع لها» [2] لذا فإن بنيتها و: « ومهما كان ما تريد إيصاله – تحت السيطرة المباشر ة للتلاعب الروائي باللغة، ومن ثم تلاعب الروائي بالعاطفة المتجددة للقارىء ورغبته وقدرته على إدراك التقنية، وتحريره من المفاتيح اللفظية التي يودعها المؤلف في العمل، ويمكن للناقد إدراك السمة اللسانية للتقنية الروائية عموما» [3]، فالروائي هو الذي يمتلك الحق الكامل في السيطرة على اللغة، وكل ما يختلج في نفس القارىء من رغبة وقدرة على إدراك هذه التقنية، ويساعده كذلك على التمكن من الألفاظ التي يودعها المؤلف في عمله، لذلك نجد أنه من الطبيعي والمرغوب فيه من طرف النقاد إدراكهم وإخضاعهم للغة السرد لعمليات التحليل اللساني.

نستنتج مما سبق أن "**الطرح الباختيني**" حاول أن يجمع بين الرؤية الإيديولوجية والرؤية الأسلوبية في الرواية، وأن يحقق نوعا من التكامل والتمازج بينهما، وكان ذلك خاصة بعدما أثبت جدارته في مقاربته للغة الرواية، وأيضا عندما عمل على تجاوز الدراسات الأسلوبية التقليدية المنغلقة على نفسها، وباعتبار الرواية جنسا مفتوحا يسمح

1- المرجع السابق، ص ن.

2- إبراهيم بن علي الدغيري؛ علاقة الرواية بحركة المجتمع؛ مدخل نظري، ص26.

3- روجر فاولر، اللسانيات والرواية، ترجمة أحمد صبرة، مؤسسة حورس للنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، (دط)، 2009، ص24.

لمختلف الخطابات والأساليب والأجناس الأدبية بالدخول إلى كيانها، جعلها تكون موطنا للصراعات الطبقية والإيديولوجية وكذلك التعدد اللغوي، ونظرا لاهتمام "**باختين**" بالروايـــة، رأى أن لها خصوصية كبيرة تحقق ميزتها من خلال حضور بعض الأشكال النقدية والأسلوبية تتجلى من خلال مفهوم: تعدد الأصوات والحوارية التي تقوم في أساسها على أسلبة مختلف أشكال الحكي، وهذا ما سنتطرق إليه في الفصل التطبيقي، لذا فنحن نتساءل: هل رواية " **نخب الحياة**" لـــ " **آمال مختار**" تتوفر على تلك المفاهيم التي تحقق عملية الأسلبة ؟ هذا ما سنتعرف عليه من خلال دراستنا لها.

الفصـــــل الثانـي

أسلوبية الرواية في رواية "نخب الحياة" لـــ"آمال مختار"

1- ملخص الرواية.
2- أنماط حوارية الرواية.
2-1- التهجين.
2-2- الأسلبة.
2-3- التنويع.
2-4- الأسلبة البارودية: (المحاكاة الساخرة).
3- الحوارات الخالصة.
4- أصالة اسلوب الرواية.
4-1- الأسلوب المباشر.
4-2- الأسلوب غير المباشر.
4-3- الأسلوب غير المباشرالحر.

1- ملخص الرواية:

تروي لنا الروائية " **آمال مختار**" * في روايتها " **نخب الحياة** "[1] عن قصة فتاة شرقية تبحث عن الحرية خارج أسوار وطنها، وترغب في شرب " **نخب الحياة** "، وهو ماترصده لنا هذه الروائية في عملها الأدبي الجريء في طرحه، لتحقيق الرغبة، والبحث عن الحب والحياة داخل كل إمراة؛ هذا ما تقوله رواية " **نخب الحياة**"، في خطاب روائي توارت خلفه الكاتبة لتعبر عن رؤيتها الروائية، وتخرج الأحداث عبر بطلتها " **سوسن بنت عبد الله**"، التي تعمل في المركز الثقافي بتونس، وتمثل نموذج المرأة المتحررة التي تركض وراء العراء والمتعة والحرية، وتسعى إليها عن طريق اختراقها وكسرها للعادات والتقاليد، ظنا منها أنها تقوم بالحفاظ على هويتها كإنسان، بالإضافة إلى ذالك اعتقادها أنها تحب " **إبراهيم**" معلم المدرسة الابتدائية، الذي يكبرها في العمر بعقد من الزمان، كان يدرسها في الفصل الثالث الابتدائي يدللها ويعطيها الشكولاطة كلما أجابت عن سؤال، على اعتبار أنها كانت تلميذة مجتهدة، تعود بها إلى البيت كل يوم، ذلك لم يكن يفرح أمها كثيرا وكانت تسألها إن كان يفعل ذلك مع زميلاتها، بالطبع لا فهو يفعل ذلك من أجل تحقيق متعته وأهوائه من خلال إستغلالها والتحرش بها وإشباع نزواته.

---

* آمـــال مختار: روائية تونسية، وهي من مواليد أفريل 1964 بمدينة "**مكثر**" ولاية "**سليانة**"، وهي تمثل أحد أعلام التجديد في الكتابة القصصية بتونس كما أنها تعتبر من أبرز المحاولات النسائية الجريئة في معالجة الواقع، وما يهمها في في عالمها الروائي هو البحث عن المفاهيم والعلاقات الموجودة ضمن الواقع الجديد المعقد، ومايتعلق بشخصية المرأة خصوصا، نشرت أول رواية لها والموسومة بعنوان "**نخب الحياة** " سنة 1993، بدار الآداب ببيروت، نالت عليها جائزة الإبداع الأدبي لوزارة الثقافة سنة 1994، انخرطت في مجال الصحافة سنة 1984، تحصلت على جائزة القصة القصيرة في مهرجان الأدباء الشباب سنة 1986... ومن أبرز أعمالها الروائية نجد: " **الكرسي الهزاز**" بالإضافة إلى: " **للمارد وجه جميل**"...

1- آمال مختار، نخب الحياة، دار الآداب، بيروت، لبنان، (ط1)، 1993.

تقرر" **سوسن**" السفر إلى بلاد الحرية والجرأة (أوروبا) على الرغم من اعتراض أهلها وكذلك **إبراهيم**"، الذي حاول منعها من السفر بعد نقاش طويل دام بينهما، أرادت من خلاله إقناعه بالسفر معها لكنه رفض بحجة أنه يريد أن يتزوج منها، وأن يكون معها أسرة، لم تعجبها الفكرة، لأنها أرادت التأكد إن كان يستحق ذلك، رفض لأنه يرى أن رحلتها حلم مجنون، رحلة برجوازية، وأنهما لا يمتلكان المال الوفيرالذي يحقق رحلتهما وأن الحياة وهم والوجود وهم والمتعة وهم...، إلا أنها تركب الطائرة وتذهب إلى مدينـــة " **بون الألمانية**" الساحرة، حيث توجد الحرية بكل أشكالها تعيش فيها حياة اللهو والمجون والإنفلات، وبذلك تكون قامت بتحدي التقاليد المفروضة على بنات جنسها، والتحرر من قيود علاقة حب كبير قطعت مع عشقها لتواصل رحلتها في الوجود، حيث أيقنت أن الحلم لن يكون مشتركا، وكذلك المتعة لن تكون أبدا مشتركة، فقد يكون منبعها واحد، لكن الفعل كل ينجزه على طريقته... وفي بداية رحلتها في ذلك الوجود، وعندما وصلت إلى تلك المدينة بقيت تتسكع إلى ساعات متأخرة من الليل، تجهل مكان إقامتها، كانت تحس بالضياع والتيهان، لتأخذ بعد ذلك سيارة أجرة، وتنجح في إفهام سائقها بإنجليزيتها المترهلة أن يأخذها إلى فندق قريب ومعقول الثمن، فكان لها ذلك...

عاشت "**سوسن** " في مدينة " **بون**" دون أن تملك المال، ولا حتى الأصدقاء، لكن كان ذلك نتيجة لرغبتها في تحقيق الحرية، التي من أجلها يهون المستحيل، وأيضا سعيها إلى اكتشاف العالم من خلال السفر والصدفة، كما رغبت في التعرف على ناس جدد ومختلف الحضارات، وحبا منها لاختلاطها بالرجال، وفضولها الملح القائم على التعرف على خباياهم وحياتهم بكل ما فيها من قدسية وفجور، حتى الحلال والحرام والضوابط الاجتماعية لم يعد لهم معنى في قاموسها الأخلاقي، إذ تنتقل من رجل لآخر، مرة يكون فرنسيا وأخرى مغربيا...، تتناول المخدرات والمسكرات...، تعيش المتعة بكل تفاصيلها الحياتية، وبعد ذلك تقرر العودة إلى بلادها بعد أن جربت الوجه الآخر للحياة، عالم

سمعت عنه وأرادت عيشه، من دون الاكتراث لشيء آخر فهي رأت أنه حتى في "**بون**" لن تكون الحرية كاملة، لسبب ما منعها من تجريب العبث، ربما تكون قد تفطنت لأصلها، ولعادات وتقاليد أجدادها...

وفي غربتها، وأثناء تواجدها في الفندق الذي تنزل فيه، وفي الحانة بالتحديد تعرفت على النادل المغربي" **عبد اللطيف**"، وعندما عرفت أنه مغربي من خلال لهجته انتشر الفرح على وجهها، حكت له عن وضعيتها المزرية، وأنها لا تمتلك المال لدفع ثمن ما طلبت من مشروبات، وقد ساعدها على دفع ثمن ذلك، أرادت منه أن يساعدها على إيجاد عمل، لينجح بعد ذلك في إقناع صاحب الحانة التي يعمل بها، بأنها طالبة جامعية وتحتاج إلى عمل، جمعت بينهما صداقة كبيرة، أخبرها عن سبب سفره، والمتمثل في بطش أخيـــه، لذا هو لا يريد تذكر المغرب وأهله، وأنه يريد أن يلهو ويعبث فقط، فالحياة حسبه في مدينة" **بون الألمانية**" متعة وحرية، على عكس المغرب المليئة بالقيود والأعراف تطورت صداقتهما إلى حد السهر والسمر في الملاهي، بعدها تعرفت بالألمانيتين " **نيكول**" و" **سوزي**" اللتين كانتا من زبائن المحل، شاركتاها الطاولة التي تجلس فيها، شغلها شكلهما الغريب، الذي كان لافتا للنظر بالنسبة لها، حيث كانتا تشربان وتدخنان في صمت، ثم تتناوبان من الحين إلى الآخر على الحمام، وكلما عادت إحداهما للجلوس كانت تعيد ترتيب صباغ شفتيها. إضافة إلى " **الشاب الفرنسي**" الذي صادفته في الفندق نفسه وأخبرها بأنه في اجتماع شبابي عالمي، توطدت العلاقة بينهما رغبة منه في تكسير وحدتها، فدعاها لتناول كأس من الخمر في غرفته، وكان له ما أراد، إلا أنه لم يفلح في إقامة علاقة حميمية معها...، ونجد كذلك" **محمد**" الذي يعمل تاجـــر قماش وصاحب مكتبة، هذا الأخير صادفته أثناء تجولها في شارع طويل في الدار البيضاء... لم تبتعد كثيرا عن الفندق عندما كان يلحق بها منذ أن وصلت، تفطنت إليه أنه كان يرقبها حيثما ذهبت، كان قبيحا لكن قبحه أعجبها، وكان شيئا خاصا يشدها إليه، تعرفا على بعضهما من

خلال حوار دار بينهما ثم واصلا السهر مع بعضهما، كانت أنذاك الساعة الثالثة صباحا عندما ذهبا عند أحد الكتاب المشهورين هناك...

ولا ننسى صديقتها التونسية " **شيراز**"، والتي تقصدها لأنها تشعر بالأمان والهدوء عندما تذهب إليها، تتبادلان الهموم؛ " **سوسن**" تحكي لها عن علاقتها بـــ " **إبراهيم**" وأنها تريد السفر وحدها وأن تتخلى عن حبه، و" **شيراز**" تحكي لها عن طليقها " **نور الدين**" وعن رفضها للرجوع له، لأن الزواج الأول معها فشل رغم أنه كان عن حب.

2- أنماط حوارية الرواية :

أسس" **باختين**" نظرية "**الحوارية**" كردة فعل على الانغلاق الكلاسيكي الذي قيد الأدب، وأيضا ضد صرامة مقولة الجنس الأدبي، وللتحرر من الكلية الأجناسية إلى الجزيئات ومن صفاء الصيغة إلى هجنتها، ومن أحادية الصوت إلى تعددية الأصوات... وتداولية الأساليب، للخروج من بلاغة الجنس الأدبي إلى نسق الخطاب المتعدد الأصوات.

انطلق "**باختين**": « في إطار تحديده للمستويات التي تنظم حوارية الخطاب الروائي وتعدد الأصوات اللغوية، إلى حصرها في مجموعة من المفاهيم الإجرائية التي تختلف وفق بنية تمظهر الصوت لغويا إنطلاقا من مختلف تجليات تفاعلات لغة السارد بلغات شخصياته أو لغة النوع الروائي عامة بلغة أنواع أدبية أخرى، علما بأن خصائص كل لغة هي تجليات وعي وفكر وإيديولوجية...»[1] قام إذن بوضع مجموعة من الآليات الإجرائية من أجل تحديد بعض المستويات التي تحقق حوارية الفن الروائي وتعدد الأصوات، من خلال البنية التي يظهر فيها بروز الصوت لغويا، وفق تداخل لغة السارد بلغة شخصياته، أو لغة هذا النوع الروائي والأنواع الأدبية الأخرى، وكل لغة يمثلها: وعي وفكر وإيديولوجية.

1- إدريس قصوري، أسلوبية الرواية؛ مقاربة أسلوبية لرواية " زقاق المدق"، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، (ط1)، 2008، ص408.

عرفنا سابقا أن الرواية عند "**باختين**" تضم مختلف الأساليب والأصوات والألسن وأن لغتها تحتوي على مختلف الوحدات اللسانية غير المتجانسة، فهي تجمع بين مختلف الأجناس الأدبية وغير الأدبية، وذلك ما يساعدها على تحقيق حواريتها، وتجسيد لغتها عن طريق عملية الأسلبة، وأما بالنسبة: للتشخيص الأدبي لتلك الأجناس التعبيرية والأصوات اللغوية لا يكون منفصلا عن أبعادها الاجتماعية والتاريخية، وإنما يعتمد على المبدع الذي يقوم بتشكيل تلك اللغات كلها في بنية النص، وذلك ما يدل على فاعلية الأسلبة [1]؛ أي أن تلك الأجناس التعبيرية لا يمكن أن تدرس بمعزل عن الواقع الاجتماعي والتاريخي للأديب، الذي يعمل علي تشكيلها في بنية النص الأدبي، وذلك ما يبين لنا مدى أهمية الأسلبة.

ينظر "**باختيـــن**" إلى صورة اللغة في الرواية على أنها: « صورة منظور اجتماعي، وصورة عينة إديولوجية اجتماعية ملتحمة بخطابها وبلغتها»[2]؛ أي أنها تجسد الوضعية الاجتماعية والفكرية للأفراد داخل المجتمع.

ويعد الخطاب الروائي من منظور "**باختين**" الخطاب المفضل والأنسب للحوارية فمن خلاله قام باستنباط العديد من الإصطلاحات والمقولات النقدية التي عملت على توسيع أفقها بشكل خاص، وفي هذا الصدد سنتوقف عند ثلاث مقولات لأننا نراها من أكثر المقولات شرحا للبعد الحواري في الخطاب الروائي، وتتألف من: التهجين والحوار والحوارات الخالصة.

وأضاف له بعض الدارسين نوعين آخرين يتمثلان في: " التنويع والأسلبة الباروديةّ".

1- ينظر: المرجع السابق، ص408، 409 .

2- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ص118.

2-1-التهجين:

يؤكد "**باختين**" على عدم الإيمان بصفاء الخطاب، حتى بالصوت الفردي، الذي يعترف بأنه خطاب هجين يتشكل من الخطابات الأجنبية عنه، والتي يتفاعل معها عند تشكله؛ لأن الخطاب عنده يتشكل ويولد من خلال تواصله مع صيغ الخطابات الأخرى ولهذا يعرف التهجين على أنه: « مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضا التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية، وبفارق اجتماعي، أو بهما معا، داخل ساحة ذلك الملفوظ»[1] فالتركيب الهجيني هو ملفوظ ينتمي حسب المؤشرات التركيبية والأسلوبية إلى متكلم واحد، ولكن عمليا امتزج فيه ملفوظان ووعيان: « الوعي المشخَّص، والوعي الذي يشخِّص، وهما معا ينتميان إلى نسق لغة مختلف» [2] وما يلفت انتباهنا هنا مسألة مهمة تتجلى في التأثير والتأثر في لغة الرواية، فالروائي يجد نفسه يستعير لغة الآخرين، و يدمجها في لغته، فتغدو لغة الرواية مركبة من عدة لغات؛ لأن الخطاب الروائي هو عبارة عن مكان تلتقي فيه مختلف الأفكار والفلسفات.

قامت الرواية: « بدور كبير في تهجين اللغة تهجينا مخصبا وطد علائقها بالنثرية الطامحة إلى ملاحقة التحولات المتسارعة على إيقاع التحديث فتحولات المشهد العمراني والتصنيفات الطبقية، والاصطفافات الإيديولوجية...» [3] نفهم من هنا أن: « للغة الروائية وفكرها عنصرا جوهريا في محاولة تقييم النصوص لأننا نقر ضمنيا بأن اللغة تحيل على العالم الخارجي، وتؤشر على دلالة محتملة بينه، وبين الكون الروائي الذي ينسجه الكاتب ضمن تصورات وتركيبات فنية معينة» [4] إذن: التهجين اللغوي لا يرتبط بالنصوص

1- المرجع السابق، ص28.

2- المرجع نفسه، ص120.

3- محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، الإمار ات العربية المتحدة، دبي، (ط1)، 2011، ص54.

4- المرجع نفسه، ص ن.

الروائية فقط وإنما بالعالم الخارجي أيضا، وذلك يدل على العلاقة المشتركة الموجودة بينهما.

والقاسم المشترك بين التهجين اللغوي والرواية هو: « إبراز تعدد الأصوات ومستويات الكلام. وإذا كنا نلاحظ أن هذا التهجين من قبل، كان يوظف لغة التراث ولغة الشعر والإستبطان إلى جانب لغة الوصف والسرد، فإن نصوص الرواية الجديدة تبرز أكثر قاموس الكلام المقتبس لألفاظ أجنبية وتعبيرات متصلة بالحياة اليومية والوسائط التكنولوجية المعوضة لوسائط الإتصال التقليدية»[1].

يرى "**باختين**" أن التهجين يشكل نوعا من أنواع التفاعل، حيث: « 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 هو ما يهمنا بالضبط وعي خطاب الآخر، إنه الضوء الذي يعكسه وعي لساني ما على خطاب ما»[2] فالتهجين إذن: لا يعني: « مجرد الإختلاط والإمتزاج والإتحاد بين العناصر فما يراد منها هو تفاعل الأطراف المنصهرة على نحو من الأنحاء تلقي فيه بظلالها على بعضها بعض وتعبر عن الكيانات اللسانية والاجتماعية تعبيرا فيه الكثير من التبادل والتجادل»[3] نفهم من هنا أن التهجين ليس امتزاج العناصر فيما بينها فقط، وإنما هو تفاعل وإذابة هذه العناصر من بعضها البعض.

ويكون التهجين إراديا وغير إرادي فـــ: « التهجين الإرادي (قصدي) ويتحقق وفق جملة من الإستدعاءات الواعية عبر انتخاب خطابات أو تراكيب معينة بغية إذكاء فضاء

1- المرجع السابق، ص55.

2- بسمة عروس، التفاعل في الأجناس الأدبية؛ مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة، ص84.

3- المرجع نفسه، ص85.

دلالي ما»[1] و: « تهجين لا إرادي(لا قصدي) ويشكل إحدى الصيغ الهامة للوجود التاريخي ولصيرورة اللغات، حيث يقوم على المزج بين مجموعة من اللغات المختلفة تتعايش فيما بينها ضمن إطار لهجة فريدة، ويتميز هذا النوع بالعشوائية لأن حدوثه يكون دون ضوابط معينة تحكمه»[2] وعليه نستطيع القول: أن الكلام واللغات يتغيران تاريخيا عن طريق الانتماء لنفس المجموعة اللغوية أو لعدة مجموعات في الماضي التاريخي والملفوظ دائما يقوم بدوره المتجسد في عملية المزج؛ والروائي يمكنه استخدام: « لغتين داخل ملفوظه السردي، كأن يستعمل حوارا داخليا – مثلا- يتحدث فيه المتكلم المشخص الرئيس. وفي الوقت نفسه يرد فيه على شخص أو وعي آخر يستحضره داخل الملفوظ نفسه. بمعنى أن يكون هناك وعي مشخص (بكسر الصاد) ووعي مشخص (بفتح الصاد) داخل ملفوظ سردي واحد بتعبير آخر، لابد أن يحمل ذلك الملفوظ هجنة قصدية وواعية، تحيل على صراع القيم والإديولوجيات، وإختلاف الأفكار وتباين وجهات النظر»[3]، فالتهجين يقوم على الخلط بين حوارين: حوار صريح، وحوار ضمني يشكلان معا جدلا بين شخصيتين: شخصية حاضرة مشخصة (بكسر الصاد) وأخرى غائبة مشخصة (بفتح الصاد).

يعتبر التهجين بالنسبة للروائيين طريقة أساسية تجعل مختلف اللغات تدخل إلى النسيج السردي: « وهم بهذه الطريقة لا يدمجون في الخطاب الروائي لغتين أو أكثر انطلاقا فقط من الإختلافات النوعية الأسلوبية لكل لغة، وإنما أيضا من خلال ما تتميز به كل لغة عن غيرها من اللغات، من رؤية للعالم، وما تتملكه هذه اللغات من أفكار تتعارض مع أفكار العصر أو تلتقي بها، وهم من هذه الناحية يلتقون في توظيفهم للتهجين داخل

1- نجاة عرب الشعبة، حوارية باختين: دراسة من المرجعيات والمفردات، ص90.

2- المرجع نفسه، ص ن.

3- جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية، دن، (ط1)، 2010، ص62.

أعمالهم الروائية كنسق من الالتحام المنظم أدبيا للغات، نسق من أهدافه إضاءة لغة بواسطة لغة أخرى»[1].

عمل الروائيون على توظيف تقنية التهجين في أعمالهم الروائية بغية تحقيق أكبر قدر ممكن من الجمالية فيها، هذا ونجد التهجين يساهم في جعل اللغات والرؤى تتعايش وتتحاور، وتتحد فيما بينها، وبالعودة إلى روايتنا نجد الروائية " **آمال مختار**" مزجت بين العديد من اللغات منها: الأدبية، والثقافية والتاريخية ولغة البارات كذلك، وأدخلت اللغة العامية التونسية في اللغة الأدبية، كما أنها استعملت اللغة الفرنسية والألمانية ...، وعمل كل ذلك المزج على خلق نوع من التفاعل بينها، مما جعلها تنسجم وتذوب مع بعضها البعض (اللغات)، مشكلة بنية هذه الرواية، وساهم ذلك كله في تحقيق الحوارية والتعدد اللغوي في الرواية.

ويجدر بنا في بداية دراستنا وتحليلنا لهذه الظاهرة اللغوية (التهجين) في رواية "**نخب الحياة لآمال مختار**"، أن نشير إلى أننا سنقف عند بعض الأمثلة ومنها نقدم: تقول الروائية: « أشتهي أن أكون هناك، هناك في غمامة تيه، أشتهي أن أنفض عني غطاء النهاية الذي يدثرني، أركله وأنطلق هناك، حيث تعد الغمامة الغاضبة بالإنفجار مطرا. آه نسيت احترام قانون البشر، نسيت أن أستر جسدي اللغم.

ترددت، لكن لا يهمّ الأمر، ليذهب قانونهم إلى الجحيم!

عارية!

العراء حريّة، وانطلاق إلى هناك بلا أشلاء تعطّل نشوة الإنفلات»[2] في هذا النموذج نجد الكاتبة مزجت بين لغتين إجتماعيتين، لكل منهما وعيها الخاص، لكنهما يلتقيان داخل ساحة ملفوظ واحد، فاللغة الأولى هي لغة الفتاة التي تهتم بالعادات والتقاليد وتجعل لها

1- عبد الرحمن بوعلي، الرواية العربية الجديدة، ص169، 170.

2- آمال مختار، نخب الحياة، ص15.

اعتبارا، واللغة الثانية هي لغة الفتاة التي تسعى وراء حرية العراء، والإنفلات دون أن تكترث بالعادات والتقاليد ترددت في ذلك لكن الأمر لا يهمها.

كما يظهر التهجين في حوار " **سوسن بنت عبد الله**" و "**عبد اللطيف النادل المغربي**" إذ تقــول: « منذ متى وأنت تعيش هنا؟

ضحك، كأنه يداري شيئا ما، تغيّر صوته وهو يهمس:

– لا تسأليني، أعيش هنا منذ زمن وكفى، لا أريد أن أتذكر المغرب، وأهل المغرب والعرب. لنله فقط ونعبث. إن الحياة هنا متعة وحرّيّة.

–الحياة في المغرب جميلة. وفيها من المتعة والحرية الكثير، هناك بعض قيود ولكن ...

– لا أريد أية قيود».[1]

في هذا الملفوظ نعثر على وعيين لغويين، الأول يمثل لغة الشاب المغترب المتذمر من بلده، وهو لا يريد تذكرها هي وأهلها على الرغم من أنها تحتوي على الحرية والمتعة وبعض القيود، في حين نصادف لغة أخرى هي لغة الشاب الذي يحب اللهو والعبث والحرية ومتعة الحياة، ولا يريد أن تسيطر عليه أية قيود.

كما يبدو التهجين أيضا في قولها: «كان عبد اللطيف يضع رأسه على ركبتي. كان يبكي. وبلهجته المغربية حدثني عن هروبه من المغرب. قال إنّ بطش أخيه الأكبر جعله يكره المغرب. ثم حدثني عن عذابه في فرنسا وتشرده بلا أوراق، بلا عمل، حتى وصوله إلى بون وتزوجه من ألمانية أحبته فرتبت له وضعية الإقامة والعمل. ثم تركته بعد مدة لتعيش مع رجل آخر.

كان يجهش بكاءا في لحظة تداعيه قائلا:

1– المصدر السابق، ص63.

رائحتك عربية. رائحتك أكدت لي أني لن أنسى. ولن أنسى من أنا. أثرت في الشوق إلى طنجة وأمي فوزية»[1] هنا تهجين نجد فيه الوعي المغترب، الذي تحدث عن سبب هروبه من المغرب، وأن بطش أخيه كان وراء ذلك، كما تحدث عن معاناته في غربته وخاصة عندما سافر إلى فرنسا، وعانى من ويلات التشرد والوحدة، وعند زواجه من الألمانية التي سوت وضعيته، وبعدها خانته مع آخر، ووعي "**عبد اللطيف**" الذي حن إلى بلده وهويته وأمه، وقام بإدخال لهجته العامية المغربية في اللغة الأدبية، ويظهر ذلك بصفة غير مباشرة، وخير دليل على ذلك قولها: « وبلهجته المغربية حدثني عن هروبه من المغرب»[2].

ونلاحظ التهجين أيضا في قولها: «بعد خطوات سمعت صوتا. لم أفهم لكني أحسست أنه يخصني. وعندها تفطنت أني لم أدفع. ثم تذكرت أنه ليس معي مال. وعدت وأنا منهمكة في الأكل بشراهة وقلت بالفرنسية:

– لا أملك مالا ...رغبت في احتساء بيرة. شكلها في الكؤوس الكبيرة أغراني. ولم أجرؤ على التصرف بالطريقة نفسها.

اقتربت من أحدهم وقلت بالفرنسية ثم كررت بالإنجليزية:

– هل تدفع لي ثمن بيرة»[3] في هذا الملفوظ نجد وعيين أيضا، وعي يدل على اغتراب "**سوسن**" وعدم إتقانها للغة الألمانية، ويظهر ذلك عندما طلبت منها إحدى العاملات اللاتي يعملن في محل بيع السندويتشات أن تدفع الحساب، وكان ذلك باللغة الألمانية، فلم تفهمها "**سوسن**" بل أحست أن الأمر يخصها، ووعي آخر يدل على إدراجها للغة الفرنسية

1– المصدر السابق، ص71.

2– المصدر نفسه، ص ن .

3– المصدر نفسه، ص92.

والإنجليزية ضمن اللغة الأدبية بطريقة غير مباشرة من أجل أن تطلب من أحدهم أن يدفع لها ثمن البيرة.

كما يبدو التهجين أيضا في قولها: « فاحت رائحة قديمة، بلا هوية. اقترنت في ذاكرتي بمطعم المبيت الجامعي. وكان مطعم الفندق مكفهرا وأكثر كآبة. منذ نزلت هنا، لم أتردد عليه كثيرا إذ كنت أطلب الطعام في غرفتي، في مرات قليلة أذكر أني أكلت»[1] في هذا الملفوظ نلاحظ تفاعل وعيين لغويين مفصولين بحقبة زمنية، لكل منهما زمنه الخاص فالأول يدل على "**سوسن**" عندما كانت تدرس في الجامعة، ومقيمة في المبيت الجامعي والثاني يدل على "**سوسن**" الفتاة المغتربة عن وطنها، والتي تنزل في فندق بمنطقة بون الألمانية، ورائحة مطعمه ذكرتها برائحة المبيت الجامعي.

وبالإضافة إلى ذلك يظهر في روايتنا نوعان من التهجين؛ النوع الأول يدمج أصوات طبقتين اجتماعيتين، الأولى منهما تدل على أهل البلاد الأصليين (الألمانيين أمثال نيكول وسوزي، وصاحب الحانة)، والثانية تدل على أصوات المغتربين (من تونس: سوسن والمغرب:عبد اللطيف).

وأما النوع الثاني من التهجين، يتمثل في التقاء وعيين لسانيين أيضا، لكن تفصل بينهما حقبة زمنية، فالأول ينتمي إلى حقبة زمنية قديمة، والثاني ينتمي إلى حقبة زمنية حديثة مواكبة لأحداث الرواية، وأيضا التقاء وعيين لسانيين آخرين، وعي تمثله فئة المثقفين، ووعي تمثله الفئة غيرالمثقفة (المغتربين)

أضف إلى ذلك فإننا نلتمس في هذا النوع وجود العديد من الخطابات المتفاعلة والمنصهرة مع بعضها البعض، نجد منها:

1- المصدر السابق، ص09.

أ-الخطاب التاريخي:

يتجلى التهجين في هذا النوع من الخطاب على لسان "**سوسن**"، عندما كانت تتمشى رفقة "**إبراهيم**" على شاطئ البحر، إذ تقول له: « ذات غضب جاءت إلى هنا إمرأة اسمها عليسة، وعلى هذه الحدود بين التراب والماء شيدت قرطاج هذه، التي ولدت في لحظة غضب»[1] ويجيبها هو: «-إذن، نحن حسب تحليلك أبناء غضب إمرأة.

-بالتأكيد، عليسة شيدت قرطاج في لحظة غضب وأحرقتها في لحظة غضب. لكن نارغضبها لم تأت عليها كلها. و هذه هي البقايا نحن»[2] صادفنا في هذا التهجين تنوعا لغويا، كان على لسان "**سوسن**" ولسان الكاتبة، أسلوبهما اللغوي غير متطابق لكنه عندما اجتمع حقق ذلك التنوع، قامت فيه "**سوسن**" بتوظيف بعض العبارات الدالة على التاريـــخ، تتضح لنا من خلال حديثها لـــ "**إبراهيم**" عن "**عليسة**"، المرأة التي قامت بتشييد قرطاج في لحظة غضب، وأحرقتها كذلك في لحظة غضب. وتشير بعض الأساطير إلى أنها قامت بتشييدها عندما: « غادرت موطنها الأصلي بـــ"**صور فينيقيا**" بعد أن استولى أخوها بيقماليون على الحكم، وقتل زوجها "**عاشر باص**". وبعد رحلة بحرية مطولة أرست السفن على ساحل إفريقية/تونس حاليا، ونزلت الأميرة ففاوضت حاكم البلاد البربري لمنحها أرضا تبني عليها مدينتها، غير أن الملك أبى أن يمنحها أكثر من مساحة *جلد ثور، فقبلت عليسة ذلك أمام دهشة مرافقيها... إلا أن الأميرة كانت تضمر خطة ذكية ستمكنها من بلوغ غايتها وتأسيس واحدة من أشهر المدن عبر التاريخ: مدينة قرطاج ...وكانت تلك نقطة الإنطلاق لبناء حضارة متطورة قائمة على الملاحة والتجارة بين

1- المصدر السابق، ص35.

2- المصدر نفسه، ص36.

*جلد ثور: هي هضبة "بيرصا" في تونس كما هي معروفة اليوم، و"جلد الثور" مصطلح أطلقه عليها سكان البلد الأصليين.

شرق البحر الأبيض المتوسط وغربه ...»[1]، وأما بالنسبة لإحراقها لها في لحظة غضب كان عندما طلب منها ملك البربر الزواج، فلم تجد حجة لرفضه، فهي كانت وفية لذكرى زوجها، وخافت أن يكون رفضها سببا في:« دمار المدينة، آثرت الإنتحار، فأعدت محرقة ألقت بنفسها فيها محافظة بذلك في الوقت نفسه على عهدها لزوجها، وعلى المدينة التي أسستها»[2].

وظفت الروائية آمال مختار التاريخ في روايتها لمعالجة واقعة معينة في حياة الأمة العربية والمعلقة بـــ" **عليسة**"، وأسطورة تأسيسها لـــ" **قرطاج**"، فأي روائي يستطيع التلاعب بالأحداث التاريخية، وذلك نظرا لما تمليه عليه الجوانب الفنية لعمله الأدبي وكان توظيف الساردة للتاريخ رمزيا يجعلها تحمل الرؤى المعاصرة للتجربة الأدبية، فقد مزجت معطيات التاريخ بملامح معاناتها الخاصة، حتى أصبحت هذه المعطيات تراثية ومعاصرة في الآن ذاته، ويرجع توظيفها للتاريخ للعديد من العوامل منها: الثقافية، الفنية والنفسية وكان العامل النفسي هو الطاغي، إذ أنه عبارة عن مسألة تتعلق بإحساسها بالغربة والضياع، ذلك ما يجعلها في حالة انفصال واتصال؛ أي انفصال عن الواقع المعيش واتصال الماضي بالتراث؛ لأنها ترى فيه الأنيس في الوحشة والصاحب في الغربة، وقد ساهم في توظيف الساردة للتاريخ في تحقيق التعدد اللغوي والحوارية في الرواية.

1- عليسة وأسطورة تأسيس قرطاج- منتدى فتكات، ثقافة ومعلومات< أقسام الثقافة والمعلومات< fatakat.com، تاريخ دخول المنتدى 07/04/2017، الساعة الثامنة وعشرون دقيقة(20: 08).

2- المرجع نفسه.

ب-الخطاب الثقافي:

استعملت الثقافة في عصرنا الحديث للدلالة على الرقي الفكري والأدبي والاجتماعي للأفراد والجماعات، فالثقافة لا تعد مجموعة من الأفكار فحسب، ولكنها أيضا نظرية في السلوك، تساعد على رسم طريق للحياة إجمالا، وتمثل الطابع العام الذي ينطبع عليه شعب من الشعوب، وهي الوجه المميز لمقومات الأمة التي تميزها عن غيرها من الجماعات بما تقوم به من العقائد والقيم، واللغة، كما أنها تشمل: الأدب والدين والموسيقى...وجوانب أخرى من الحياة وتعتبر الموسيقى عنصرا هاما من عناصر الأدب، والأدب من الثقافة، ويظهر هذا النوع من الثقافات في روايتنا " **نخب الحياة**"، أثناء تحاور "**سوسن**" و"**الشاب الأشقر الفرنسي الأصل**"، إذ يقول لها:

«-هل تفضلين سماع أغنية محددة

نطّ" جاك بريل" إليّ. وقلت مباشرة:

- أي أغنية لجاك بريل. هل لديك أغانيه ؟

-إنّه مطربي المفضّل. وأينما سافرت أحمل أشرطته»[1] في هذا الملفوظ يجتمع وعيان: وعي "**سوسن**" ووعي الشاب الفرنسي والمتعلق بـــ" **الثقافة الموسيقية**"، ويظهر ذلك عندما طلبت منه أن يضع لها أغنية للمطرب "**جاك بريل**" لكيتنشغل بسماعها، وكان قد أجابها بأنه مطربه المفضل أيضا، وأنه يصطحب أشرطته أينما ذهب. إذن: فالموسيقى هي عبارة عن ثقافة.

ج- الخطاب الشعري:

يتحقق الخطاب الشعري في العديد من الأنواع الأدبية، وخاصة منها الرواية. وتتعدد مظاهر الحضور الشعري في الكتابة الروائية، فمنها: المباشرة وغير المباشرة وعليه أقامت الروائية "**آمال مختار**" ميثاقا علائقيا مع الكتابة الشعرية، وهذا يدل على سعة

1- آمال مختار، نخب الحياة، ص44.

ثقافتها التي جمعت بين الشعر والنثر، إذ يظهر الشعر في خطابها الروائي بصفة غير مباشرة، ودليلنا على ذلك قولها: «ليتها قرأ لي شعر جميل. قلت:

-لمن هذه الأبيات؟

-لشاعر عاشق اسمه،اسمه، إبراهيم المهدي.

ضحكت حتى دمعت عيني.

-لماذا لا تتفرغ إذن لكتابة الشعر؟»[1] ما نلاحظه في هذا المثال أن الكاتبة ذكرت إسم الشخص الذي يكتب الشعر فقط، وأما بالنسبة للحوار الذي دار بين : "**إبراهيم**" و "**سوسن**" نجده يدل على تداخل الثقافات في هذه الرواية.

بالإضافة إلى ذلك وظفت الروائية لغات أخرى ساهمت في تحقيق التهجين، كلغة: البار، وأيضا اللغة العامية التي أدرجتها ضمن اللغة الأدبية، والتي نجدها تتكرر في الرواية،في العديد من المواضع، ومن أمثلتها قولها: « نذهب إلى مطعم "غاستون" بتونس. نأكل سمكا ونشرب نبيذا أبيض. نستمع إلى عدنان الشواشي يغني "يامحلى السهر"»[2] وقولها أيضا عن الفنان " **الهادي الجويني**" عندما كان يغني على "**مسرح قرطاج**": « كان شابا في السبعين، وهو يردد:

تحت الياسمينة فاليل

نسمة و الورد محاذيني

الأغصان عليّ تميل

تمسحلي في دمعة عيني»[3]، في هذا الملفوظ مزجت الساردة اللغة العامية في اللغة الأدبية والعبارات الدالة على ذلك هي: (يا محلى السهر) و(تحت الياسمينة فاليل، نسمة

1- المصدر السابق، ص84.

2- المصدر نفسه، ص69.

3- المصدر نفسه، ص82.

والورد محاذيني، الأغصان عليّ تميل، تمسحلي في دمعة عيني)، ويظهر توظيف الساردة للغة العامية ضمن اللغة الأدبية أيضا في قولها: « فرشت البشكير على الكنبة واستلقيت»[1] تظهراللغة العامية في هذا الملفوظ في كلمة "**البشكير**"، وهي كلمة تركية الأصل والتي لا تستخدم في لغتنا الرسمية، كما يتجلى توظيف الساردة للغة البار في قولها: « طلبت من النادل أن يشعل الأضواء الراقصة، وأن يضع الموسيقى، وأن يوزع المشروبات على ضيوفي... ولنشرب نخب الحياة، ولنرقص من أجل الحب...تعالت الضجة، وامتلأت الحانة بالتصفيق وتناثر اسم تونس بلكنات مختلفة»[2] نجد في هذه العبارة أن الساردة قد استثمرت بعض الألفاظ التي تدل على البار منها:النادل، الأضواء الراقصة والموسيقى ولنشرب نخب الحياة ونرقص والحانة...

2-2- الأسلبة:

تعد الأسلبة من بين الآليات المنهجية التي يعتمدها السارد للتعبير عن خلفية إيديولوجية وكذلك مختلف الرؤى والتصورات حول العالم، وكان "**باختين**"يدعو إلى الأسلبة على اعتبار أنها: « تصوير فني لأسلوب لغوي غريب، كما قلنا هي صورة فنية للغة غريبة. وهي تنطوي بالضرورة على وعيين مفردين: الوعي المصور (أي الوعي اللغوي المؤسلب) والوعي المصور المؤسلب وتتميز الأسلبة عن الأسلوب المباشر بهذا الوجود للوعي اللغوي بالضبط (أي وعي المؤسلب وجمهوره)، الذي يعاد على ضوئه إنشاء الأسلوب المؤسلب، وعلى خلفيتـــه يكتسب معنى وبعدا جديديـــن»[3] وهي أيضـــا: « قيام وعي لساني معاصر بأسلبة مادة لغوية أجنبية عنه يتحدث من خلالها عن موضوعه فاللغة المعاصرة تلقي ضوءا خالصا على اللغة موضوع الأسلبة، فتستخلص

1- المصدر السابق، ص73.

2- المصدر نفسه، ص80، 81.

3- ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف الحلاق، ص149.

منها بعض العناصر وتترك البعض الأخر في الظل»[1] نفهم من هنا أن الأسلبة تساهم في خلق الثنائية الصوتية في الرواية، وهي تعني أن المتكلم يحتفظ بكلام غيره، ويقوم بأسلبته من أجل خدمة نواياه الخاصة فيضفي عليه نبرته الخاصة، فنحن إذن أمام كلام مُؤَسْلِبْ وآخر مُؤْسلَبْ.

« ومن باب العلم تقوم الأسلبة الروائية على تقليد الأساليب، أو الجمع بين لغة مباشرة (أ) من خلال لغة ضمنية (ب) في ملفوظ واحد، أو الجمع بين أسلوبين أسلوب معاصر وأسلوب تراثي داخل ملفوظ كلامي واحد، كما نجد ذلك في الكثير من الروايات العربية الحداثية ذات البعد التراثي»[2].

وعندما نقوم بدراسة هذه الظاهرة اللغوية في الرواية وجب علينا استحضار مقولة لـــ" **باختين**" البالغة الأهمية « إن صورة اللغة التي تخلقها الأسلبة هي الأكثر صفاء والأكثر إنجازا من حيث الفنية، حيث توفر أعلى درجة ممكنة في استتيقا النثر الروائي»[3] معنى ذلك أن الرواية العربية لا تكتسب قيمتها الجمالية إلا إذا دخلت في علاقات مع مختلف الأساليب والكتابات السابقة عليها. فالروائيون استفادوا« إستفادة كبرى من جميع اللغات والأساليب الموجودة، التراثية منها والمعاصرة، وذلك عن طريق تقليدها ومحاكاتها، ومثل هذا العمل لا يمكن أن يعتبر مجرد تقليد محض، وإنما هو تقاليد وخصوصيات الفن الروائي بصفة عامة. فلم يكن من الممكن أن تظهر– بدون تقليد للنصوص القديمة– روايات مثـــل" دون كيشـــوط" أو " البحث عن الزمن الضائع" وفي مجال الرواية»[4]

1– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ص18.

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

3– عبد الرحمن بوعلي، الرواية العربية الجديدة، ص173،174.

4– المرجع نفسه، ص173.

ونحن نتأمل هذه الرواية **(رواية نخب الحياة لآمال مختار)** نواجه أنماطا مختلفة من الأساليب، كلها تنتمي لعصر واحد، وتصطبغ بصبغة واحدة،احتفظت بها المؤلفة من أجل خدمة نواياها الخاصة، والمتجسدة في تشكيل أحداث روايتها في مدينة " **بون الألمانية**" والتي يقطنها مختلف المهاجرين، ولكل منهم ظرفه الخاص، هذا كله ساهم في تعدد المستويات اللغوية، والشخصيات والمواقف أيضا، هذا واعتمدت الروائية "**آمال مختار**" أثناء عرضها لأحداث روايتها على شخصية " **سوسن بنت عبد الله**"، حيث كانت معظم أحداث الرواية تدور على لسانها، ومن أمثلتها نجد قولها:« لننطلق في رحلتنا من بون، إنها أول مدينة عرفتها بعد تونس. ثم لننته في الجغرافيا والتاريخ، نروق تجربتنا الإنسانية في الوجوه»[1] وتقول أيضا: « دخل بائع الورد الهندي باقة كبيرة مختلفة الألوان بين يديه يعرضها للجالسين. ناديتهاختارت وردة حمراء. وطلبت أن يأخذ ثمنها من النادل. مالت ابتسامة مع شعره المصفف على الجانب الأيمن»[2] إذن: من خلال هذا الملفوظ نلاحظ أن الكاتبة تتخذ من سوسن لسانا معبرا عنها.

كما تظهر الأسلبة في هذا الخطاب الروائي في قول الساردة على لسان "**إبراهيـــــم**": « أدرس غدا باكرا لا أريد الذهاب إلى تلامذتي والصداع ينخر رأسي»[3] إن في هذا لدليل على كلام "**إبراهيم**" الذي يقوله لـــ" **سوسن**" عندما يريد التهرب منها بخاصة عندما تطلب منه مشاركتها متعة الشراب، وما يثبت لنا ذلك قولها« كان يحلولي أن نشترك في متعة الشراب. لكنه كان يبخل بذلك ويبرر»[4]

1- آمال مختار، نخب الحياة، ص19.

2- المصدر نفسه، ص100.

3- المصدر نفسه، ص62.

4- المصدر نفسه، ص ن.

ومن الأمثلة الدالة على الأسلبة أيضا قولها على لسان "**حلومة**" أم "**سوسن**":« ألا تكفين عن قراءة الأخبار نفسها؟ ألقي بهذه الجريدة وافعلي شيئا مفيدا... ماذا تأكل سوسن؟... اللطف»[1] وردت في هذا المقطع بعض العبارات الدالة على استخدام الساردة كلام يدور على لسان "**الأم حلومة**" التي لا تكل ولا تمل من توجيه نصائحها لابنتها "**سوسن**"، الخاصة بالحياة والواقع والزواج والمشاريع...، إذ تقول الساردة على لسان "**الأم حلومة**" أيضا: « وأنت متى تغادرين وتخرجين إلى الحياة، وتنقطعين عن هذه الكتب»[2] فهي تريد أن تغير نمط حياتها وتخرجها من عزلتها وانطوائها على نفسها.

2-3- التنويع:

هو نوع من الأسلبة: « يتميز بأن المُؤَسْلَبْ يدخل على المائدة الأولية للغة الموضوع الأسلبة، مادتة الأجنبية المعاصرة (كلمة،صيغة،جملة...) متوخيا من وراء ذلك أن يختبر اللغة المُؤَسْلَبَة بإدراجها ضمن مواقف جديدة مستحيلة بالنسبة لها»[3] إذن: الوعي المؤسْلــِبْ لا يهتم باللغة موضوع الأسلبة ونواياه الخاصة فقط، ولكن يعمل على أن يدخل عليها مادته الأجنبية المعاصرة.

وظفت الساردة في هذا النوع من الأسلبة اللغات العامية والأجنبية، ويكون ذلك بحسب اختلاف البيئة التي تنتمي إليها كل الشخصيات، ومثال ذلك قولها: « يعلو صوت الشيخ العفريت مرددا أغنية "يلي راجلها مغيار" بينما يجلس على عتبة الباب. كان يجب الجلوس هناك كما يحب الفنان الشيخ العفريت. يطلق بصره في شبه العتمة إلى النخلة التي تقف في حديقة الجيران مائلة ويقول:

- كأنما تنتظر إعصارًا لن يأتي

1- المصدر السابق، ص93، 94.

2- المصدر نفسه، ص111.

3- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ص18.

- أتشرب معي فودكا، أم قهوة؟»[1] استخدمت الساردة في هذا المثال ألفاظا لا تنتمي إلى اللغة العربية. مثل استخدامها للغة العامية: (يلي راجلها مغيار)، وكلمة (فودكا) وهو نوع من المشروبات الكحولية، وقولها أيضا: « ثم يجلس إلى طاولة المطبخ المزدحمة بفوضى الأواني القذرة، والاشياء المتراكمة، والكتب والصحف القديمة. كان صحن السجائر مليئا بأعقاب (المارس انتار). وكانت غيوم الدخان تلف رأسه وهو منكب على الطاولة يراجع مواضيع تلامذته ويصححها»[2] والعبارة الدخيلة على اللغة العربية في هذا المثال هي (المارس انتار) وهي نوع من السجائر.

2-4-الأسلبة البارودية: (المحاكاة الساخرة)

الأسلبة البارودية ماهي إلا شكل من أشكال الأسلبة: « يقوم عل عدم توافق نوايا اللغة المشخصة مع مقاصد المشخصة فتقاوم اللغة الأولى الثانية وتلجأ إلى فضحها وتحطيمها. لكن يشترط في الأسلبة البارودية ألا يكون تحطيم لغة الآخرين بسيطا سطحيـــا، بل عليها أن تعيد خلق لغة بارودية وكأنها كلّ...كاشف لعالم فريد مرتبط ارتبطا وثيقا باللغة التي بوشرت عليها»[3] عرفنا سابقا أن الأسلبة تراعي توافق نوايا اللغة المُؤَسْلِبَة واللغة المُؤَسْلَبَة، وأما الأسلبة البارودية فهي عكس الأسلبة تمتا حيث تعمل على تحطيم ذلك التوافق الموجود بين اللغتين المشخِّصة والمشخَّصة، وفيها: « نجد المؤلف شأنه في تقليد الأساليب يتحدث بواسطة كلمة الآخرين، ولكنه – بعكس ما يفعله في تقليد الأساليب– يدخل في هذه الكلمة اتجاها دلاليا يتعارض تماما مع النزعة الغيرية»[3] وبذلك يصبح الكلام يخدم أهدافا معارضة مع تلك التي وضعت من أجلها أصلا.

1– آمال مختار، نخب الحياة، ص62.

2– المصدر نفسه، ص47.

3– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ص18.

« إلا أن المهم في الأسلبة الساخرة هو أنها لا تقتصر على خطاب دون آخر أو لغة دون أخرى، وإنما تتعلق بجميع اللغات: سواء أكانت أدبية أو غير أدبية، مكتوبة أو شفوية»[1] ومن بين اللغات التي اعتمدتها الأسلبة البارودية، نجد: « الأسلوب القصصي القديم كأسلوب الحكاية أو المقامة أو الكتابات الدينية والأساليب الصحافية، وأساليب الفئات الإجتماعية...ولم يكتف الروائيون بهذا بل تعدوه إلى أسلبة طرق الحديث عند الشخصيات، وأوضاعها الاجتماعية بسخرية لاذعة»[2].

وتتضح لنا الأسلبة البارودية في قولها: « بعد متعة الطريق، نعود إلى بيتنا وفي ليلة تاريخية نشعل حطب العشق، ونلتقي في الوصول. في تلك الليلة ننجز المتعة كأمتع ما يكون. ونقرر أن تكون ليلة ميلاد طفلنا. ليلة زرعه في الوجود أحلم أن يأتي طفلي من قمة المتعة. أن أصنع له احتفالا بميلاده الصفر. سأرتب المكان، سأنشر الياسمين، سأشعل الشموع والعشق وعلى نخب قدومه نشرب.

- وماذا نسميه؟
- شادي.
- هل تضيفين بعض الكولا يا أم شادي؟
- تسخر.
- أبدا لكني أريد أن يأتي شادي بدون هذا الرومانس.
- سوسن، حبيبتي، قللي من أحلامك.
- صرخت وقد كل صبري

1- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التريكي، ص282.

2- عبد الرحمن بوعلي، الرواية العربية الجديدة، ص179.

- لن تكون أبا لشادي»[1] تؤكد تعبير هذا المثال على وجود الأسلبة البارودية للغة الآخرين وما يبين لنا ذلك، أنها في مجملها أقوال شخصيتين متباينتين، مندرجة ضمن أسلوب الساردة أصواتهما متباعدة، ولا ترتبطهما أية صلة معنوية، فأسلوب "**سوسن**" يختلف تماما عن أسلوب" **إبراهيم**"، فهي تحلم أن تكون ليلة ميلاد طفلها مليئة بالرومانسية وهو يسخر منها، ويرى أنها في مجرد أحلام وأوهام، ومن هنا نستنتج أنه لا يوجد هناك توافق بين نوايا أسلوب " **سوسن**" ونوايا أسلوب " **إبراهيم**".

مما سبق نستنتج أن الأسلبة تقوم بدور فعال في مجال التعدد اللغوي، يلجأ إليها السارد من خلال استخدامه لمختلف أساليب الشخوص الموجودة في نصه الروائي ليدرجها ضمن كلامه، ويكون ذلك من باب التنويع اللغوي لاغير.

3- الحوارات الخالصة:

يعد الحوار من أهم الخصائص الأسلوبية في النثر الروائي عموما، وفي الرواية العربية على وجه الخصوص، والخطاب فيها لا يعتمد على وعي لغوي واجتماعي واحد وإنما تشترك في صياغته مختلف المجموعات البشرية التي تنتمي لمختلف العصور والأمكنة والطبقات الاجتماعية، وهو فيها: « يتجه صعودا أو هبوطا نحو خطابات الآخرين في إطار ما تطرحه مجموعات الخطابات من علاقات اجتماعية ورؤياوية وخصائص أسلوبية متنوعة، ومن هنا تصبح لغة السرد في الحوار تتسم بحركة الأنا والآخر في آن داخل التشكيلات الحوارية، إن الحوار لا يرقى بنفسه، ولا يضع مؤشرا بنفسه، وإنما من خلال اصطراعه مع صوت الآخر قربا أوبعدا»[2] ولهذا نجد "**باختين**" يؤكد على: « التجاور الحواري للغات الخالصة في الرواية juxtaposition dialogique

1- آمال مختار، نخب الحياة، ص50.

2-عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر، (ط1)، 2006، ص155.

بجانب اللغات المهجنة، هو وسيلة قوية لخلق صور اللغات»[1] ذلك ما يجعل الرواية العربية: « وكأنها مستودع للكلام، أو حلبة تتصارع فيها اللغات المهجنة، مما يجعلنا نتأكد من أن الخطاب في الرواية من أجل أن يشق طريقه باتجاه معناه وتعبيره، يعبر محيطا من التعبيرات والنبرات الغريبة. ومن ناحية أخرى، يبدو أن هذه الصبغة الحوارية هي التي تمنع للنثر الروائي فنيته son artisticité» [2] إذن: نفهم أن الخطاب الروائي لا يتجسد بموضوعه فقط، وإنما يكون أيضا متشكلا أيضا من خطابات الآخرين المتعلقة بهذا الموضوع. وعليه يأخذ هذا الخطاب الصفة الحوارية، وبالتالي: «الروائي بحكم هذه الخاصية الأسلوبية، يكون عليه –أحيانا– مواجهة موضوعه من جهة ومواجهة الآخرين من جهة أخرى».[3]

يساهم التعدد اللغوي في تحقيق حوارية النص الروائي، وهذه الحوارية لا تستند على وعي لغوي واجتماعي موحد وإنما تشترك في صياغتها مجموعات بشرية مختلفة والحوار في الرواية لا يكون بين شخصين إثنين فحسب وإنما: « يمثل شكلا تكوينيا يدخل ضمن البنية الروائية نفسها، وليس باعتباره صورة عن هذه الحوارية التي تمتاز بها الرواية»[4] وهكذا فإن الحوار في الرواية: «كما يرى باختين –ليس بالحوار البراجماتي أو التيماتيكي الذي يقع بين الشخصيات بغية توضيح إشكال أو معرفة حقيقية، وإنما هو متعلق أيضا باللغات داخل حلقها السوسيو–إديولوجي، أي متعلق باللغات وهي تتصارع مترجمة بذلك تصارع الفئات الإجتماعية نفسها»[5] وهذا ما نلمسه في رواياتنا "**نخب الحياة لآمال مختار**"، وفي الكثير من الروايات: حوارات باللغات وأساليب ترتبط فيما

1– عبد الرحمن بوعلي، الرواية العربية الجديدة، ص185.

2– المرجع نفسه، ص ن.

3 – المرجع نفسه، ص ن.

4 – المرجع نفسه، ص186.

5 – المرجع نفسه، ص ن.

بينها، ويكون ذلك بوجود أكثر من وعي داخل موضوع واحد، ومنه داخل لغة واحدة ومن أمثلة ذلك الحوار الذي دار بين "**سوسن**" و "**عون الجمارك**"، إذ تقول:

«-أين حقائبك؟

-هذه فقط.

تطلع عون الجمارك إلى، إلى مريولي الأسود الطويل وسروال الدجينز الباهت اللون ومعطفي بيدي، نظر إلى صورتي في الجواز، إلى وجهي الشاحب.

-ماذا تعملين في المركز الثقافي الفرنسي؟

-لا أدري

-ماذا ؟

- أعمل في المكتبة

انقبض قلبي، أكره مثل هذه اللحظات، أكره الأوراق والحدود والبطاقات، والجوازات والأزياء الرسمية وأكره الحضارة. ساحة المطار مكتظة. كنت أخترق الصفوف دون أن أرى، كأني مازلت أمشي على السحاب»[1] يشخص هذا الحوار كلام "**سوسن**"، وردها على أسئلة عون الجمارك، الذي يقوم بوظيفته والمتمثلة في مراقبة جوازات السفر والأوراق والبطاقات... إلخ، في حين أن " **سوسن**" تكره مثل تلك اللحظات، وفي هذا الحوار إشارة إلى مراقبة جوازات السفر، وهي مراقبة على المواطنين، وهذا يجسد تسلط هذه الهيئة، كما يجسد طابع التسلط الممارس على الحريات في الوطن العربي.

ونجد أيضا الحوار الذي دار بين "**النادل المغربي**-" **عبد اللطيف**"-، و" **سوسن بنت عبد الله**": «جاءني مهرولا يبتسم، لما لمحني وهو يخرج من باب قرب المشرب. أمسك بيدي وضغط على أصابعي الباردة قائلا:

-افرحي لقد أقنعت صاحب المقهى بأنك طالبة وتحتاجين إلى عمل للمساعدة، إنه يثق بي.

1- آمال مختار، نخب الحياة، ص106.

-حقا ؟

-طبعا، وخصص لك ثلاث حصص عمل أسبوعية، من الثامنة مساء حتة تغلق الحانة.

-ولماذا لا يكون ذلك طوال الأسبوع ؟

-ببساطة، هناك آخرون يعملون... »[1] يقوم في هذا الحوار النادل المغربي "**عبد اللطيف**" بمساعدة "**سوسن**" على إيجاد عمل في الحانة التي يعمل فيها، حيث عمل على إقناع صاحبها بأن "**سوسن**" طالبة، وتحتاج إلى عمل، وقد فعل ذلك من باب الإنسانية، ولكونها تكابدت آلام الوحدة والغربة، ذلك ما دفع بها إلى اللجوء إليه لعلها تجد فيه ما يخفف عنها ويفرج كربتها كونه عايش الظروف نفسها، وكان لها ما أرادت.

وكذلك الحوار الذي دار بين "**الشاب الفرنسي الأشقر**" و "**سوسن**" عندما دعاها لشرب كأس من الخمر معه في غرفته، إذ تقول: "كان النور خافتا وكانت الموسيقى تنبعث من المسجل هادئة. عل الطاولة كانت زجاجة نبيذ أبيض منتصبة بين كوبين.

هب وقدم لي الكأس قائلا:

«-في صحة صداقتنا التي بدأت الآن.

ابتسمت، رفعت كأسي ثم سألت:

-ماذا جئت تفعل في بون ؟

انكمش وجه الأشقر، كأنه لم يكن ينتظر هذا السؤال الآن.

وضع كأسه . عدل جلسته وقال :

- أنا عضو في جمعية شبابية في باريس وجئت أحضر، ممثلا جمعيتي في اجتماع شبابي عالمي...وأنت؟

1- المصدر السابق، ص57.

- سائحة...»[1] يمثل هذا الحوار خطاب "**سوسن**" و"**الشاب الفرنسي الأشقر**"، الذين التقيا في فندق بمدينة بون الألمانية، جمعت بينهما صداقة، وأصبحا يتشاركان في متعة الشراب، ويتبادلان أطراف الحديث، وهذا الخطاب يحمل دلالات ثقافية، واجتماعية ونفسية، فالأولى تتضح من خلال انظمام " **الشاب الفرنسي**" إلى جمعية شبابية في باريس والذي انتقل إلى مدينة "**بون**" ليمثل جمعيته في اجتماع شبابي عالمي، مراعاة لطبيعة عمله، بالإضافة إلى ذلك عامل ثقافي ثاني وهـــو: السياحة والتنقل من بلد لآخر، وتبادل الأفكار. فالسفر والسياحة سببان في الاحتكاك والامتزاج الثقافي بين الشعوب، وأما الثانية تتمثل في شرب "**سوسن**"و "**الشاب الفرنسي**" للخمر، واجتماعهما في غرفة الشاب الفرنسي وسماع الموسيقى، وتبادلهما للكلام في جو جد رومنسي وهي من الآفات الاجتماعية السائدة، نتيجة ضعف الوازع الديني والأخلاقي، والذي سببه البعد عن الوطن والإغتراب، والعامل النفسي أيضا الناتج عن آلام الغربة والوحدة، ذلك وتتضمن الرواية العديد من النماذج التي تجسد الحوارات الخالصة وهذا أمر بديهي لأن بنية الرواية في الأساس تتشكل من الحوار.

ويجد الدارس لهذه الرواية أنها تتميز بتعدد الأصوات، وتعدد اللغات والأساليب والرؤى الإيديولوجية، وكثرة الشخصيات الرئيسية منها والثانوية، فالشخصيات الرئيسية تمثلها كل من: (سوسن بنت عبد الله، إبراهيم المهدي ،وعبد اللطيف، الشاب الفرنسي وشيراز، محمد) وشخصيات ثانوية عابرة مثل: (نيكول وسوزي وأم سوسن والنزلاء في الفندق...)، كما يبين لنا ذلك التعدد اختلاف الشخصيات وثقافاتها وعاداتها وتقاليدها وظروف معيشتها المختلفة سواء كانت: دينية أو إجتماعية...، ذلك كله جعل الرؤى الإيديولوجية تختلف وتتعايش وتتفاعل مع بعضها لتشكل لنا وحدة منسجمة من المواقف الفكرية، وكثرة الشخصيات، والتي تمثلها شخصية مركزية تنسجم مع الكل، وهي شخصية

1- المصدر السابق، ص43، 44.

"**سوسن**" التي ترتبط بمختلف شخصيات الرواية من خلال سفرها من "**تونس**" إلى مدينة "**بون**" والتقائها بعدة أشخاص في تلك المدينة، وكان ذلك انطلاقا من الفندق الذي نزلت فيه: خاصة، وكان التفاعل القائم بين شخصيات الرواية كان نتيجة بعض الآليات المنهجية للمقاربة الروائية، والمتمثلة في: التهجين والأسلبة بأنواعها، وتلك الآليات لا تظهر بصيغة مباشرة في النص الروائي.

4- أصالة أسلوب الرواية:

ترتكز الرواية عند "**باختين**" على تعدد الأصوات والشخصيات، واللغات والأساليب والمواقف، والمنظورات السردية، وهذا يعني أنها رواية تتمتع بالديمقراطية، فهي تسمح للكاتب أن يكون شخصية ضمن شخصياتها، ومشاركا في أحداثها، كما أنها تعطي لشخصياتها الحق والحرية في التعبير عن آرائها وأفكارها بكل تلقائية، وبذلك تكون الرواية عند "**باختـــين**" على عكس الرواية التقليدية التي تعتمد على الصوت الأحادي الذي يتحكم فيه الراوي العالم بكل شي.

وجدنا أن الرواية عند "**باختين**" قد تزود القارئ بتفاصيل أكثر أو بتفاصيل أقل وبطريقة مباشرة أو غير مباشرة، وهذا ما يكشف عن أصالة هذا النوع الأدبي التعبيري عندهكل ذلك حفزنا ودفعنا إلى دراسة مختلف الأساليب الموجودة في النص الروائي ومنها: الأسلوب المباشر، والأسلوب غير المباشر، والأسلوب غير المباشر الحر.

4-1-الأسلوب المباشر:

يترك الراوي في هذا النوع من الأساليب الحرية للشخصيات في الكلام، حيث تندفع في التعبير عن رأيها وكأنها في عرض مسرحي و: « يأتي في هذا الأسلوب عندما يتوارى الراوي تماما ويترك الساحة للشخصية لتعبر عن نفسها مباشرة، فيلجأ إلى

عباراتها الخاصة »[1] يفتح الراوي المجال للشخصية حتى تتحدث:« لا بمعنى أن الشخصية هنا تمارس دور الراوي؛ أو أن الراوي هو شخصية تروي بضمير الأنا، بل بمعنى أن الراوي الذي روى بصوته عن هذه الشخصية يتقدم بها، وفي سياق رواية أخرى، ويدعها تنطق مباشرة بصوتها»[2] يسمح الراوي في هذا الأسلوب للشخصية بالكلام بنفسها بحرية مطلقة عن أحداث ووقائع الرواية، لكن لا يعني ذلك أن الشخصية تمارس دور الراوي وتحتل مكانه، فهو يتحدث عن لسانها وينقل أقوالها و: «يحكي ما يفعله ويصف ما يدركه، لكنه لا يقول ما الذي يعتقده بالمناسبة... » [3].

تتجسد وظيفة الأسلوب المباشر في: « الكشف عن الملامح الفكرية للشخصيات وتحديد مواقفها من أحداث الرواية، ومن القضايا الاجتماعية والسياسية التي تطرحها أحداث الرواية لذا يجب أن يكون الحوار معبرا عن المستوى الفكري، والموقع الاجتماعي للشخصيات المتحاورة» [4].

نستخلص مما سبق أن المتأمل في صيغة الأسلوب المباشر يجد أن: «المتكلم يتكلم مباشرة، إلى متلق مباشرة، ويتبادلان الكلام بينهما دون تدخل الراوي » [5].

---

1 – سيزا قاسم، بناء الرواية؛ دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، القاهرة، (دط)، 2004، ص227.

2– يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، (ط2)، 1999، ص106.

3– برنار فاليط، النص الروائي، تقنيات ومناهج، ترجمة رشيد بنحدو، المشروع القومي للترجمة، (دط)، 1992، ص105.

4– محمد رياض وتار، شخصية المثقف في الرواية العربية السورية، الدارالبيضاء، المغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (دط)، 1999، ص173.

5– سعيد يقطين، الخطاب الروائي؛ (الزمن–السرد–التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدارالبيضاء، المغرب، (ط3)، 1997، ص197.

كان الأسلوب المباشر عاملا أساسيا في تشكيل خطاب رواية "**نخب الحياة**"، ومن أمثلته قول الروائية: « أصبحت تصرف بلا وعي. طلبت من النادل أن يشعل الأضواء الراقصة وأن يضع الموسيقى، وأن يوزع المشروبات على ضيوفي. ثم اعتليت كرسيا وتحدثت بالفرنسية...

- أيها الأصدقاء الغرباء! لقد جمعتنا الصدفة في هذا الفندق، لتلتقي عيوننا، ولتظل وجوهنا في الذاكرة، ولندخل حياة بعضنا البعض من حيث لا ندري ولا نقصد. إذن لنحاول منذ الآن أن نتصرف بوعينا لا بوعي الصدفة، ولنضف إلى ما أنجزته الصدفة المزيد حيث تكون الذاكرة أكثر ازدحاما وإشراقا وحركة»[1] فمن خلال هذا المثال نلاحظ أن الراوية تركت المجال لبطلتها "**سوسن**" لتعبر عن نفسها مباشرة وبعباراتها الخاصة.

كما يظهر هذا الأسلوب في الحوار الذي دار بين " **سوسن**" و" **إبراهيم**" عندما كانا يتناقشان حول موضوع سفرها: « رحلتك حلم مجنون! رحلة برجوازية، ونحن، من أين لنا بمال وفير يحقق رحلتنا ؟

- لن تكون رحلة تسكع ومغامرة إذا كانت برجوازية. لنسافر بما لدينا... وغدا أمر.
- أية رومانسية أنت!»[2] فهذا حوار قدمته الساردة على لسان شخصيتين لتكون بذلك قد فسحت لهما المجال للتعبير بصوتهما مباشرة، ويتجلى هذا الأسلوب في حديث "**سوسن**" عن نفسها: « تنبهت إلى وحدتي في الحانة فضحكت وقهقهت. وحيدة منذ أنجئت إلى الوجود. وسأظل وحيدة حتى الرحيل. لا شيء هناك بين الولادة والموت

1- آمال مختار، نخب الحياة، غلاف الرواية.

2- المصدر نفسه، ص30.

غير الوحدة»[1] هذا الكلام هو منقول إلينا بصوت "**سوسن**"، وكان دور الساردة هو تقديم ذلك الكلام فقط. كما يظهر الأسلوب المباشر في حديث "**شيراز**" و"**سوسن**":

« هل مازالت هناك بقايا ويسكي؟

للأسف، لا، آخر كأس شربها نور الدين.

هل عاد لزيارتك؟

يريد أن نتزوج ثانية

- هل وافقت؟
- أبدا. قلت له، إذا فشل زواجنا الأول، وكان عن حب، فكيف ستكون الإعادة ؟»[2] فهذا الكلام هو حوار بين شخصيتين، قدمته الراوية كما هو منطوق به من لدن "**سوسن**" وصديقها " **شيراز**"، فسحت الرواية من خلاله المجال للشخصيتين كي تعبرا عن نفسهما وبصوتهما مباشرة، وهكذا يبرز الأسلوب المباشر في الحوار، وأمثلته كثيرة في الرواية بعدا جماليا وحركة ونشاطا وحيوية.

4-2-الأسلوب غير المباشر:

يسيطر الراوي في هذا النمط من الأساليب على كل الأحاديث، ولا يترك للشخصية مجالا للكلام فهو يقوم بنفسه: « بحكاية كلام الشخصية المتحدثة نيابة عنها، مع التصريح بأن الشخصية نفسها هي التي تقول»[3] بمعنى أن الراوي يتكلم خفية على لسان الشخصية المتحدثة بصوته: « محولا أسلوب الصياغة من المباشرة إلى اللامباشرة، مستعينا على ذلك بتقنيات لغوية»[4] .

---

1 – المصدر السابق، ص104.

2– المصدر نفسه، ص54.

3 – عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية العربية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، ص200.

4 – يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص107.

يقوم النص الروائي على: « راو يأخذ على عاتقه سرد الحوادث ووصف الأماكن وتقديم الشخصيات، ونقل كلامها، والتعبير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها، وفي هذه الحالة توجد علاقة دينامية بين كلام الشخصية المنقول وكلام الراوي الناقل، وهذه العلاقة علاقة معيدة متداخلة حيث إن الراوي قد ينقل كلام الشخصية بحذافيره أو قد يصبغه بصبغته الخاصة، ومن هنا تأتي مستويات مختلفة في المنظور التعبيري. فقد يقترب منظور الراوي من منظور الشخصية، وقد يبعد عنه»[1]؛ على سبيل المثال نجد الحوار يكون أقرب إلى منظور الشخصية، والسرد يعتبر أبعد عنه، فالحوار ليس له وسيط يقدمه والذي يقوم به يكون معروف، ويعبر عن نفسه بطريقة مباشرة.

ومن أمثلة الأسلوب غير المباشر نجد الكلام الذي قالته "**سوســـن**" عن "**إبراهيـــم**": « أبكي ولأنه لا يقدر على ادعاء ذلك، يقطب جبينه. ويرسم قناع الحزن. وفي النهاية أبكي وحيدة وأحزن وحيدة وافرح وحيدة. ولا أحد يقدر على مشاركتي»[2] هذا النموذج من الأسلوب المباشر، وما يبين ذلك استخدام الساردة ضمير الغائب في (له) وحرف المضارعة (الياء) في كلمة (لا يقدر، يقطب، يرسم)، وأيضا غياب علامات الترقيم.

كما يظهر الأسلوب غير المباشر في كلام "**سوسن**"عن "**مصطفى**": « آه مصطفى أمازال يقطن في ذلك العنوان؟ هل أذهب إليه وألبي الدعوة متأخرة؟ لعل زوجته تنزعج من حضوري؟ لا أعتقد أنها ألمانية ولا أظنها تكترث »[3] يتضح الأسلوب غير المباشر في هذا المقطع في عبارة (أما زال يقطن في ذلك العنوان؟ هل أذهب إليه وألبي الدعوة المتأخرة؟ لعل زوجته تنزعج من حضوري... ولا أظنها تكترث) هذا الكلام هو للساردة

1- سيزا قاسم، بناء الرواية؛ دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص222.

2- آمال مختار، نخب الحياة، ص104.

3- المصدر نفسه، ص27.

في الأصل جاءت به على لسان "**سوسن**" وهو يعود على مصطفى، وهي بذلك قامت بتقديمه بطريقة غير مباشرة.

كما يتجلى الأسلوب غير المباشر في قولها على لسان "**سوسن**" :«لم يندهش، كما انتظرت. ودون أن يتكلم ركز نظره علي ثم غاب في الزحام وعاد وقدم لي كأس كبيرة تفيض على جنباتها البيرة. أخذتها ولم أقل شكراً »[1] فالمتحدثة في هذه العبارة هي "**سوسن**" إلا أن كلامها كان منقولا إلينا بصوت الساردة وما يبيـــن لنا قولهـــا: (لم يندهش، كما انتظرت. ودون أن يتكلم ركز نظره علي ثم غاب في الزحام وعاد وقدم...).

ويتضح الأسلوب غير المباشر في قولها: « جاءت البنت العاملة في الحانة تسبقها ابتسامتها. منديل العمل البرتقالي المعقود في خصرها بخيط رفيع..مسحت الطاولة بمنديل من اللون نفسه، وسألتني بألمانيتها الشقراء ماذا أشرب؟» [2] فالكلام هنا للساردة ولكنها قدمته لنا بصوت الشخصية، وبذلك يكون قد عرض علينا بطريقة غير مباشرة. وما يدل عليه: حرف (التاء) في الفعل(جاءت)، (مسحت)، وحرف (الهاء) في كلمة (تسبقها ابتسامتها، خصرها، ألمانيتها...).

4-3- الأسلوب غير المباشر الحر:

يجمع هذا الأسلوب بين الأسلوبين السابقين، (الأسلوب المباشر وغير المباشر) و: « يعطي الكاتب حرية أكبر في نسج الكلام الشخصية داخل كلام الراوي. وعرف هذا الأسلوب فيما بعد بالمونولوج الداخلي لأنه يعبر بطريقة مباشرة وبلا وساطة عن مشاعر الشخصية وعواطفها وتأملاتها»[3] يتمتع الكاتب في هذا النوع من الأساليب بحرية أكبر في عمله الأدبي إلى درجة أنه يستطيع مزج كلام الشخصية مع كلامه، فيقوم بالتعبير عن مشاعرها وعواطفها، وفيه « يمتزج كلام السارد وكلام الشخصية المتحدثة، بحيث يمكن

1- المصدر السابق، ص92.

2 - المصدر نفسه، ص17.

3 - سيزا قاسم، بناء الرواية؛ دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص223.

تبين مظاهر صوتين متداخلين في العبارة السردية الواحدة، صوت السارد وصوت الشخصية صاحبة الكلام، فلا يلغي السارد صورة من خلال أنواع الضمائر المستخدمة في العبارة السردية، وكذلك أنواع أسماء الإشارة والظروف وطرق تنظير اللهجات»[1] يتميز هذا الأسلوب بحضور الراوي وكلام الشخصية، و يمتزج كلامهما مع بعضهما البعض في العبارة السردية الواحدة، ويتضح ذلك من خلال أنواع الضمائر المستخدمة، وأنواع أسماء الإشارة...الظروف.

و: « يبدو هذا الأسلوب في أكثر أشكاله وضوحا، عندما تختلف لغة السارد عن لغة الشخصية المتحدثة، كأن يحكي السارد باللغة العربية الفصيحة كلام الشخصية تتحدث بالعامية، أو كلام الشخصية تتحدث العربية المتقعرة ذات الألفاظ الغريبة والتراكيب الشاذة، أو كلام شخصية غير عربية تحاول التحدث بالعربية، عند إذن يأتي الكلام مسرودا على لسان السارد وبلهجته وبصوته، ويتخيل هذا الكلام ألفاظ عامية الشكل أو عامية الدلالة، أو جمل ذات تركيب عامي أو يتخلله ألفاظ متقعرة وتراكيب غريبة...»[2]

ويختلف هذا الأسلوب عن الأسلوب المباشر بأنه: [3]

– يخفو من علامات التنصيص والشرطة التي تقدم الجملة المحكية

– يخلو من بعض الخصائص النحوية: فلا يشتمل على سيرة المتكلم والمخاطب وصياغة الفعل المضارع .

ويختلف عن الأسلوب غير المباشر بأنه: [4]

- يخلو التركيب من فعل القول أو ما يأتي في معناه.
- تظهر فيه بعض الصيغ الإنشائية مثل التعجب و الاستفهام.

---

1 – عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، ص208.

2 – المرجع نفسه، ص ن.

3 – سيزا قاسم، بناء الرواية؛ دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص224.

4 – المرجع نفسه، ص ن.

- تظهر فيه بعض الصيغ التي تظهر في لغة الكلام مثل التكرار والحذف.
- تظهر فيه بعض الصيغ الخاصة الشخصية وبعض الآراء والمواقف التي تكون أقرب إلى طبيعة الشخصية

استخدمت الروائية " **أمال مختار**" في نصها الروائي الأسلوب غير المباشر الحر في معظم أجزائه، هذا النوع من الأساليب الذي يمتزج فيه كلام الساردة مع كلام الشخوص، ومن أمثلته قولها: « قديما في ذلك الزمن الذي كنت فيه هنا، لم أتحمس لتعلم لغة أهل البلاد، كسلت وتلذذت كسلي. ما أجمل أن تعيش في مدينة هادئة كهذه، بين أناس لا تفهم ما يتكلمون، بل تحس به إحساسا، تتواصل معهم بكل حواسك إلا بالكلام، ولن تحس بالغربة أبدا. ولن تحس بالوحشة، بل لن تتعب أعصابك ولن تتوتر. وستكشف أنك استغنيت عن قاموس الشتيمة ولعلك ستشتاق إلى خصام غبي بلا معنى. حذائي يتأرجح في يدي، الماء يتناثر مع حركة جسدي العاري. تمنيت لو أرى نفسي في المرآة »[1] في هذا النموذج يمتزج كلام الساردة مع كلام "**سوسن**" إلى حد لا نستطيع فيه التمييز بين صوتيهما، لأنهما متداخلين مع بعضهما البعض وما يبين ذلك بعض التراكيب اللغوية التي تفرق بينهما، حيث يظهر لنا صوت الراوي من خلال الأحداث التي تعيشها "**سوسن**"، في رحلتها إلى مدينة "**بون الألمانية**" والتي كانت تسعى من خلالها إلى العراء والحرية والمتعة بكل أشكالها، ويتجلى ذلك في قولها: « ما أجمل أن تعيش في مدينة هادئة كهذه بين أناس لا تفهم ما يتكلمون، بل تحس به إحساسا، تتواصل معهم بكل حواسك إلا بالكلام، ولن تحس بالغربة أبدا،...وستكشف أنك استغنيت عن قاموس الشتيمة...»[2] فهذه العبارة تنسب للساردة، وهي متخفية وراء شخصية "**سوسن**" لتبين أنها تحـــــبذ العيش مغتربة عن وطنها، في بيئة يسودها الهدوء، ولا تحس فيها بالغربة

1- آمال مختار، نخب الحياة، ص17.

2 - المصدر نفسه، ص16.

أبدا، وحتى تتناسى ظروف عيشها في بلدها الأصلي "**تـــونس**"، وعبارة: (حذائي يتأرجح في يدي، الماء يتناثر مع حركة جسدي العاري. تمنيت لو أرى نفسي في المرآة) هذه العبارة مقدمة من طرف " **سوسن**" وهي تدل على لهجتها، ولكنها في حقيقة الأمر مروية من طرف الساردة بلغتها العربية الفصيحة والراقية.

كما يظهر الأسلوب غير المباشر الحر في قولها: « هناك، في مدينة الهدوء والخضرة والجمال، وقانون الطبيعة سيد النفس. سأسير كما كنت أفعل قديما. سأسير وأسير حتى تتعب قدمي. أخلع حذائي وأواصل السير على الإسفلت المبلول»[1] يتضح من خلال هذا المثال أن "**سوسن بنت عبد الله**" تتحدث عن نفسها، وعن سفرها إلى ألمانيا من أجل تحقيق هدفها وحلمها المتعلق بالمتعة واكتشاف العالم على ظهر السفر، وأما صوت الروائية فهو يتضح من خلال عبارة: (هناك، في مدينة الهدوء والخضرة والجمال وقانون الطبيعة سيد النفس) وفي هذا المقطع الروائي نستشف حب الكاتبة للطبيعة في الغربة والتي تذكرها بأيام طفولتها في بلدها الأصلي، وهذا ما يدل على نزعتها الرومنسية في حبها للطبيعة، وعشقها للحرية...

ويظهر كذلك الأسلوب غير المباشر الحر في قولها: « كانت شيراز تتألم من نور الدين وتظل تروي لي التفاصيل حتى أشاركها الإحساس. لكني كنت اشرب القهوة وأدخن. ويوم جاء إبراهيم فرحا بنشر أول مجموعة شعرية له لم أفرح مثله. وواصلت أشاهد شريطا في التلفزيـــون»[2] هنا أيضا يمتزج صوت الرواية مع صوت " **سوسن**". فعبارة: (كانت شيراز تتألم من نور الدين... ويوم جاء إبراهيم فرحا بنشر أول مجموعة شعرية له...) دلت هذه العبارة على ما مضى من الأحداث، وهذا ما ينسب الكلام للراوية، وأما

1- المصدر السابق، ص15.

2- المصدر نفسه، ص105

عبارة: (تظل تروي... لم أفرح مثله...) فهي تنسب للراوية و"**لسوسن**" معا، على الرغم من أنها كانت على لسان "**سوسن**".

ويظهر كذلك هذا الأسلوب في قولها: « مازال المطر في الخارج يغسل "**بون**" المتلحفة بالظلام. وما زال أهل الحانة يمارسون متعة الشراب في طقوس، التقت نظراتي بأخرى تائهة في غمامة الدخان انتهيت وهمست لنفسي: أين سأنام الليلة؟... ماذا فعلت طوال هذه الساعات؟ أين حقيبتي؟ أين أوراقي وما يثبت لهم أني أنا ؟ أين أموالي القليلة؟ أين عرائي»[1] يتداخل كلام "**سوسن**" والرواية إلى حد لا نستطيع فيه أن نميز بين صوتيهما إلا من خلال مجريات الأحداث، فصوت الرواية يظهر من خلال الظروف التي تعيشها "**سوسن**"، التى تفطنت فجأة لواقعها الأليم، وأن الذي عاشته في هذه اللحظات هو حلم يقضة يصطدم بواقع الغربة والوحدة فهي تائهة بين أحضان عالم بعيد كل البعد عن الوازع الأخلاقي الذي ترعرعت عليه في وطنها الأم "**تونس**" في عبارة:(مازال المطر في الخارج يغسل بون المتلحفة بالظلام. ومازال أهل الحانة يمارسون متعة الشراب في طقوس)، فهي تنسب للراوية، وعبارة: (التقت نظراتي بأخرى تائهة في غمامة الدخان انتهيت وهمست لنفسي: أين سأنام الليلة؟...ماذا فعلت طوال هذه الساعات؟) هذه العبارة منقولة على لسان الشخصية، ولكنها مروية من قبل الساردة.

تشتمل الرواية على العديد من الأمثلة المكونة للأسلوب غير المباشر الحر، وهي منتشرة في جميع ثنايا الرواية، لأن الساردة لا تقوم بوصف أحداث الرواية فحسب، وإنما تشكل علاقة مع وعي كل شخصية، وهذا النوع من الأساليب يساهم في تحقيق الحوارية في الرواية

نجحت الساردة في الجمع بين الأساليب الثلاثة داخل الرواية، بطريقة سمحت لها بأن تنقل مواقف تترجم أهدافها، ونجد هذه الأساليب تتخلل الرواية بطرق ملائمة، فلا نجد

1- المصدر السابق، ص25.

إيجازا مخلا ولا إسهابا مملا، ولا حتى انقطاعا مفاجئا لسير الأحداث، بحيث كانت تسرد الأحداث وفق مستويين: في الأول تفسح المجال للشخصية للتحدث عن نفسها، وفي الثاني تتحدث "**سوسن**" الشخصية الرئيسية عن علاقتها بكل شخصية في شكل حوارات.

وتأسيسا على ما سبق حول المنظورات السردية الثلاث:(الأسلوب المباشر والأسلوب غير المباشر، والأسلوب غير المباشر الحر، وجدنا أن رواية "**نحب الحياة**" تقوم على هذه الصور، التي لا ينفصل بعضها عن بعض إلا على المستوى النظري فحسب، وأما على المستوى النصوص، فالأمر على خلاف ذلك لأنها تكمل بعضها البعض، وتساهم في تحقيق: تعدد المواقف الفكرية والرؤى الإيديولوجية، والصيغ والأساليب، وكذلك الشخصيات، والرواة الذين يعبرون عن اختلاف المواقف الفكرية وتعدد المواقف الإيديولوجية، واختلاف وجهات النظر، وبذلك تكون قد حققت ما يسميه "**باختين**": بالحوارية، وتعدد الأصوات واللغات والأساليب، في العمل الروائي؛ بمعنى أن الرواية تقدم عصارتها الإبداعية، وأطروحتها المرجعية عبر الأصوات المتعددة والتي في الرواية عن طريق انتقال الكاتب من وجهة نظر إلى أخرى فينطلق من (الأسلوب المباشر إلى الأسلوب غير المباشر الحر) فـــ:« فن الرواية هو فن التخاطب وليس فن المعركة وحسب، فكل ملفوظ متضمن لـــ(أنا) يحدده سلفا ذلك الذي ينص. ويحكم كونه يتوفر على هذا الصوت (صوت الآخر) فإنه، بالضرورة، ثنائي الصوت ومتعدد الأصوات. لذلك فالنص يشكل الخطاب هو إذن من طبيعة حواريـــة»[1] وعليه فإن "**باختيـــن**" يرى أنـــه: « كلما تعددت وجهات النظر، اختلفت المنظورات السردية، وتعددت الضمائر، وتنوع الرواة والسراد، كانت الرواية أقرب إلى الرواية الحوارية منها إلى الرواية التقليدية ذات

1- علي عبيد، المروي له في الرواية العربية، دار محمد علي للنشر، تونس، (ط1)، 2003، ص27.

الصوت الواحد» [1] فهو إذن: يهتم بالمنظورات السردية على اعتبار أنها تساهم في تحقيق حوارية الرواية.

بعد دراسة وتحليل راوية: "**نخب الحياة**" للروائية التونسية "**أمال مختار**"، وجدنا أنها قد وفقت في الجمع بين أنماط حوارية "**باختين**" في روايتها، وكان ذلك مع (التهجين)، ثم (الأسلبة بأنواعها) ثم (الحوارات الخالصة)، وبعد ذلك مختلف الأساليب التي تتبني عليها الرواية (الأسلوب المباشر إلى الأسلوب غير المباشر الحر)، وعليه تكون رواية "**نخب الحياة**" مختلفة عن الرواية المونولوجية التي تستند إلى الأحادية في كل شيء لغة، وأسلوبا وفكرة ومنظورا، وإيديولوجية، وصوتا...

1- جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية، ص68.

خاتمـــــــــة

أفضت هذه الدراسة إلى جملة من النتائج تمثلت في رصد أهم المفاهيم والتصورات، التي تعلقت بمجملها بـــ " أسلوبية الرواية"، وتمثلت فيما يلي:

– يعد علم اجتماع النص من أبرز المناهج النقدية التي تسعى إلى تفسير العلاقة بين النص الأدبي والمجتمع، وهو يرتبط بقراءة النصوص الأدبية وتحليلها انطلاقا من الوسط الاجتماعي الذي أنتجها.

– إن الأدب مرآة عاكسة للبيئة والمجتمع عن طريق الأديب الذي يستخدم اللغة كوسيط بين الأدب والحياة، إذ أن الوجود الاجتماعي أسبق في الظهور من وجود الوعي، فتكون عقلية الأديب متأثرة بالمجتمع، والأدب بذلك وليد المجتمع.

– إن الأديب غير معزول عن بيئته ووسطه الاجتماعي، ومايدور بداخلهما من صراع وحركية، مما يجعل الأدب صورة عن المجتمع، ويعكس موقفا من طبيعة العلاقات الاجتماعية الدائرة فيه.

– حظيت الرواية باهتمام كبير من طرف النقاد الغربيين، ومن بينهم الناقد الروسي "**ميخائيل باختين**"، الذي اهتم بها اهتماما كبيرا إلى درجة أنه عمل على بلورتها، متجاوزا بذلك الدراسات الشكلية والإيديولوجية، التي تولي اهتمامها بالشكل والمضمون، متناسية كل العوامل الخارجية المحيطة بالعمل الأدبي، وكانت هذه التصورات تخالف نظريـــة "**باختيـــن**".

–اهتم " **باختيـــن**" أيضا باللغة على أساس أنها ظاهرة غير معزولة عن الواقع، حيث تتعايش وتتفاعل معه، وهو بذلك أصبح يرى بأن الرواية ظاهرة متعددة الأسلوب واللسان والصوت، وهذا هو المبدأ الذي يحاول أن يزرعه فيها.

– إن الرواية فضاء رحب، تتعدد فيه الرؤى ووجهات النظر، وتتنوع فيه مستويات اللغة وأساليبها.

– تعمل الشخصيات في هذا النوع الأدبي على تحريك الحدث من خلال صراعات مختلفة يجسدها الحوار بمختلف أشكاله وأنواعه، خصوصا في الروايات الاجتماعية التي يحاول الروائي من خلالها التعبير عن الواقع الراهن بشتى السبل، ويوظف الشخصيات فيها لتعبر عن فلسفته ووعيه.

– تجلت أنماط حوارية " **باختين**" في رواية " **نخب الحياة**" للروائية التونسية " **آمال مختار**" بوضوح، وأولها نمط التهجين الذي تبين من خلال:

*ظهور عدة لغات تنتمي إلى طبقات اجتماعية مختلفة في المجتمع الألماني، فمنها: طبقة المثقفين المتحضرين القوميين، يمثلهم أبناء ألمانيا الأصليون، ومن معهم كـــ " **سوسن بنت عبد الله**" بطلة الرواية، التي لا نستطيع أن نفرقها من بين السكان الأصليين لألمانيـــا، نظرا لاتباعها نفس نمطهم المعيشي، من أنها مغتربة هناك، وطبقة أخرى هي طبقة المغتربين والمهاجرين.

*تجلى التهجين أيضا في احتواء الرواية على مختلف الثقافات، والتي تدل على وجود أجناس مختلفة، فنجد الخطاب الشعري الذي يظهر على لسان" **إبراهيم**"، وبطريقة غير مباشرة، كما نجد الخطاب الثقافي في الحوار الذي دار بين "**سوسن**" و"**الشاب الفرنسي**" حول الموسيقى، وأيضا الخطاب التاريخي مع " **سوسن**" و " **إبراهيم**" حول " **عليسة**" المرأة التي شيدت قرطاج...

*كما يظهر التهجين في التداخل القائم بين لغات الفئات الاجتماعية الكامنة في الرواية منها: لغة العراء والحرية بأشكالها، ولغة العادات والتقاليد، ولغة البار، ولغة عون الجمارك والثقافة، والإنسانية...، وذلك نظرا للتنوع الكلامي والأسلوبي لكل شخصية من شخصيات الرواية، والذي ينبثق من ثقافتها وعاداتها وتقاليدها.

*ويظهر التهجين أيضا في إدراج الروائية للغة العامية التونسية ضمن اللغة الأدبية، كما يظهر في استعمالها للغة الفرنسية عندما تتحدث مع أحد الأشخاص ليدفع لها ثمن بيرة... إلخ.

– تعد الأسلبة من بين أنماط الحوارية أيضا، عملت من خلالها الروائية على نقل لغتها على لسان شخصيات روايتها، حيث تجتمع هاتان اللغتان ضمن ملفوظ واحد، فهي قامت باستعارة العديد من الأنماط اللغوية، وبذلك تكون قد حققت تعددا في المستويات اللغوية بفضل تعدد الشخصيات، وتتجلى الأسلبة في استعمال الروائية بعض العبارات والكلمات التي تدل على نمط كل شخصية، مثلا لغة " **سوسن** " بطلة الرواية، لغة " **أم سوسن**"...

–كما نجد التنويع الذي يعد من بين أنواع الأسلبة، استخدمت فيه الروائية بعض الألفاظ الدخيلة على اللغة العربية، ونجد الأسلبة البارودية أيضا التي وظفتها الروائية بغية السخرية والاستهزاء من لغة الاخرين.

–تحتوي الرواية على الحوارات الخالصة التي تمثل الحوارية بأتم معنى الكلمة، وقد قامت بين شخصيتين فتمحورت حول حوار اللغات الاجتماعية وحوار الثقافات...

–لا يظهر أسلوب"**آمال مختار**" الخاص في التعبير، وإنما يختلط ويمتزج بأساليب أخرى تكون نتائجها وحدة متماسكة تجمع في طياتها عددا من اللغات والأصوات والأساليب من شأنها أن تصنع نمطا أسلوبيا مختلطا، وهو أسلوب الرواية.

_تعمل أنماط الحوارية في الرواية (التهجين، والأسلبة بأنواعها والحوارات الخالصة) وجدنا أنها تعمل على إبراز الصراعات بين أنواع الوعي، وكذلك الخطابات المتواجدة فيها.

قائمـــــــة

المصـــــادر

و المراجع

أولا – المصادر:

1) آمال مختار، نخب الحياة، دار الآداب، بيروت، لبنان، (ط1)، 1995.

ثانيا– المراجع العربية:

1– الكتب باللغة العربية:

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

3) إدريس قصوري، أسلوبية الرواية؛ مقاربة أسلوبية لرواية " زقاق المدق" لنجيب محفوظ، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، (ط1)، 2008.

4) بسمة عروس، التفاعل في الأجناس الأدبية؛ مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة، مؤسسة الإنتشار العربي، بيروت، لبنان، (ط1)، 2010.

5) جميل حمداوي، أسلوبية الرواية؛ مقاربة أسلوبية لرواية (جبل العلم) لأحمد المخلوفي، صحيفة المثقف، (ط1)، 2016.

6) جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية، (دن)، (ط1)، 2010.

7) حميد لحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا؛ من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء،المغرب، (ط1)، 1990.

8) حنا عبود، من تاريخ الرواية – دراسة –، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (دط)، 2002.

9) سعيد يقطين، الخطاب الروائي، (الزمن–السرد– التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، (ط3)، 1997 .

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

11) سيزا قاسم، بناء الرواية؛ دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، القاهرة، مصر، (دط)، 2004.

12) صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية(1)، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والإجتماعية، جامعة محمد خيضر بسكرة، (دط)، (د ت).

13) الطيب بوعزة، في تفسير نشأة الرواية؛ قراءة في التفسير الهيجلي، قسم الفلسفة والعلوم الإنسانية، مؤسسة دراسات وأبحاث، الرباط، المغرب، (دط)، (د ت).

14) عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، (ط3)، 2005.

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

16) عبد الرحمن غانمي، الخطاب الروائي العربي؛ قراءة سوسيو- لسانية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، (ج2)،(ط1)، 2010.

17) عبد الرحمن بوعلي، الرواية العربية الجديدة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وجدة، المغرب، (ط1)، 2001.

18) عبد المجيد الحسيب، الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، عالم الكتاب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، (ط1)، 2014.

19) عبد المجيد الحسيب، حوارية الفن الروائي، مجموعة الباحثين الشباب، مطبعة أنفوبرانت، فاس، المغرب، (دط)، 2007.

20) عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، المغرب،(ط1)، 2003.

21) عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر (ط1)، 2006.

22) عدنان علي محمد الشريم، الخطاب السردي في الروايى العربية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، (ط1)، 2015.

23) عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (دط)، 2000.

24) علي عبيد، المروى له في الرواية العربية، دار محمد علي للنشر، تونس، (ط1)، 2003.

25) محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، دار الهدى للصحافة للنشر والتوزيع، الإمارات العربية، دبي، (ط1)، 2011.

26) محمد برادة، أسئلة الرواية أسئلة النقد، شركة الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، (ط1)، 1996.

27) عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، دار الكتاب الحديث، القاهرة، مصر، (ط1)، 2011.

28) محمد نديم خشفة؛ تأصيل النص؛ المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، (ط1)،1997.

29) محمد رياض وتار، شخصية المثقف في الرواية العربيةالسورية، الدارالبيضاء، المغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (دط)،1999.

30) مرابطي صليحة، حوارية اللغة في رواية تامخست، " دم النسيان" للحبيب السايح، دار الأمل، منشورات تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، (دط)، 2012.

31) هيام كريدية، أضواء على الألسنية، (دن)، (ط1)، 2008.

32) وسيم الكردي، المشكالية: نحو حوار حواري من الصوت المفرد إلى الأصوات المتعددة، مركز القطان للبحث والتطوير التربوي، مؤسسة عبد المحسن، القطان، فلسطين، (دط)، 2003.

33) يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، (ط2)، 1999.

2- الكتب المترجمة إلى اللغة العربية:

34) برنار فاليط، النص الروائي، تقنيات ومناهج، ترجمة رشيد بنجدو، المشروع القومي للترجمة، (دط)، 1992.

35) بول آرون وألان فيالا، سوسيولوجيا الأدب، ترجمة محمد علي المقلد، دار الكتاب الجديد المتحدة، طرابلس، ليبيا، (ط1)، 2013.

36) بييرزيما، النقد الإجتماعي، ترجمة عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (ط1)،1991.

37) بيير.ف.زيما، النص والمجتمع آفاق علم اجتماع النقد، ترجمة أنطوان أبو زيد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، (ط1)، 2013.

38) تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، (ط2)، 1996.

39) جورج لوكاش، نظرية الرواية وتطورها، ترجمة نزيه الشوفي، (دن)، (دط)، 1987.

40) جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، ترجمة نايف بلوز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (ط3)، 1985.

41) رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (دط)،1998.

42) روجر آلن، الرواية العربية، ترجمة حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، (دط)، 1997.

43) روجر فاولر، اللسانيات والرواية، ترجمة أحمد صبرة، مؤسسة حورس للنشر والتوزيع، الإسكندرية،مصر، (دط)، 2009.

44) لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، ترجمة بدر الدين عردوكي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، (ط1) ، 1993.

45) لوسيان غولدمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ترجمة محمد سيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، (ط2)، 1986.

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

47) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (ط1)، 1987.

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

49) ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التريكي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، (ط1)، 1986.

3- المجلات والدوريات:

50) أحمد أستيرو، علم الإجتماع والنقد الأدبي، مجلة علامات، مطبعة المعارف الجديدة، العدد 39، 2013.

51) أزاده منتظري، محمد خاقاني، منصوره زركوب، النقد الإجتماعي للأدب، نشأته وتطوره، مجلة إضاءات نقدية، جامعة إصفهان، إيران، العدد السادس – صيف1391، س/ حزيران، 2012.

52) جوادي هنية، التعدد اللغوي في رواية: " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف للأعرج واسيني" ، مجلة المخبر– أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والإجتماعية، جامعة محمد خيضر– بسكرة، العدد الخامس، مارس 2009.

53) سامية داودي، ميخائيل باختين: الرواية مشروع غير منجز، مجلة الخطاب، جامعة تيزي وزو، العدد13، (دت).

54) شرفي عبد الكريم، مفهوم التناص (من حوارية ميخائيل باختين إلى أطراس جيرار جنيت)، دورية دراسات أدبية، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، القبة، الجزائر، (ع2)، جانفي 2008.

55) فاتح حمبلي، التناص في الدرس النقدي الحديث؛ (إشكالية التنظير والممارسة)، مجلة الآداب واللغات أبوليوس، المركز الجامعي سوق أهراس، الجزائر، العدد1، ديسمبر 2008.

56) محمد خرماش، عن المرجع السوسيولوجي في تكوين الخطاب الأدبي، مجلة مكناسة، جامعة مولاي إسماعيل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، فاس، المغرب، العدد7، 1993.

57) معجب بن سعيد الزهراني، آثار نظرية الرواية الغربية في النقد الروائي العربي، مجلة جامعة الملك سعود، الرياض، المملكة العربية السعودية، المجلد التاسع، 1417 هـ/1979م.

58) منيرة شرقي، المبدأ الحواري عند ميخائيل باختين، مجلة جيل للدراسات الأدبية الفكرية، مركز جيل البحث العلمي، العدد الثالث، أيلول/ سبتمبر، 2014.

59) نجاة عرب الشعبة، حوارية باختين: دراسة في المرجعيات والمفردات، مجلة التواصل في اللغات والثقافة والآداب، قسم العربية وآدابها، جامعة باجي مختار، عنابة، العدد 31، سبتمبر 2012.

4- الملتقيات والندوات:

60) إبراهيم بن علي الدغيري، علاقة الرواية بحركة المجتمع؛ مدخل نظري، ملتقي الباحة الثقافي الثاني، 1428هـ، الرواية وتحولات الحياة في المملكة العربية السعودية، النادي الأدبي بالباحة، (ط1)، 2008.

61) سليم بركان النقد السوسيوبنائي في الجزائر، حوليات الأدب واللغات، جامعة المسيلة، الجزائر، 21-22 ماي، 2006.

62) سليم بركان، تلقي الخطاب النقدي السوسيولوجي في الجزائر، أشغال الملتقى الدولي الثالث في تحليل الخطاب، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، (دت).

5- الرسائل الجامعية:

63) إيمان مليكي، الحوارية في الرواية الجزائرية، (الغيث) لـــ: " محمد ساري"، (مرايا متشظية) لـــ:" عبد الملك مرتاض"، (دم الغزل) لـــ: " مرزاق بقطاس"، إشراف عبد الله العشي، مخطوط مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2013/2012.

6- المواقع الإلكترونية:

64) عليسة وأسطورة تأسيس قرطاج- منتدى فتكات، ثقافة ومعلومات< أقسام الثقافة والمعلومات<fatakat.com، تاريخ دخول المنتدى 07/04/2017، الساعة الثامنة وعشرون دقيقة (20:08).

فهـــــرس

الموضوعات

فهرس الموضوعات

العنوان	الصفحة
شكر	
إهداء	
مقدمة	أ-د
الفصل الأول: الإتجاه الأسلوبي في دراسة الرواية	**06-42**
I- الظاهرة الأدبية وعلاقتها بالمجتمع	06-20
II- أسلوبية الرواية	21-42
2-1-الرواية المونولوجية (المناجاتية)	28-29
2-2- الرواية الحوارية (البوليوفية)	29-35
2-3- التعدد اللغوي	35-38
2-4-شاعرية النص الروائي	38-42
الفصل الثاني: أسلوبية الرواية في رواية "نخب الحياة" لـــ"آمال مختار"	**44-82**
1- ملخص الرواية	44-47
2- أنماط حوارية الرواية	47-66
2-1-التهجين	49-60
2-2-الأسلبة	60-63
2-3-التنويع	63-64
2-4-الأسلبة الباروديـة: (المحاكاة الساخرة)	64- 66

3- الحوارات الخالصة	71-66
4- أصالة اسلوب الرواية	82-71
4-1- الأسلوب المباشر	74-71
4-2- الأسلوب غير المباشر	76-74
4-3- الأسلوب غير المباشر الحر	82-76
خاتمة	86-83
قائمة المراجع والمصادر	94-87
فهرس الموضوعات	97-95

ملخص:

تطرقنا في بحثنا إلى موضوع: " **نخب الحياة**"ل "**آمال مختار**" "**دراسة أسلوبية**" فقسمناه إلى فصلين، تناولنا في الأول منه: أهم الاتجاهات الأسلوبية في دراسة الرواية وركزنا فيه على أهم المقاربات السوسيونصية وطريقة نظرتها للأدب، كما توقفنا فيه عند أهم الجهود التي قام بها باختين في مجال الرواية. وأما الفصل الثاني فكان تطبيقيا وتناولنا فيه مختلف عناصر حوارية باختين، من خلال رواية " **نخب الحياة**" للروائية التونسية " **آمال مختار**". توصلنا في نهاية البحث إلى بعض النتائج نذكر منها: إن الرواية فضاء رحب تتعدد فيه الرؤى ووجهات النظر، وتتنوع فيه مستويات اللغة وأساليبها.

Résumé :

Notre projet :roman "**Nakhb Elhayet**" -étude stylistique- constitue deux parties : la première parle des romantiques stylistique trends, ou directions dans la recherche du roman, Nous avons aussi mentionné les grands efforts fait par "**BAKHTINE**" dans le domaine de narration , La deuxième partie est pratique où nous avons étudié les éléments du dialogue chez "**BAKHTINE**" et après avoir analysé le roman "**Nakhb Elhayet**" par le romancier tunisienne "**Amel Mokhtar**" nous avons conclu que le roman est un horizon très vaste où varient plusieurs visions, points de vues, niveaux de langues et styles.

Summary:

Our project novel "**Nakhb Elhayet**" -stylistic study- consists of two parts: the first one deal the most important stylistic trends in the naval research. We focused on the sociotextual approach and its vision towards; literature, and on the great efforts made by "**Bakhtine**" in the field of narration But, the second part which is practical is about the different navel elements of dialogue of "**Bakhtine**". After analyzing" **Amel Mokhtar**"s novel "**Nakhb Elhayet**" we arrived at the following: a novel is a vast horizon where many visions, viewpoints, methods, language levels and styles vary.