جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الأدب واللُّغة العربية

مذكرة ماستر

اللُّغة والأدب العربي
دراسات نقدية
نقد حديث و معاصر

رقم: ل.ع/

إعداد الطالب:
سارة يوسف

يوم: 16/07/2022

الحوارية في روايتي" ليس في رصيف الأزهار من يجيب" لمالك حداد و" ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي أنموذجا

لجنة المناقشة:

سامية اجقو	أ. د.	محمد خيضر بسكرة	رئيسا
غنية بـوضياف	أ. د.	محمد خيضر بسكرة	مشرفا ومقررا
نزيهة مزروع	أ. د.	محمد خيضر بسكرة	مناقشا

السنة الجامعية : 2025/2024

وهناك طيورٌ تبني أعشاشها....

عندما تهبُ الرّيح

روايــة "ليس في رصيف الأزهار من يجيب"

(1961) La quai aux fleurs ne répond plus

مالك حداد

أصرّح بالذاكرة ... يا ابني....

ولكنّني أصمت .. وأجمع مسودّات هذا الكتاب

المبعثرة في حقيبة، رؤوس أقلام..

ورؤوس أحلام..

رواية ذاكرة الجسد" (1993)

أحلام مستغانمي

شكر وعرفان

- الحمد لله الذي بنعمته تتمّ الصالحات، وبتوفيقه تُختتم الجهود، وتُكلّل المساعي بالتمام .وبعد رحلة فكرية كانت حافلة بالبحث والشك والمثابرة، آن لهذا العمل أن يرى النور، يرافقه الشكر الصادق والامتنان العميق لكل من كان له في هذه الرحلة أثر .إلى **أستاذتي المشرفة الدكتورة غنية بوضياف**، التي كانت لي يد العون والعقل الهادئ والمرشد الأمين، فواكبت خطوات هذا البحث منذ بذوره الأولى، واحتضنت انشغالاتي الفكرية بصدق ورحابة صدر، ووجهتني بحكمة الأم وصرامة العالِمة. فكانت الدافع حين خفت الحماسة، والدعامة حين مالت الأيام .ولا يفوتني أن أرفع تحية إكبار وامتنان إلى أحد رجالات الأدب العربي الكبار ، ومَن يُعدّ من أعمدة جامعتنا سابقا، ذاك الذي تكفي أفعاله عن الألقاب، ويغني حضوره عن كل تعريف، فمكانته العلمية، ومهابته الفكرية، وتاريخه المشرف في خدمة الأدب والنقد، أكبر من أن يُحتفى بها في سطور. ويكفيني فخرًا أن كان لهذا العمل أن يُعرض في حضرته .إلى عائلتي، التي كانت لي وطنًا حين ضاقت السبل، وسندًا حين مالت الهمة ...
- إلى إخوتي وأحبتي، وكل من دعمني في الخفاء قبل العلن... لكم في هذا الجهد سهم لا يضيع .

- ختامًا، إن كانت في هذه المذكرة إضافة، فهي من توفيق الله ثم من فضل من أحاطوني بعلمهم ودعائهم .وإن بدت فيها هنات، فذاك جهد المقل، والعذر عند كرام الناس مقبول.

إهـداء

"لولا المشقةُ سادَ الناسُ كلُّهمُ... الجودُ يُفقرُ والإقدامُ قتالُ
المتنبي —.

في كل سطر من هذه المذكرة أثرٌ من تعبٍ جميل، وشهادة على أن الطريق إلى المعرفة ليس مفروشًا باليُسر، بل ممهّدٌ بالعزيمة، ومرويٌّ بالتضحيات...

إلى من علمتني أن للكلمات أرواحًا، وأن الفكر لا يزهر إلا في تربة الصبر والعزيمة،
إلى أمي، النور الذي لا يخبو، وسكينة القلب حين تضطرب السطور... دمتِ نبعًا لا ينضب.

إلى أبي، سندي الأول، ورفيق الدعاء في كل امتحان... إليك هذا الجهد المتواضع الذي طالما دعوتَ له دون أن تراه.

إلى كل أستاذٍ آمن بعقلي قبل قلمي، وفتح لي أبواب النقد على مصراعيها... جزيل الشكر لكم، لأنكم وسّعتم مداركي.

إلى مالك حداد وأحلام مستغانمي، لأنكما منحتماني نصين لا يُدرسان، بل يُعيشان.

إلى اللغة، حين تصير وطنًا، وإلى النقد، حين يصير بوصلة... هذا العمل نذرته لكما.

وأخيرًا،
إلى نفسي التي تعثرت كثيرًا، ثم وقفت... هذا الجهد لك، لأنك لم تستسلمي.

مقدمة

تعرف الرّواية حضــوراً وانتشــارًا واســعًا منذ نهاية القرن العشــرين وهي من أبرز الأجناس الأدبية تداخلًا مع الأنساق الخطابية الأخرى، إذ تستحضرها وتتفاعل معها، لتنسج من خلالها بنية حوارية حكائية، وتشكل في النّهاية فضاءً تتقاطع فيه الأصوات وتتداخل فيه الدّلالات والبنى والشّخصيات والأزمنة والأمكنة، ممّا يضفي عليها ديناميكية دائمة، ويجعلها مرآة لتعدّد الوعي الإنساني، فمنذ نشأتها، لم تكن الرّواية خطابًا أحادي الصَّوت، بل اتخذت من تعدُّد الأصوات سِمَةً أساسيةً تُمكّنها من احتواء تناقضات المجتمع وصراعاته الفكرية والتاريخية. وبذلك، غدت الرّواية ساحةً للصِّراع بين الخطابات المختلفة، حيث يلتقي فيها الأدبي والتاريخي، الفردي والجماعي، الأيديولوجي والفني، في تفاعلٍ يفضي إلى تشكيل حوارية كبرى تُثري دلالاتها وتوسع أفق تأويلها.

الرواية لا تعرف قواعد ثابتة وقاطعة فأصولها غائمة، إذ تستمد من الاشتغال والتجريب عناصره وتمتزج بتصوراته ضمن بنية تخييلية فنية، ومن هذا المنطلق، تتجلى قدرة الرّواية على التكيّف مع المجتمع وحياة الأفراد، خاصّة من خلال استحضارها لسجلات كلامية متعدّدة تعكس التباينات الاجتماعية عبر اللغة، فكل طبقة اجتماعية تمتلك أسلوبها الخاص في التعبير، ومعجمها المميز، ونبرتها الفريدة، كما أنّ المتكلم في الرّواية يتمتع بمرونة لغوية تُمكّنه من تكييف خطابه وفقًا للسّياق الذي يوضع فيه.

ويتأكد هذا التكيف أيضًا من خلال استيعاب الرّواية للهجات الاجتماعية المختلفة، وتوظيفها في بنيتها الفنية عبر آليات متعدّدة، أبرزها التهجين، والأسلبة، والحوار، ممّا يمنحها طابعًا حواريًا يعكس التنوع اللغوي والاجتماعي.

تستمد الرّواية بنيتها الحوارية من قدرتها الفريدة على استيعاب الأصوات المختلفة وتنظيمها في نسيج متكامل، حيث لا تقتصر على سردٍ خطيٍّ أحادي الصوت، بل تفتح

مجالًا واسـعًا لتعدّد الخطابات والأسـاليب والرؤى، فهي تُمكِّن الشـخصـيات من التعبير عن مواقفها الخاصّـــة بلغة تعكس خلفياتها الاجتماعية والثقافية، ممّا يجعل كل صـــوت داخل الرِّواية يحمل بصمته الفريدة، متحررًا من سلطة الراوي الكلي المعرفة.

هذه البنية الحوارية لا تتحقق فقط من خلال تنوع الشّخصيات، بل تمتد أيضًا إلى تعدّد الأساليب السردية، حيث تتداخل مستويات التعبير، من اللغة الرسمية إلى اللهجات المحلية، ومن الخطاب التقريري إلى الأسلبة السّاخرة، ومن الأسلوب المباشر إلى التهجين الذي يدمج بين لغات مختلفة داخل النص الواحد. في هذا السـياق، تصـبح لغة الكاتب مجرد واحدة من بين اللغات المتداخلة في الرِّواية، فلا تهيمن على باقي الأصـوات، بل تدخل معها في علاقة جدلية تعكس تعقيد الواقع الإنساني وتنوع زوايا النظر إليه.

اعتبر ميخائيل باختين أنَّ الرِّواية هي الجنس الأدبي الأكثر قدرةً على اسـتيعاب التعدّد اللغوي والفكري، لأنها لا تُخضـع الشّـخصـيات لمنطقٍ واحدٍ يُمليه الكاتب، بل تمنحها حرية التعبير عن مواقفها بلغاتها وأساليبها الخاصـة. وهكذا، تصـبح الرِّواية فضـاءً مفتوحًا للتحاور بين الطبقات الاجتماعية، والخلفيات الثقافية، والتصـــورات الفكرية المختلفة، مما يجعلها تجسيدًا حقيقيًا لفلسفة الحوار التي تقوم عليها الحياة ذاتها.

وقد مثَّل مفهوم الحوارية نقطة فاصـــلة بين الرِّواية التقليدية والرِّواية الحديثة، في الأدب الروسي خاصةً، حيث برزت معالم التحول من السّرد الأحادي إلى تعّدد الأصوات، ممّا جعل من الخطاب الروائي مســـاحةً للتعدّد والتفاعل بين الأيديولوجيات المتباينة والمختلفة. ولأن الظروف التاريخية، على اختلاف ســـياقاتها، غالبًا ما تؤدّي لظواهر متشـــابهة، فإنّ الرِّواية الجزائرية، منذ الاســـتقلال، وجدت في مفهوم الحوارية مســـلكًا مناســـبًا للكتابة، تشـــكّلت الحســاسـيات الفكرية للروائيين من رحم واقعهم التاريخي، موظِّفين أحداث الماضـي بوصـفها

مرآةً للحاضــر. وقد تجلى ذلك بوضــوح في العديد من الأعمال الســردية الجزائرية المكتوبة بالعربية، والتي حملت في طياتها أصواتًا متباينة تتجادل فيما بينها داخل النص، فتشكِّل بذلك فضاءً حواريًا غنيًا يتيح تعدد زوايا النظر وتداخل الرؤى.

في هذا السياق، نسعى إلى مقاربة الحوارية في نموذجين سرديين من الرِّواية الجزائرية، وهما :

- رواية "ليس في رصيف الأزهار من يجيب" لمالك حداد (1961)
- رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي (1993)

وذلك بغية الكشـف عن مظاهر الحوارية واسـتجلاء أبعادها في هذا الخطاب السّـردي التخيلي، وكان العنوان موســوما ب: "الحوارية في روايتي ذاكرة الجســد لأحلام مســتغانمي، و"ليس في رصيف الأزهار من يجيب لمالك حداد".

ونظرًا للطبيعة النظرية والتطبيقية لهذا الموضــوع، فقد اعتمدنا المنهج التحليلي النقدي، حيث قمنا بدراسة مفهوم الحوارية كما طرحه باختين، ثم رصدنا آليات تجسده داخل النصوص السّــردية المختارة، مع التركيز على مظاهر التعدد الصــوتي، وتفاعل الخطابات، والتناص، بوصفها عناصر رئيسة تُمكِّن من فهم ديناميكية الخطاب الروائي في الروايتين المدروستين.

تسعى هذه الدراسة إلى الإجابة عن مجموعة من التساؤلات الجوهرية، من بينها:

1. كيف تتجسد الحوارية في الرِّواية بوصفها خطابًا متعدّد الأصوات في هذا المتخيل السردي؟
2. ما مدى تأثير الأيديولوجيا في تشكيل الحوارية داخل النص الروائي؟
3. ما طبيعة العلاقة بين الحوارية والتناص في الروايتين المدروستين؟

4. إلى أي مدى يمكن اعتبار رواية "ذاكرة الجسـد" امتدادًا لروح التعدد الصـوتي التي تجسده رواية "ليس في رصيف الأزهار من يجيب"؟
5. كيف يوظف كلٌ من أحلام مســـتغانمي ومالك حداد الحوارية لتفكيك الخطابات المهيمنة داخل المتخيل السردي؟
6. هل يمكن اعتبار الرِّواية الجزائرية المكتوبة بالعربية فضـــاءً حواريًا بامتياز أم أن هناك حدودًا لهذا التعدد الصوتي؟
7. كيف أسهمت السّياقات التاريخية والسّياسية في تشكيل الحوارية داخل النصوص الروائية الجزائرية؟
8. ما حدود الحوارية وإمكاناتها في تحليل النّصوص السردية الجزائرية؟

تعتبر هذه الإشـكاليات من الدافع الأسـاسـي وراء اختياري لهذا الموضـوع، فقد حفزني شـغفي بفهم آليات التعدّد الصـوتي في الرِّواية الجزائرية إلى الغوص في مفهوم الحوارية وتتبع تطوراته داخل النّصـــوص الســـردية. ولهذا، حاولت في المدخل أن أضـــع إطارًا نظريًا متينًا يساعدني على مقاربة الظاهرة، فاستعرضت بدايةً المفهوم من وجهة النظر إلى التبيؤ والرؤية الســـردية، ثم مفهوم الخطاب الحواري عند باختين والأيديولوجيا باعتبارها منطلقًا رئيسًـــا لفهم طبيعة الأصوات المتعدّدة داخل النّص السّردي. ثم انتقلت إلى تحديد مفهوم التجريب الروائي من حوارية باختين إلى تناصـــية كرســـتيفا، وكيف أثر ذلك على آفاق التأويل. كما ســـلطنا الضّـوء على الحوارية في النقد العربي، وكيف جرى استقبالها وتوظيفها في تحليل النّصـوص السّردية. وأخيرًا، ناقشنا حدود الحوارية وإمكاناتها، ممّا مكننا من وضـع الأسس المنهجية التي سنعتمدها في تحليل الروايتين المدروستين، ثم تطرقنا إلى الحوارية ونقد النقد.

وفي إطار الفصل الأول الموسوم بـــ "الحوارية في السرد (التأسيس والتجليات النقدية)"، ســعيت إلى تأصــيل مفهوم الحوارية (نظرية) ومفهوم الحوارية عند جورج لوكاتش ولوســيان غولدمان وتعدّدية ميخائيل باختين مبرزة كيف يتجاوز النص السردي الأحادية الصوتية ليخلق تفاعلاً جدليًا بين الســرد والحوار، حيث يتداخل الصــوت الذاتي مع الأصــوات الأخرى، ممّا يعزز الطبيعة الحوارية للرواية ويجعلها ساحةً للتعدد والتفاعل الخطابي. وتطرقنا بعد ذلك إلى الحوارية وتفكيك الخطاب الأحادي من خلال حوارية الرمز وتداخل الأجناس الأدبية وتقنيات الأسلبة والتناص والمتعاليات النصية والحوار والتنضيد ممّا يخلق طبقات دلالية متعدّدة داخل النص، تســهم في تعزيز الحوارية، حيث لا تفرض الرِّواية معنى أحاديًا، بل تفتح المجال أمام القارئ لتأويل النص وفق ســياقات مختلفة. والتهجين اللغوي كاســتراتيجية ســردية، حيث لا يقتصــر دوره على كســر الجمود اللغوي فحســب، بل يمنح النص تنوعًا تعبيريًا يعكس تعدّدية الأصوات، ممّا يعزز الطبيعة الحوارية للرواية ويتيح للشّخصيات التعبير عن هوياتها المختلفة وفقًا لســـياقاتها الثقافية والاجتماعية، بعدها حاولنا تقديم مفهوم حوارية المكان والزمان في السرد الروائي..

وفي الفصل الثاني التطبيقي والموسوم بـــــ: جماليات الحوارية السردية في روايتي ليس في رصـيف الأزهار من يجيب لمالك حداد وذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، فقد سعيت من خلاله إلى إبراز كيفية تفاعل المكان والزمان داخل النص الســـردي، بوصـــفهما عنصـــرين أساسيين في تشكيل الحوارية داخل الرِّواية.

أولاً، تناولت الحوارية السـردية وتعّدد الأصـوات في الروايتين من خلال دلالات العنوان كقيمة حوارية موازية وتناولت الوطن والمنفى ومجرات العنوان في رواية مالك حداد ثم مشهدية الجسـد وشـحن العنوان في رواية أحلام مسـتغانمي، وأشـرت في العنصـر الثاني إلى البعد

الحواري في متن الروايتين من خلال شـــعرية الحوارية في رواية مالك حداد ورؤية العالم وحوارية الراوي في رواية أحلام مســـتغانمي وفي العنصـــر الثالث تناولت البنية اللغوية بين التهجين والتنضـيد والأسـلبة من خلال الاتصـال والانفصـال في رواية مالك حداد وتمظهرات التاريخ في رواية أحلام مستغانمي.

وفي المبحث الثاني تناولت جماليات الحوارية المكانية والزمانية في الروايتين وتناولت في العنصـــر الأول أنواع وأشـــكال المكان (الحوارية والتنويع) من خلال انزياح المكان في رواية مالك حداد ثم تراكم المكان وأنسـنته في رواية أحلام مسـتغانمي وفي العنصـر الموالي تناولت المحاكاة السّـــاخرة ومفارقة الزمن الثقافي في الروايتين من خلال الزمن القائم والممكن في رواية مالك حداد وزمن الذاكرة وحوارية الشّـخصـيات حيث تناولت تعددية الأصـوات بين السّـرد الذاتي والحوار المفتوح، حيث سـعيت إلى إبراز كيف يتداخل الصّـوت السّـردي مع أصوات الشّخصيات الأخرى، ممَّا يخلق نسيجًا سرديًا متعدِّد الطبقات، يسمح بتفاعل وجهات النظر المختلفة داخل الرِّواية في رواية أحلام مستغانمي حيث ركزنا على آليات البناء الزمني داخل الرِّواية، وكيف يتجاوز الزمن السَّـردي مفهومه التقليدي القائم على الخطية إلى فضـاء حواري متعدِّد المسـتويات، تتداخل فيه الأزمنة وتتشـابك في بنية سـردية غير نمطية. في الأخير تناولت التناص وحوارية الشَّخصيات في الروايتين من خلال العتبات والتعالي النصـي الحواري والميتناص وتعدّدية العوالم والتناص وإنتاج الدلالة (التحولات والاشـــتغال) والتناص الأدبي والتاريخي بوصـفه أحد مظاهر الحوارية، حيث تتداخل الرِّواية مع نصـوص سـابقة، سـواء من عناصـر الأدب أو التاريخ أو غير ذلك، لتعيد إنتاجها في سـياق جديد، ما يمنحها أفقًا تأويليًا متجددًا ويجعلها فضاءً مفتوحًا على تعدد الرؤى والتصورات.

كما اســـتند بحثي إلى مجموعة من المراجع الجوهرية التي أرســـت الأســـس النظرية والمنهجية لتحليلي، مما أتاح لي اســتكشــاف ماهية الحوارية في الرِّواية الجزائرية من منظور باختين ومقاربات النقد السردي الحديث. منها:

- أساليب السرد في الرِّواية العربية لصلاح فضل .
- الأنساق السردية المخاتلة لعبد الرزاق مصباح .
- تحليل النص السردي لسيزا القاسم .
- نظرية الرِّواية لعبد المالك مرتاض.
- رؤية العالم في ثلاثية أحلام مستغانمي لمحمد الأمين بحري.

اعترضـــتني أثناء إنجاز هذا البحث صـــعوبات جوهرية، أبرزها وفرة المادة النظرية المتعلقة بموضــع الدراســة، وقد فرض هذا التفاوت عليّ تحديًا منهجيًا تمثّل في إيجاد توازن دقيق بين البعدين التنظيري والتأويلي. بحيث لا يطغى أحدهما على الآخر، كما أن تباين المناهج النقدية في مقاربة النّصــوص الروائية شــكل إشــكالية أخرى، حيث تنفرد كل رواية بمنظومة تحليلية خاصــة تســتدعي أدوات إجرائية مغايرة، مما جعلنا في البداية أمام شــبكة مفاهيمية متداخلة تطلبت مني محاولة تفكيكها وإعادة تركيبها وفق مقتضــيات البحث وأهدافه النقدية.

وكانت خاتمة العمل حوصـــلة لما خلص إليه التحليل، حيث ســـعيت من خلالها إلى تقديم إجابات ستبقى مفتوحة ولا نهائية عن الإشكالات المطروحة في المقدمة، مستعرضة لأهم النتائج التي توصلت إليها في هذه الدراسة. كما حاولت إبراز ما قد حققته الدراسة من مكاسب معرفية وما ظل فهو بحاجة إلى مزيد من البحث والتعمق، آملة من المولى عز وجل

أن تفتح هذه المقاربة أفقًا جديدًا لدراسـات لاحقة تتوسـع في معالجة هذا الموضـوع من زوايا عديدة ومختلفة.

والفضل لله عزو جل في إتمام هذا العمل البحثي، وإذا كان الشكر ضربٌ من الاعتراف بالفضـــل، فإني أتوجه بوافر الامتنان والعرفان للأســـتاذة المشـــرفة الأســـتاذة الدكتورة غنية بوضـياف، التي لم تدخر جهدًا في توجيهي ومدّي بإرشـاداتها القيمة، فكانت لي خير مرشـد في رسـم معالم هذا البحث. كما أخص بالشـكر لقسـم الأدب العربي بجامعة محمد خيضـر بسكرة، الذي أتاح لنا فرصة النهل من معين المعرفة ومواصلة البحث الأكاديمي، وإلى أساتذة كلية الآداب واللغات كافة، الذين كان لهم الفضـــل في تأطير مسـيرتنا العلمية بمنهجيات جد رصـينة وتوسـيع آفاق رؤيتنا النقدية والشـكر موصـول للجنة المناقشـة الموقرة فلها كل التقدير والاحترام بعنايتها وجهدها في قراءة هذا العمل المتواضع .

مدخل:

التنظير النقدي والمعرفي لمفهوم الحوارية

1/الحوارية dialogic (من وجهة النظر إلى التبئير والرؤية السردية)

2 / الخطاب الحواري عند باختين (من الخطاب الحادي إلى الخطاب الحواري)

3 / التجريب الروائي (من حوارية باختين إلى تناصية كريستيفا)

4 / الحوارية في النقد العربي (غوايات الاستقبال و آليات التوظيف)

5 / الحوارية و نقد النقد (لانهائية التفاعل)

التنظير النقدي والمعرفي لمفهوم الحوارية

تقوم الحوارية (Dialogisme)، كما بلورها ميخائيل باختين[1]، على رؤية شـمولية للالم بوصفه فضاءً قائماً على التفاعل المستمر بين الأصوات والخطابات، حيث لا وجود لخطاب مسـتقل بذاته، بل كل خطاب هو اسـتجابة لخطابات سـابقة وحوارٌ معها، سـواء بالتأييد، أو التعديل، أو المعارضة.

1 ميخائيل باختين (1895 . 1975م) فيلسوف ولغوي ومنظر أدبي روسي (سوفييتي). ولد في مدينة أريول. درس فقه اللغة وتخرج عام 1918. وعمل في سلك التعليم وأسس «حلقة باختين» النقدية عام1921.

اعتقل عام 1929 بسبب ارتباطه بالمسيحية الأرثوذكسية، ونفي إلى سيبيريا مدة ست سنوات. بدأ عام 1936 التدريس في كليّة المعلمين في سارانسك. ثم أصيب بالتهاب أدّى إلى بتر ساقه اليسرى عام 1938. عاد باختين بعدها إلى مدينة لينغراد (بطرسبرغ)، وعمل هناك في معهد تاريخ الفن، الذي كان أحد معاقل «الشكلانيين» الروس، ثم عاد إلى سارانسك حيث عمل أستاذاً في جامعتها.

اسـتقر منذ عام 1969في كليموفسـك (إحدى ضـواحي موسـكو) بعد أن تدهورت صـحته وراح يكتب في مجلاتها وخاصـة «قضايا الأدب Voprosy Literatury «و«السياق.Kontekst »

بدأ باختين الكتابة والنشر بعد تخرجه في الجامعة مباشرة، فصدرت مقالته الأولى: «الفن والمسؤولية» عام 1919، ثم صدر كتابه الشهير «مشكلات في شعرية دستويفْسكي Problems of Dostojevskys Poetics «في مدينة لينغراد (بطرسبرغ) عام 1929. ونشـر باختين بعض مقالاته وثلاثةً من كتبه بأسـماء مسـتعارة: «فولوشـينوف وميدفيديف». ودافع عام 1940 في المعهد الأدبي التابع لأكاديمية العلوم (السـوفييتية) في موسـكو عن رسـالة دكتوراه عنوانها: «إبداع فرانسـوا رابليه والثقافة الهزلية الشـعبية في العصـور الوسطى وعصـر النهضـة». وقد صـدرت هذه الرسـالة في كتاب بعد خمس وعشرين سـنة من كتابتها عام 1965. وهناك أعمال لباختين لم ترَ النور إلا بعد وفاته، لذا لم يبدأ العالم بالتعرف إليه إلا بعد خمســين عاماً من التعتيم حوله، ولم يحظ باختين بالشهرة إلا في نهاية حياته بعد إعادة نشر كتابه «مشكلات في شعرية دستويفْسكي» عام 1973، ونَشْـرْ كتابه «إبداع فرانسـوا رابليه ...» الذي صـدر في موسـكو عام 1965، وترجم إلى الإنكليزية عام 1986 بعنوان «رابليه وعالمه.Rabelais and His World »

نقلا عن:

https://ar.wikipedia.org/w/index.php?title=%D9%85%D9%8A%D8%AE%D8%A7%D8%A6%D9%8A%D9%84%D8%A8%D8%A7%D8%AE%D8%AA%D9%8A%D9%86&action=edit&section=2

فالكون، في نظره (باختين) مبني على الحوارية، إذ إن كل فكرة، وكل نص، وكل صوت يحمل داخله صدى أصوات أخرى سابقة عليه، ولا يتحدد معناه الا من خلال تفاعله مع هذه الأصوات، لا بمعزل عنها.

فجوهر الحوارية يتمثل في اعتبار الخطاب جزءًا من شبكة متداخلة من النصوص والخطابات، التي تتلاقى فيها الأصوات وتتجادل، مما يخلق فضاءً مفتوحًا وديناميكيًا.

وهكذا، فإن المتن الروائي، وفق المنظور الباختيني، لا يُقرأ بوصفه بنية منغلقة، وإنما بوصفه سلسلة من التفاعلات النصية التي تستحضر أصواتاً متعددة، إما بالمحاكاة أو المفارقة، أو حتى بالمواجهة الجدلية. وبهذا، تصبح الرِّواية مجالًا حيويًا تتجلى فيه التعددية الصوتية، التي هي من أبرز تجليات الحوارية.

وقد أسس باختين هذا التصور انطلاقًا من مفهوم "النموذج الأولي"، حيث يرى أن كل خطاب أو متن له حضور سابق، وهو بمثابة أصل تتم محاكاته من خلال خطابات لاحقة. فكل نص جديد هو، في جوهره، امتدادٌ ومحاكاة لنصوص أخرى، أوهو استجابة لها، مما يجعل الفكرة عينها ذات تاريخ طويل، يتجسد في سلسلة متصلة الحلقات تربط الحاضر بالماضي، في تفاعل مستمر بين الأصوات والخطابات.

وإذا كانت الحوارية هي مفتاح فهم هذا التفاعل الحاصل بين النصوص والأفكار، فإنها تفرض علينا دراسة الرِّواية بوصفها فضاءً حوارياً تتداخل فيه الأصوات، وتتجسد فيه الإيديولوجيات المختلفة. لذا، فإن فهم الرِّواية في ضوء الحوارية يقتضي استكشاف طبيعة العلاقات بين الأصوات داخل النص، وطريقة تناغمها مع السياقات الثقافية والفكرية التي تنتمي إليها.

أولا: 1 / الحوارية Dialogic **(من وجهة النظر إلى التبئير و الرؤية السردية)**

يُعد مفهوم الإيديولوجيا من أكثر المفاهيم تعقيدًا وتشعبًا في الفكر الفلسفي والاجتماعي، إذ ترجع جذوره إلى الفلسفة اليونانية، لكنه لم يظل حبيسها، بل امتد تأثيره عبر العصور حتى غدا أحد المرتكزات الأساسية في الفكر الحديث. وقد أثار هذا المصطلح جدلًا كبيرا بين الفلاسفة والمفكرين، نتيجة تشابك وتداخل أبعاده الفلسفية، والسياسية، والاجتماعية، مما حال دون الوصول إلى تعريف موحّد وشامل جامع مانع يحيط بجميع دلالاته.

لقد أشار العديد من الباحثين إلى أن الإيديولوجيا ليست مجرد منظومة فكرية، بل هي جزء لا يتجزأ من البنية الثقافية والمعرفية التي تشكل وعي الأفراد والجماعات. ومن هذا المنطلق، يرى البعض من المفكرين أن الإيديولوجيا تُعد بمثابة بنية فوقية تحدد أنماط التفكير، وتؤثر على القرارات والمواقف، سواء على المستوى الفردي أو الجماعي.

وفي هذا السياق، يرى عبد الله العروي أن الإيديولوجيا "مصطلح مشكِّل يجب استعماله بحذر، بل يتحتم الاستغناء عنه في أكثر من الحالات؛ لأنه مفهوم غير بريء، يحمل في طياته اختيارات فكرية يجب الوعي بها لكي لا يتناقض صريح الكلام مع مدلوله الضمني. وهو مفهوم قد يصلح أداة للتحليل السياسي، والاجتماعي، والتاريخي؛ لكن بعد عملية فرز وتجريد لكي يبقى كل باحث وفيًّا لمنهج المادة التي يبحث فيها"[1].

أما بالنسبة لباختين، فإن الإيديولوجيا عنده ترتبط ارتباطًا وثيقًا بمفهوم الحوارية وتعدد الأصوات، حيث يُنظر إليها باعتبارها فضاءً تتفاعل فيه الأصوات المتعددة، وتتولد من خلاله المعاني في إطار الصراع والتداخل بين الوعي الفردي والجماعي. فكل خطاب، في

1 عبد الله العروي: مفهوم الإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 5، ص 127، 160.

نظر باختين، هو انعكاس لمجموعة من الإيديولوجيات المتصـــارعة التي تتجلى عبر اللغة والتلفظ.

وبناءً على ذلك، فإن فهم الإيديولوجيا لا يمكن أن يكون منفصلًا عن بنيتها الخطابية، وعن علاقتها بالتعدد الصـــوتي والحوارية، وهو ما يجعل دراســـتها ضـــرورية لفهم الخطاب الأدبي والفكري في تجلياته المختلفة.

يؤكد "باختين" في كتابه (الماركسية وفلسفة اللغة) العلاقة المتينة والارتباط الوثيق بين اللغة والإيديولوجيا، انطلاقًا من أن الوجود الاجتماعي ينجز انماطا مختلفة للوعي، ويخضـــع في أســاســه إلى طبيعة الوجود الفعلي للأفراد بوضــعياتهم الاقتصــادية والاجتماعية. فطبيعة التواصـــل الإنســـاني تجعل اللغة تشـــتغل بوصـــفها مجموعة من الأدلة المشـــبعة بنظرات، وتصورات الفئات، والطبقات الاجتماعية، وتعبر عن رؤاهم الفكرية، وبالتالي تتخلى اللغة عن شفافيتها وحيادها لتتشكل وتتلون وفق النزعة الاجتماعية التي توظفها[1]،

من خلال هذا يتضـــح لنا أن باختين ينطلق من فرضـــية التي تبين أن اللغة ليســـت مجرد أداة لنقل الدلالات، وإنما هي عبارة عن فضاء تتجسد فيه التفاعلات الاجتماعية، حيث تتقاطع الإيديولوجيات المتنوعة عبر

الخطاب، فالمفردات ليســـت كيانات محايدة، بل تتحدد معانيها وفق الســـياقات الاجتماعية والســـياســـية التي تنشـــأ فيها. وهذا يعني أن كل خطاب لغوي يحمل في جوهره تصـــورات اجتماعية معينة، مما يجعل اللغة أداة محورية في التعبير عن الوعي الجماعي، وعاكسةً للتحولات الفكرية والثقافية التي تشهدها المجتمعات.

1 عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب الســـردي، منشـــورات اتحاد الكتاب العرب، دمشـــق، د. ط، 2008، ص 270،271.

لذلك، فإن أي محاولة لتحليل اللغة تســتوجب دراســتها باعتبارها دليلًا يعكس تفاعل الأفراد مع واقعهم. ويؤكد "باختين" على هذا البعد بقوله: " لا بدمن تحليل عميق وجاد للكلمة كدليل مجتمعي، حتى يمكن فهم اشــتغالها كأداة للوعي، وتســتطيع الكلمة بفضــل هذا الدور الاستثنائي الذي تؤديه كأداة للوعي أن تشتغل كعنصر أساسي مرافق لكل ابداع أيديولوجي كيفما كان نوعه ان الكلمة تصــحب كل فعل إيديولوجي وتعلق عليه[1] "، مما يجعلها عنصــرا أساسيًا في تشكيل الوعي الاجتماعي.

من هذا المنطلق، نجد أن "باختين" يولي اهتمامًا خاصًا باللغة في الخطاب الأدبي، اذ يرى أن الرّواية ليست مجرد بناء لغوي مغلق، بل هي فضــاء تتقاطع فيه أصــوات اجتماعية متعددة، تحمل تصورات مختلفة للعالم.

لذا، لا يمكن دراســة الرّواية من منظور شــكلي بحت، بل ينبغي النظر إليها بوصــفها خطابًا يعكس صراعات فكرية وإيديولوجية متشابكة".

يرى باختين أن المنظومة التعبيرية (اللغة) ليست مجرد وسيط للتعبير او أداة للتفاعل، بل تشكل ركيزة وعنصر جوهري في تشكيل الوعي الإيديولوجي، إذ تنطوي الكلمات وتتضمن دلالات اجتماعية وثقافية تعكس وتترجم رؤى ومواقف الجماعات المختلفة.

وعليه، فإن أي مقاربة نقدية للنص الأدبي، وبالأخص الرّواية، لا تكتمل دون تحليل لغتها، باعتبارها تمثل تجليا وانعكاسا للبنية الاجتماعية التي أفرزتها.

وبهذا المعنى، لا تقتصــر الكلمة على كونها وحدة لغوية فحســب، بل تشــكل فضــاءً ديناميكيًا تتفاعل فيه الخطابات الإيديولوجية المتباينة داخل المجتمع.

1 ميخائيل باختين، الماركسـية وفلسـفة اللغة، ترجمة محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنشـر، الدار البيضـاء، ط1، د.ت، ص: 25.

استطاع "باختين" أن يبلور مفهوم البنية الأدبية بدقة ووضوح، إذ يجيب عن إشكالية طبيعتها (البنية) و خاصة في سياق الرِّواية اذ أنها ذات بعد اجتماعي أصيل، باعتبار أن التشكيل اللساني للأدب لا ينفصل عن بنيته الاجتماعية.

ويعمد إلى توضيح هذا التصور بعمق في مؤلفه " الماركسية وفلسفة اللغة" ، حيث يعالج الترابط الوثيق بين الدليل اللغوي والمدلول الاجتماعي، ويؤكد في هذا السياق أن: "كل ما هو إيديولوجي يملك مرجعًا، ويحيلنا على شـــيء ما له موقع خارج عن موقعه، وبعبارة أخرى، فكل ما هو إيديولوجي هو في الوقت نفسه بمثابة دليل"[1].

إذًا، فباختين يؤكد أن البنية الأدبية، وخاصـــة في الرِّواية، ليســت مجرد تكوين لغوي منعزل، بل هي انعكاس للبنية الاجتماعية، حيث تتداخل اللغة مع الإيديولوجيا لتشكل فضاءً للحوار بين الخطابات المختلفة، مما يجعل النص الأدبي وسيلة للتعبير عن الوعي الجماعي والصراعات الفكرية.

"علاوة على ذلك، فإن باختين يرفض مبدأ الســببية الذي يفترض أن البنية اللســانية ماهي الا انعكاس للبنية الاجتماعية، إذ يؤكد أن العلاقة بينهما ليســت خطية أو حتمية، بل تقوم على التفاعل الجدلي.

لذا، يرى أن تحليل الرِّواية يجب أن يوازن بين جانبين جانب جمالي واخر فني من جهة، والإيديولوجي من جهة أخرى، بحيث لا يكون الخطاب الروائي مفهومًا بمعزل عن محتواه الفكري، كما لا تكتمل دراسته دون مراعاة أساليبه الفنية وخصائصه الأسلوبية.

وفي نفس الســياق، يتضـــح أن "ميخائيل باختين" (Mikhaïl Bakhtine) يؤكد أن الرِّواية لا تقتصر على كونها مجرد تماثل مطابق للواقع، بل هي جزء من نسيجه المتشابك،

1 المرجع السابق، ص: 17

إذ تتداخل فيها الأصـوات الاجتماعية وتتفاعل ضـمنها الخطابات الإيديولوجية المتباينة، مما يجعلها حقلا متجدد للحوار والتعددية.

ومن هذا المنطلق، فإن تحليل الرِّواية لا يقتصـــر على رصـــد تمثيلاتها للواقع، بل يتطلب ادراكا عميقًا للبنى الدلالية التي تتشكل من خلالها.

ومن هذا المنطلق يقول باختين "ولذلك، فعندما نحلل رواية باعتبارها تركيبة من الدلائل، فنحن في الوقت نفسـه تتعامل مباشـرة مع الواقع الاجتماعي والثقافي والإيديولوجي، ولســـنا في حاجة إلى أن نقيم علاقة تناظر بين عالم الرِّواية والواقع – كما يذهب إليه غولدمان – لأن الرِّواية هي الواقع أيضًا"[1].

وفي هذا إشـــارة من "باختين" إلى أن الحوارية الروائية لا تقتصـــر على تعدد الشخصيات، بل تتجلى أيضًا في التشكيل اللغوي للنص.

فاللغة ليست كيانًا ثابتًا، وانما هي ساحة للتداخل الفكري والتفاعل بين وجهات النظر الاجتماعية والفكرية المختلفة. ومن هنا، فإن كل رواية تختزل في اعماقها بعدًا إيديولوجيًا، يظهر من خلال اختلاف الأسـاليب والتنوع في الخطابات النصـية، ما يجعلها أكثر تجسـيدا عن للبنية الاجتماعية التي نشأت فيه.

ومن جهة أخرى يعارض "باختين" الفصـــل الحاد بين النفســـية والإيديولوجيا، ويؤكد أنهما متداخلتان بشـــكل جدلي، بحيث انه من ير الممكن عزل الحياة الداخلية للفرد عن العوامل الخارجية المؤثرة فيه.

1 حميد لحميداني: النقد الروائي و الإيديولوجيا (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي)، ص: 48،49.

فكل تعبير لغوي، يحمل في طياته تفاعلًا مســـتمرًا بين التجربة الذاتية للفرد والبنية الإيديولوجية المحيطة به.

وبناءً على هذا التصـــور، يرى "باختين" أن النفســـية الفردية لا تعمل في معزل عن المجتمع، بل تتشـكل من خلال اللغة التي تعكس، في جوهرها، صـراعات فكرية وإيديولوجية قائمة في المحيط الاجتماعي. لذا، فإن العلاقة بين النفســـي والإيديولوجي ليســـت علاقة انفصـال، بل هي علاقة ديناميكية تتجسـد داخل الخطاب وتتفاعل باسـتمرار ضـمن السـياق المجتمعي العام.

إذ يقر "بوجود هوة عميقة بين النفســية والإيديولوجيا، يســتحيل عبورها، وهو يرى أن التركيبة الجدلية الحية للنفسـي والإيديولوجي، وللحياة الداخلية والخارجية؛ تتحدد باسـتمرار في كل حديث أو قول.

ويدعم تصـــوره هذا بالقول انه بهذه الكيفية تتبادل النفســـية والإيديولوجية التأثير فيما بينهما، والتفاعل ضـمن السـيرورة الوحيدة والموضـوعية في سـيرورة العلاقات المجتمعية، بل إن " باختين " يعمق في دراســاته اللغوية والنقدية مفهومه هذا عن دور الإيديولوجيات، حتى ليذهب إلى القول إن الكلمة هي الظاهرة الإيديولوجية، كان يجب أن يســـتمد منذ مدة من القيمة النموذجية البراهين الكافية لوضـع الكلمة موضـع الصـدارة في دراسـة الإيديولوجيات، ففي الكلمة بالضـــبط تتجلى الأشـكال القاعدية والأشـكال الإيديولوجية العامة على أحســن وجه[1].

1 فاضل ثامر: اللغة الثانية (في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي) ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء؛ بيروت، ط 1، 1994، ص: 136

يسلط "باختين" الضوء على أهمية البعد السيكولوجي في التحليل الروائي، حيث اعتبره محوريا واعتمد عليه بشكل واضح عند مقاربته لأعمال "دوستويفسكي"، ولم يكتفِ بالنظر إلى الشخصيات باعتبارها مجرد وسائل سردية، بل رأى أن وضعياتها النفسية تعد مدخلًا لفهم طبيعة الرِّواية الحوارية، فالجانب النفسي، من منظور "باختين"، ليس عنصرا معزولًا، بل يتشابك مع البعد الاجتماعي، مما يجعل الشخصيات حاملة لوعيها الإيديولوجي الخاص، ومعبّرة عن رؤى فكرية متعددة داخل النسيج المجتمعي.

من هنا، يتضح أن الرِّواية الحوارية، كما صاغها "باختين"، تنفرد وتختلف جذريًا عن الرِّواية المونولوجية التي تعتمد على صوت منفرد مهيمن. فالحوارية الروائية تتيح التعدد الصوتي، انسجام الشخصيات مع محيطها، ما يمنح الرِّواية ديناميكية خاصة تجعلها أكثر تعبيرًا عن الواقع الاجتماعي والفكري المتداخل.

وانطلاقًا من هذا الفهم، يصبح من الضروري تناول رؤية "باختين" لمفهوم التعدد الصوتي، وكيفية تجسيد النص الروائي كخطاب حواري يتخطى النموذج التقليدي للسرد الأحادي وذلك من خلال التالي:

ثانيا: الخطاب الحواري عد باختين (من الخطاب الأحادي إلى الخطاب الحواري)

لطالما نظر النقد البلاغي الكلاسيكي إلى الرِّواية من زاوية نظر أحادية، حيث اعتبرها عملًا يخضع بالكامل لسلطة المؤلف، الذي يمتلك السلطة المطلقة على توجيه الأحداث صياغة مسار الشخصيات وفق تصوره الذاتي. هذه النظرة تكرّس مفهومًا أحاديا للرواية، بوصفها انعكاسًا لصوت الكاتب وحده، مما جعلها تبدو كبنية خطابي او منظومة سردية يفرض فيها المؤلف وعيه الفردي عبر الشخصيات والمتلفظات السردية داخل النص.

إلّا أن هذه المقاربة التقليدية لم تعد كافية لاستيعاب الطبيعة المعقدة للتكوين الروائي، إذ يرى "باختين" أن الذات السادرة او المؤلف نفسه لا يتجلى بشكل مباشر في العمل بوصفه صـوتًا متفرّدًا ومهيمنًا، بل هو جزء من شـبكة من الأصـوات المتحاورة داخل النص. يقول باختين في هذا السـياق: "نجده الآن قد أظهر عجزه التام عن فهم طبيعة تكوين الرِّواية، ذلك أن الكاتب نفسـه لا يظهر من خلال عمله الذي أبدعه بنفسـه، إلا باعتباره صـوتًا واحدًا من الأصـوات المتحاورة، وإذا أردنا أن نبحث عن موقفه الخاص علينا أن نتجاوز مسـتوى الأسـاليب الفردية إلى 'أسـلوب' من نوع آخر، هو الذي يعمل على تنظيم المواجهة بين تلك الأساليب نفسها، إنه حوار الرؤى والمفاهيم المتولدة عنها"[1].

هذا الطرح يُبرز كيف أن الرِّواية ليست خطابًا أحادي الصوت، بل هي فضاء تتفاعل فيه أصوات متعددة، لكل منها وعيه الخاص ورؤيته المستقلة، مما يجعل النص الروائي ذاته ساحة للتداخل والتفاعل بين خطابات مختلفة، وليس فقط مجرد انعكاس لرؤية المؤلف وحده.

لذا فقد جاء مفهوم الحوارية "الباختيني" كنقيض للمقولة التي نادت بها الأسـلوبية التقليدية ومؤداها "الأسـلوب هو الرجل نفسـه" [2] ولكن في النقيض يرى باختين أن:"الأسـلوب هو الرجل، ولكن باسـتطاعتنا "القول: إن الأسـلوب هو رجلان، على الأقل، أو بدقة أكثر، الرجل ومجموعته الاجتماعية، مجسَّدين عبر الممثل المفوَّض، المستمع، الذي يشارك بفعالية في الكلام الداخلي والخارجي للأول".[3]

اذن يقتضـي تحقق الخطاب وجود فاعلين اثنين على الأقل، إذ لا يمكن للحوار أن يتكون إلا ضـمن بنية حوارية تبادلية، يتمظهر من خلالها التفاعل الخطابي وتتبلور العلاقات

1 حميد لحميداني: أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، منشورات سال، الدار البيضاء، ط 1، 1989، ص: 91،92.

2 المرجع نفسه: ص: 92.

3 تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين . المبدأ الحواري، ترجمة صالح فخري، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، ص: 160.

الحوارية، "لا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبيرات أخرى، وهذه العلاقة جوهرية تمامًا، ولذا فإن النظرية العامة للتعبير هي، في منظور باختين، انعطافة لا يمكن تفاديها كي نصل إلى دراسة هذا المظهر من مظاهر المسألة. والمصطلح الذي يستخدمه للدلالة على العلاقة بين أي تعبير والتعبيرات الأخرى هو مصطلح "الحوارية" (dialogism).[1]

تتجلى خصائص الحوارية* بشكل بارز في المتن الروائي، اذ تُعدّ الرِّواية الفضاء التعبيري الأمثل لتجلّي مبدأ الحوارية، نظرًا لما تتضمنه من تعدد في الأصوات وتنوع في الخطابات، وهو ما يُعزى إلى التعدد الكبير في الشخصيات. فكل شخصية داخل المتن الروائي تجسد وعياً مستقلاً، وتنتج خطابها من موقع اجتماعي وفكري محدد. هذا التمايز يخلق تفاعلاً جدليًا بين عدة انماط من الكلام، مما يفضي إلى تداخل هذه الخطابات وتفاعلاتها داخل البنى السردية.

فالرِّواية لا تقتصر على جمع هذه الخطابات المتباينة فحسب، بل تعمل عل تنظيمها في إطار من التعايش والتفاعل الحواري الذي يجعلها في حالة تداخل دائم، لا يحسمه المؤلف، بل يُترك مفتوحًا على مستويات التأويل والتلقي، ومن هنا يتضح ان بناء الرِّواية لا يُستند إلى خطاب أحادي مهيمن يفرض سطوته على باقي الأصوات، بل يُبنى من خلال التعدد والتنافر والاختلاف، وهي الخصائص التي تمنح النص الروائي ديناميكية داخلية.

فتصوّر باختين يجرد المؤلف من هيمنة الصوت الأحادي، ويمنحه موضعا ضمن شبكة من الأصوات المتحاورة، فالمؤلف في نظره، ليس المهيمن على الخطاب، بل أحد المشاركين فيه، إذ يتفاعل مع الوعي الآخر، ويستحضره ضمن صوته. هذا ما يفسّره باختين بقوله إن "الأسلوب هو رجلان": أي الفرد ومجموعته الاجتماعية، ما يعني أن الأسلوب لا

1المرجع نفسه، ص: 156

ينشـــأ من ذات معزولة، بل من ذات منفتحة ومتفاعلة مع محيطها. وهكذا تصـــبح الرّواية فضـــاءً تتلاقى فيه الأســـاليب وتتفاعل، فتُبنى عبر وعي جماعي، لا عبر خطاب ســـلطوي أحادي.

ويمكننا القول إن الخطاب، في تصوّر باختين، لا يتأسس من صوت احادي منفرد، بل يتشكل من تفاعل صوتين على الأقل، يتفاعلان جدليًا، ومن ثم يتداخلان في نسيج لغوي موحّد. هذه الصيغة التفاعلية تُعرف عند باختين بـ "الكلمة مزدوجة الصوت"، وهي أساس في تشكيل الرّواية الحوارية، حيث تقوَّض فيها مركزية الصوت الواحد– صوت المؤلف – لصالح تعددية صـــوتية ديناميكية، تتشـــابك وتتقاطع وتتفاعل فيما بينها، مما يمنح الخطاب الروائي طابعًا حواريًا مركّبًا.

يقول "فيصل دراج" بخصوص نشأة الحوارية" ينشئ باختين نظرية الرّواية على نظرية اللغة الحوارية وما يقول به متوقع منذ أن رأى في الرّواية صورة حوار لا ينقطع، تأخذ الرّواية في هذه الرؤية صفات الحوار وتكون تجسيدا له، أي كتابة ديمقراطية، إن صح القول تتعامل مع الإنســـان العادي الذي لا معجزة لديه ولا تنتظر خوارق قادمة و لأنها على ما هي عليه يكون المبدأ الحواري قواما لها إن تطور الرّواية يقوم على تعميق الحوارية وتوســـيعها و إحكامها وبذلك يتقلص عدد العناصـــر المحايدة الصـــلبة التي لا تدرج في الحوار فيتغلغل الحوار إلى أعماق الجزئيات، وأخيرا إلى أعماق الذات في الرّواية[1].

حصـــرت أنواع الرّواية "في نطاق علاقاتها بالذاتي والموضـــوعي، أي بالأحادي والشـــمولي فإما أن تكون هناك هيمنة تامة للكاتب، أو الراوي، فتهيمن بذلك النظرة الأحادية، و إما أن يترك الكاتب أو الراوي الحرية الكافية للشـخصـيات لكي تعبر عن نفسـها، وتعرض

1 دراج فيصل: الرواية والرواية العربية، المركز لثقافي العربي المغرب /لبنان 1999.

آراءها الشـخصـية، فتتحقق بذلك النظرة الشـمولية لعالم موضـوعي، و لهذا كله علاقة كبيرة بهيمنة أو عدم هيمنة أسـلوب الكاتب على، مجموع الأسـاليب والرؤى التي يتعامل معها في النص".

وانطلاقا من رؤية باختين، تُحدّد طبيعة الرِّواية بناءً على مدى خضـــوعها للذاتي أو انفتاحها على الموضـــوعي، فحين يفرض الكاتب أو الراوي هيمنته المطلقة على مجريات النص، تبرز الرِّواية الأحادية الصـــوت، إذ تتحكم نظرة واحدة في توجيه الأحداث وتفســـير العالم. لكن حين يتاح المجال لتعدد الرؤى وحرية الشـــخصـــيات في التعبير عن مواقفها، فـالرِّوايـة تتحول إلى بنـاء لغوي حواري يعكس التنوع والتفـاعـل بين وعي الفرد والوعي الجماعي. ويتجلى ذلك في مدى تحكّم أسـلوب الكاتب: فإن هيمن ومارس سـطوته، حجَب التعدد، وإن تنحّى، أتاح تفاعل الأساليب والرؤى داخل النص.

وتبعا للتصـــور "الباختيني"، تتميز الرِّواية الحوارية بقدرتها احتواء حضـــور المؤلف داخل منظومة متشـابكة من الرؤى المتعددة، بحيث لا ينفرد صـوت ما بالهيمنة على سـلطة الخطاب، تُهيَّأ لكل ذات تخييليه مجال للتعبير تُمكّنها من تجســـيد و تمثيل رؤيتها الذاتية، ينتج عن هذا التعدد الصـوتي وعيٌ وادراك سـردي مركّب بالواقع، لا يصـدر عن اي الهيمنة خطابية خارجية، وإنما يتشكّل عبر صراع وجدل داخلي وتفاعل حواري بين تلك الذوات داخل البنية النصية.

ومن خلال هذه البنية المنفتحة، تنجح الرِّواية في احتواء حسـاسـيات وتمثلات فكرية واجتماعية متباينة، بما يســـمح لها بمخاطبة متلقين ذوي خلفيات متعددة وميولات متباينة. فهي لا تُسقط تعقيد الوعي الإنسـاني في تصـور سـردي مغلق، بل تفتح المجال أمام تجلّياته

وتمظهراتـه المتعـددة، ممـا يجعلهـا أكثر تعبيرًا عن التغـاير والاختلاف الـذي يطبع التجربـة البشرية.

وفي مقابل الســـلطة المطلقة لإيديولوجية الكاتب في الرِّواية المونولوجية تهيمن في الرِّواية الديالوجية * تعددية الأصوات والأساليب، وأنماط الوعي والإيديولوجيات، كما أن آراء الكاتب نفسـها توضــع في مقابل آراء الشــخصــيات بحيث لا تمتلك امتيازا خاصــا، ولا دورا منظما، "وإنما تصـارع هي نفسها آراء الآخرين فتنهزم تارة وتنتصـر أخرى، ولكنها لا تحصـل في جميع الأحوال على الغلبة التامة وتبقى الرِّواية حتى عند نهايتها مجرد عرض لصـــراع الآراء والأفكار والإيديولوجيات"[1].

لبلوغ الرِّواية مستوى الحوارية يستدعي حضـور ثلاثة مسـتويات رئيسـية داخل بنيتها السردية:

1- **التهجين:** أي "مزج لغتين اجتمـاعيتين داخـل ملفوظ واحـد، والتقـاء وعيين لغويين مفصولين داخل ساحة ذلك الملفوظ، ويلزم أن يكون التهجين قصديا"[2]. فالروائي يوظفه بشـكل إرادي ومقصـود، اما التهجين الحاصـل في كلام العامة من الناس فهو تهجين غير إرادي لكونه ناتجاً عن التأثر والتأثير، والتهجين الذي يخصـه باختين لا يحدث إلّا في داخل الرِّواية إذ يكون إراديا ويحقق التعدد اللغوي.

2- **تعالق اللغات والملفوظات من خلال الحوار الداخلي:** أي دخول لغة الرِّواية في علائق مع لغات أخرى، من خلال اضاءة متبادلة بدون ان يؤول الامر الى توحيد للغتين داخل ملفوظ واحد ومن صيغ هذا التعالق

1 حميد لحميداني: أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، ص: 43

2 ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ص: 19

– الأسلبة: أي قيام وعي لساني معاصر بأسلبة مادة لغوية {اجنبية} عنه يتحدث من خلالها عن موضوعه[1].

3–**الحوارات الخالصـة:** الحوار الخارجي الذي يجري التعبير عنه بطريقة انشـائية، "يرتبط ارتباطا وثيقا بالحوار الداخلي، أي مع الحوار المجهري، ويرتكز اليه في حالات معينة. وكلا هذين الحوارين مرتبطان ارتباطا وثيقا بحوار الرِّواية الكبير مأخوذة ككل والذي يشملهما معا"[2].

إذًا، فالحوارات الخالصـة فهي "حوارات الشـخصـيات الداخلة في السـرد، يكون تعدد الأصـوات فيها مسـاوياً للتعدد اللغوي، بالإضـافة إلى حوارات غير مباشـرة كحوار السـنين والحقب والأيام[3]

لا تنحصـر الحوارية في المتن الروائي – وفقًا لمنظور باختين – في أشكالها الظاهرة كالحوارات الخالصة، الأسبلة والتهجين فحسب، بل تتجلى أيضًا في البنية العميقة للنص من خلال التأثير المتبادل مع نصـوص موازية، مما يخلق تداخلًا وتجاورًا لخطابات متعددة، اذن فهذا التفاعل النصـي يولد تنوع لغوي داخل الرِّواية، بحيث تتشـابك مسـتويات لغوية وخطابية مختلفة، وبذلك تنتفي هيمنة الخطاب الاحادي، ليحل محله تعدد أصـوات متجاورة تتأسـس على مبدأ الحوار والتفاعل، فالرِّواية لا تقتصر على صوت المؤلف فحسب، بل تتسع لتشمل نصوصًا أخرى، مما يجعلها بنية تفاعلية غنية ومفتوحة على تنوع وتعدد الأصوات.

1المرجع نفسه، ص: 19

2 ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص: 298،386

3 محمد وهابي، مفهوم التناص عند جوليا كريسـتيفا، مجلة علامات جدة ج 54–م14، شـوال 1425هـ، ديسـمبر 2004،383، 292،382.

ففي النص الروائي، تتنوع وتتعدد الأصوات بشكل واضح، حيث يكون صوت المؤلف واحدًا من بين هذه الأصـوات المتعددة. لا نجد في هذا الخطاب الروائي صـوتًا مهيمنًا، بل نلحظ وجود تفاعل بين أصوات مختلفة، مما يخلق تركيب حواري متنوع. هذا التعدد الصوتي يسـاهم في تعزيز المنحى الحواري داخل المتن الروائي، اذ تتفاعل الشـخصـيات وأفكارها في مواجهة بعضـهم البعض، وبالتالي، من خلال هذه التعددية، يتم الوصـول إلى رؤية شـمولية للواقع، تعكس تنوعه وتعقيده من خلال التفاعل المستمر بين الأصوات المختلفة في النص.

ندرك في هذه المرحلة أن الرِّواية الحوارية تتسـم بتعدد الأنماط الخطابية وتنوع اللغات وتشـابك الأصـوات، ما يجعلها فضـاءً ديناميكيًا يتفاعل بين رؤى متعددة، وفي هذا السـياق، يؤكد "باختين" أن الأسـلوب في الرِّواية هو رجلان أو أكثر مع مجموعتهما الاجتماعية، وهي مقولة تختزل مضـمون التعدد الأسـلوبي داخل المتن الروائي، فالرِّواية لا تقوم على لا تنبني على أسلوب مفرد يعكس ذات المؤلف فحسب، بل تحتضن أنماطًا أسلوبية مختلفة تعبر عن إدراك جمعي متنوع، مما يعزز طابعها الحواري ويمنحها طاقة دلالية مفتوحة على عدة تأويلات.

تُساهم التعددية الأسلوبية عنصرا محوريا في تشكيل الرِّواية بوصفها فضاءً لصراع أنماط الوعي والإيديولوجيات المتعددة، حيث لا يقتصر هذا التنوع على الشكل فقط، بل يمتد لتصـل جذره الخلفيات الفكرية والاجتماعية المضـمن في الخطاب، ولهذا نجد باختين يشـير إلى أن» الوعي الإنسـاني يعيش داخل الوسـط الإيديولوجي« وهو وسـط لا يُمنح جاهزًا، بل يتكون بفعل ممارسـة الكلام، وفي هذا السـياق، يرى باختين أن الرِّواية الحوارية تحتوي في كثير من الأحيان على الكلام الأخلاقي والفلسـفي والسـوسـيوسـياسـي، وهي أشـكال تعكس تجسـدات رمزية للعديد من الإيديولوجيات وهذا ما يعكس تعدد المواقع والرؤى داخل البناء السردي.

ومن هذا المنطلق نجد ان "باختين" قد قســـم أنماط الخطاب وفقًا للخلفية الطبقية للناطقين بها، مميزًا بين الخطاب العادي والخطاب الإقناعي، اذ يرى أن كليهما ينطوي على ثنائية صوتية، أي يتضمنان تفاعلاً بين أكثر من وعي داخل البنية الخطابية. وعلى النقيض من ذلك، رفض الخطاب السلطوي (الآمر)، وعلل ذلك بكونه خطابًا خاليا من التفاعل، نظراً لاعتماده على الصـــوت الأحادي، وهو ما يتعارض تمامًا مع مبدأ الحوارية التي تمثل جوهر الرِّواية المتعددة الأصوات.

ثالثا: التجريب الروائي (من حوارية باختين إلى تناصية كريستيفا)

تمثل أعمال باختين الانطلاقة الأولى التي اســـتندت إليها جوليا كريســـتيفا في بناء مشروعها النظري حول التناص، حيث بدأت بإجراء مقاربات تخليلية لـــأفكاره المتعلقة بمفهوم الحوارية، وهو ما ســـاهم في التعريف بهذه الأفكار داخل الأوســـاط النقدية، خصـــوصًـــا في فرنسا. ويرجع الفضل الكبير إلى كريستيفا في نقل مصطلح الحوارية من فضائه السوفييتي إلى الحقل النقدي الغربي، عبر تطويره إلى مصطلح "التناص" (intertextualité) ، وترويجه رســميًا من خلال مقالتين ظهرتا في مجلة Tel Quel، تم تضـــمينهما لاحقًا ضـــمن مؤلفها الصادر عام 1969 والمعنون بـ: " سيميوتيكي (Sémiotiké) "

ظهرت الدراســـة الأولى عام 1969 وحملت العنوان التالي" الكلمة، الحوار، الرِّواية"، وقد احتوت على أول استخدام لمفهوم التناص.

أما المقالة الثانية فقد حملت عنوان" النص المغلق(1971) "، وقامت بتحديد أكبر للتعريف بمفهوم التناص، حيث تناولت العلاقة بين النصـــوص وكيفية تأثير بعضـــها في بعض، وكذلك تفاعلات النصـــوص مع بعضـــها البعض في إطار التأويل والنقد الأدبي"انه

ترحال للنصـــوص وتداخل نصـــي، ففي فضـــاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة متقطعة من نصوص اخرى"[1].

وهذا يعني أن النص يحمل طابعًا إنتاجيًا دلاليًا عند كريستيفا، اذ لا ينشأ من فراغ فهو خاضـع لسلطة نصـو أخرى سابقة عليه او متزامنة معه. لذلك فالكاتب يتمثل تلك النصـوص لينتج نصـه، خلال هذه العملية الإنتاجية تتحقق الحوارية حسب باختين، ويتجلى التناص كما بلورته كريســتيفا، لتكوين نســق دلالي جديد يتجســد في الخطاب المنتج. وبذلك يبتعد النص عن خاصية الانغلاق الاحادي، ويصبح نصا مفتوحا على غيره من النصوص، نظرا للتداخل المعرفي بينهما، فيكتسب دلالات جديدة مغايرة لدلالة المقتبس والمضـمن، ويقتضـي التناص، من هذا المنظور، وضـع الادب في السـياق السـوسـيو–تاريخي، واعتبار هذا السـياق نفسـه بمثابة مجموعة من النصوص، تتقاطع في النص، ومع النص.

يُظهر اســـتقراء الأســـس النظرية التي بلورها باختين تجليا بارزا لمبدأ تضـــمين واســـتحضـــار النص لخطابات أجنبية، ســـابقة أو متزامنة معه، وهو ما يُعدّ من أبرز آليات تحقيق التنوع اللغوي داخل النص الروائي، فهذه الخطابات لا تتواجد بشكل منعزل، بل تنخرط في عملية تشـابك بنيوي مع بقية مكونات النص، مما يُسـهم في تشكيل ما يُعرف بـــالحوار الكبير للرواية، حيث تتقاطع الرؤى والخطابات لتمنح النص طابعًا حيويًّا ومتعدد الأصـــوات، يفتح المجال لتأويلات متعددة ويمنع تمركز المعنى حول هيمنة خطابية أحادية.

وعليه، فإن ما أنجزته جوليا كريســـتيفا يتمثل في نقل مفهوم "الحوارية" كما صـــاغه ميخائيل باختين، إلى إطار مفاهيمي جديد ســـمّته بدورها "التناص"، حيث يتضـــمن هذا المفهوم، في كنهه، المرتكزات الفكرية التي قامت عليها نظرية الحوارية لدى باختين.

1 جوليا كريستيفا، علم النص، تر، فريد الزاهي، مراجعة، عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 5، ص: 22

وتجدر الإشـــارة هنا إلى ما ذهب إليه رولان بارث Roland Barthes بقوله: "نحن مدينون لجوليا كريسـتيفا بالمفاهيم النظرية الأسـاسـية، التي يتضـمنها تعريفها للنص: وهي الممارسـة الدالةpratique signifiante، الإنتاجية productivité، التدليلsignifiance، النص الظاهر phéno – texte، النص المولد géno – texte، التناص intertexte".[1]

ومن ثم فإن " كريســتيفا " كثيرا ما تحيل الى مرجعية باختين بوصــفها اللبنة الأولى التي بنت عليها تصورها حول مصطلح التناص.

لقد كان الإيديولوجيم هو المصــطلح التي اشــتقته جوليا كريســتيفا من عند ميخائيل باختين[2] وســـمته بالصـــوت المتعدد، وعلى الرغم من وضـــوح هذا التحديد فقد تداخل المصـطلحان لدى كريسـتيفا، فهي تطلق على تقاطع الملفوظات في سـياق نص معين اسـم الإيديولوجيم الذي يعني تلك الوظيفة للتداخل النصـي الذي يمكننا على مختلف مستويات كل نص[3] نتنظر كريســـتيفا الى الإيديولوجيم بنظر التناص مما يعني انها تقصـــد من وراء الإيديولوجيم تحديد التناص.

وعليه فان مصطلح التناص في تمثله النظري السائد هو نتاج للمنجز النقدي الغربي، تنسب الريادة فيه أولا الى المفكر الروسـي ميخائيل باختين *تُستكمل على يد الباحثة البلغارية كريسـتيفا جوليا* والذي برز ليتبوأ حيزا مركزيا غير يسـير من الدراسـات النقدية، وتفرّعت عنه مقاربات نقدية حظيت بقبول لافت في الادبين الغربي والعربي خاصة.

1 حسـن محمد حمادة، تداخل النصـوص في الرواية العربية (بحث في نماذج مختارة)، الهيئة المصـرية العامة للكتاب، د ط، مصر، 1998، صفحة: 24

2 جوليا كريســتيفا، علم النص، تر، فريد الزاهي، مراجعة، عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشــر، الدار البيضــاء 5، ص: 21،20

3 المرجع نفسه، ، ص: 22،21

يرتبط التناص عند كريستيفا بما يسمى بالإنتاجية النصية textuelle Productivité والذي أفردت له فصلا كاملا لتفسير الإنتاجية النصية في كتاب "أبحاث سيميائية"، وهذا يدل على الأهمية البالغة التي توليها لهذا المفهوم، لأنه لصيق بمفهوم النص كممارسة دالة، والإنتاجية Productivité هي العمل الذي يصنعه النص من اللغة بواسطة إنشاء المعنى في ممارسة أبعد من مجرد استعمال وتبليغ، والنص ليس إنتاجا نهائيا، بل هو عمل، نتاج، وهو ليس كشيء سكوني Statique بل كشيء حركي Dynamique[1] وهذا يدعونا إلى التخلي عن الفكرة التي تصور النص بناءا مغلقا وثابتا، والنظر إليه على أنه مجال إنتاج وتوالد مستمر.

وهنا تجل صريح للطرح الباختيني بالتعددية داخل النص الروائي وانفتاحه على المتون النصية الاخرى كذا يشير الى مصطلح "اللا انتهاء" الذي جاء به باختين اي ان النص في حالة تفاعل دائم ومستمر مع نصوص الاخرى فهو دائم توليد التعدد الصوتي ضمن بنيته وهذا ما يسمح بإنتاج الحوارية.

وهذا ما جاء في قولها "النص اذن إنتاجية، وهو مايعني:

أ-أن علاقته بالسان الذي يتموقع داخله هي علاقة إعادة توزيع...

ب- أنه ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتلاقى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى"

وعليه يمكن اعتبار أن الإنتاجية النصية هي التجديد النوعي لمصطلح الحوارية والتي استثمرتها في بلورة مصطلح نقدي جديد ألا وهو التناص

1 عبد الجليل مرتاض، التناص، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،،2011 صفحة: 15.

قامت جوليا كريستيفا باستخدام مصطلح الهدم والبناء أو النفي والإثبات، اذ يشير الى ان النص عندما يستدعي نصوص أخرى فإنه ينقلها من اطارها الأصلي ليضعها في سياق جديد، ويتحكم السياق في العملية التناصية بحيث لا يكون هناك مجال لأي تناص اعتباطي أو عشوائي .

يعتمد التناص في عملية امتصاصه باستحضار النص المرجعي (أو النصوص المرجعية) على تقنيات عدة كالانتحال، الاقتباس، الاستشهاد، الامتصاص أو التحوير...ودمجها في النص المركزي (نص المبدع).[1]

"هنا يُستدعى ما ذكره "باختين" بشأن حوارية النصوص، حيث يتم ذلك عبر ثلاثة آليات أساسية هي: التطابق، التشابه، والمفارقة. وكل من هذه الطرق يتخذ صيغه الخاصة، مثل النقل الحرفي، أو النقل المحرف، أو النقل الساخر، وغيرها من الأساليب التي تساهم في تشكيل التفاعل النصي".

وفي الختام يتضح أن مفهوم الحوارية مرتبط ارتباطا وثيقا بمصطلح التناص وهذا ما اكد عليه "حميد لحميداني"في قوله: "مفهوم التناص يتصادى مع مفهوم الحوارية الباختيني[2]"، مما يعكس التداخل بين المفهومين ويُسهم في توضيح آلية التفاعل النصي الذي يسهم في بناء النصوص".

1 محمد وهابي: (مفهوم التناص عند جوليا كريستيفا)، مجلة علامات، جدة، ج54 – م،14 شوال 1425هـ، ديسمبر،2004 صفحة: 292

2 حميد لحميداني: التناص وإنتاجية المعاني، مجلة علامات، ج 40، مج 10، جوان 2001، ص: 70

رابعًا: الحوارية في النقد العربي: غوايات الاستقبال و آليات التوظيف

لقيت أعمال باختين اهتماما نقديا متزايد، إلا أن هذا الاهتمام لم يتبلور في سـياقها الثقافي إلا في ستينيات القرن العشرين، بينما تأخّر انتقالها إلى الساحة النقدية العربية حتى مطلع الثمانينيات، عبر "الترجمة"، التي شكّلت وسيطا اساسيا في تلقي الفكر الباختيني، وتُعد هذه العملية – بوصـفها "عملية تفاعلية قائمة بين المترجم والمترجم والمترجم له، وهنا يكمن البعد الحواري بعينه"[1].

اذ كانت المبادرة النقدية الأولى في ظل غياب الترجمة المؤسسة في دراستين أنجزها الناقد "فيصل دراج" الأول كان بعنوان "العلاقة الروائية في علاقات الانتاج" صدرت ضمن عدد خاص من مجلة "الطريق"، أما الدراسة الثانية لمقاربة الثانية تنبني على معالجة مفهومية لـ الفهم الغولدماني والحوارية الباختينية لـ "حميد لحميداني"، وهي معالجة نقدية مستندة إلى حوار تداولي بينه وبين "يمنى العيد" التي عارضـت محاولته التوفيق بين " حوارية " باختين و"بنيوية" غولدمان، وذلك في مؤلفه النقدي "من أجل تحليل سوسيوبنائي للرواية المعلم علي أنموذجا"[2].

من المؤكد أن استقبال الثقافة العربية لأعمال "باختين" تم عبر الوساطة الترجمية، إذ عرفت أعماله رواجًا نسبيًا من خلال تعدد الترجمات إلى اللغة العربية ومنها نجد:

ترجمة "جميل نصيف التكريتي" لكتاب "شعرية دوستويفسكي" عن الروسية، بمراجعة من الدكتورة "حياة شرارة"، ثم عقبتها ترجمة كتاب "الماركسية وفلسفة اللغة" عن النسخة الفرنسية على يد "محمد البكري" و"يمنى العيد"، وكذلك ترجمة "محمد برادة" لكتاب "الخطاب

1 معجم بن سعيد الزهراني، نحو التلقي الحواري، كلية الآداب جامعة الملك سعود، الرياض، د. ط،1423 هـ 2002 ص: 20

2 المرجع نفسه ص: 20.

الروائي"، تلتها نسـخة "يوسـف الحلاق" بعنوان مغاير هو "الكلمة في الرِّواية"، كما سـاهم "جمال شـحيد" في ترجمة كتاب (الملحمة والرِّواية). أما "تودوروف"، فقد أفرد مؤلفًا درس فيه نظريـة الحواريـة لـدى بـاختين، بعنوان "بـاختين: المبـدأ الحواري"، نقلـه إلى العربيـة "فخري صالح"، إضافة إلى كتاب (نقد النقد) الذي نقله عن الفرنسية "سامي سويدان".

وإن كنا نؤكد على أهمية تلقي الفكر الباختيني عربيًا من خلال هذه الجهود الترجمية، فإنّ ما يسـتحق البحث في العمق هو محاولة الكشـف عن الأسـباب الكامنة خلف الحضـور المحدود لأعمال باختين في المشهد الثقافي العربي، على الرغم من راهنيتها النقدية وإمكاناتها التأويلية الغنية غير أن الإشكال الجوهري الذي يفرض نفسه في هذا السياق يتمثل في:

ما مدى تأثير هذه الأعمال في الحراك الثقافي العربي؟ أو بصـيغة أكثر دقة: ما الأسباب الكامنة وراء الحضور المحدود لإنتاجات باختين في الساحة النقدية العربية؟

للإجابة على هذا التسـاؤل لا بد من العودة إلى الجوهر النظري الذي ميّز مشـروع باختين، والمقصـود به مفهوم الحوارية، هذا المفهوم الذي مثّل نقلة نوعية في تحليل الخطاب الأدبي، خاصـة الروائي، وفرض حضـورَه في الفضـاء النقدي الغربي بصـفته طرحًا جديدًا ومغايرًا للمناهج السائدة آنذاك.

وقد ارتبط اسم باختين أساسًا بأعمال "دوستويفسكي"، حيث اكتشف من خلالها بنية سـردية تقوم على تعددية الأصـوات وتنوع الرؤى والأيديولوجيات، الأمر الذي قاده الى الحكم بأن "دوستويفسكي هو خالق الرِّواية المتعددة الأصـوات (البوليفونية) Polyphone"[1]، باعتبار

1 ميخائيل باختين، شـعرية دوستويفسكي، تر، جميل نصـيف التكريتي، دار توبقال للنشـر، الطبعة الأولى، الدار البيضـاء 1986، ص: 12،11

أن شـخصـياته لا تُختزل في أدوار سـردية أحادية، بل تعبّر عن وعي مسـتقل ومتفاعل داخل المتن الروائي، وهو ما شكّل الأساس الذي بُني عليه مفهوم الحوارية لاحقًا.

يتبيّن من خلال ما تقدّم أن "ميخائيل باختين" قد رصـــد بنية فنية مميزة في البناء السردي لأعمال "دوستويفسكي"، تجسدت في نقلة نوعية جديدة ترتكز على تعددية الأصوات والرؤى الفكرية والإيديولوجية، وهو ما قاده إلى التأكيد على أن "دوسـتويفسـكي" هو المؤسـس الفعلي لنمط الرِّواية المتعددة الأصوات. وتُعدّ هذه التعددية علامة فارقة في مشروعه الروائي، إذ مكّنت الشخصيات من التعبير عن قناعاتها الخاصة باستقلال عن سلطة المؤلف، ضمن فضاء حواري تتكافأ فيه المواقف والاتجاهات دون تراتبية.

لقد قوّض "دوسـتويفسـكي"، كما رآه "باختين"، مبدأ التراتبية السـردية الذي يمنح امتيازًا لصـوت احادي على حسـاب الآخرين، كما رفض منطق المعيارية الذي يجعل من شـخصـية الكاتب النموذج المرجعي الذي تخضـع له بقية مكونات الخطاب السـردي. انطلاقا من ذلك، صـاغ باختين مفهومًا للرواية بوصـفها فضـاءً للحقيقة النسـبية، يتم من خلاله تمثيل الظواهر المتعددة من زوايا نظر متباينة أو متضادة، ما يمنح طابعًا ديناميًّا للواقع السردي.

لقد بلور "بـاختين" هـذه الرؤيـة النقـديـة خلال إعـداده لأطروحتـه حول «شـــعريـة دوسـتويفسـكي» ضـمن سـياق فكري بالـغ التعقيد، حيث واجه تيارين متعارضـين: الشـكلانيون الروس الذين حصَروا التحليل الأدبي في البنية الشكلية وأقصوا البعد الإيديولوجي والاجتماعي والنفســـي، والمـاركســـيون الـذين اختزلوا العمـل الأدبي إلى مجرد مرآة للواقع الطبقي أو الأيديولوجي، ففقد النص لديهم استقلاليته التعبيرية.

وفي ظل هذين التوجهين، قدّم "باختين" بديلًا نظريًا رصينًا يؤمن بـــ ـــنسبية الحقيقة ويرفض الأحادية المنهجية في تناول النصـوص السـردية، مُعتبرًا أن تعدد الرؤى داخل الرِّواية

هو الشـــكل الأمثل لتمثيل التعدد الواقعي والاجتماعي. وهذا ما جعل أطروحته تحوز أهمية بالغة في الخطاب النقدي الحديث، حيث مثّلت قطيعة ابســـتمولوجية مع المقاربات المغلقة التي تصادر على النص وتختزله.

ولأن "باختين" دعا إلى التعدد، والحوار، والاختلاف المشـــروع، فقد اصـــطدمت رؤاه بتيارات فكرية سائدة في المجتمع السوفيتي آنذاك، بخاصة التيار الرسمي للماركسية، الذي كان يؤمن بأحادية الرؤية وشـــمولية التصـــور الإيديولوجي. ونتيجة لذلك، واجهت أعماله الإهمال والتهميش في بيئتها الثقافية الأصـــلية، ولم تحظَ بالاهتمام النقدي إلا في مراحل لاحقة.

ومثلما تُهاجر الأفكار في ضـــوء مبدأ الحوارية وتتنقل عبر الســـياقات، فإن فعل التهميش الذي مورس على أعمال "باختين" داخل فضائه الثقافي الأصلي قد انتقل بدوره إلى الثقافة العربية، مُعيدًا إنتاج ذات آليات الإقصاء والتجاهل ضمن سياقها التداولي الجديد.

على الرغم من الأهمية الفلســـفية والجمالية التي تنطوي عليها نظرية الحوارية كما بلورها ميخائيل باختين، فإن حضـورها في الفضـاء الثقافي العربي كان محدودًا وغير فاعل. ويعزى هذا القصـــور إلى جملة من العوامل المعرفية والثقافية المتجذرة، التي حالت دون استيعاب هذه النظرية بالشكل الذي يسمح بتفعيلها داخل المنظومة النقدية والفكرية العربية. ان الحوارية، بما تنطوي عليه من انفتاح ودعوة إلى التعدد، واختلاف المواقع الإيديولوجية، وتكافؤ الأصـوات، تفرض بنية فكرية تُؤمن بالتعدد بوصـفه مبدأً تأسـيسـيًا، لا مجرد طابع جمالي للنصـوص. غير أن الثقافة العربية، في كثير من تمظهراتها، لا تزال تُميل إلى النزعة الأحادية، ســـواء في الفهم أو في التأويل أو في إنتاج المعنى، وهو ما جعل من التفاعل مع الحوارية تفاعلًا سطحيًا ومشروطًا.

وفي هذا الســـياق، يمكن القول: إن "ظـاهرة التلقي المحدود وغير الفاعل لحوارية باختين، وذلك رغم تعدد أشـكاله وقرب زمنه، مفاده أن المرتكزات الفكرية والمعرفية للحوارية، بأعم وأشمل دلالاتها، ربما كانت ولا تزال غائبة أو هامشية الحضور والأثر في ثقافتنا وواقعنا وعلاقاتنا بحاضـــرنا وماضـــينا وذواتنا وآخرينا[1] "، على أنه تشـــخيص دقيق لواقع القطيعة المعرفية بين النظرية الباختينية وســـياقها التداولي العربي، حيث لا تزال مفاهيم مثل التعدد والحوار والاختلاف تعاني من هشاشة التمثل والتمكين.

خامسًا- الحوارية ونقد النقد (لانهائية التفاعل):

تعدّدت مفاهيم نقد النقد وتغايرت بعد أن شكّلت المناهج النقدية مدخلًا أسـاسـيًا لتحليل الأعمال الأدبية والفنية، وقد تفاعلت مع النُّصوص في مناهج سياقية ونسقية، ويبدو أنها تعيد فكرة البناء والهدم والتحول، حيث أنَّ حقولاً معرفية نقدية جديدة اســـتقلت في ممارســـاتها وحواريتها ومحاولاتها، ونجد ذلك في كتاب تودوروف: (نقد النقد، رواية تعلم) حيث يقول: " يبدو أنَّ النقد حوارٌ ومن صالحه الإقرار بذلك علنًا، إنه لقاء صوتين، صوت الكاتب وصوت الناقد، وليس لأيٍّ منهما امتيازٌ عن الآخر"[2]. وقد عكس مفهوم الحوارية ودوره في شجرة النقد وتصـــورات الفكر والأدب، ونجد أنّ الدارســـين قد اهتموا بمصـــطلح (الميتا نقد) أو نقد النقد كمفاهيم حداثية criticism of critisism، يقابلها مصـــطلحات أخرى: (النقد الجديد، قراءة القراءة، اســـتراتيجة القراءة، النقد الحواري، ولعلّ ذلك كان جليًا في أعمال أرســـطو التي كان يجادل فيها آراء أســـتاذه أفلاطون حول طبيعة المحاكاة ووظيفة الأدب، ويبدو أيضًـــا أن تودوروف كان يؤكد على الانفتاح نحو الآخر في حوارية (إنسانوية) قيمية معتدلة "تضمن لنا

1 معجم بن سعيد الزهراني: نحو التلقي الحواري مقاربة لأشكال تلقي كتابات ميخائيل باختين في السياق العربي، ص: 42

2-تزيفيتان تودوروف، نقد النقد (رواية تعلم)، تر: ســامى ســويدان، مرابعة: ليليان ســويدان دار الشــؤون الثقافية العامة، العراق، ط2، 1996، ص147.

الحماية ضد ضلالات الأمس واليوم «فلا بدّ من إعادة النظر في كل شيء"[1].ونجد ذلك أيضًا في كتاب رونيه ويليك وأوستن وارن عن "الأدب والدراسات الأدبية"[2].

والحواريـة كتفـاعلٍ مفتوح ولا نهـائي "يعنى بتقويم المنـاهج المختلفـة التي تحكم النقد المعاصـر مع النظر في فلسـفة تلك المناهج وتطبيقاتها"[3]، وهذا ما أشـار إليه الناقد الفرنسـي (السـيرج ديبروفسـكي)، وهو يعني بذلك فلسـفة التفاعل الحواري كممارسـة مسـتمرة للقراءة المفتوحة وقد تتقاطع أيضًا مع مفهوم التناص أو التداخل النصّي الحواري القرائي في معمارية متعالية بمفهومها المتشـعّب، وتودوروف يرى أنّ نقد النقد يتداخل مع الحوارية كمبدأ «لتجاوز كل حد وعلامة على تفاهة الأزمنة"(4).

1–تزيفتان تودوروف، نحن والآخرون، تر: ربى حمود، دار الهدى، دمشق، سوريا، 1998، ص442.

2–رينيه ويليك، أوسـتن وارن، نظرية الأدب, تعريب عادل سـلامة، دار المريخ النشـر، المملكة العربيه السـعودية، ط1، 1992، ص13.

3–محمد مريني، نقد النقد– المفهوم والمقاربة المنهجية، علامات في النقد، جدة، السعودية، ع64, فبراير 2008، ص38.

4–جيورجي كوسيكوف، حوار مع تزفتان تودورف، تر: أنور حمد إبراهيم، مجلة فصـول (مجلة النقد الأدبي علمية محكمة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ع70، 2007، ص25.

الفصل الأول:

الحوارية في السرد

(التأسيس والتجليات النقدية)

1- نظرية الرواية (ثورة الأدب والتجنيس)

أ- فلسفة جورج لوكاتش

ب-بنيوية لوسيان غولدمان

ج-تعددية ميخائيل باختين

2 - الحوارية (البولوفينية) وتفكيك الخطاب الأحادي

أ-حوارية الرمز (الديناميكية السردية)

ب - تداخل الأجناس والأنواع والثنائية الضدية (الاحتفالية)

ج - الأسلبة والتناص والمتعاليات النصية (الانتاج والتفاعل النصي)

د - الحوار والتهجين اللغوي

3 / حوارية المكان والزمان في السرد الروائي

أ-المكان (فلسفة التعدد والتعالق والمضمر الثقافي)

ب - المفارقة الزمنية (استفاضات التشظي والحركية)

1-نظريــة الرِّواية (ثورة الأدب والتجنيس):

أ-فلسفة جورج لوكاتش (الرِّواية هي ملحمة عالم بلا آلهة):

ليس علينا أن نعيد ما كتبه (ميغيل دي ثيربانتس) في روايته الشـــهيرة (دون كيخوطي دي لا مانشــا)في مطلع القرن الســابع عشــر، فلم يكن يعلم أنّ كتابة نص ســردي جديد قد أسّس لنمط أدبي مختلف يقوم على قذف متاهات الزمان وصـلابات الوجود في الفراغ والملاء وأسّس كتابة تتغذى من طاقتها الحالمة والواقعية على الاختراق والتجاوز وتخطي الممنوع قبل المســموح وتتشــوف العدم بطواحين الهواء والذاكرة، الحياة والموت، البطولة، اليأس والغياب، الكتابة هنا جديدة في ســـرديـاتها وأزماتها، فبعد أن كانت قديمًا كتابة ملحمية تعبيرا عن معتقدات العالم. بأبطاله وآلهته تروي الأمجاد والخوارق وذاكرة الشُّعوب ووقائع الأسـلاف بلغة شعرية حكائية حماسية تستحوذ على اللحظة والآزال والآباد، ولا مثيل لكتابة ملحمة هوميروس وإلباذته وأوديســته «ويلعب الخيال دورًا كبيرًا إذ تحكى علي شــكل معجزات ما قام بها هؤلاء الأبطال وما ســـموا به عن الناس»[1]. كرحلة الأرغونيين وملحمة طروادة وملحمة طيبة، وقد اشــتهر قدماء الإغريق بالنشــاط وحب المعرفة والتوق إلى اكتشــاف العالم»[2]هي البدايات و التحولات الحكائية العجائبية بكل شخوصها و مغامراتها و هذا تأسيس للرواية .

وقد ربط (هيجل) نشأة الرِّواية كجنس أدبي جديد بالتحول التاريخي والأطروحة الفلسفية الجديدة والتي يؤكد فيها أنّ مسار التاريخ الإنساني ليس سوى تطورًا أو تحولاً للوعي الإنساني «والعقل يسيطر على العالم وإن تاريخ العالم بالتالي يتمثل أمامنا بوصفه مسارًا عقليًا»[3].

(1)-محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت لبنان، 1978، ص13

(2)-أ.أ. فيهاردت، الملحمة الإغريقية القديمة، تر: هاشم حمادي، الأهالي للطباعة والنشر، مصر، ط1، 1994، ص05

(3)-هيجل، الفصــل في التاريخ (محاضــرات في فلســفة التاريخ)، تر: إمام عبد الفتاح، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط3، 2007، مج1، ص78.

وبناءً على ذلك فلا بدّ من تغييرات في أسلوب السّرد والإبداع والمعرفية الجنائية ولابد من تجاوز تتبع التصورات الغيبية السحرية العجائبية إلى تلافيف الواقع وصلصلة إيحاءاته ودلالاته والألماح إلى المعنى الذينريد والفكرة التي تتطارح الوعي والروح والحياة.

وإن كان (هيجل) قد ربط الرِّواية بتطور الوعي فإنّ (جورج لوكاتش) قد استفاد من إسهامات (كارل ماركس) في نظريته المادية التاريخية والتي ترى المجتمع الإنساني تحدده الظروف المادية كما رأى ذلك (آدم سميث وإنلجز) فالواقع المادي الذي يدخل في صراع دائم إنتاجي طبقي على حد قول (فريدريك دوجلاس): إذا لم يكن هناك صراعٌ لن يكون هناك تقدم وهذا يتفق مع نظرية ماركس ولوكانش: «فالرِّواية تمثل على أوجه وأكثره نموذجية جميع التناقضات النوعية للمجتمع البورجوازي»[1].

وقد ظهرت الرِّواية مع ظهور الثورة الصناعية وبروز الطبقات البورجوازية، وتكمن فلسفة جورج لوكاتش في أنّ إيقاع الحياة الحديثة وتسارعها لابدّ له من أسلوب جديد يوازي نمط الطبقة البورجوازيه الفردانية التي بدورها تتخالف في ملكوت الجماليات وتتطارح في رؤيا التعدّد السردي، هذا ما حمله علم الجمال الكلاسيكي الألماني حين طرح مسألة الجمالية والتاريخية بين الملحمة والرِّواية وبين البطولة والحقبة النثرية العادية»*[2]، فالتصورات الجديدة عند لوكاتش هي العوالم الجديدة السّردية المختلفة تمامًا عن الآلهة والأرواح والأشباح والغيبيات، ولوكاتش لا يقدم الرِّواية كعمل جديد مغاير فقط إنما يقوم بعملية تعقيب لها بتجديد كل المفاهيم والأسس والمراحل، فهو يبرز الفروق بين الرِّواية والملحمة ويحدّد شكل الرِّواية النوعي، حيث أنّ الرِّواية تتقاطع مع الماضي كضرورة لتغيير الحاضر والمستقبل عكس الملحمة التي تتعامل مع حاضر بطولي دون تعليل أو شرح أو تبرير.

(1)–جووج لوكاتش، الرواية كملحمة بورجوازية، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص 25

* النثري تعني Prosaique وقد تعني العادي المبتذل العديم السمو وهيجل ولوكاتش يستعملان نفس المعنى .

(2)–المرجع نفسه، ص38

وتولد الرِّواية في ظلّ صـــراعات إيديولوجية تخلع عنها الطقوســـية الشِّـــعرية الملحمية الحاشـــدة بالبطولات الخارقة وأعراس الثورة والوفاء والخيانة والثواب والعقاب إلى نص تفاعلي إنتاجي في واقعية (سرفانتييس) وكابوسيته «لقد خلق سرفانتيس الرِّواية الحديثة بإدخاله على رواية الفروسية تقديرًا أمينا للطبقات الدنيا وبمزجه بها حياة الشعب»[1].

ويرى جورج لوكاتش أنّ التصـــور الذهني على العالم هو أهم ما يميز الرِّواية الجديدة ونجد ذلك واضـــحًا في روايات (رحلات غوليفر لجوناتان ســويفت كمرحلة انتقالية خالصـــة وروايات (دانييل ديفو) مؤلف رواية (روبنســـون كروزو) و(مول فلاند روز) رغم غرائبية النصـــوص إلاّ أنها أيضًـــا تمثل تحولًا كبيرًا ومثلها روايات(آلان رينيه لوســـاج): الشـــيطان الأخرج وجيل بلاس والروائي هنري فلدينغ (قصة توم جونز) وغيرها من النماذج الروائية، وقد مثل أدب اليوتوبيا (توماس مور وليم موريس (أخبار من لا مكا/ن صموئيل بتلر ونصوصه الملهمة .. وهي كلما عند لوكانش طريفة جديدة وهجائية، كلها منفردة كما يقول فولتر ســـكوت، عن رواية (جيل بلاس): «إن هذا الكتاب يترك القارئ راضـــيًا عن نفســـه وعن العالم»[2]، وقد يتمثل معيار الأدب في إبراز التناقضات الاجتماعية والصراع اليومي (الحداثة، الطبقية، الواقعية. العجائبية ..) ورغم أنّ كتاب الطليعة والحداثة قد فشـــلوا أحيانًا في إدراك الإنســـاني حســـب لوكاتش في أعمال كافكا، بيكيت، فولكنر، « فبدل أن يقدموا واقعية موضـــوعية قدموا رؤية قلقة عصـــابية عن العالم واختزلوا اكتمال التاريخ وعملياته في تاريخ داخلي لوجود عبثي»[3].

(1)- المرجع السابق، ص52.

(2)-جورج لوكاتش، نظرية الرواية وتطورها، ترجمة وتقديم: نزيه الشـــوفي، دار كيوان للطباعة والنشـــر والتوزيع، ســـوريا، 2016، ص50.

(3)-فيصل الأحمر، دائرة معارف في الآداب الأجنبية، دار الأوطان، الجزائر، 2016، ص564

والفرد عند لوكاتش يواجه العالم وحيدًا دون اله أو خوارق أو قوى غيبية، إنه «يطرح رؤية للعالم تجسّد علاقة مأساوية بين الفرد والعالم»[1].

ب- بنيوية لوسيان غولدمان:

سعت البنيوية في بداياتها على مركزية النص محاولةً إدراك كيفية تحقيق الترابط بين البنيات اللغوية في جوهرها دون بحث في علة وجود النص ولا أسباب إنتاجه ولا الدلالات التاريخية المحيطة به، لكن البنيوية التكوينية التي أسّسها (لوسيان غولدمان) كانت بديلاً فاعلا للبنيوية الشكلية المركزية، فهي لا تكتفى في البحث عن العلاقات البنيوية النصية ولا لطرقً مجموع الثنائيات الضّدية التي تشكل صراعًا بنيويا داخل النص دون سواه «ولا الآنية والزمنية synchronique /diachronique، ولا الاقتران والتركيب /syntagrantinel asociating»[2]. إنما تتجاوز ذلك إلى كشف رؤية العالم من خلال السياقات الثقافية المتعدّدة، وقد نشأت البنيوية التكوينية في أحضان الفكر الماركسي الجدلي»[3]. Structuralisme génétique، وانطلق لويسيان غولدمان من فرضية أساسية تربط بين الشّكل الروائي والمجتمع الرأسمالي ووفقا لهذا فإنّ الشّكل الروائي ينقل إلى المستوى الأدبي الحياة اليومية في المجمع الفرداني الذي يلازم بالضرورة الإنتاج الرأسمالي من أجل السوق»[4].

(1)-عكاك إسماعيل، علم تأويل الرواية عند جورج لوكاتش، مجلة الحكمة للدراسات الفلسفية (فصلية عن مركز الحكمة للبحوث والدراسات)، الجزائر، ع2، مج9، 2021، ص286.

(2)-عبد القادر رحيم، البنيوية (مفهومها وأهم روافدها) مجلة كلية الآداب واللغات، مامعة بسكرة، جانفي/جوان 2014، ص476.

(3)-عادل سعيدي، عبد القادر رابحي، مرتكزات بنيوية لوسيان غولدمان التكوينية، مجلة آفاق علمية، جامعه تامنغست، ع 4، مج11، 2019، ص501.

(4)-لوسيان غولدمان، مدخل إلى قضايا على اجتماع للرواية، تر: محمد معتصم، مراجعة: محمد البكري، عيون المقالات: المغرب، ج 6، 1987، ص65.

ويرصـــد لوســـيان غولدمان رؤى العالم من الأعمال الأدبية الجيدة عبر عمليتي الفهم والتفســـير بعد تحديد البنى الدالة في شـــكل مقولات ذهنية وفلســـفية، والمبدع في النص يُعد فاعلاً منتجًا لوعي طبقي اجتماعي في صـــــراع مع طبقات اجتماعية أخرى لها تصـــــوراتها الأخرى للعالم بصـــــيغة فنية جماعية، ويقدم المنهج البنيوي التكويني في كتاب الناقد (محمد بنبيس)، الأدب وطبيعته الاجتماعية والطبقية على أنها تتعاضـــد في تجســـيد لوعي تاريخي محايث لوعي طبقي»[1]. وهذا الوعي يشـــكّل هويه طبقية للقارئ والنّص في تكامل وتجانس، فكل عمل أدبي يتوفر على وعيه الخاص وفرادة رؤياه للعالم»[2].

ولقد ذكر لوســـيان غولدمان في كتبه أنّ العمل الأدبي بالمفهوم التاريخي الفلســـفي هو رؤية للعالم وهذا ما وجده في دراساته عن بلزاك والواقعية الفرنسية ومدى التفاوت الجدلي بين الفكر الارســـــتقراطي ومخالفته لذلك الانتماء الاجتماعي «وقد طور غولدمان مقولة لوكاتش بعرضـــه لظاهرة التناقض بين الأثر الأدبي وصـــاحبه، وضـــرب لذلك مثلا ببلزاك الذي كان رجعيًا في آرائه و تحزبه للملكية ولكن رواياته تنال من البورجوازيين»[3].

وحدد لوســـيان غولدمان العلاقة بين الحياة الاجتماعية والإبداع النقدي كعلاقة جوهرية تماثلية تعيد الاعتبار للمعنى التاريخي والفردي ولا تعزل النص عن الســـياقات الخارجية، كما يشـــــرح ذلك (ماكس فيبر) الذي يقول بمواجهة الواقع في كلية النظرة للعالم، وهي بالتحديد مجموعة تطلعات وأفكار طبقة اجتماعية تتصـارع مع طبقة أخرى في وعيٍ نافذٍ منسـجمٍ، وقد طبق غولدمان هذه المفاهيم في دراسـاته لأعمال پاسـكال ومسـرح راسـين، كما أبرز ذلك في

(1)–محمد بنيس، ظاهرة الشـعر المعاصـر في المغرب، (مكتبة الأدب العربي)، مقاربة بنيوية تكونية، دار التنوير للطباعة والنشر، ط2، 1985، ص 338.

(2)–المرجع نفسه ص339

(3)–فؤاد أبو منصور، النقد البنيوي الحديث من لبنان وأوروبا، دار الجيل، بيروت، لنبان، ط1، 1978، ص 127

كتابه (الإله الخفي). Le diue cache »[1]. ويسعى غولدمان في نطاق (فوضى الغيمة/السديمية تجاوز التعبير الرمزي للحياة اليومية من خلال (أفكر أنا) إلى (نفكر نحن) ولعل اقتراح الناقد (كولي H.coulet) لتوظيف مصطلح (رواية roman) كعمل أدبي ليس له شكل معين متعدد الأشكال، دائم التحول والذي لا تضبطه قوالب ثابتة، ومن هنا يؤكد غولدمان «أن رؤية العالم تحدث على مستوى الوعي الضمني في شعور وذهن المجتمع والتي تعمل بصورة متناسقة داخل أفراد الطبقة أو المجموعة الاجتماعية وبشكل متفاوت تفاوت حالة الأزمة وعمقها»[2].

ج- تعددية ميخائيل باختين:

قدم ميخائيل باختين إسهامات كبيرة بتحليل الأعمال الأدبية كاشفًا العلاقات الاجتماعية بين الواقع والنّص، وكتابه (شعرية دوستوفيسكي 1929) بعد عملاً تقديًا هامًا عالج فيه الشّكل والمضمون بعيدًا عن التفسير الماركسي والطقوسي الشّعبي الاحتفالي أو اليورجوازي، فالرّواية لا تقوم على تصورات ثابتة إنما تقوم على فكرة تعددية الأصوات (الحوارية)، فالرّواية متعدّدة الأصوات البوليفونية Poly phony . هي رواية حوارية Dialogisme أو الديالوجية، وهذا يقابل الرّواية التقليدية أحادية الصوت أو الرّواية المونولوجية Monologisme، وقد رفض (باختين) هذا الشكل، وانطلاقا من هذا التوجه تم تأسيس مصطلح الحوارية. كمؤسّس لصورة اللغة وطرح التعدد اللغوي الذي أتاح للعمل الأدبي انفتاحه ولا نهائيته وحرّره من الأحادية والسكونية إلى التعددية.

(1)-لوسيان غولدمان، جاك دوبوا وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، راجع الترجمة: محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص 93.

(2)-محمد الأمين بحري، رؤية العالم في ثلاثية أحلام مستغانمي الروائية- دراسة بنيوية تكوينية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة محمد خيضر-بسكرة، 2004/2003، ص22.

وقد هاجم (باختين) المدرسة الألسنية السوسيرية التي تقول: «بالطبيعة الثابتة للعلامة اللغوية»[1]، وأنكر إمكانية التمييز بين مفهوم التزامن والتعاقب، فاللغة تنطوي على طاقة هائلة تعدّدية تجاوزية وليست بمعزلٍ عن التواصل والتفاعل في شبكة تتصل بالمبدأ «وتكتسب التعدّدية اللغوية خلفية اجتماعية »[2]. عبر شخصيات لا محدودة.

باختين أعاد اكتشاف الزوايا الكرنفالية الخصبة للرواية والنوع الأدبي كتغيير للنشاط الإنساني والكرنفالية «وصف الحيوية الرّواية وما تؤصّله من نسبية بهيجة وما تنطوي عليه من تعدّدية أسلوبية واختلاف وجهات النظر وتباين الأصوات، وهي بهذا تشبه في الأدب ما يجري في مواسم الاحتفالات الجماهيرية الثقافية»[3].

إنّ تحولات الرّواية عند باختين لا تلغي الاهتمام بالأيديولوجيا، ذلك أنها تصوير للعالم من خلال جملة علاقات داخلية في النّص وخارجية تجعله جزءًا من الجنس الأدبي وتحقق أصواتا حوارية في سياقات اجتماعية ومعطيات تاريخية، وضمير المتكلم سيحمل رؤية خاصة وصراعًا جدليًا، فكل هاته المناظر ستشمل صوتا ونقيضه ولغة ومقابلها وهنا ستكون الرّواية قائمة على مبدأ حواري داخلي وخارجي كصوت بانورامي محيطي، فالرّواية تأخذ معنى مختلفًا تمامًا يدخل المؤلف المقترض «بوصفه حامل أفق لغوي إيديولوجي كلمي خاص، وجهة نظر خاصة إلى العالم وإلى الأحداث تقويمات ونبرات خاصة»[4].وسنجد أن

(1)–تزفيتان تودورف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات بيروت، لبنان، ط2، 1996، ص8.

(2)–إبراهيم رحيم، محمد بلعزوقي، آليات النقد اللغوي، مجلة المدونة، جامعة البليدة 2، ع3، مج8، 1921، ص3271.

(3)–ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002، ص214

(4)–ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة دمشق، سوريا، ط1، 1988، ص81.

«اللغة تحيا فقط في الاختلاط الحواري»[1]، وهي أيضًا منطلق للتواصل في مستويات كثيرة (بينصية)* وفى حقول متعدّدة ميتا لغوية، «والتعدّد الصّوتي والتعدّد اللساني يدخلان الرّواية وينتظمان فيها ضمن نسق أدبي منسجم»[2].

والحوارية اللغوية داخل الرّواية عند (باختين) تتنوع في أشكال كثيرة منها: التهجين تعالق اللغات (الحوار الخارجي)، الحوار الخاص، أقوال الشّخصيات، الأجناس المتداخلة.

2- الحوارية البولوفينية وتفكيك الخطاب الأحادي

أ- حوارية الرمز (الديناميكية السردية).

كان التأسيس لمرحلة جديدة في الأدب حتمية الانتقال نحو سمة غير تقليدية للغة تكشف رؤية مختلفة وحساسية ما، وتشكيلاً حواريًا، وكشفا عن الإنسان والعالم.

والرمز قيمة إشارية يمكن أن نلحظ الحياة كلها فيه، وهو أيضًا ما يعلي أو يومئ إلى شيء عن طريق علاقة بينهما كمجرد الاقتران أو الاصطلاح أو التشابه العارض غير المقصود، وربما كان أرسطو أقدم من تناول الرمز على أساس أنّ الكلمات رموز لمعاني الأشياء، أي رموز بمفهوم الأشياء الحسّية أولاً ثم التجريدية، فالكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس والكلمات المكتوبة رموز للأصوات المنطوقة، وقد كانت النقوش قديمًا والرسومات الغريبة الغامضة رموزًا إيحائية لمعاني مستقبلية غير مفهومة، وقد جاءت الرمزية في العصور الحديثة كموقف من سلطة الحضارة الصناعية ومن سلطة العقل، ومن ثم كان أساس الحركات النقدية والأنواع الأدبية حركة جديدة تكمن في ردم فراغ التقليد والرتابة واشتهاء مياه الكتابة الحاشدة بالخصوبة والارتواء، والطّمي والتأويل، تستبطن وتمتحن خواء اللغة الملغوم،

(1)-ميخائيل باختين، شعرية دستويفسكي، تر: جميل نصيف الفكريتي، دار توبقال، الدار البيضاء: المغرب، ط1، 1986، ص 267

*بينصية: وقوع النص بين النصوص بغية الدلالة على ما تشترك فيه من أفكار وصور وتراكيب (تفاعل نصي، تداخل نصي، متناص، حوارية ...).

(2)-ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر، مصر، ط1، 1987، ص68.

لتشكل نار الانفعالات والأحاسيس والرغبات والأحلام والتجاوز والغموض والنبوءة والحدوس في صراعٍ محموم يتداخل ويتخارج ويمارس نكأ اللغة والجراح بسكاكين التجريد وأنوار الكلمات الثانية والثالثة.

توالت الدراســـات حول النظر في معنى اللغة ولعل كتاب رولان بارت[1] (S/Z) قد حمل إلينا لغةً جديدة لتكوين القصّة بتوفر الشفرات التأويلية السّردية الإيحائية لتضفي عمقًا على الحكاية وديناميكية تخيلية. و«التخييل يعني شيئًا أعمق وأشمل من الخيال، فالتخييل هو رؤية الغيب»[2]، وهو رؤية العالم من زوايا متشظية.

وقد وصـــف رولان بارت التجريب السّـــردي في كتابه بأنه يتميز بطابع إلغازي محير (لبلزاك) بترتيب تدريجي وتسلسل سردي.

أشبه بنغمات متعدّدة وإيقاعات رمزية جمعها في خمس شفرات تتشابك في لغة سحيقة تحاول اللحاق بدلالات لانهائية لكسر كل المعاني يستولدها ما يرغب استيلادها، إنها فتنة الغموض والحدس والرؤيا والرؤية في عالم دون بداية وانتهاءً دون نهاية، وعلى هذا الأســـاس تمكن رولان بارت من «غزو النقد الأدبي بنظرياته الجديدة في تشريح النّص ومثاله التطبيقي على قصة بلزاك»[3].

(1)–رولان بارت، S/Z، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد بن الرافه البكري، دار الكتاب الجديدة، ط1، 2016.

(2)–محمد بنيس، الشعر العربي الحديث (الشعر المحاصر)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2001، ج 3، ص 47.

(3)–عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 4، 1998، ص 67.

وقد استطاع (بارت) أيضًا تفكيك قصة (بلزاك) التقليدية «ليبين أنه عزل لعدد من الأصوات وليس صوتًا واحدًا هو بلزاك»[1]. وقد جمع (بارت) الشفرات في القصة في خمس شفرات تمثلت في :-

- الشفرات التأويلية
- الشفرات الثقافية.
- شفرات الأحداث (الأفعال)
- الشفرات الدلالية.
- الشفرات الرمزية (الحقل الرمزي)

وتوظيف الرمز والشفرات في السّرد هو ما يجعل الأنواع الأدبية هاجسًا مستقبليا شواقًا، متحولاً بغموض اللغة واعتصامها ووعدها ووعيدها وإلهامها وبصيرتها واستبصارها وإلهامها وصدقها، إرادتها ويقينها قلقها ووحدتها، دهشتها وهيمانها، برقها وطلعها، غربتها واغترابها وكشفها ومتناقضاتها، رؤيتها ومشهدياتها وقبضها وبسطها، اتصالها وانفصالها. فالنّص والخطاب موجودات في الإيحاء الرمزي»[2].

ب - تداخل الأجناس الأدبية والأنواع والثنائية الضدية:

يتقاطع النّص الروائي مع نصوصٍ أخرى غائبة متعدِّدة في كتابة تطلق عليها: الكتابة عبر النوعية Interdisciplinary writing أو تداخل الأجناس الأدبية أو الأشكال الأدبية «والذي يقوم على الجمع بين نوعين أو جنسين أدبيين متجاورين في عملٍ روائيٍ واحدٍ كتجاوز الرواية والسيرة الذاتية= رواية السيرة الذاتية أو تجاوز الرواية والشّعر؛ الرواية القصيرة أو

(1)-جون ستروك، البنيوية وما بعدها (من ليفي شتراوس إلى دريدا)، تر: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،ع 206، فبراير 1996، ص91.

(2)-ترفتان تودوروف، الرمزية والتأويل، ترجمة وتقديم: إسماعيل الكفري، دار نينوى العراق، ط1، 2017، ص43.

الرواية الشعرية أو تجاوز الرواية والمسرحية، المسراوية »[1]. وتتعلق نظرية الأجناس الأدبية بتضعيف الآثار الأدبية وقدرتها على الاتساعية النّصية والعبور الأجناسي أو الجامع النّصي الأجناسي »[2].وتعد مسألة الأجناس «من إحدى أقدم مشاكل الشعرية»[3].

ويقدم (تودوروف) الأجناس الأدبية من منظور بنيوي مجموع خصائصه الدالة والأسلوبية، وتتشكل غير تجارب تراكمية نصية لتكون قوانينها الخاصة الجمالية وأشكالها العابرة والتجريبية، ويمكن هنا التفريق بين الجنس الأدبي العام والنوع الذي يندرج تحته، فالجنس الأدبي يطلق على الفن الأدبي العام مأخوذ من علم الأنسنة (الجنوسة) فهناك أجناس أدبية كبرى كالشعر والنثر والدراما وأخرى متفرعة كالقصة والرواية الطويلة والمسرحية، والملحمة والقصيرة الغنائية، وكلها أجناس تجريبية غير ثابتة، فقد تتداخل مع أشكال أدبية أخرى أو خطابات أدبية أخرى مختلفة ليصبح مغايرًا لانهائيًا وجامعًا نسيجًا متولدًا ناميًا هجينًا فالكيان الأدبي. يعمل ضمن علاقات شخصية متداخلة كما يعمل ضمن علاقات اجتماعية»[4].

وتداخل الأجناس الأدبية يعيد آليات التجريب في بنية متعالية وعلاقات تفاعليه بين أنواع مجاورة وغير مجاورة، وهذا سيبعث على تشكيل أجناس أدبية مستمرة، «وما يزال تصنيف الأجناس الأدبية والأنواع مرتبطًا بتصنيفات شكلية، أي جدلية البنية والمنظور.. الداخل والخارج»[5].

(1)–ساندي سالم أبو سيف، الرواية العربية وإشكالية التصنيف، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص 49

(2)–حمادي صمود، تجليات الخطاب الأدبي قضايا نظرية، دار قرطاج للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 1999، ص85.

(3)–تزفتان تودوروف، نظرية الأجناس الأدبية دراسات في التناص والكفاية والنقد، تر: عبد الرحمن يوعلي، دار نينوى، العراق، ط1، 2016، ص11.

(4)–المرجع نفسه ، ص 13 .

(5)–عز الدين مناصرة، على القناص المقارن، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2006، ص79.

ويُعتبر تداخل الأجناس الأدبية منهجًا نقديًا ونظامًا من التوقعات والتخييلات «فالأدب توقع»[1]، وهذا ما يحيلنا أيضًا إلى فكرة التعدّد والصراع والثنائية بين الدنس والجنس الآخر النوع والنوع الآخر، وقد شغلت الثنائيات الضدية حيزًا واسعًا في الفكر الإنساني والدراسات اللغوية لما تحمله من تكوين مخالف ضدّي درامي متعالي وبنية لغوية معقدة وكسر للسياق التقليدي المألوف، فالعلاقة بين متناقضين علاقة قلقة تحمل مبادئ الصراع والمد والجزر والضّدية والكثافة والتنافر والتخالف والشّعرية والتمايز. والتفاعل والمفارقة والترميز والمقارنة والكفاءة والأسطرة والهيرمونيطيقا والمقاومة «والحال مع النّصوص كالحال مع علاقة الحب كلاهما مسكونٌ بمعنى تشديد الأثر لا ينقطع سيله»[2]، إلى وكلاهما في مجمرة النّص وإغرائه وقراءات القارئ ومراوداته..

وتداخل الأجناس الأدبية في الرواية يكشف قدرة تفاعلية إنتاجية تحمل تكوينًا مستقبليًا كاشفًا لجماليات جديدة في كل مرة، ويحيلنا إلى محو الحدود بينها جميعًا نفيًا للمعلوم وإيجابًا للمجهول وإنتاجًا لحركة خلاقة وابتكارًا لأسئلة لانهائية، فالكتابة لسؤال لا جواب.

ج-الأسلبة والتناص والمتعاليات النصية (إنتاج والتفاعل النصي)

توظيف الأساليب اللغوية التراثية والمعاصرة، البسمة من سمات الحوارية والصوت المتعدد والمزدوج والمتعالي، وهذا يدعم الخطاب الروائي وشحنه بتنويعات، فالأسلية Stylisation ترفع من مستوى القطيعة مع التقليد وتبحث في الأفق الكوني من خلال المفارقة Paradie، السخرية Lironie والتنويع. variation وتؤسس النّص كفضاء والقراءة كإنتاج

(1)-إيف ستانولي، الأجناس الأدبية، تر: محمد الذكراوي، مراجعة: حسنى حمزة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2014، ص7.

(2)-جون ستروك، البنيوية وما بعدها، (من ليفي شتراوس إلى دريدا)، تر: محمد عصفور، ص85

«والكتابة كموقف»[1]، والسرد كوضعية لبستمولوجية جديدة «وتتمظهر الوظيفة الانفصالية* للرواية على مستوى الملفوظات المكونة لها كتناغم من الانزياحات»[2].

والأسلبة كمفهوم اشتغالي هي «قيام وعي لساني معاصر بأسلبة مادة أجنبية عنه يتحدث من خلالها عن موضوعه، فاللغة المعاصرة تلقي ضوءًا خاصًا على اللغة موضوع الأسلبة وقد تستخلص منها بعض العناصر ونترك البعض الآخر»[3]، وهذا يحيلنا إلى التراكم المعرفي الروائي ميتا سردي، وتشكل الأسلبة استراتيجية خرق متكرر وتجريب وتركيب ومثافقة وجدلية الإيهام والاختبار والتخييل والتعدّد.

والرواية كجنس أدبي جديد مبتكر يستحضر كل الخطابات الغائية ليحقق حوارية سردية مستمرة أكثر تنوعًا وانفتاحا وتجريبًا لأساليب فنية احتفاء بالتعالي والإنتاج والقراءة عبر متاهة الرمز وتعاريجه وتحاريبه وطبقاته المتراكمة المتراكبة واحتفاء بلا مرئية الحياة والرفض والتمرد والاحتمال وسديمية التحول والتبادل والتنافر بحثا عن مصيرٍ جديد وكأننا أمام (أوزوريس) إله عالم ما بعد الموت أو الإله السفلي في العصر البابلي القديم الباحث عن قدر جديد وعلو وجلال في نشدان الحقيقة والجمال وتهميش التهميش وتأسيس التأسيس والتغول والتغول في عراءات الحياة واللغة وشفراتها المتغاوية.

---

(1)–رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 2002، ص87.

*اللا انفصالية: تتمظهر الوظيفة اللا انفصالية للرواية على مستوى الملفوظات المكونة لها كتناغم من الانزياحات فالدليلان المتعارضان فى الأصل (موت/ حياة، خير/ شر بداية/نهاية... يتم ربطهما من يريد عبر سلسلة من الملفوظات.

(2)–جوليا كريستيفا، علم النّص، تر: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص35.

(3)–محمد منصور: استراتيجية التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006، ص134.

ونجد أن الرواية تستحضر وتمتص نصوصًا غائية نثرية وشعرية وبخاصة الموروثات القديمة والأمثال الشعبية والنصوص الدينية والتاريخية والخطابات الشعبية بكل أشكالها والملفوظات الأجنبية، ولطالما كان السرد في الخطية الأولى «ممتزجا في كيمياء عجيبة مع أنواع أخرى وخطيته التي كانت إحدى ركائزه الكبرى تقوضت لتدخل القصة والرواية والسيرة بما هي أنواع سردية حديثة مرحلة اللا بناء واللاصفاء ومن ثم صار من المتعذّر أن نتحدث. عن صفاء الأجناس»[1].

وتتأتى دينامية العمل الأدبي من فقل التداخل النصّي وذلك أن الرواية من حيث هي تمظهر مميز لهذا الايديولوجيم* تجسد التداخل النصي والتناص هو «تداخل النصوص بتوظيف النصوص اللاحقة لبنيات نصوص أصلية سابقة وإن أي نص كيفما كان جنسه يتعلق بغيره من النصوص بشكل ضمني أو صريح »[2]، والتناص في مسميات اصطلاحية عديدة منها: تداخل النصوص، علاقة نصية، متعالقات نصوصية، ميتا نصية معمارية نصية، تفاعل نصي، «وهو فسيفساء من نصوص أخرى. أو بحث في تقنيات مختلفة»[3].

وقد ظهرت الكثير من الحركات والمذاهب والمدارس الفنية والنقدية والتشكيلية كانت تنادي إلى " تدمير القوانين تدميرًا مباشرًا»[4].

(1)–عبد الزراق المصباحي، الأنساق السردية المخاتلة (شعرية السرد، تذويت. مركزية الهامش، مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2017، ص07.

*الايديولوجيم : عشق Ideologime = هو نقد سيميائي ارتبط بالنقد الروائي ونظرية جوليا كريستيفا وهو وظيفة للتداخل النصي وقراءة مختلف مستويات بناء النص.

(2)–سعيد سلام، التناص التراثي، جدارا (الكتاب العالمي)، عمان، الأردن،ط11، 2011، ص73.

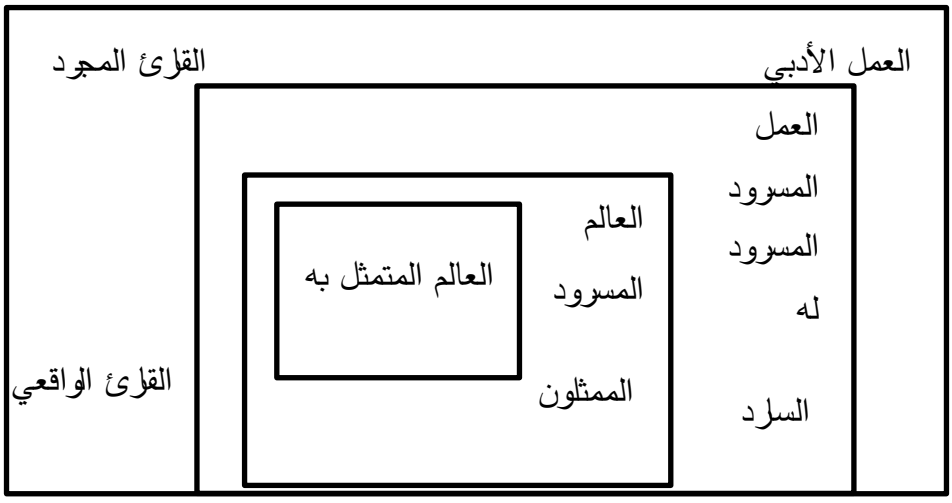
(3)–محمد مفتاح، تحليل الخطاب العربي (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي. العربي: المغرب، ط2، 1986، ص121.

(4)–رولان بارت، هسهسة اللغة، تر: منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري ط1، 1999، ص78.

د- الحوار والتهجين اللغوي:

الرواية اشـتباك أصـوات في التكلم والتلفظ والحكي وداخل هاته الأصـوات المتعالية المتفاعلة تبرز أصـوات تحصـل بها الراوية كما يؤكد ذلك (جاب لينتفلت j.Lintvelt)، حين يميز بين السـرد Narration وهو الفعل السـردي المنتج للعمل الذي ينتمي إلى جنس السـرد والحكي Recit وهو النص السـردي الذي، لا يتكون فقط في الخطاب السـردى أي الذي يتم من خلال الراوي ولكنه أيضـا الأقوال التي تتلفظ بها الشـخصـيات والقصـة (Histoire) وهي المادة الحكائية أو العالم المسرود Dire من خلال خطاب الراوي أو خطاب الشخصيات»[1]. وتشكل أبعاد أو مستويات واقعية وتخييلية أو كما سماها (لينتفلت) المؤلف الواقعي أو القارئ الواقعي والمؤلف المجرد أو القارئ المجرد والتي يمثل لها بالمخطط التالي كمحافل للنص السردي: [2].

الشكل رقم (1)



(1)-سـعيد تقطين، السـرديات والتحليل السـردي (الشـكل والدلالة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضـاء، لغرب، ط1، 2012 ص 85،

(2)-جان لينتفلت، مقتضيات النّص السردي، تر: رشيد بن حدو، اتحاد الكتاب المغرب، ط1، 1992، ص97.

والتهجين اللغوي حوارية تحويلية تناصية (لا يقصد به معنى سلبيا إنما المقصود به التركيب الذي يستمد عناصره من مرجعيات معروفة وإعادة صوغها وفق قواعد مغايرة»[1].

ومثال التهجين اللغوي اقتباس السينما للرواية وتسريدها في شكل أفلام، أو توظيف تقنيات سينمائية في النّص الروائي ولعل أقدم نص سينمائي هو فيلم Til boy and Little Biller كفيلم صامت عن رواية صدرت 1896 وفيلم سندريلا Cinderella لجورج ميليب george Melies الذي يعود تاريخ إنتاجه إلى عام 1898 وفيلم atrip to the mooy عام 1902 ويعد أول فيلم خيال علمي مستوحى من روايتي (حول العمر) ومن الأرض إلى القمر للروائي جيل فيرن.

كما عرفت السينما العربية اقتباس الأعمال الأدبية والفيلم العربي (زينب) الذي عرض عام 1930 كأول عمل صامت ومقتبس من رواية حملت نفس الاسم، وهذا التبادل أو التفاعل أو الدمج والخلط والتأثير يعيد تشكيل النّص الروائي من جديد في مستويات مختلفة فتتكاثف اللغة وتتغاير في أشكالها وألوانها وحركاتها وأصواتها راسمة لوحة سيريالية سردية مشهدية مليئة بالتخطيطات المتشابكة المتعضية, تتخافق فيها الإيقاعات الصوتية، وتتزاخر فيها رسوم الملفوظات علاماتها ومرموزاتها إملاءاتها وفراغاتها، أضواؤها وأنوارها وكل عتمة تكتنف البزوغ والتراجف.

ولمفهوم التهجين اللغوي عدة مصطلحات، كالتداخل اللغوي والازدواجية اللغوية والثنائية اللغوية [2]، وقد تبناه (ميخائيل باختين) في النقد الأدبي بعد أن استنبطة من

(1)-عبد الله إبراهيم، موسوعة البرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005 ، ص605

(2)-.ت.م جونسون، دراسات في لهجات شرقي الجزيرة العربية، تر: أحمد محمد الطيب، الدار العربية للموسوعات، بيروت، لبنان، ط2، 1983، ص 46 .

الدراسات الأنفوغرافية والأنثربولوجية والتاريخية والفنية، والدراسات الثقافية»[1]، وهو الذي دعا إلى أسلوب جديد في السرد ونمط حواري، وعرفه بأنه «مزج لغتين اجتماعتين داخل ملفوظ واحد وهو أيضًا التقاء وعيين لسانين مفصولين بحقبة زمنية وبفارق اجتماعي، أو بهما معًا داخل ساحة ذلك الملفوظ»[2].

ويرى عبد الجليل مرتاض أن «التهجين اللغوي مرج تبليغ من متكلم إلى معلقٍ مفردات ومستويات لسانية تعود لأكثر من لغة واحدة»[3].

والتهجين اللغوي كوسيلة حوارية أضحت مغامرة أشكال عديدة في التجريب والاشتغال متولد عنها، سرود تتمايز وتتداعى بالكثير من فيض الكتابة والوعي الخلاق للكينونة واللغة على حد سواء ويتداخل التهجين بالأسلبة «التي تقوم على تقليد الأساليب وعلى الجمع بين لغة (أ) من خلال لغة ضمته (ب) في ملفوظ واحد»[4].

(1)–ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، تر: محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1،1986، ص 123.

(2)–ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة مصر، باريس، فرنسا، ط1، 1987، ص 120.

(3)–عبد الجليل مرتاض، التهجين اللغوي في العهد التركي، دار الأمل الجزائر، ط1، 2005، ص35.

(4)–حميد لحميداني ، أسلوبية الرواية ، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989، ص88.

3-حوارية المكان والزمان في السرد والروائي

أ- المكان (فلسفة النقد والتعالق والمضمر الثقافي)

المكان هيكل أساسي يحمل عناصر السرد في زمن وأحداث وشخوص الرواية. وهو من العناصر التي تدفع السرد لتجريب تنويعات فنية ملهمة مشعة، وقد يكون واقعيًا أو تخييليا لتوجيه الوظيفة السردية متخطيا الحدود الجغرافية الضيقة لاحتواء الوقائع والشخصيات متعاليا بكل الطاقة المؤثرة في المتلقي، وحتى يكون فعل التجاوز للحيز الفيزيائي الرتيب محفزا لكل أدوات الاستعمال والتعدد والخرق والإبداع والابتكار وبذلك فهو يسهم في الحفاظ على تماسك كل العناصر السردية وعلاقاتها العميقة، ولهذا يختار الروائى الأماكن وفق استراتيجية جمالية، تختزل التسجيل السكوني وحركة الشخوص العادية إلى تشكيل أبعاد دلالية للرواية وترسيخ هوية متشظية لكل العناصر الأخرى ومرجعياتها الفكرية وهذا يساعد في تكثيف عمليه التلقي وخلود العمل والدهشة وتجاوز محنة الواقع ومأساويته وانكساراته بالخلق والانفصال والوهج والحلمية. واليوتوبية الوثابة.

ومساحة الرواية تساهم أيضًا في فعالية توظيف المكان وتداعياته وصوره وذكرياته وانفعالاته، ومن أهم الروايات التي احتفت بالمكان رواية (العطر: قصة قاتل) للكاتب (باتريك زوسكيند 1985) وإحدى عشرة دقيقة لباولو كويلو 2003، ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي- 1993 ، الحب في المنظر لبهاء طاهر 1995، ثلاثية غرناطة لرضوى عاشور 1998، الديوان الاسبرطي لعبد الوهاب عيساوي 2019، الحب في عربة مهترئة لأحمد طيباوى 2024، الشيخ والبحر لإزبست همنغواي 1952 ، البيت الأندلسي لواسيني الأعرج 2010، شارع ابليس لأمين الزاوي 2004، النبطى ليوسف زيدان. 2010، المصابيح الزرق لحنا مينة 1954، الكرتك لنجيب محفوظ 1974، والثلاثية بين القصرين 1956، قصر الشوق 1957، السكرية، 1957.

ومرايا المكان في فعالية القضاء الذي يحتوي على كل عناصر الرواية ويمنحها المناخ الذي تتحرك فيه وتتجاوز في بنية متعالية فوقية، والشخصيات لابد لها من اختراق جزئيات وتفاصيل المكان وهو في مستويات «الفضاء اللفظي والثقافي والمتخيل»[1].

وتتعدد المفاهيم حول نمذجات المكان ومعاييره ومرجعياته السوسيولوجية والرمزية والأدبية فنحد التقاطات المكانية[2] والتي تبحث في دلالات المكان وأشكاله الثنائية الضدية وتواتراتها وعلاقاتها وتصوراتها و تعارضاتها.

الجدول رقم (1)

المسافة	الحجم	الاتساع	الشكل	الحركة	الاتصال	العدد	الإضاءة
مكان	مكان	مكان	مكان	مكان	مكان	مكان	مكان
قريب	صغير	محدود	دائري	جامد	منفتح	مأهول	مضاء
مكان	مكان	مكان	مكان	مكان	مكان	مكان	مكان
بعيد	كبير	لامحدود	مستقيم	متحرك	منغلق	مهجور	مظلم

2- التقاطبات الثقافية: وتبحث في أن المكان ليس مجرد إحداثيات هندسية مجردة، بل هي تشكل مجموع التصورات الثقافية المتصلة بكل مضمر وتصنيف وأنساقدينية واجتماعية[3].

(1)-محمد بوعزة ، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت، لبنان، دار الأمان، المغرب، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2010، ص100.

(2)- المرجع نفسه، ص101.

(3)- المرجع نفسه، ص102.

الجدول رقم (2)

التقاطبات المكانية	السماء	الأسفل/الأعلى	الداخل/الخارج	المنفتح/المنغلق
ثقافية رمزية	مقدس مدنس روحانية مادية سعادة شقاء خلود فناء	سمو تدني رفيع وضيع نفيس رخيس نبل مبتذل	خاص مشاع حميم دفء برودة هش صلب	تسامح تعصب مضاء مظلم اتساع ضيق مرونة تشدد

- **3ديناميكية المكان:**

يشير حسن بحراوي إلى أن المكان هو الذي يقتضي وجود شخصيات والأحداث وليس العكس، «وهذا يكشف عن دلالة الفضاء الروائي لتتبني على إقامة مجموعة من التقاطبات المكائنة Polarities spacials »[1]. حيث يميز بين أمكنة الانتقال وأمكنة الاقامة[2].

(1)–حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي (القضاء، الزمن/ الشخصية) المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1990، ص33.

(2)–محمد بوعزة، تحليل النصر السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص104.

الجول رقم (3)

أماكن الإقامـــة	أماكن الانتقـال
أماكم الإقامة الاختيارية	أماكن انتقال عامة
فضاء البيوت: بيت راقي/شعبي/مضاء/مظلم/فضاء	أماكن انتقال خاصة
السجن/زنزانة/فسحة	أحياء وشوارع:راقية/ شعبية/مقهى

4-أنطولوجية المكان: (أمكنة الألفة / الأمكنة المعادية)

وقد لخص (غاســتون باشــلار) أنطولوجية المكان في مســتويين، أمكنة ألفة وأمكنة معادية، فالأولى هي أمكنة الحب والمرغوب فيها، «وترتبط بقيمة الحماية التي يمتلكها المكان الايجابية»[1].

الجدول رقم (4)

أمكنـة ألفة	أمكنة معاديـة
حماية/ جاذبية	تهديد
طمأنينة/ حب	نفور
راحة	رعب
قابلة للسكن	كراهية/تعب
	غير قابل للسكن

الســردية تقوم على مجموعة من الملفوظات المتتابعة لتحقيق عناصــر بنائية جمالية وتســتند على عنصــر المكان بكل أنواعه الوعائي والمهيمن والإطار والمهمش وهو بذلك

(1)-غستون باشلار ، جماليات المكان ، تر: غالب ملساء المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص31.

ضـرورة سـردية وأحد مفاتيح الرواية تأثيرًا في فهم الأحداث والشـخصـيات وتموقعها، وإنتاج رؤية جديدة متخيلة بمجموعة علاقات لغوية وعلامات ثقافية ولسـانية ضـمن خطاب سـردي وأيقونة بصرية بتفاصيلها ومرجعياتها خرقا وإضاءة لكل الزوايا المهملة.

ب-المفارقة الزمنية (انتفاضات التشظي والحركية)

وشـائج الزمن كعنصـر من عناصـر السـرد الروائي عظيمة كتلازم حواري للتجربة الانسـانية الخاصـة والعامة «والرواية تركيبة معقدة من.. قيم الزمن»[1]. ومع ظلال التجريب والقول وتعددية المشهد الروائي الذي يجعل السرد أكثر اتساعًا وحريةً وتعاليًا وتخالفًا بالتساؤل والتوتر والانهزامية أحايين كثيرة والإيهام والتصـوير والتخييل في سـلسـلة زمنية متضـمنة الحركية المكنونة للتصور السردي وهي تضفي المعنى الكامل على مفهوم التنافر(» [2].

وهي بذلك تشـكل مفارقة زمنية مخالفة لزمن خطاب الرواية التقليدي والذي يتمثل في الانتقال من الأزمنة الحاضـرة إلى الأزمنة الماضـية والغابية ويصـطلح عليه بالاسـترجاع أو الفلاش الباك في حالة الومضـة السـريعة والانتقال من الأزمنة الحاضـرة إلى أزمنة مسـتقبلية وهو ما اصـطلح عليه بالاسـتباق أو هناك مسـتويات عديدة للزمن تزيد من عمق الإحسـاس بالحدث والشخصيات.

«زمن من القصـة: وهو زمن وقوع الأحداث المروية في القصـة، فلكل قصـة بداية ونهاية، يخضع زمن القصة للتتابع المنطقي.

(1)-أ.أ مندولاو، الزمن والرواية ، تر : بكر عباس المراجعة : إحسـان عباس) دار صـادر للطباعة، بيروت، لبنان، ط1، 1997 ، ص 75 .

(2)-بول ريكور، الزمان والسـرد (الحبكة والسـرد التاريخي)، تر: سـعيد الغانمي/ فلاح رحيم، راجعه عن الفرنسـية : جورج زيناتي، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ليبيا، ط1، 2006، ص116. ج1.

وزمن السرد هو الزمن الذي يقدم من خلاله السارد القصة، ويكون بالضرورة مطابقا لزمن القصة»[1].

والرواية فن الزمن كالموسيقى التي تحقق التفلت من قيود التعبير وانحباساته واشتراطاته لاستشعار الغوامض واستبصار الخطايا واللامرئيات واستجلاء المرئيات من التباسها ومواربتها وامتدادها لتقيم مبادلات تعتكس روح المفارقة والتشظي التواقة إلى الحرية والجدل والتعدد والانعتاق من كل رتابة والانعتاق من كل رتابة وانغلاق، وسنجد أن هناك مستويات مختلفة للزمن حسب دراسات كثيرة ونظريات عديدة منها الداخلي والخارجي والمتصل والمتواصل والمتعاقب والدائري والمنقطع والمتشظي والغائب والذاتي أو النفسي والزمن أو الزمان (le temp – tempus- tempo -Time) هو كل مرحلة تمضي لحدث سابق. إلى حدث لاحق»[2].

وتبقى صعوبة فهم دور وظيفة الزمن في السرد معقدة نظرًا لصعوبة تعيين وتحديد وتيرة المراحل المركبة والمتغيرة وعلاقتها بموضوع الرواية ونوعها، إن كانت تسجيلية أو واقعية أو عجائبية أو تخييلية أو سياسية أو بوليسية أو درامية، ويرى (جورج لوكاتش) أن الزمن عملية انحطاط متواصلة دياليكتيكية جدلية فهي سلسة وإيجابية ، أما (ميخائيل باختين) فيرى أن الزمن له وظيفة التفاعل والتعايش لرؤية العالم، وأما (جان بويون) فيرى أن فهم الرواية يتوقف مع فهم الزمن والاسترسال الزمني للأحداث والعلاقات المترابطة بين الأحداث والشخصيات من خلال تصورات خاصة (طفولة/ شيخوخة- ما بعد الطفولة – ما بعد الشيخوخة)، وأما (رولان بارت) فيرى أن الزمن من الأفعال لا يؤسس المعنى والدلالة المعبر

(1)-محمد بوغزة ، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص.87.

(2)-عبد المالك مرتاض في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)، سلسلة علم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع240، دسمبر 1998، ص 172

عنهما في النص وإنما الغاية التكثيف والتجميع يربط منطقي فقط في نســـق ونظام، ويرى (ميشـــال بوتور) أن «البناءات الزمنية في الواقع من التعقيد المضـــني بحيث أن أمهر المخططات فسواء أكانت مستعملة في تحفيز العمل الأدبي أم في نقده لا يمكن أن تكون إلاّ مخططات تقريبية عادمة الإتقان، غير أنها تلقى شيئًا من الأضواء المزيلة للغموض»[1].

(1)–ميشيل بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس محلة الدولة ، قطر، ع 141، يونيو 2014، ص107–108.

الفصل الثاني:

جماليات الحوارية السَّردية في روايتي

"ليس في رصيف الأزهار من يجيب" لمالك حداد

و"ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي

1/ الحوارية السردية و تعدد الأصوات في الروايتين

أ / دلالات العنوان كقيمة حوارية موازية

ب / البعد الحواري في الروايتين

ج / البنية اللغوية بين التهجين والتنضيد والأسلبة

2 / جماليات الحوارية المكانية والزمانية في الروايتين

أ / انواع و أشكال المكان (الحوارية والتنويع)

ب / المحاكاة الساخرة ومفارقة الزمن الثقافي

3 / التناص وحوارية العلامات في الروايتين

أ / العتبات والتعالي الحواري النصي

ب / التناص وإنتاج الدلالة (التحولات والاشتغال)

أولاً-ملخص الروايتين:

1-ملخص رواية "ليس في رصيف الأزهار من يجيب"

لا يستسلم الشِّعرُ للشَّاعر إذا لم يحقق في ملكوت اللُّغة وجمهراتها وفي السَّرد وبواطنه وظواهره واشتغاله واشتقاقاته، ومالك حدّاد في خلاصه في القصيدة عبر الكلمات والسَّرد والثورة ودهاليز المقاومة في لحمتها. وسداها ونشيجها ونسيجها الحي الذي أفضى إلى ديوان أوّل (الشّقاء في خطر-1956) ونصُوص أخرى متتابعة. ونص (ليس في رصيف الأزهار من يجيب- 1961) آخر نص روائي بالفرنسية، ترجمها ذوقان قرقوط، من سوريا وهي نهر سردي من تسعٍ وعشرين فصلًا، منطلقًا من مدينة قسنطينة إلى رصيف المنفى (باريس) حيث يرسم أوجاع البطل (خالد بن طوبال) وذاكرته التاريخية بين ذاكرة المجازر والأحداث الدّامية في ربيعها النّازف، حيث يلتحق الطالب (خالد بن طوبال) بقسم الفلسفة وتجمعه الصّدفة بالطالب الأوروبي (سيمون كاج)، من أجل دراسة آثار برغسون وديكارت، لكنّه يسترجع الوعي المبكّر بالوطن وشخوصه والوفاء السّاكن في وجدانه، تتقاطع الحوارية بين (خالد بن طوبال) وسيمون وزوجته مونيك. ولكنّه يبقى وفيًا لوريدة في الوطن الأم التي لم تعد تبعث بالرّسائل ولا الأشواق.

رحلة الإيمان والقلق والتاريخ والمستقبل في نص يحمل مثاقفة مفتوحة تتفوق في المونولوج والديالوج.

2-ملخص رواية ذاكرة الجسد الأحلام مستغانمي

حازت رواية "ذاكرة الجسد" لمؤلفتها الجزائرية أحلام مستغانمي على جائزة نجيب محفوظ عام 1998م، وقد لاقت عنايةً كبيرةً واهتمامًا واضحًا من النقاد والدّارسين ومن القراء أيضًا، وفي هذا المقال قدمنا لكم تحليلًا مفصلاً لها.

عبّرت الكاتبة أحلام مستغانمي في روايتها هذه عن واقع الجزائر بصورة عامة ومدينة (قسنطينة) بصورةٍ خاصّة، جاذبةً القارئ لعيش أحداثها وحضارتها، لذا كانت الرِّواية بمثابة وسيط بين الإنسان وماضيه، ولتوضيح الفكرة التي تريد الكاتبة إيصالها تمّ تفكيك الرِّواية إلى عناصرها الأساسية وتحليلها على النّحو الآتي:

يُشار إلى أنّ عنوان هذه الرِّواية قد جاء مُعبِّرًا وممهِّدًا للفكرة التي تريد الكاتبة طرحها؛ إذ إنّ لفظ "ذاكرة" يعبِّر عن المخزون الحامل للأسرار والخفايا مرتبطًا بـ"الجسد" الذي يعبّر عن الارتباط بالمكان، وذلك ما بدا واضحًا في أحداث الرِّواية وتفاعل الشَّخصيات مع بعضها والرّمزيات التي ضمّنتها الكاتبة في روايتها هذه.

تدور أحداث رواية "ذاكرة الجسد" بصورة عامة في عددٍ من المدن؛ مدينة (قسنطينة) الجزائرية، و(تونس)، و(باريس) في فرنسا، مع حضور خاص لمدينة (قسنطينة) في ذاكرة خالد طوال الوقت، وقد قسِّمت الأماكن في هذه الرِّواية إلى أماكن مفتوحة (مثل الشّارع والغابة وأخرى مغلقة (مثل البيت والمسجد).

تدور أحداث رواية ذاكرة الجسد بين عددٍ من الشَّخصيات الرئيسية، وهي:

- **خالـد:** يمثـل شخصـية البطـل والسَّـارد فـي الرِّوايـة، وهـو شخصـية يكتنفهـا الحـزن، وذاكرتـه مشـتتة بـين الماضـي الـدّفين والحاضـر المريـر، وهـو فـي الوقـت نفسـه مُفعمٌ بالحب الصّادق للوطن، فقد أهداه ذراعه اليسرى.
- **حيـاة أحـلام:** هـي شـابة جزائريـة وقـع خالـدٌ فـي حبهـا، وابنـة سـي الطـاهر، عاشـت حيـاة اليـتم والحرمـان بعـد استشـهاد والـدها، ويُشـار إلـى أنّهـا شخصـية مشـتتة بـين ثقافتين؛ الثقافة العربية والثقافة الغربية.

تدور أحداث رواية ذاكرة الجسد بين عددٍ من الشَّخصيات الثانوية، وهي:

- **زيـاد الخليـل:** هـو شـاعرٌ فلسـطيني صـديق خالـد الـذي يشـترك معـه فـي حـب الوطن والتضحية، ويمثل الشَّخصية الثانوية التي كانت ذاكرة خالد تسترجعها.
- **الطـاهر عبـد المـولى:** هـو والـد حيـاة وصـديق خالـد وقائـده فـي وقـت الكفـاح، فكـان مجاهدًا وشهيدًا همه الوحيد حرية بلده.
- **كـاترين:** هـي امـرأة غربيـة شـقراء طالبـة فـي مدرسـة الفنـون الجميلـة، تسـكن فـي الضّاحية الجنوبية لباريس، وقد كانت صديقة خالد.
- **حسـان:** هـو الأخ الأصـغر لخالـد، فقدَ والـده منـذ أن كـان صـغيرًا، لـذا كـان متعلقًـا بخالد لتعويضه عن حنان الأب، وقد كان يعمل أستاذًا للعربية.
- **ناصـر:** هـو الابـن الأصـغر لسـي الطّـاهر، تخلّـى عـن دراسـته الجامعيـة واختـار أن يسلك طريق التجارة، وهو شخصيةٌ متمسكةٌ بأرضها ووطنها.

تحكـي الكاتبـة فـي هـذه الرِّوايـة قصـة خالـد بـن طوبـال الـذي شـارك فـي الثـورة الجزائريـة وهـو فـي الخامسـة والعشـرين مـن عمـره تحـت قيـادة السّـي طـاهر عبـد المـولى، وكلاهمـا مـن مدينـة (قسـنطينة)، ويُصـاب خالـد فـي إحـدى المعـارك ويُنقـل مـع الجرحـى

إلى تونس للعلاج، ويُعطيه سي الّطاهر رسالةً يوصلها إلى عائلته المقيمة في تونس، وبعدما دخل خالد المستشفى وبدأ العلاج رسم لوحةً اسمها "حنين" عبّر فيها عن شوقه لبلده، وبعد ذلك يسافر خالد إلى باريس ويده اليسرى مبتورةً، ويُقيم هناك معرضًا للرسم.

يلتقي خالد في معرضه بحياة ابنة سي الطاهر التي زارها في تونس وهي ما زالت طفلة، والآن بعد مرور 25 سنة يراها مرةً أخرى شابةً جميلةً تزور معرضه في باريس، وقد وقع خالد في حبّ حياة، وعادت به الذاكرة 25 سنة إلى الوراء، وأصبح خالد وحياة يلتقيان دائمًا، وكان يرى في ملامحها ولهجتها مدينته (قسنطينة)، بعد ذلك ترحل حياة إلى الجزائر وتترك فراغًا كبيرًا في قلب خالد.

في يومٍ من الأيام يأتي اتصالٌ لخالد من سي شريف يُخبره فيه أنّه سيأخذه معه إلى قسنطينة لحضور زفاف حياة، ليُعلن خالد حينها خروج حياة من حياته، وعندما يصل خالد إلى قسنطينة يتجول فيها مستعيدًا ذكرياته التي عاشها هناك، ويوم الزفاف يكون يومًا مليئًا بالحزن بالنسبة لخالد، وبعدها يعود إلى فرنسا، وفي يومٍ من الأيام يأتيه خبر موت شقيقه حسّان وبذلك زار خالد قسنطينة مُكرهًا مرتين، مرة ليحضر عرس حياة، ومرة ليدفن أخاه، فبقيت ذاكرته وجعه الوحيد.

أولا:- الحوارية السورية وتعدُّد الأصوات في الروائيين:

1- دلالات العنوان كقيمة حوارية موازية:

أ-الوطن والمنفى ومجرات العنوان في رواية ليس في رصيف الأزهار من يجيب لمالك حداد

تعدّ الرِّواية الجنس الأدبي الذي يستطيع رصد كلِّ المتغيرات والرؤى والتحوّلات الاجتماعية والتاريخية بكلِّ الآمال والأحلام والانكسارات وعبر النّسيج المتراكم الدّرامي والمتفاقم من موتٍ وحياة، ذاكرةٌ وهاجسٌ مستقبلي في حيِّز الممكن والمستحيل وأطوار الماضي، الحاضر والمستقبل، من الوعي واللاّوعي، والرِّواية تتجاوف وتتجارى في السَّرد واللُّغة والعنوان بكلِّ عتباته وجواءاته وتقنياته.

وقد بلغ الاهتمام بالعنوان كتقنيةٍ حداثيةٍ تحفل بالدّلالات والتمثلات والتخيير والنّبش والتفاصيل والدقائق والانزياح والتناسخ والتوازي، والعنوان من حيث بنيته القصيرة يميل إلى: «الدقة، الاختصار الارتباط بالنَّص، البعد الإيحائي التنُّوع، التشويق، شد المتلقي»[1]. وقد حدّد اليوهويك Leo Heok) وظائف العنوان في «الذي يحمل اسم شخصية أو مكان أو فكرة زمنية أو اسم شيءٍ أو آلة والذي يعبّر عن مجموعة الأحداث والوقائع»[2]، واختيار العناوين في السَّرد أصبح مغامرةً حوارية موازية وجمالية شديدة الإيحاء وعميقة الدّلالة والمخاتلة، فالعنوان نص مركبٌ مختزل كثيف يحقق التفاعل النَّصي والإمساك بمجمل العلاقات التي تصل

(1)-شعيب حليفي، النَّصر الموازي للرواية (استراتيجية العنوان)، مجلة الكرمل التونسية الكرمل الثقافية، رام الله / فلسطين، عدد 46، 1993، ص25.

(2)-حسن خمري، ما تبقى لكم (العنوان والدلات)، منشورات اتحاد الكتاب العرب: دمشق، سوريا، ع 25، 1973، ص 72.

النُّصوص بعضها ببعض والتي صارت تحتل حيزًا هامًا في الفكر النقدي المعاصر»[1]. وسنقف على عتبات عنوان رواية "ليس في رصيف الأزهار من يجيب"[2]. وهي الرِّواية المكتوبة باللُّغة الفرنسية والمترجمة إلى العربية، حيث أن مالك حداد كان يعيش حالة اغتراب لغوية صارخًا أنّ الفرنسية منفاه ولا بدَّ أن يكتب بلغةٍ مغايرة ليقول لا.

هذا التمزق الذي عاشه مالك حداد استحوذ على عناوين رواياته وأشعاره (الشقاء في خطر، الانطباع الأخير، سأهبك غزالة، التلميذ والدرس رصيف الأزهار الذي لا يجيب، اسمع وسأناديك)، وكأنّه ينازل الكلمات في حركاتها وسكناتها يتشاوف فيها داخلها كما في الخارج في نصٍّ طويل مختزلٍ للوصول إلى الخلاص في نفيٍ مستمر **(ليس)** ودلالة الفيض بجروحٍ واحتراق وكأن الكاتب يتجاسد في اللُّغة والوطن ويتساوق في السَّرد والقصر ليستفيق على مدينةتتصاوت وتتصامت (قسنطينة)، ويمثل هذا أعلى اقتصاد لغوي بفعالية التلقي الموازية الممكنة باعتبار عناوين الأعمال السابقة مرتكزًا تأويليًا وهذه الدّلالة تصبح رهينة منجزها أو ناتج اشتغالها على العمل فيها مرةً أخرى لتصبح أكثر احتمالاً وأكثر نصيةً»[3]. والنفي يدخل على الجملة الاسمية أو شبه الجميلة لينفيها وينفي كل مضمونها، لكن العنوان هنا يتلاطم مع حقول الذاكرة والنّسيان والأمل المحمول على رمزية عالية

(1)–عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينات من النص إلى المناص) الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2008، ص 14.

(2)–مالك حداد، ليس في رصف الأزهار من يجيب، تر: ذوقان قرقوط، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 1999،

(3)–محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص 10.

رصيف الأزهار) حيث الوطن والمنفى وحلم المقاوم في ضفةٍ أخرى. «وأخيرًا ها هي الأحرف الحمراء التي تعلن الوصول، باريس، 6 كيلومتر»[1].

الشكل رقم (2)

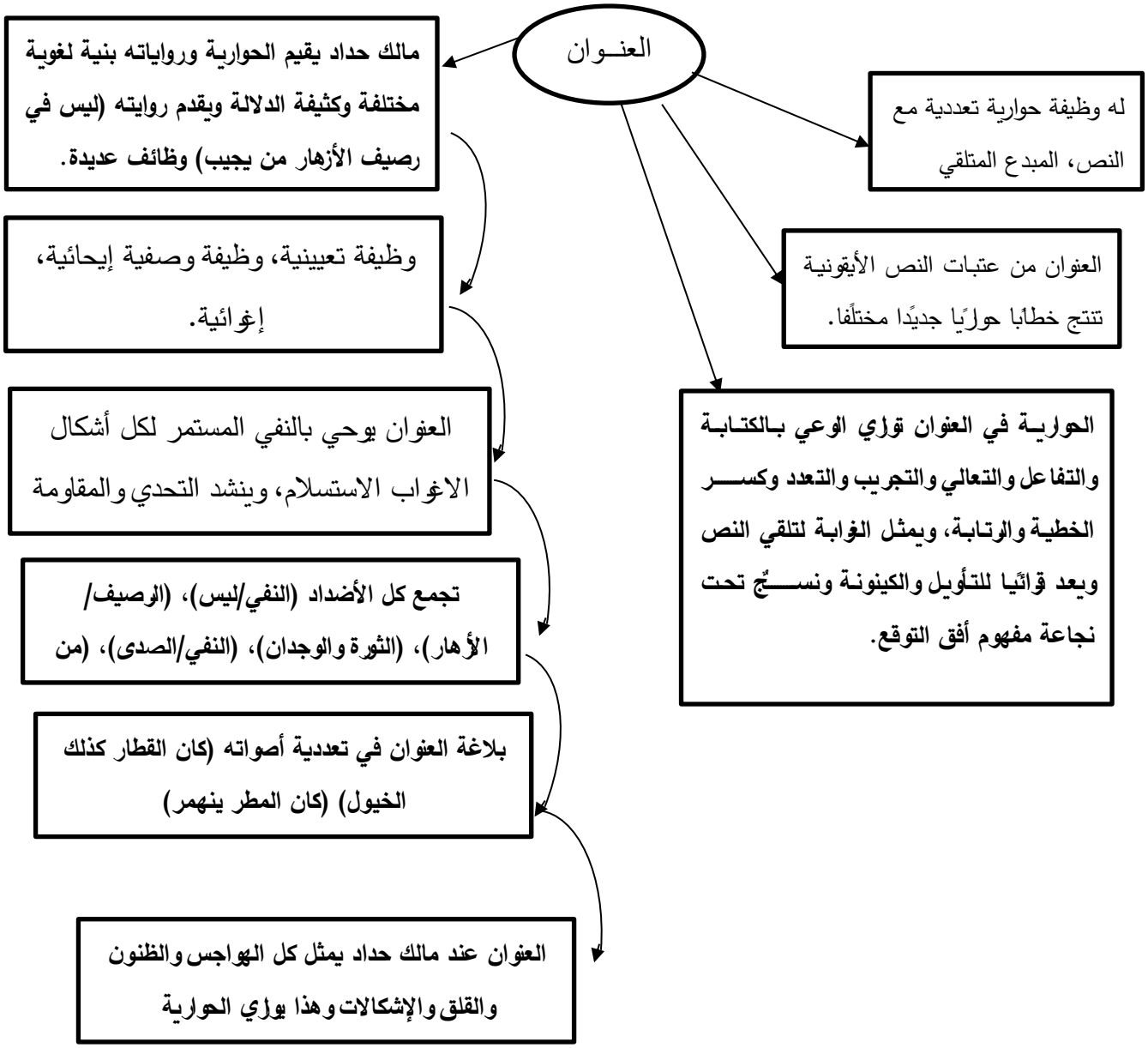
العنوان في رواية مالك حداد هو نشدانٌ للحقيقة والحية ونزوع للثورة وصوت الدّهشة في مدينته (قسنطينة) التي سكنت أشعاره ونصوصه وحفرت عميقًا في الذائقة الأدبية، وهذا يوحي بقدرة الكاتب على الإمساك بتقنيات الكتابة في تداخل الشّعر بالنّثر والسَّرد والذّاتي بالموضوعي والوطني بالإنساني والواقعي بالتأويلي، وهي «خاصية لجمالية التلقي ولا يمكنها أن تدّعي سوى أسبقية تأويلية فيما يتعلق بالوظيفة الإنتاجية»[2].

(1)–مالك حداد، ليس في رصيف الأزهار من يجيب، ص 6

(2)– هانز روبرت ياوس، جملية التلقي (من أجل تأويل جديد للنّص الأدبي)، ترجمة: رشيد بن حدو، المجلس الأعلى للثقافة (المشروع القومي للترجمة، ع487)، القاهرة، مصر، 2004، 134.

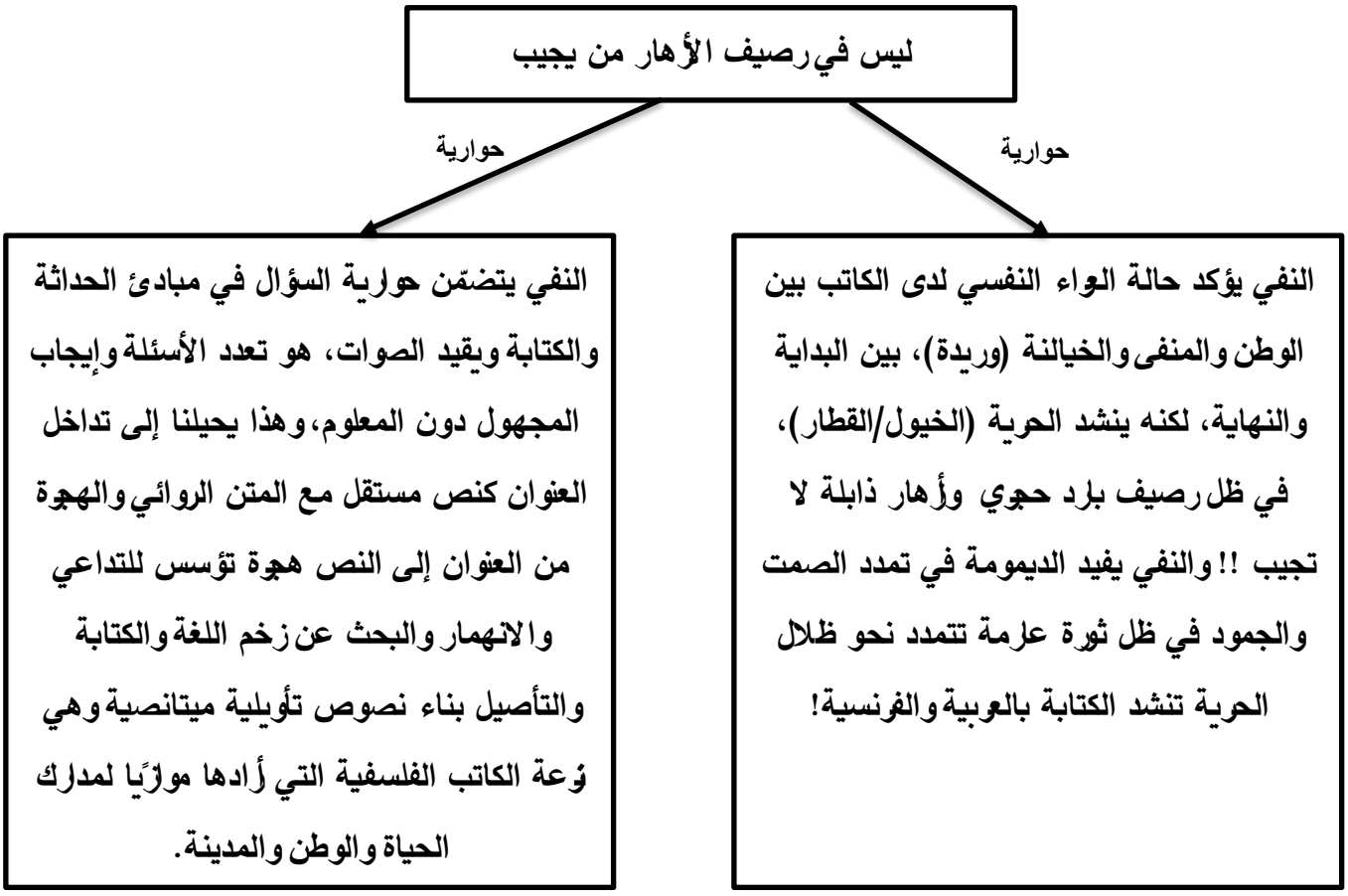
ظـلّ مالـك حـداد مناديًـا ومطالبًـا بالحريـة فـي واقعـه نصوصـه كاشـفًا المعانـاة النفسـية التـي عاشـها الفـرد الجزائـري والمثقـف، وهـذا أيضًـا عـن المـنهج التـأويلي للعـالم والنُّصوص الذي يستند إلى خصوصية علاقات التداخل بين الكون والإنسان»[1].

الشكل رقم (3)



(1)- أمبرتو إيكو، التأويل بين السـيميائيات والتفكيكية، ترجمة: سـعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضـاء، المغرب، بيروتا، لبنان، ط3، 2016، ص49.

الشكل رقم (4)


ليس في رصيف الأزهار من يجيب
حوارية
حوارية
النفي يؤكد حالة العواء النفسي لدى الكاتب بين الوطن والمنفى والخيالنة (وريدة)، بين البداية والنهاية، لكنه ينشد الحرية (الخيول/القطار)، في ظل رصيف بارد حجري وأزهار ذابلة لا تجيب !! والنفي يفيد الديمومة في تمدد الصمت والجمود في ظل ثورة عارمة تتمدد نحو ظلال الحرية تنشد الكتابة بالعربية والفرنسية!
النفي يتضمّن حوارية السؤال في مبادئ الحداثة والكتابة ويقيد الصوات، هو تعدد الأسئلة وإيجاب المجهول دون المعلوم، وهذا يحيلنا إلى تداخل العنوان كنص مستقل مع المتن الروائي والهجرة من العنوان إلى النص هجرة تؤسس للتداعي والانهمار والبحث عن زخم اللغة والكتابة والتأصيل بناء نصوص تأويلية ميتانصية وهي نزعة الكاتب الفلسفية التي أرادها مولدًا لمدارك الحياة والوطن والمدينة.

ب- مشهدية الجسد وشحن العنوان في رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي

العنوان محفزٌ هام من محفزات القراءة والتأويل وهو مفتاح النُّصوص وتقنية مركزية تخييلية متعالية «وقد انتقل اهتمام النقاد به من مجرد تمثله تظاهرة نصّية عابرة ومرضية كما ساد في الدّراسات النقدية التقليدية إلى الارتقاء به إلى مستوى أكثر تخصُّصًا في نطاق ما صار يدعى لاحقًا بـ"علم العنونة" Titrologie »[1].

والعنوان ليس بمعزال عن النَّص والمتلقي والعالم، فهو «نوعٌ من السّلوك البشري وهو بخاصّة سلوك محاكاتي أو تمثيلي توصل من خلال الكائنات البشرية ضروبًا معينة من الرسائل»[2].

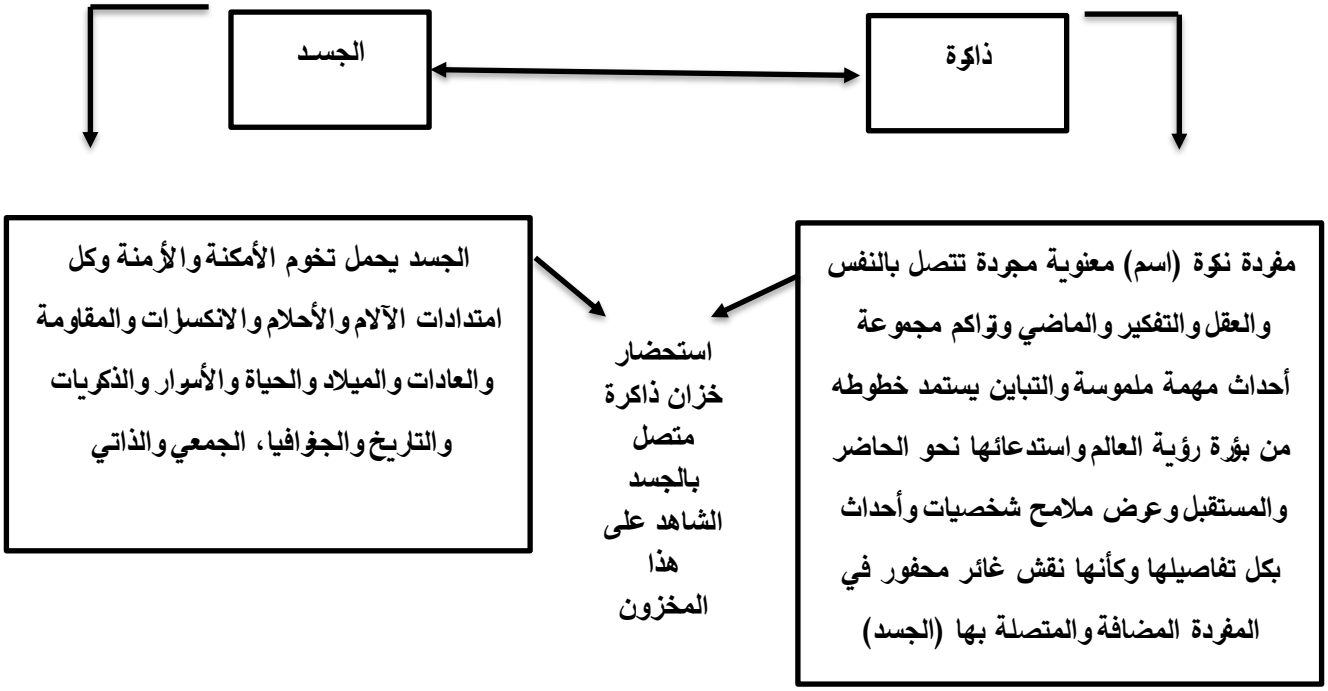
وفي رواية "ذاكرة الجسد"[3] لأحلام مستغانمي نجد جملة من مفردتين ودلالتين مجردة وحسية، معنوية ومادية، نكرة ومعرفة في خرق دلالي كثيف ومثير، فالرمزية عالية وشهقات التأويل في مرمى تفاصيل جسد يتغول ويتفور بصراخه وهديله وصليله وتنوع أصواته والتماساته ومغنطاته وأضوائه وظلاله. وقد نمثل ذلك بالخطاطة التالية:

(1)-عبد المالك أشهبون، العنوان في الرِّواية العربية، دار النايا للنشر والتوزيع، دار محاكاة للدراسات والنشر، دمشق سوريا، ط1، 2011، ص16.

(2)-روبرت شولز، السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص 103 .

(3)-أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2000.

الشكل رقم (5)



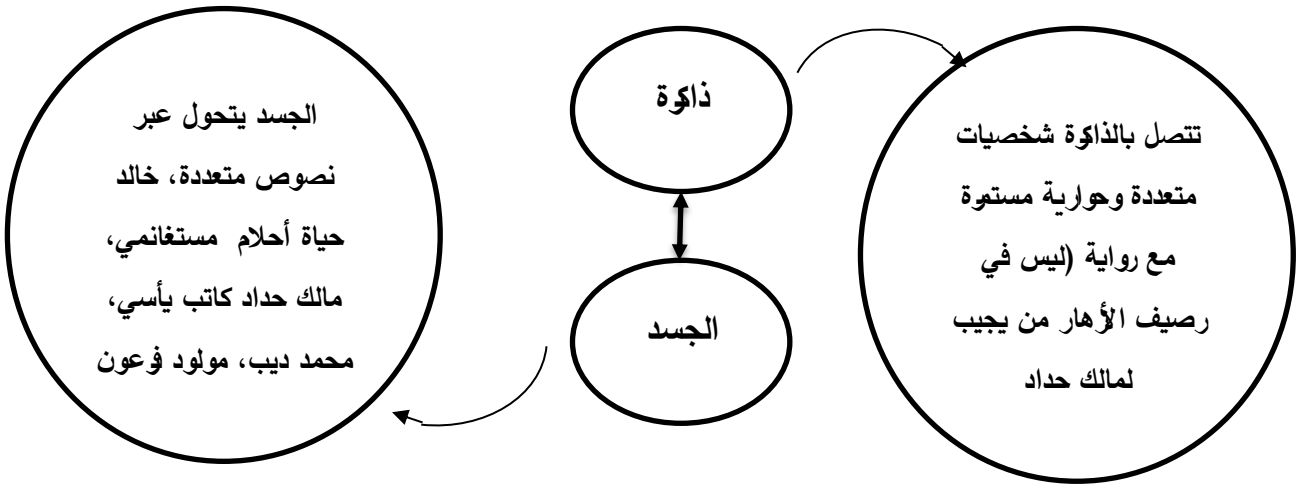
والجسد هنا في إضافته للذاكرة بمثابة استهلال بنيوي يحمل ميثاقًا لوصايا تاريخ طويل في سيرة متواترة من قضايا التاريخ (للثورة الجزائرية) والموحية بظلمة الاستعمار وثقله الجاثم والذي يستهدف الوجود والعدم، الحياة والموت، بكل جواءاته المتناوحة المتذابحة وكأنّ الجسر استظهار (للسلبي/ النيجاتيف) واستنساخ لتجاربه ووعيه ولا وعيه وروحه، كما استنساخ الشَّخصيات (خالد بن طوبال / حياة/ سي طاهر/ مالك حداد/ زياد/حسان..)، ومن منطلق أن «العنوان هو نظام دلالي رامز له بنية السطحية ومستواه العميق»[1]، ولابدّ للقراءة أن تكون وفق هذا المعنى «حوارًا مفتوحًا مع النَّص»[2]. والذاكرة هنا تتصل بذاكرة (خالد)، ويده المبتورة فالجسد يحمل

(1)–بسّام موسى قطوس، سمياء العنوان المكتبة الوطنية، عمان، الأردن، ط1، 2001، ص50.

(2)–بسام قطوس، استراتيجيات القراءة (التأصيل والإجراء النقدي، مؤسّسة حماده ودار الكندي، إربد، الأردن، ط1، 1998، ص13.

الجانب المظلم من حياته وذكرياته وتفاصيله وعذاباته، ولتلاقي بين ذاكرة مشتعلة لثورة عظيمة وجسدٍ مثخن بجراحٍ مقدّسة، والبطل يتخالج مع الذّاكرة والجسد، وتاريخ الجزائر والثورة التي تأكل أبناءها، فبين أحلام متصدّعة مشروخة من جروح جسدٍ متهالكٍ وروحٍ عاشقة للحياة والفن والرّسم وشاعرية فياضة جياشة، تبرز مصائر نابضة بالحياة (حياة) ويخفق القلب في ظلمات الأعراق والشرايين، هو صراعٌ أبدي بين حيوات وتحولات وانزياحات وأبطال وشخصيات غائبة حاضرة مجهولة.

الشكل رقم (5)



خالد بن طوبال في ذاكرة الجسد، ذلك الرّسام هو نفسه خالد بن طوبال في رواية مالك حداد (ليس في رصيف الأزهار من يجيب) وهو نفسه مالك حداد في إهداء نصي خالد حاضر راسخ في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي « إهداء

إهداء

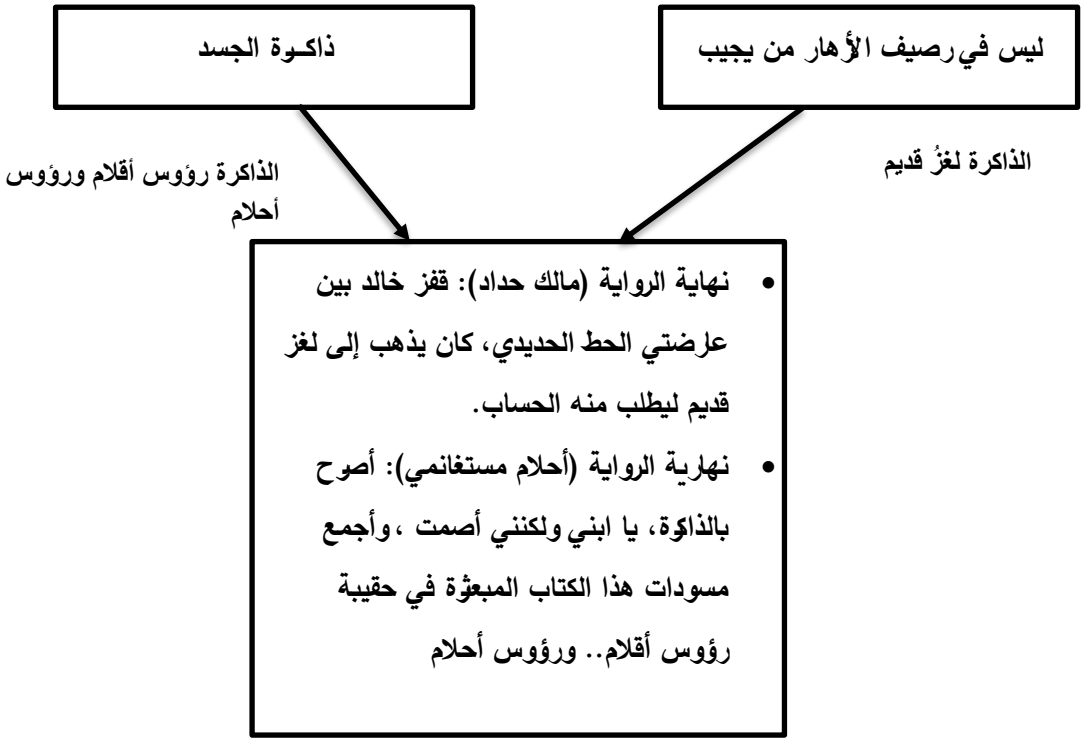
إلى مالك حداد

ابن قسنطينة الذي أقسم بعد استقلال الجزائر ألاّ يكتب بلغة لسيست لغته..

فاغتالته الصفحة البيضاء.. ومات متأثرًا بسلطان صمته ليصبح شهيد اللُّغة العربية، وأول كاتب قدّر أن يموت صمتًا وقهرًا وعشقًا لها[1].

ومن هذا الإهداء إلى غلاف الرِّواية الأخير حيث نجد نصًا مختلفًا وشعريًا شعرية كاتبه (نزار قباني) حيث يقول «روايتها دوختني»[2]، كل هذا التكوين الحواري المتعدّد الجمالي المادي المجرد كتلة من الرّموز والعلامات العتيقة من عناصر العالم وهباء اللامرئي في مناطق الذّاكرة والتاريخ وأرخبيلات الجسد كوميض يغفو ويستيقظ بين النّفي والمقاومة والعاطفة وملكة الاستعمار والخيانة وعماء الجسد بتفاصيله المحتشدة على بوابات الروح الهائمة بين المنافي.

الشكل رقم(6)



(1)–أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص25.

(2)–أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، لجسد، الغلاف الأخير

2-البعد الحواري في متن الروايتيـــن:

أ-شعرية الحوارية في رواية (ليس في رصيف الأزهار من يجيب) لمالك حداد

عرفت الشِّعرية أشكالاً عديدةً ولفتت انتباه النقاد، وهي تقوم بدراسة الخطاب الأدبي وتبحث في القيم الجمالية والدّلالية والسِّمات التي تجعل النّص مختلفًا كثيفًا ومتعالًيا بمحمولاته الترميزية والتناصية- واللّغة الشِّعرية تتمظهر في وظائف عديدة، انتقائية تأثيرية، انتباهية، ميتا لغوية وقد تحدّث عن ذلك رومان جاكسون، وجون كوهين، وتيزفتان تودوروف، ويعود أصل مصطلح «الشِّعرية من Poetic/Poétique من الكلمة اللاتينية poetica المشتقة من الكلمة الإغريقية Poetikes»[1]. وهذا يختلف عن المصطلح في التراث النّقدي العربي «وربما نواجه المصطلح نفسه إلاَّ أنَّ مفهومها مختلفٌ عمّا تعنيه الشِّعرية بمعناها العام»[2]، ولهذا انعقد المصطلح و«أضحت الشِّعرية من أشكل المصطلحات»[3]، فنجد التسميات عديدةً (الإنشائية، الشَّاعرية، علم الأدب، بويطيقا، نظرية الشِّعر...) وقد نفهم من هذا أنَّ «الشِّعرية مقترحات. لتوسيع المقولات التي تسمح لنا بالقبض – في آنٍ واحدٍ على الوحدة

(1)-يوسف وغليسي، الشِّعريات والسَّرديات (قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم)، منشورات مختبر السَّرد، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2007، ص09.

(2)-حسنى ناظم، مفاهيم الشِّعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994، ص11.

(3)-يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2008، ص22.

والتنـوُّع فـي الأعمـال الأدبيـة»[1]. بهـذا المعنـى يكـون موضـوع الشِّـعرية فـي الأعمـال المحتملة والمختلفة بأصواتها المتعدِّدة ويستدعي عناصر متداخلة مفتوحة.

تسـردُ الرِّوايـة قصَّـةً بطلهـا (خالـد بـن طوبـال). وهـو الطالـب الـذي يلتحـق بقسـم الفلسـفة، حيـث جمعتـه الصّـدفة علـى مقعـد الدراسـة بالطالـب الأوروبـي (سـيمون كـاج) مـن أجـل دراسـة آثـار برجسـون وديكـارت، وبكـلِّ وعيـه وحسـه الـوطني. دفـن أحلامـه فـي مدينتـه (قسـنطينة) حيـث كانـت الجزائـر تشـهد أحـداث داميـة برصـاص المسـتعمر الفرنسـي الغاشـم وبـين الشّـارع الباريسـي وأرصـفة مدينتـه المضـطربة المضـطرمة، ولهـذا نجـد قـدرة حواريـة وداخليـة وخارجيـة بـوعيٍ كبيـرٍ يشـحن التجربـة الروائيـة بطاقـةٍ وجرعـةٍ وطنية تدين الظلم والاحتلال وتلعن الموت والقتل وتعلن الالتصاق بالأرض وترابها.

لا تظهـر فعاليـة النقـد اللّغـوي وإجرائيتـه فـي لغـة الرِّوايـة إلاّ بالحواريـة والأجنـاس التعبيريـة، ولغـة (خالـد) ثنائيـة الصّـوت والنّبـرة مخترقـة المنظـور الغيـري الخـاص، نافـذةً إلـى عـوالم عديـدة وتـدخل ضـمن الـوعي الاسـتنطيقي والأيـديولوجي. وفـي الـنَّص صـيغٌ مونولوجيـة داخليـة لكنّهـا لا تكتفـي بـذاتها فـي صـراعٍ وتنـاقضٍ ينقـل كـل المكوّنـات الأسـلوبية للخطـاب، «وخطـر فـي بـال خالـد: قـد يُقـال أنـه يحضـر الامتحـان»[2]. والإشـارة هنـا قـد تكـون حـديثا معلنًـا أو مضـمرًا بـين طـرفين أو أكثـر، يـوحي مـن خلالـه عـن شـعوره الـدّاخلي أو لفكرتـه ويحـاكي واقعـه ويبـيّن معاناتـه بطريقـة فنّيـة»[3]، والنّسـق

(1)–حسني ناظم مفاهيم الشّعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، ص19.

(2)–مالك حداد، ليس في رصيف الأزهار من يجيب، تر: ذوقان قرقوط، ص 06.

(3)–مريم فرنسيس، في بناء النَّصر ودلالاته (نظم النَّصر التخاطبي)، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 2001، ص 95.

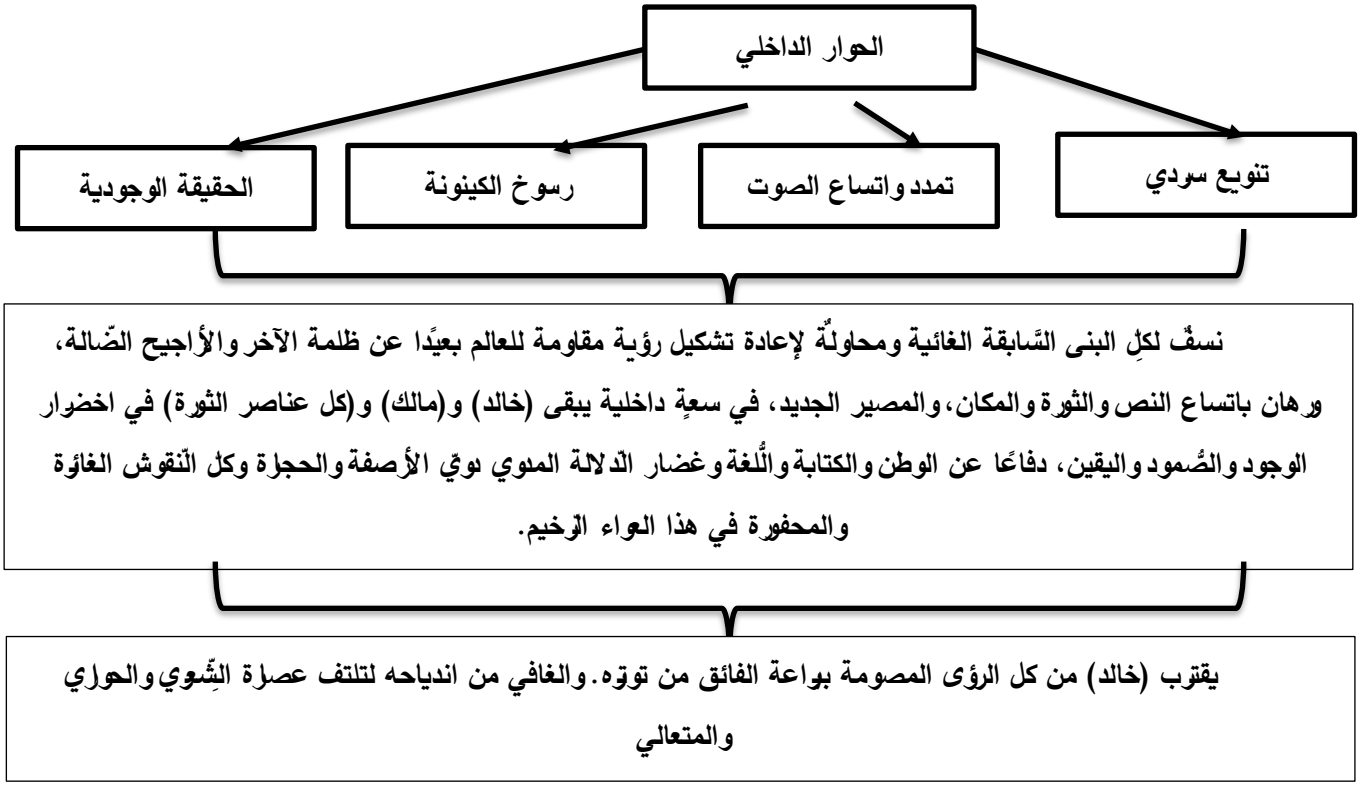
الحـواري الـدّاخلي يـوحي بدراميـة التفكيـر والكشـف عـن الحالـة النّفسـية وحالـة الانتظـار والفتن، «ترى هل يجد بانتظاره من يقول له: هل كانت سفرة موفقة يا خالد ؟!»[1].

يمثـل الحـوار الـدّاخلي حـوارًا مقنعًـا ليباشـر فعـلاً حواريًـا متبـادلاً وصـراعات مـع خطابـاتٍ أخـرى غيـر مقنعـة بالنسـبة لأنـه لا يحتمـى بـأيّ سـلطة وهـو ينتهـي إلـى بنيـة دلاليـة منفتحـة علـى كـلّ الأزمنـة والأمكنـة والاحتمـالات وقـادرة علـى توليـد إمكانـات دلاليـة متعـدِّدة للأصـوات، ونجـد ذلـك بشـكلٍ متكـرّرٍ فـي الرّوايـة: «وراح يعلّـل نفسـه. أنـه بـلا شـك لـم يسـتلم برقيتـي قبـل الموعـد بوقـتٍ كـافٍ»[2]. وفـي كـلّ مـرةٍ يفـر الصَّـدى الـداخلي الحـواري فـي محاكـاةٍ سـاخرةٍ، تنسـف كـل البنيـات النَّصـية السّـابقة، وهـو الحقيقـة الوجوديـة بوصـفه كينونـة حاضـرة مقابـل حقيقـةٍ غائبـةٍ كينيـةٍ تواصـلية تمـد جسـورًا بـين الماضـي والمسـتقبل والهويـة والـذّات والآخـر، والتقنيـة الحواريـة عنصـر تكويني في البناء السَّردي يتنوع ويتمدّد ويفر وينزف ويعثو وينسل ويعبث.

(1)–مالك حدّاد، ليس في رصيف الأزهار من يجيب تر: ذوقان قرقوط، ص06.

(2)–المصدر نفسه، ص 07

الشكل رقم(7)



وللحوار وظيفةٌ تتقاطع وتتشابك مع الشَّخصيات لتحديد اتجاهاتها وسلوكاتها «ومن ثمّ رفع الحجب عن عواطف الشَّخصية وأحاسيسها المختلفة وشعورها الباطن تجاه الحوادث أو الشَّخصيات الأخرى»[1]. وفي تشعّباته يحتمل الكثير من الهواجس والظّنون والقلق والأرق والإيحاء بصدى الحدث أو الإسهام في تطوير هذا الحدث بما عسى أن يترتب على الحوار من فعل»[2]، ومن ثم نجد أنّ أسلوب الحوار يتيح

(1)–محمد يوسف نجم، في القصة، دار بيروت للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1956، ص118.

(2)–محمد فتوح، لغة الحوار الروائي، مجلة فصول (مجلة النقد الأدبي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ع2، مج 2، شتاء 1982، ص83.

للشّخصيات تقديم «نفسها إلى القارئ عن طريق جوارٍ تتبادله مع بعض الشَّخصيات الأخرى»[1].

وجاء الحوار الخارجي في رواية مالك حدّاد متنوعًا من حيث الطول والقصر،

وقد جاء في الرِّواية في جمل قصيرة لشرح مواقف الشَّخصيات:

« أستميحك عذرًا، أنا صديقٌ لسيمون، أظنك السيدة كويدج ؟

فأجابت مونيك بابتسامة:

ذبني لا يغتفر مرتين، أولاً لإزعاجكم في مثل هذه السّاعة، ثم لأنني لم أقدم نفسي: اسمي بن طوبال، خالد بن طوبال...» [2].

وتصطدم جمل (خالد) اجمل (سيمون) و(مونيك) ويتردّد صداها بخجل:

«ويسأل سيمون:

- لماذا تبسم؟
- لأنني أخال نفسي وكأنّني هبطت عليكم كالشّعرة في الحساء..
- إنك مجنون.. ومن ناحيةٍ أخرى، فالحساء ستقاسمنا إياه، ولكنك لم تقل لي بعد: ماذا تفعل في باريس؟»[3].

وينكأ الوهم والخوف والتوتر بالوهم والجرح بالصّحو،:

(1)–عبد القادر القط، في الأدب العربي الحديث، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة مصر، ط1، 2001، ص119.

(2)–مالك حداد، ليس في رصيف الأزهار من يجيب، تر: ذوقان فرقوط، ص14.

(3)–المصدر نفسه، ص 15.

«وسألته امرأة شابة:

- هل تغادر باريس بلا أسف؟

كانت مونيك قد ثبت نظراتها على خالد تنتظر جوابه.

- – إنني لا أحب باريس.

- وتدخل سيمون:

- إذن لماذا قدمت إليها ؟!

- لأنّ باريس عظيمة ولأنه كان لي أصدقاء فيها»[1].

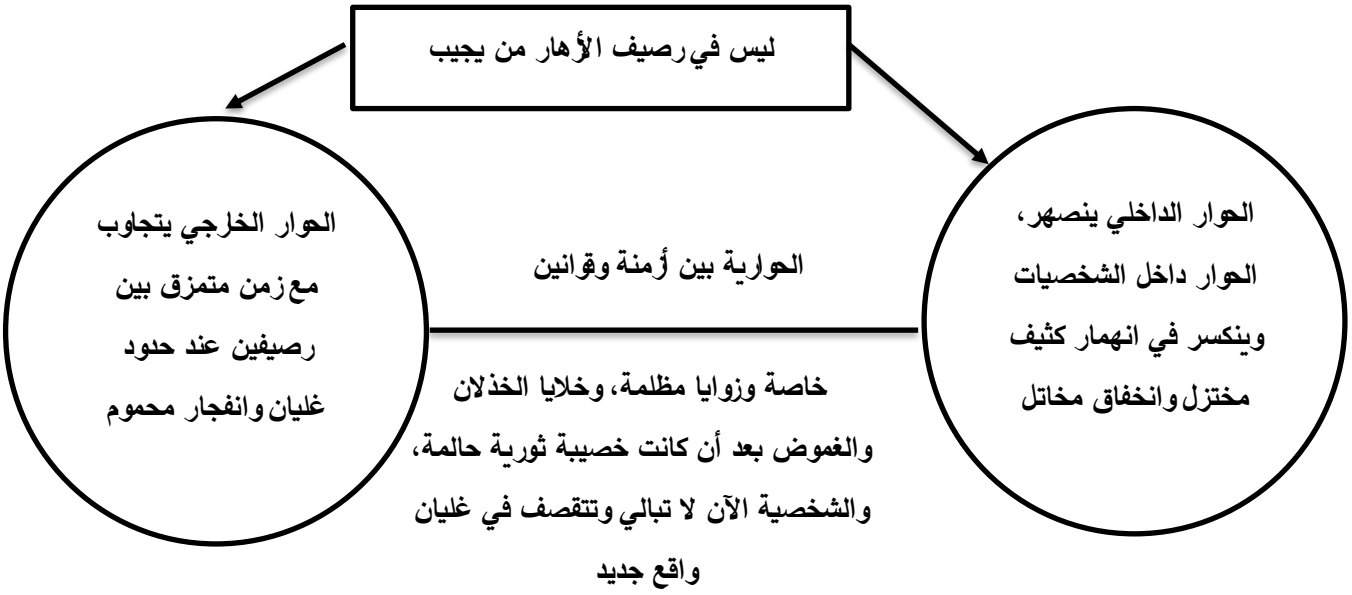
الحوار في تبادلٍ خارجي مع شخصياتٍ متعدِّدة يكشف نتوءات المسافر والمغترب وهدير فجائعه ونواح روحه ونزيف أحاجيه «وتصبح الصيغة حالة مكثفة تتولّى تفجير الطاقة الشِّعرية للحظة السَّردية»[2]، والاختيارات الأسلوبية في الصَّمت والسُّؤال والفراغ والقصر والطّول، «ترتكز بشكلٍ أساسي على دراسة الانزياح الاستدلالي ودلالته»[3].

(1)–المصدر نفسه، ص 126.

(2)–صلاح فضل، أساليب السّرد في الرِّواية العربية، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، سوريا، 2009، ص126.

(3)–ناصر يعقوب، اللُّغة الشِّعرية وتجلياتها في الرِّواية العربية (1970–2000)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2008، ص78.

الشكل رقم (8)


ليس في رصيف الأزهار من يجيب
الحوار الخارجي يتجاوب مع زمن متمزق بين رصيفين عند حدود غليان وانفجار محموم
الحوار الداخلي ينصهر، الحوار داخل الشخصيات وينكسر في انهمار كثيف مختزل وانخفاق مخاتل
الحوارية بين أزمنة وقوانين
خاصة وزوايا مظلمة، وخلايا الخذلان والغموض بعد أن كانت خصيبة ثورية حالمة، والشخصية الآن لا تبالي وتتقصف في غليان واقع جديد

ب-رؤية العالم وحوارية الراوي في ذاكرة الجسد الأحلام مستغانمي

تذهب الدّراسات السَّردية إلى أنَّ الحوارية تزيد من كثافة الصّور الدرامية بتحوّل الأحداث والكشف عن الطبائع النفسية والاجتماعية للشَّخصيات وتقوية مفهوم التجريب بتعدُّد الأصوات والعوالم «وكل نص سردي يستدعي خليطًا من اللغات وتعدُّدٍ في الأصوات»[1].

يظهر الحوار الدّاخلي في رواية ذاكرة الجسد في قدرةٍ نافذة إلى أعماق الشَّخصيات والخوص في مشاعرها وأحلامها وانكساراتها بأبنية لغةٍ شعريةٍ تشكيليةٍ تصويرية وتدفق للوعي واللاوعي في الثورة والحب والرّسم وفي أجواءٍ حوارية متعالية متشابكة في الشَّخصيات واللُّغة والتركيب والشِّعر والأسلوب.

تسرد أحلام مشهديات روايتها التي تداخلت في حوارٍ غفير مع قصيدة شعرية ملحمية ولا يضيرها الشِّعر والإيقاع الموسيقي في روايةٍ سردية، كما كان عند الروائي حيدر حيدر، ادوارد خراط، غازي القصبي، جان دوست سالي روني وغيرهم لتتدفق الرِّواية سيولات شعرية وكأنّها صيرورة راعبة تتخاطر دلالاً وعواصف وأعاصير برؤى عسيرات كالرّعود القواصف.

ومنذ البداية نجد البطل الراوي يستحضر الشَّخصيات ويسترجع كل الأحداث بأسلوب السَّرد الاسترجاعي ومن زوايا متعدِّدة Rashomon effect وهي تقنية سردية يُروى بها الحدث الغائب وبزوايا مختلفة، وقد تكون متناقضة وكلها صادقة حسب سردية الراوي والشُّخوص، بشكلٍ ذاتي وهذا يولّد بؤرة الجمل الحوارية ويزرع الزمن

(1)-غنية بوضياف ملامح الحوارية في قصص وفاة الرجل الميت للسعيد بوطاجين، مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، قسم اللُّغة والأدب العربي، جامعة الوادي، ع4، مج 4، ديسمبر 2021، ص442.

في حقول الحياة وقلب العالم المفعم المخفوض بخلاخيله وعزفه وعزوفه، نزيفه وزيف:

«ما زلت أذكر قولك ذات يوم:

- الحب هو ما حدث بيننا والأدب هو كلّ ما لم يحدث.
- يمكنني اليوم، بعد ما انتهى كل شيء أن أقول:
- هنيئًا للأدب على فجيعتنا إذن فما أكبر مساحة مالم يحدث إنها تصلح اليوم لأكثر من كتاب وهنيئًا للحب أيضًا.
- فما أجمل الذي حدث بيننا، ما أجمل الذي لم يحدث. ما أجمل الذي لن يحدث...» [1].

الحوارية الشِّعرية استعرضت لغةً مغايرة تمامًا تنتمي لأزمنة مختلفة وأسلوبٍ شعري يستذكر قصص عشقٍ بين (أحلام/ حياة) وخالد كشخصيات رئيسية وبين حوارٍ داخلي وخارجي بوليفيني اتخذت الرّواية إقامة علاقات بين الأصوات والضّمائر Monology-Polyphony، والصّوت المونولوجي الداخلي يخدم صوتًا واحدًا للكاتبة لكنّه أيضًا يتشظى إلى أصواتٍ عديدة داخلية بين المد والجزر كما هو واضحٌ في المقطع السَّردي، ونجد في الرِّواية قدرة الأصوات في استقلاليتها والإمساك بوعيها في تجسيد الخطاب والقول والفعل أو ما يُعرف بزاوية الرؤية القولية «discourse point of view [2].

(1)–أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص7.

(2)–عبد الرحيم الكردي، السّرد في الرّواية المعاصرة –الرجل الذي فقد ظله–نموذجًا)، تقديم: طه وادي، مكتبة الآداب القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص15

وهـذه التقنيــة تجعـل الشَّخصــيات فــي مواجهــةٍ فعليــة مــع أفـراح وأوهــام الأرواح، «إنّ مفهـوم البنــاء فــي الآداب يـدور حـول إخـراج الأشـياء والأحـداث والأشـخاص مـن دوامة الحياة وقانونها ثم رصفه في بنيةٍ أخرى وقانونٍ آخر »[1].

والحـوار علـى هـذا الـنّمط الـداخلي والمناجـاة الخاصّــة تُظهـر هيمنــة السَّـارد فــي ذاكرته واستدراكاته وتدخلاته:

«–هل الورق مطفأةٌ للذاكرة ؟

نترك فوقه كلَّ مرةٍ وما د سيجارة الحنين الأخيرة وبقايا الخيبة ..الأخيرة

– من منا يطفئ أو يشعل الآخر ؟!

–لا أدري.. فقبلــك لــم أكتــب شــيئًا يســتحق الــذكر.. معــك فقــط ســأبدأ الكتابة..»[2].

لكـن هاتـه الـذّاكرة الذّاكنـة تجـذّ بنـا بلغـةٍ بالغـة الشِّـعرية فـي رؤيـةٍ للعـالم بكـل شـبكة علائقه الماثلة والغائبة:

«كـان والـدُك رفيقًـا فـوق العـادة.. وقائـدًا فـوق العـادة كـان اسـتثنائيًا فـي حياتـه وموتــه، فهــل أنســى ذلــك.. ؟ لــم يكــن مــن المجاهــدين الــذين ركبــوا الموجــة الأخيــرة، ليضــمنوا مســتقبلهم، مجاهــدي 62 وأبطــال المعــارك الأخيــرة، ولا كــان مــن شــهداء المصادفة الذين فاجأهم الموت في قصفٍ عشوائي أو في رصاصةٍ خاطئةٍ»[3].

(1)–عبد الرحيم الكردي، البنية السّردية للقصّة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة،، مصر، ط3، 2005، ص15.

(2)– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص09.

(3)– المصدر نفسه، ص44.

ولأنّ (أحلام) على بيّنة من شعريتها تبتدع كل الحوارات الخارجية مع شخوصٍ بعيدة، تتقارع وتستشعر عرامات الحياة وغواياتها:

« قلتُ: لقد عرفتُ شاعرًا فلسطينيًا كان يدرس في الجزائر، وكان سعيدًا لحزنه وبوحدته، مكتفيًا بدخله البسيط كأستاذٍ للأدب العربي وبغرفته الصَّغيرة وبديوانين شعريّين»[1].

ويتماهي (زياد) الشَّخصية التي تتقمص كينونة المقاومة وليل العالم الثوري الفلسطيني:

«ثمّ.. لا أريد أن أنتمي لامرأة.. أو إذا شئت لا أريد أن أقيم فيها.. أخاف السّعادة عندما تصبح إقامة جبرية، هنالك بسجون ثم تخلق للشُّعراء»[2].

رحلة السَّرد الشِّعرية تتغلغل في ثناء الرِّواية وكأن الشُّخوص بحاجةٍ إلى الرُّقى والتعاويذ لتفسير الماضي والحاضر وما سيكون:

«لماذا تنظر إليَّ هكذا ؟

كان صوتُك بالعربية يأتي كموسيقى عزفٍ منفرد. وحدت الجواب في قصيدةٍ حفظت مطلعها ذات يوم:

عيناكِ غابتا نخيلٍ ساعَة السَّحرِ

أوْ شُرفتان راح ينأَى عنهُما القمرُ

سألتني مدهوشةً:

(1)- المصدر نفسه ص145.

(2)- المصدر نفسه، ص145، 146.

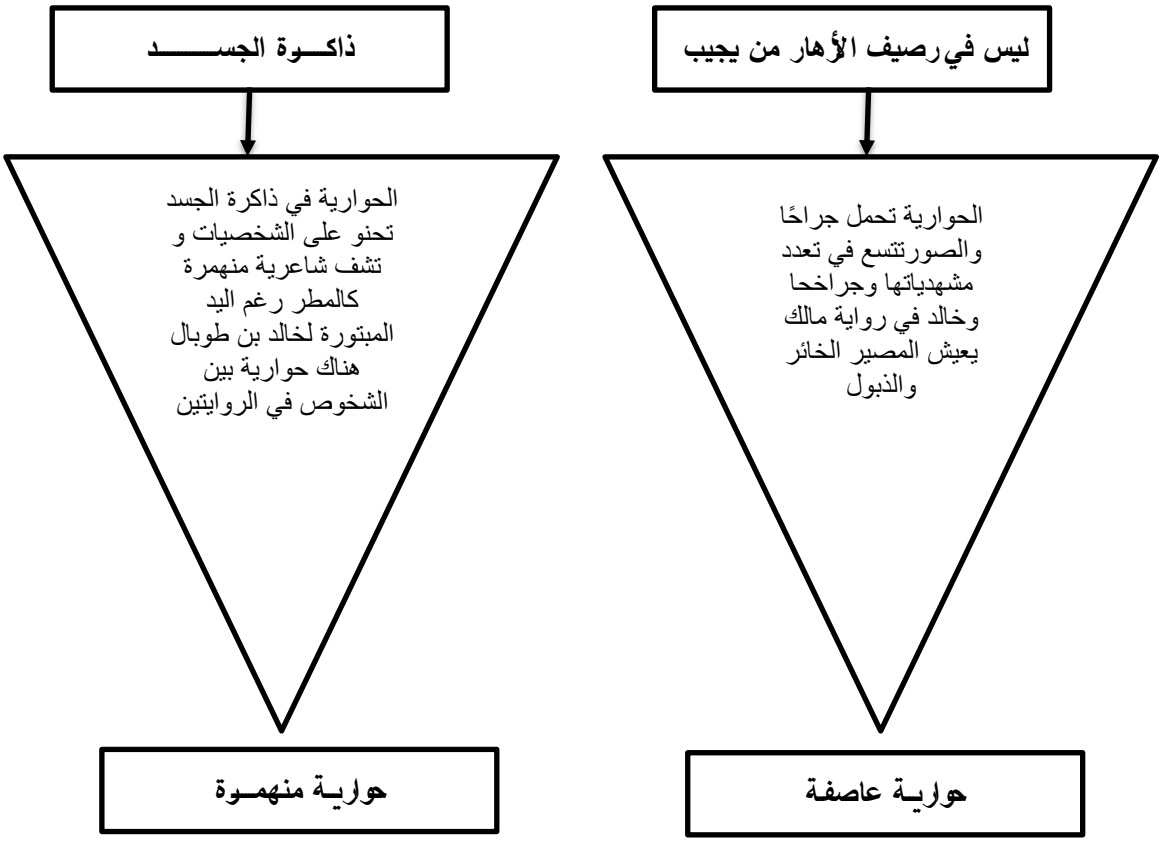
– أتعرف– شعر السّياب أيضًا ؟ عجيب!

قلتُ في جوابٍ مزدوج:

– أعرف أنشودة المطرِ»[1].

الأنغماس في الحضور والغياب وأنوار الحب هو ذروة الاحتجاج الوجودي والسّياسي والثوري على فساد العالم وظلمته وكأنّ الجميع في حلبة الضّمير، الصّوت الصّارخ والثورة الموءودة.

الشكل رقم (8)



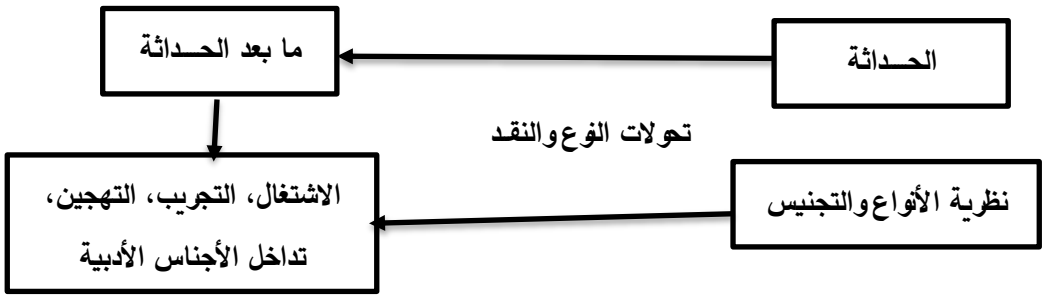
(1)– المصدر نفسه، ص161.

3-البنية اللّغوية بين التهجين والتنضيد والأسلبة:

أ-الاتصال والانفصال في رواية (ليس في رصيف الأزهار من جيب):

من المفاهيم الأساسية والرئيسية في نظرية الرّواية والسَّرد، مفهوم التهجين والإيضاح والأسلبة والتنضيد وكلُّها تجعل فكرة التجنيس بعيدة عن شروط الكتابة، فكلُّ الأنواع أصبحت متداخلةً وأصبح البحث عن أشكال جديدة تكسر المنوالية وتتمرّد على القوالب الكلاسيكية الموروثة»[1]. وفي ظلِّ هذا التحوُّل والتركيب. نجد التهجين، «فالسَّرد المهجّن مفارقة بنائية ونسيجٌ سرديٌ جديد تدخّل في تكوينه بصورةٍ أساسيةٍ المفارقات المتعدّدة وعناصر وأساليب من الفنون السَّردية القديمة مثل المقامة والسّيرة والملحمة والرِّواية التاريخية التقليدية» [2].

الشكل رقم (9)



(1)-محمد برادة، الرِّواية العربية ورهان التجديد، سلسلة دبي الثقافية، دار الهدى، دبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2011، ص 48.

(2)-شكري عزيز الماضي، أنماط الرِّواية العربية الجديدة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، ع 335، 2008، ص 21

رواية مالك حداد (ليس في رصـــيف الأزهار من يجيب) روايةٌ مكتوبةٌ باللغة الفرنســية بغوان: Quais aux fleurs ne répond pas وتمت ترجمتها أكثر من مرة وفعل الترجمة يمثل بنية جديدة للنص الأصـــلي وحوارية متعالية وبكل الشُّـــخوص والأحداث والأزمنة والأمكنة، فالشَّخصية الرئيسية هي حسب النَّص الأصلي:

- Un alg"rien ne meurt jamais.(1)

- وهو أيضًا الشّخصية التي لا تستسلم:

- Ne subit jamais.(2)

- وهو أيضًا المقاوم ضدّ كلِّ تشويه:

- Quand on me dit montagne, moi je pense maquis.(3)

والترجمة كوسيلة «تهدف إلى إنتاج معادلٍ طبيعي داخل لغة الوصول»(4).

وفي ســعة الأصـــوات العديدة يتلاعب المبدع بالنَّص والدلالة، والأســلية والتضــمين والاقتباس وتنضــيد المقاطع وتراكمها والتكافؤ اللّغوي والتبادلي والأســلوبي والدّلالي والمرجعي والوظيفي، ونص مالك حداد يحاول بلغته الأصـــلية والمترجمة «توليد عدّة عناصـــر شــكلية تتضـــمّن الوحدات النّحوية والتمسُّـــك باســـتعمال الكلمات والمعاني فيما يتعلّق بســـياق المصدر»(5).

)-1(malek Habad, le quai aux fleurs ne répond plus, édition réni, Julliard, Paris, P46

(2)-Op-cit, p51.

(3)-op-cit, p16

(4)–جون كوين، النّظرية الشِّعرية، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة. القاهرة، مصر، ط1، 2000، ص 56. 2

(5)–ألبرت يوجين نيدا، نحو علم الترجمة، تر: ماجد النجار، مطبوعات وزارة الإعلام، العراق، ط1، 1976، ص 318.

ونجد في رواية مالك حدّاد إعادة إنتاج المقاطع بلغةٍ جديدةٍ ومغايرة، ففي النَّص الأصلي:

« Pour étudier Bergson et des cortes, Pour ignorer le chikh ben Badis et les poètes algériens qui n'ont pas de nom et qui n'ont pas de langue ».(1)

والنَّص المترجم: «من أجل دراسة آثار برعنسون وديكارت وإهمال ابن باديس والشِّعراء الجزائريين الذين لا يُذكر لهم اســـم ولم يُســـمح لهم بتعلم لغة بلادهم»(2). وما يلاحظ على الترجمة كفعلٍ حواريٍ جديد إضـــافة مفردة (آثار) للمقطع الذي يخص (ديكارت ويرغســـون) وأضاف عبارة (لا يُذكر لهم اسم) و(لم يُسمح لهم بتعلُّم) وهذه الزيادات تراود دلالات ممغنطة حاضـــرة ناصـــعة وافقة تســـتنشـــق دخان طبقات من البنى التخييلية وقد تندرج تحت مفهوم التأويلية، وهي «بمثابة فكّ للرُّموز التي كانت تعدُّ عبارات لها معانٍ مزدوجة»(3).

كما نجد أيضًا الكثير من الهوامش، وهذا إيضاحٌ وكشفٌ لأمكنة أو أزمنة أو أحداث قد تكون ذات أهمية، فيقدّم الكاتب أسفل الصّفحة تفسيرًا أو شرحًا كأنه يكتب لغة آنية ويستغرق من صـدمة في رصـيفٍ آخر وهو من عانى مع شـخوصـه ما عانى من صـدمات على كلِّ صعيد، فقد اشتعل (خالد) واحترق كعنقاء أو كطائر الفينيق ونهض من رماده خلقًا فنيًا جديدًا عرف من خلال وعيه وحدسه.

(1)-malek Hadad, le quais aux fleurs ne répond plus, P 27.

(2)–مالك حداد، ليس في رصيف الأزهار من يجيب، تر: ذوقان طرقوط، ص 09

(3)–جان غروندان، التأويلية، تر: جورج كتوره، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2006، ص84.

والهوامش* هجرة تحفيزيـة لرؤيـة العـالم، ولا يمكن أن نغفـل على التعـدُّد الحواري في مقطعٍ واحدٍ:

«أنت الأول في صفّك

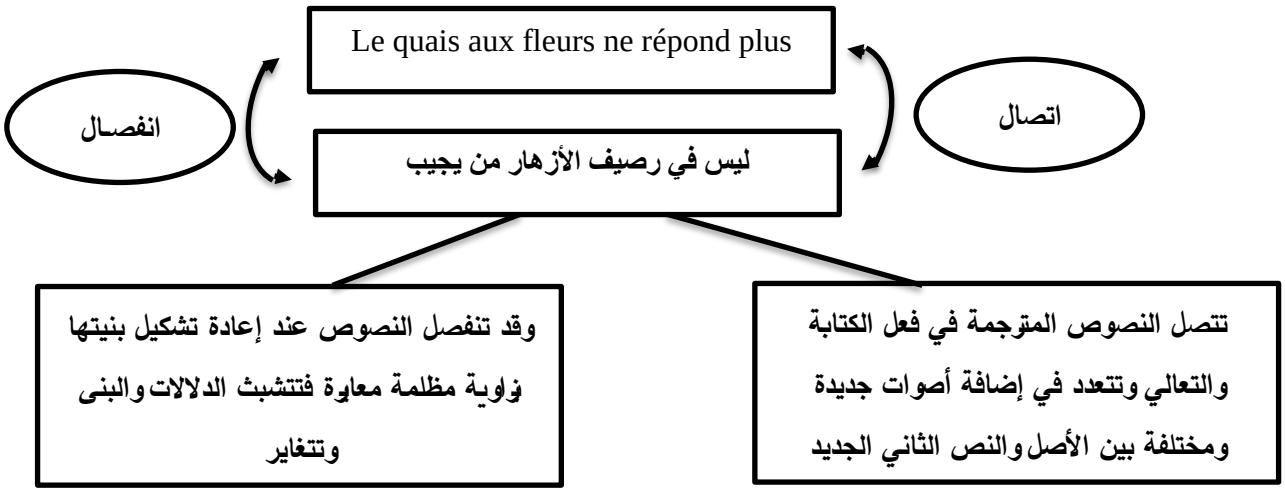
- أنت سنجابٌ صغيرٌ أزرقٌ
- لكنّك لا تستطيع ركوب الدراجة السكوتر.
- أتعلمُ أنّ ركوب الدراجة السكوتر صعبٌ جدًا؟
- قلت لك أنّني سأتعلم، لقد تعلمتُ جيدًا جداول الضّرب
- إنّ صغار السناجب الزرق لم تخلق لركوب دراجات السكوتر
- وصغار السّناجب الزرق لم تولد كذلك لتعلم جداول الضّرب.
- ألا تفضلها رمونيكا ؟
- لماذا أعزف الموسيقى ما دام جارنا في الطابق الأعلى؟
- هل تريد أن أشتري لك ساعة، ساعةً جميلةً من ذهب.
- ألكي أعرف الوقت ؟ لستُ بحاجة إلى ساعة فالشّمس والظّل يكفياني.
- أم أشتري لك أقلاًما ملونة ؟» (1).

ونوضِح ذلك في هذه الخطاطة:

*- أُنظر إلى الهامش، مالك حداد، ليس في رصيف الأزهار من الجيب، ص27، 39، 51، 83، 100، 139.

(1)- المصدر نفسه، ص131.

الشكل رقم (10)



ب – تمظهرات التاريخ في رواية ذاكرة الجسد

يتداخل التاريخ ويتكامل مع الرِّواية فتشترك في إعادة بناء وتأسيس أحداث تاريخية أو التأسيس لأحداث تاريخية تخيلية تمامًا لا علاقة الها بالذّاكرة الجماعية، وقد «آن الأوان أن يحل مصطلح التخيّل التاريخي محل مصطلح الرِّواية التاريخية، فهذا الإحلال سوف يدفع بالكتابة السَّردية التاريخية إلى تخطي مشكلة الأنواع التاريخية وحدودها ووظائفها، تم إنه يفكّك ثنائية الرِّواية والتاريخ وبعيد دمجهما في هوية سردية جديدة» [1].

وتعيد أحلام مستغانمي تأسيس رؤية شاعرية ذاتية وجمعية لنصوصٍ تاريخية راعفة بالرفض والمقاومة والجنون أيضًا من تفاصيل ثورية جزائرية خالدة إلى تفاصيل حاضرة وأحداث معاصرة أكثر تجريدًا وضبابيةً وكأن كل الألوان امّحت ولم يبق سوى الأبيض والأسود في ظلمةٍ ممتدّة مع شخصيةٍ ثورية (خالد بن طوبال)، مجاهدةً وذراعه المبتورة شاهدة على كلِّ المعارك التي خاضها مع والد الكاتبة/الشخصية المركزية، (الطّاهر عبد المولى) .

(1)–عبد الله ابراهيم، التخيّل التاريخي (السّرد والامبراطورية، والتجربة الاستعمارية)، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص05.

«25 أكتوبر 1988..

- عناوين كبرى: كثيرٌ من الحبر الأسود، كثيرٌ من الدّم وقليلٌ من الحياء ..
- هناك جرائدٌ تبيعك نفس صور الصفحة الأولى ببدلةٍ جديدةٍ كلَّ مرةٍ. هنالك جرائدٌ.. تبيعك نفس الأكاذيب بطريقةٍ أقلَّ ذكاءً كلَّ مرةٍ ... وهنالك أخرى .. تبيعك تذكرةً للهروب من الوطن.. لا غير» [1].

البطل (خالد بن طوبال) يشيّع جثمان أخيه (حسّان) في أحداثٍ تاريخيةٍ غريبةٍ في قسنطينة خلال مظاهرات (25 أكتوبر 1988)، حيث تبدأ رحلة الاسترجاع الممتدّة من ثورةٍ تحريرية خالدة إلى أحداث بلا لون ولا رائحة، حيث تقودك الأحلام إلى عوالم مسكونة برغائب الموت والخيانة والانكسار «إنّ كلَّ الطُّرق في هذه المدينة العربية العريقة تؤدّي إلى الصُّمود وإنَّ كلَّ الغابات والصُّخور هنا قد سبقتك في الانخراط في صفوف الثورة» [2]. إنَّها حواريةٌ تاريخيةٌ هجينةٌ، احتجاجيةٌ تتداخل وتتخارج بلوحاتٍ شعرية لتقود العالم في جمهورية الصّمت والدهشة وتقود الجسد الموطوء بالدّمار والخيانة والنّزيف وأساطير الذّات.

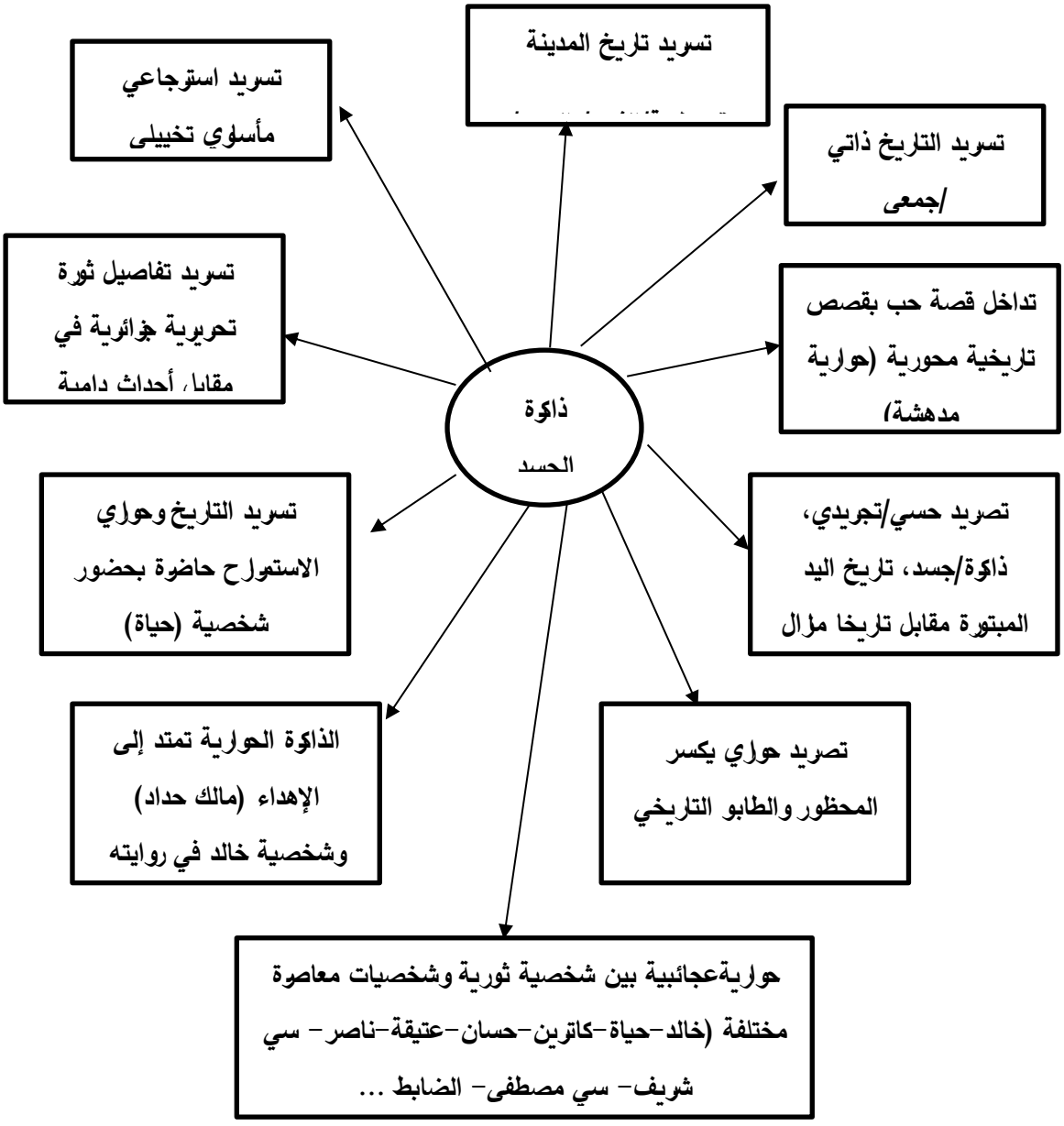
يقيم (خالد بن طوبال) علاقة حب مع (حياة) ومن خلال هاته القصة يبدأ تسريد التاريخ باستدعاء الذّاكرة الثورية التي نقشت كلَّ آلامها في يدٍ مبتورة تبقى شاهدةً على مشهدياتٍ معاصرة «خالد يرمز إلى الذاكرة الجماعية: ذاكرة زمن حرب التحرير، ذاكرة مدينة قسنطينة

(1)–أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 15.

(2)–المصدر نفسه، ص 25

وذاكرة وطن الجزائر» [1]. وتستحوذ الرّواية على مساحةٍ تاريخيةٍ كبيرةٍ يرويها السّارد (خالد) بدءًا بثورةٍ مباركة إلى أحداثٍ معاصرةٍ داميةٍ.

الشكل رقم (11)



(1)-رشيدة بن مسعود سيرة الواقعي والمتخيل في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغاني، كتاب جماعي (الأدب المغاربي اليوم)، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 2006، ص141.

ثالثًا: جماليات الحوارية المكانيــة والزمانيــة والتناص في الرِّوايتين

1-أنواع وأشكال المكان (الحوارية والتنويع)

أ-انزياح المكان في رواية (ليس في رصيف الأزهار من يجيب):

يتحدّد الوجود الإنساني في حيّزين أساسين: الزمان والمكان، «حتى أصبح المكان واحدًا من القضـايا التي يخترقها الإنسـان بالبحث بغية التعمّق في هذا المحسوس وتمام إدراكه»[1]. فهو كينونة الإنسان وتحوّلاته وتغايراته وهذا أدّى إلى تشابك العلاقة بينهما وأخذت في التنامي والتصـاعد في حواريةٍ عجيبةٍ، «وتنوع المكان تم تقسيمه بموجب السّلطة التي تخضـع لها»[2]. ولا يمكن للعمل أن يكون دونـه «وحين يفتقد المكـانيـة فهو يفقد خصـــوصـــيتـه وبـالتـالي أصـــالته»[3]. والمكان يتحد مع الشُّـــخوص والأحداث، وهو «المكان الذي يخلقه المؤلف في النَّص الروائي عن طريق الكلمات ويجعل منه شيئًا خياليًا» [4].

والمكان في رواية مالك حداد، يتّحد مع الشَّـــخصـــيات في أحاســـيســـها ورغباتها ومكابداتها وأحزانها وسـلامها وقلقها، افتضـاحها وانصـلاحها في المكان المغلق عندما استهل الرّاوي مشـــاهده في القطار وأرصـــفته، حيث أخذ الحيّز (القطار) بعدًا نفســـيًا رغم انغلاقه ومحدوديته مع استرجاع صور الطبيعة المطلّة من النافذة وما تحمله من أزمنةٍ غائبةٍ مفتوحة ومحفورة في باطن خالد بن طوبال:

---

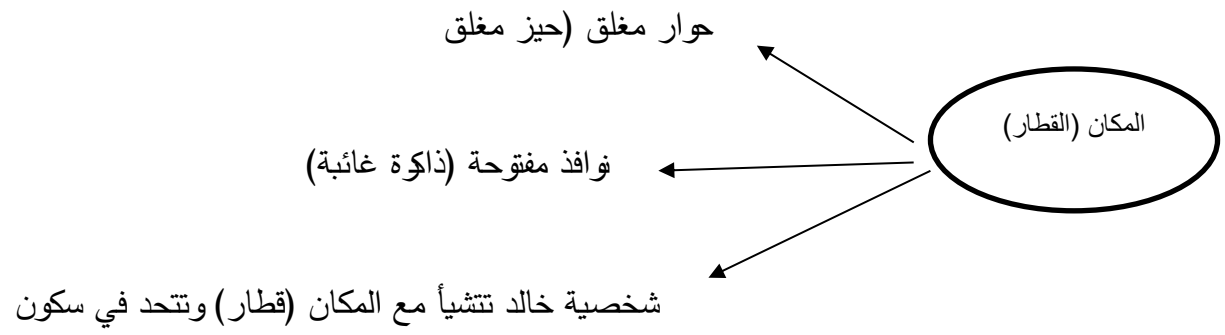
(1)-مصطفى الضبع، استراتيجية المكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، 1998، ص 60

(2)-يوري لوقمان، مشكلة المكان الفني، تر سيزا القاسم، مجلة البلاغة المقارنة، الجامعة الأمريكية، القاهرة، مصر، ع6، 1986، ص 81

(3)-غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسّسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1987، ص 6.

(4)-بدري عثمان، بناء الشَّخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للنشر، بيروت، لبنان، 1986، ص94.

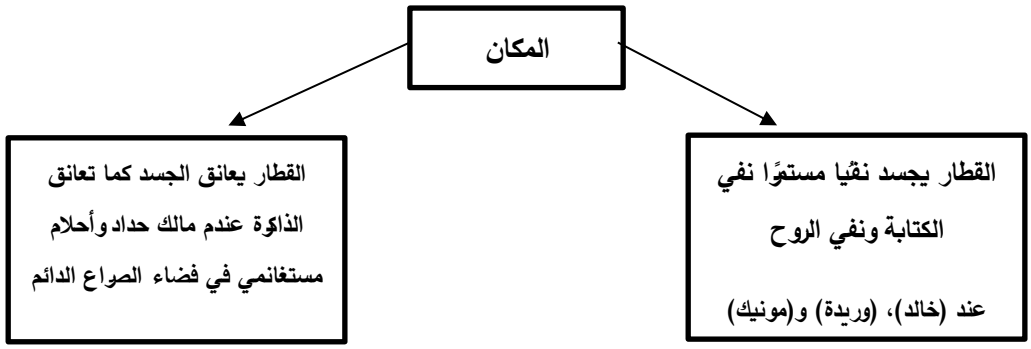
الشكل رقم (12)



وفي الرّواية نجد: «كان المطر ينهمر فوق الزجاج الواقي ولم تكن قد أُغمضت عيني لخالد فهو عندما كان أصغر سنًا لم يكن ينام قط عشية الامتحان، وها هو أيضًا على طريقته يحضر كالقطار للامتحان، اللهم إلاّ هذا الفارق بينهما، وهو أنّ هذا القطار يعرف بالضّبط إلى أين يذهب وأنه لا يوجه إلى نفسه أسئلة»[1].

القطار يمثل نفيًا للشخصية والكتابة وتوليد لهتك اللُّغة والذهاب بالذات إلى توترات قلقة سخينة حارة، والعودة بها إلى استرجاع وتهدج يتخلل الروح المقاومة بين رصيف الوطن ورصيف الأزهار.

الشكل رقم (12)



(1)–مالك حداد، ليس في رصيف الأزهار من يجيب تر: ذوقان قرقوط، ص 5

وتجســـد الأمكنة الأخرى حيزًا جديدًا (المقهى، الســـينما، الفندق، قســـنطينة، باريس، الشّارع، الرصيف، نهر السين...) ونجد ذلك في أمثلة عديدة في الرِّواية:

«ثم استأذن خالد بن طوبال بالانصاف مخلفًا وراءه من جاء يحادثه»[1].

«وريدة تتنزه في حديقة من حدائق قسنطينة في وقتٍ ما يكون الجبل أزرقًا ويتجمد الزفت»[2].

«لقد تعذر على خالد من ناحيةٍ أخرى اكتشاف فندقه القديم ذلك أنّ واجهته كانت قد جُددت كما تغير المالك»[3]

«في الســـينما نام خالد لأنّه كان قد تناول من الســـينيزانو. ولأن الفيلم يبعث في نفســـه السأم»[4].

«قســـنطينة بانت تعيش بعيدةً عن العالم وبمعزلٍ عن القارات، فهي أكثر من عاصـــمة استراتيجية أصبحت نوعًا من الكيان القائم بذاته»[5].

سرعان ما غدت باريس محببة، توزع الشباب في سن العشرين»[6].

«والآن ها هو نهر السين، وعلى ضفته اليسرى كنيسة نوتردام والحي اللاتيني الذي لا يغمض له جفن أبدًا»[7].

(1)- المصدر نفسه، ص47.

(2)- المصدر نفسه، ص46.

(3)-مالك حداد، ليس في رصيف الأزهار من يجيب تر: ذوقان قرقوط، ، ص47.

(4)- المصدر نفسه، ص07.

(5)- المصدر نفسه، ص49.

(6)- المصدر نفسه، ص109.

(7)- المصدر نفسه، ص90.

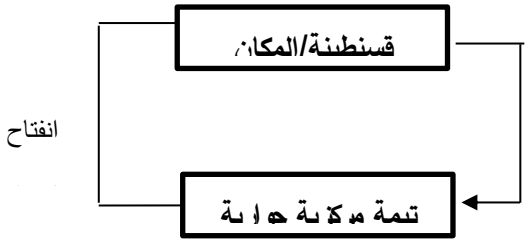
«وتنظر مونيك إلى صدرها، وعلى الرصيف ينظر خان إلى السين»[1].

الأمكنة في الرّصيف الآخر تمثل كل ملامح الشّجون والأسى والمرارة، في حين يرنو خالد إلى الرّصيف المقابل باشتهاء الذاكرة والمقاومة والحقيقة لأنها لا تماري ولا توارب، والكاتب صنو الحياة معرض عليها إلى درجة الصّحو والمحو والفناء في تجاذبات حوارية مستمرة..

ب- تراكم المكان وأنسنته في رواية ذاكرة الجسد:

المكان دعامة أساسية في تشكيل السَّرد، ويبدو أنّ المكان فرض وجوده وحضوره المبكّر في وعي أحلام مستغانمي وفي روايتها "ذاكرة الجسد"، و«المكان لم يعد يعتبر مجرد وخلفية تقع فيها الأحداث الرامية، بل أصبح تفاعل العناصر المكانية وتضادها يشكلان بعدًا جماليًا من أبعاد النَّص الأدبي»[2]. وهو أيضًا. «وعاءٌ للزمن»[3]. وصور المكان عند (أحلام) تزداد اتساعًا وتشبيهًا بتفاصيله، وقسنطينة قيمة مركزية عالية وقد شغلت مساحة الرِّواية وعوالمها ويكل أجواء المدينة وتفاصيلها العمرانية واتخذت عند (أحلام/حياة) مفردات إنسانية أكثر اتساعًا في تساوقٍ مع الواقع الانساني والشَّخصيات انفتاحًا وانغلاقًا، سطوةً وانعتاقًا..

الشكل رقم (13)



(1)- المصدر نفسه، ص13.

(2)-أحمد طاهر حسين وآخرون، جماليات المكان، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1988، ص 3

(3)-أحمد طالب، جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية، دار الغرب للنشر والتوريع، الجزائر، ص12.

ترتبط (حياة/أحلام) بقسنطينة كرمز أبدي وبإيقاع عالي ولغة شاعرية تنطق بكل مفردات الحياة والثورة والحب والوجدان:

« لتعود بعد لحظات بصينية قهوة نحاسية كبيرة عليها إبريق وفناجين وسكرية وموش لماء الزهر، وصحن للحلويات في مدن أخرى تقدم القهوة جاهزة في فنجان وضعت جواره مسبقًا ملعقة وقطعة سكر ولكن قسنطينة تكره الإيجاز في كل شيء إنها تفرد ما عندها دائمًا، تمامًا كما تلبس كل ما تملك وتقول كل ما تعرف»[1].

ولا تنفصل معاني الغربة عن تفاصيل أمكنة غائبة غائرة بصلابة. والدها في (سجن الكدية)، «كان سي الطاهر الذي استدرجني إلى الثورة يومًا بعد آخر يدري أنه مسؤولٌ عن وجودي يومها هناك وربما كان يشفق سرًا على السنوات الست عشرة وعلى طفولتي المبتورة وعلى (أمًّا) التي كان يعرفها جيدًا ويعرف ما يمكن أن تفعله بها تجربة اعتقالي الأول»[2]. وقبل ذلك تتذكر «في سجن الكديا كان موعدي النّضالي الأول مع سي الطاهر»[3]. وتستمر في نحت المكان «وكان سجين الكديا. وقتها ككل سجون الشّرق يعاني فجأة من فائض رجولة»[4].

وتتحرك (أحلام حياة /خالد ..) في إيقاع جزئيات المكان كشرارة نارية تشعل حقول الجسد والروح وكأنّها جميعًا موجٌ متلاطمٌ كالجبال لا تعتريه صرخة في متاهات العدم: هو صهر الحلم بالواقع والانتقال المدهش الحواري بين الواقع والتخييل وإعادة تشكيله وخلقه بأنسنة اسمنتية، فالمكان في ذاكرة الجسد يولد إنسانًا:

(1)-أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص8

(2)-المصدر نفسه، ص30.

(3)-المصدر نفسه، ص30.

(4)- المصدر نفسه، ص30.

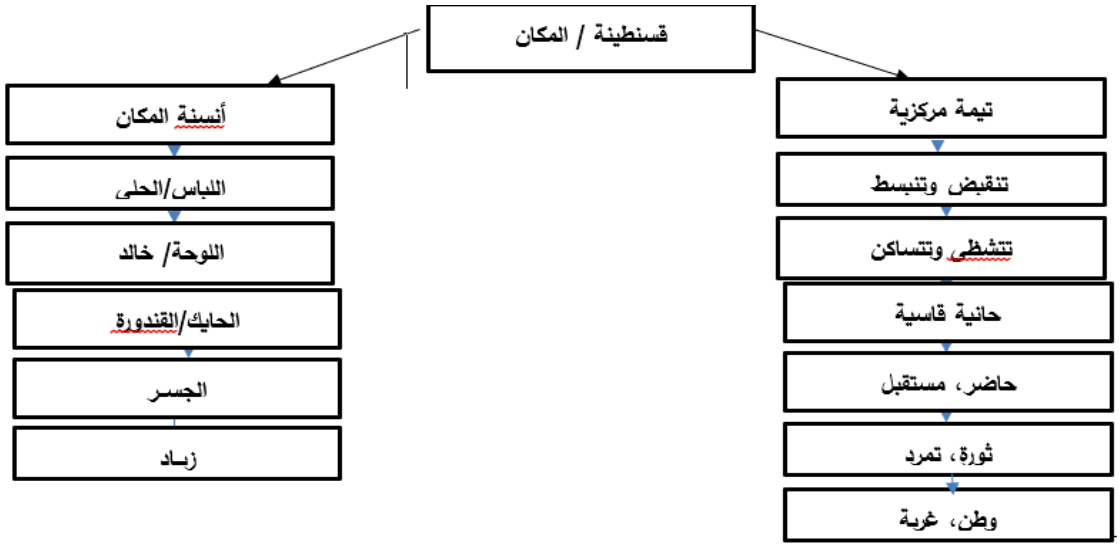
«كان زياد يشبه المدن التي مرّ بها، فيه شيءٌ من غزة، عمان ومن بيروت وموسكو .. ومن الجزائر وأثينا، كان يشبه كل من أحب فيه شيءٌ من بوشكين من السياب، من الحلاج، من ميشيما، من عسان كنفاني ومن لوركا وتيودور راكيس»[1]. إنه الارتباط بالمدن والتجسّد فيها قسنطينة، سيدي راشد، قنطرة الجبال، باريس، الجزائر.

أحلام بارعة، وهي تربض في إيقاع (قسنطينة/ المكان) لتجعل منها بطلا و تيمة مركزية وحلم الواقع وواقع الحلم، مصدر تفردها و نبوغها ككاتبة: قلقة ونهاية الرِّواية تتشابك مع هذا التصعيد في رغبات الحب والموت:

«إنّ قسنطينة فرغت من أهلها الأصليين، لقد أصبحوا لا يأتونها سوى في الأعراس أو في المآتم» [2].

الكاتبة بكل شخوصها وأمكنتها تحاور وتتخفّى في عوالم مسحونة مرتعدة منهكة منتهكة، جياشة متهالكة عبر سيرة ذاتية حالمة .

الشكل رقم (14)

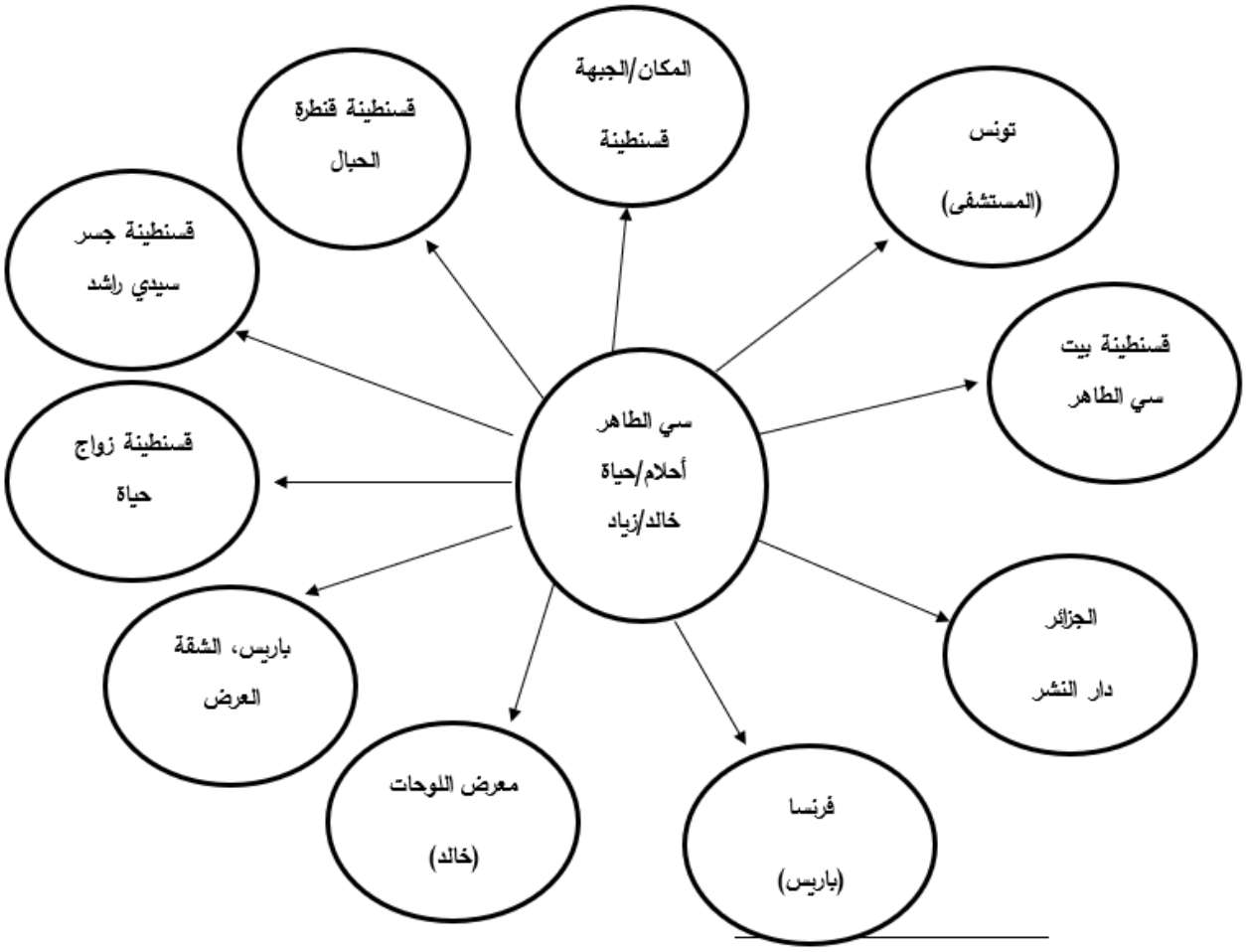


(1)–المصدر نفسه، ص195.

(2)–المصدر السابق، ص 403

قسنطينة تبقى المسكن والملاذ والمقصد لكنّها «في حاضرها أصبحت جوفاء من كل معالمها وقيمها» [1].

وعنصـــر المكان في الرّواية يتحول ويتماوج في كلِّ مفصـــل وكلِّ مقطع يبدأ وينتهي يسقط ويتعالى حسب حيوات الشُّخوص، إنّه نقطة تبدأ الرِّواية به وتنتهي إليه» [2].



(1)–محمد الأمين بحري، رؤية العالم في ثلاثية أحلام مستغانمي الروائية (دراسة بنيوية تكوينية)، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في النقد الأدبي، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2004/2003، ص129

(2)–فرزانه حاجي قاسمي، أحمد رضا صاعدي، جماليات المكان على رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستعاني (دراسة تحليليه)، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية ماليزيا، مج7 ع1، 2016، ص167.

2- المحاكاة الساخرة ومفارقة الزمن الثقافي في الروايتين:

أ-الزمن القائم والزمن الممكن في رواية ليس في رصيف الأزهاز من يجيب (لمالك حداد)

الزمن من العناصر الأساسية في الرِّواية تتظافر مع عنا صر عديدة،وهو المنظم للعملية السَّردية، وقد فرق الشكلانيون الروس بين المتن الحكائي والمبنى الحكائى، فالمتن الحكائي مجموعة من الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يقع إخبارنا لها فتكمل العمل، أما المبنى الحكائي، فهو يتألف من الأحداث نفسها، بيد أنه يراعي نظام ظهورها»[1]، وقد شرح (تودوروف) الزمن وقسمه إلى: زمن محوري ومفارقة زمنية وتواتر زمني، وأمّا جيرار جينت فقدم الزمن ودرسه غير علاقات الترتيب والديمومة والتكرار وهذا يؤسّس السَّرد "كحكاية خيالية مكتوبة نثرًا، حيث يهدف المؤلف إلى إثارة الاهتمام عن طريق تصوير العواطف والعادات أو عن طريق غرابة المغامرات»[2].

تضم رواية مالك حداد مجموعة من الفصول تصل إلى تسعة وعشرين فصلاً تعالج قضايا تاريخية وذاتية خاصّة وأحيانًا يكون الزمن فيها سريعًا ووامضًا «الحياة هي أن يشيخ الانسان أي أن يتبدل لكن خالد لم يكن وفيًا إلاّ لطفولته»[3].

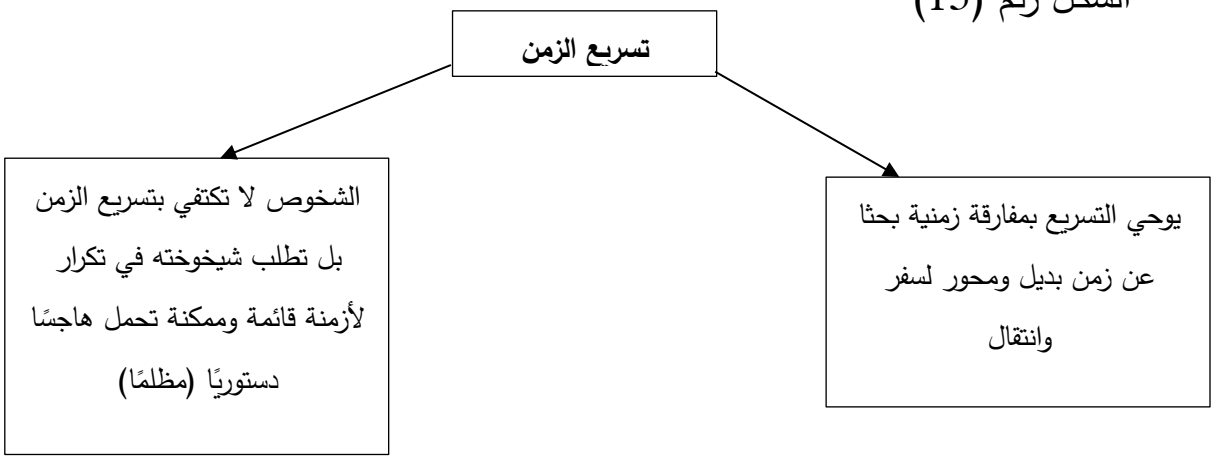
(1)-أحمد عبد الرزاق ناصر، تقنيات السَّرد في روايات نجم والي، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، العراق، ط1، 2015، ص86 .

(2)-بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار تو بقال للنشر، المغرب، ط1، 2001، ص10.

(3)-مالك حداد، ليس في رصيف الأزهار من يجيب، تر: ذوقان قد قرقوط، ص35.

وبأسلوبٍ ساخرٍ يعكس مفارقة ضياع وفراق وسفر وأزمنة قائمة حاضره وأزمنة تخييلية ممكنة «أنا مسرور ربّما لأنّ الشتاء يشرف علي نهايت»[1]. الشخوص تبحث عن نهاية لزمن شتوي ضائع وتأجيل لزمن فارغ!!

الشكل رقم (15)



ويمثل الكاتب اختزال الزمن في «كانت خطاه سريعة نحو الشيخوخة»[2]. لكنه في نفس الوقت يسعى إلى تقنية الخذف للقفز مرة واحدة وبشكلٍ تجاوزي يختزل أحداث الرِّواية في مقاطع قصيرة وبلغة كثيفة، فالحذف ظاهرة تشترك فيها سمات القطع والمضمرات بحثا عن المراوغة والمخاتلة والتأويل، فالحذف نوع من القفز على فترات زمنية »[3]. «ماذا تقول لقد مضى على ذلك ما يقرب من خمس عشرة سنة »[4]. وفي مقطعٍ آخر «الشيخوخة هي

(1)–مالك حداد، ليس في رصيف الأزهار من يجيب، تر: ذوقان قرقوط ص 77

(2)–المصدر نفسه ص94.

(3)–جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة تر: محمد معتصم عبد الجليل الأزدي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003، م 25.

(4)–مالك حداد، ليس في رصيف الأزهار من يجيب، تر: ذوقان قرقوط، ص 48

التمني للآخرين»[1]،لا يكتفي الكاتب بالتسريع والحذف لكنه ينتقل إلى إبطاء السَّرد والانتقال إلى نشدان الحنين والاستقرار نحو الآخر وكأنه يخبرنا بهجرة باكية.

«وسألت نيقول بصوتٍ أكثر خفوتا:

– وماذا؟ ماذا ؟

– عندئذ حك السنجاب ذقنه للمرة الثالثة وقال:

–هل تريد أن أعطيك كمية من البندق لم يعثر أحد في غابتنا على مثلها.. لكن الصّغيرة أسلمت جنونها للنوم فانسحب خالد على أخمص قدميه وعندما صار في الممر سألته مونيك:

– هل يمكنني أن أعرف نهاية القصة؟

– إنني أجهلها أنا نفسي

– ومن خلال نفحة من التأوّه ندت من صدرها انطلقت هذه ا للكمات:

–أحبك، لست غيورة من وريدة ولكن اسمح لي بأن أغبطها، وسوف لا أزعجكم أبدا»[2].

تتكئ الرِّواية على مقاطع جوارية زمنية طويلة وأحيانًا قصير جدًا، وهذا يستدعي الاسترجاع والاستباق تتبعا لحركة السَّرد بين الحاضر والماضي واستشراف المستقبل عبر أعماق الشخصيات دون قيود، وبتقطيع مستمر ترتد الأزمنة إلى الماضي لتتذكره وربما لتحفيز الذاكرة بما تتد ضمّنه من أحداث وشخصيات ووقائع.

(1)–المصدر نفسه، ص 94.

(2)–المصدر السابق، ص 132–133.

وفي المقطع التالي إعادة لفترة زمنية سابقة:

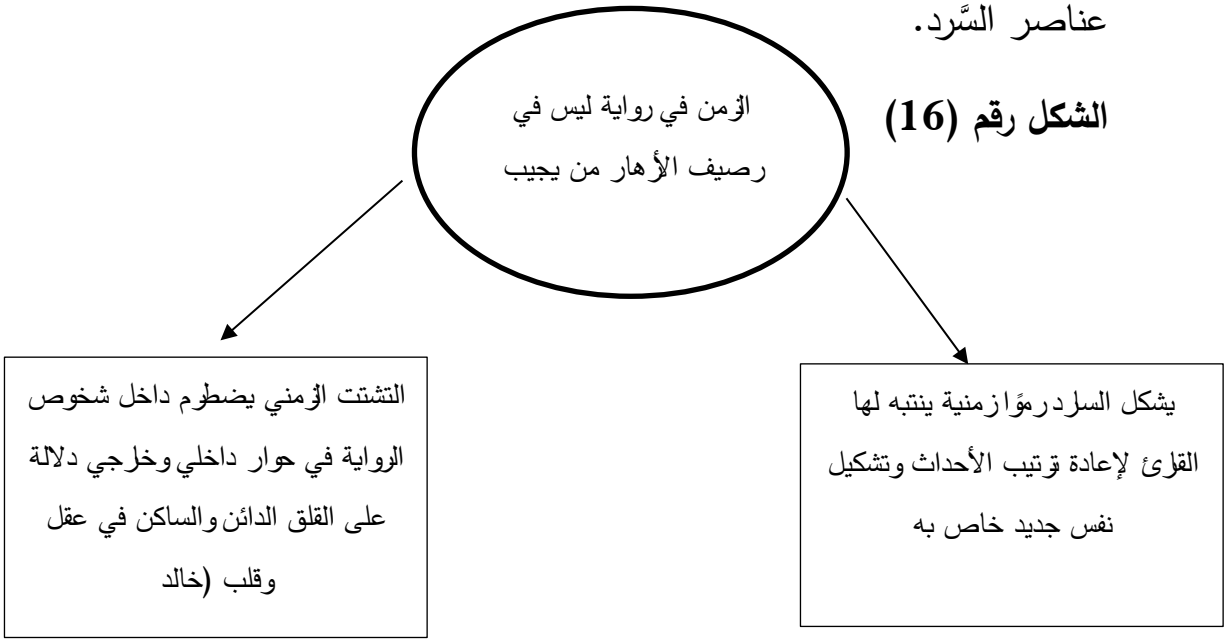
« فيوم الثلاثاء هو يوم فألي لقد ولدت يوم الثلاثاء وتعرفت إلى وريده يوم الثلاثاء وجاءني مراد ابني البكر يوم الثلاثاء»[1]. وكأنه يســـترجع لخطة غائية من طفولة لا مرئية على بوابات الروح الهائمة.

وتعد اللحظة الحاضــرة من أهم لحظات نشــدان المســتقبل من منظور زمني مختلف، وتؤدّي الحواس دورًا أســاســيًا في تحفيز النبوءة واســتحضــار ما هو آت وتوظيف اللغة يثير القدرة في تشكيل زمن آسرٍ «أظنني سأنجب لك طفلاً عما قريب»[2].

«سوف ترحل جميع هذه الوحوش»[3].

وكل هاته الأساليب والتقنيات تساعد في خلق فجوات زمنية لخلق دهشة قرائية، ولخلق شــخوص جديدة تخييلية تجاوزها في الفضــول الأولى كما أنه يشــكل حيوية زمنية تتوزع بين عناصر السَّرد.

الشكل رقم (16)



(1)-مالك حداد، ليس في رصيف الأزهار من يجيب، تر: ذوقان قرقوط، ص 104

(2)- المصدر نفسه،ص36

(3)- المصدر نفسه، ص127

ب-زمن الذاكرة وحوارية الشخصيات في ذاكرة الجسد:

اتخذ الزمن موقعًا هامًا بصفته مكونًا من مكونات السَّرد في الدرس النقدي والفلسفي الحديث، وهذا يضاعف من فاعلية الاشتغال والتجريب «وسيكون الأمر مخزنًا حقًا إذا اضطررنا خوفًا من التأويل المضاعف إلى تجنّب أو كبت حالة الاندهاش المرافقة لكلّ لعب قائمٍ على النّص وتأويله»[1].

ويبدأ التأويل ولا ينتهى نتيجة العلاقات المتداخلة والمتواشجة بين الحدث والزمن، ويستطيع الزمن أن يشغل مساحة كبيره في النّص من خلال عدّة مستويات، منها هاته المقاطع المتتالية الوصفية وبانفعال زمني يوهم المتلقي بتتبع كلّ الأزمنة:

«يسلم علي جار/ تسلقت نظراته طوابق حزني وفاجأني وقوفي الصباحي / أتابع في نظرة غائبة خطواته / متجهةً جميعها نحو المكان نفسه / الوطن كله ذاهبٌ للصلاة / المذياع يمجد أكل التفاحة / أكتفي بابتلاع ريقي فقط/ في الواقع لم أكن أحب الفواكه/كنت أحبك أنت .. »[2].

المقاطع المتداخلة والمتفاعلة في حوارية مرتبة مدروسة توحي بحالة الشّخصية وسرعتها في الكشف عن عملية السَّرد ليصبح الزمن هنا تيمة Theme تعالجها أحلام مستغانمي للبوح عن انكسارات وانقطاعات، تراجع، وتقدم تناثرات وتمركزات، تتراءى على شاشية الذاكرة في لحظةٍ واحدةٍ فقيرة، أزمنة كالوميض بين حاضر وماضٍ ثوري ومستقبلٍ رمادي غباري.

وينتج عن ذلك:

(1)-أمبرتو إيكو، التأويل بين السميائيات والتفكيكية، تر: سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،، ط3، 2016، ص 129

(2)-أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 12،

- رؤية زمنية حادّة
- رؤية زمنية حالمة.
- رؤية زمنية بموقفٍ فلسفي
- رؤية زمنية ذاكراتية
- رؤية زمنية وامضة.

ويشكل هذا تعايشًا كاملاً للأزمنة عند أحلام مستغانمي، ويشمل هذا المقاطع السَّردية المتداخلة القصيرة، وكأنّ العمل الروائي قصّة قصيرة بإيقاعٍ شعوري كثيف شعري، فكل المقاطع موسيقية تثير تفاعلاً مستمرا لتحقيق «الوظيفة التواصلية والتجريبية والنصية»[1]. وهذا الإيقاع يثير المتلقي في استيعاب الزمن:

« وفجأة يحسم البرد الموقف ويزحف ليل قسنطينة نحوي من نافذة للوحشة / فأعيد للقلم غطاءه وأنزلق بدوري تحت غطاء الوحدة / ومنذ أدركت أنّ لكل مدينة الليل الذي تستحق، الليل الذي يشبهها والذي وحده يفضحها ويعرّي في العتمة ما تخفيه في النهار/ قررت أن أتحاشى النظر ليلاً من النافذة»[2].

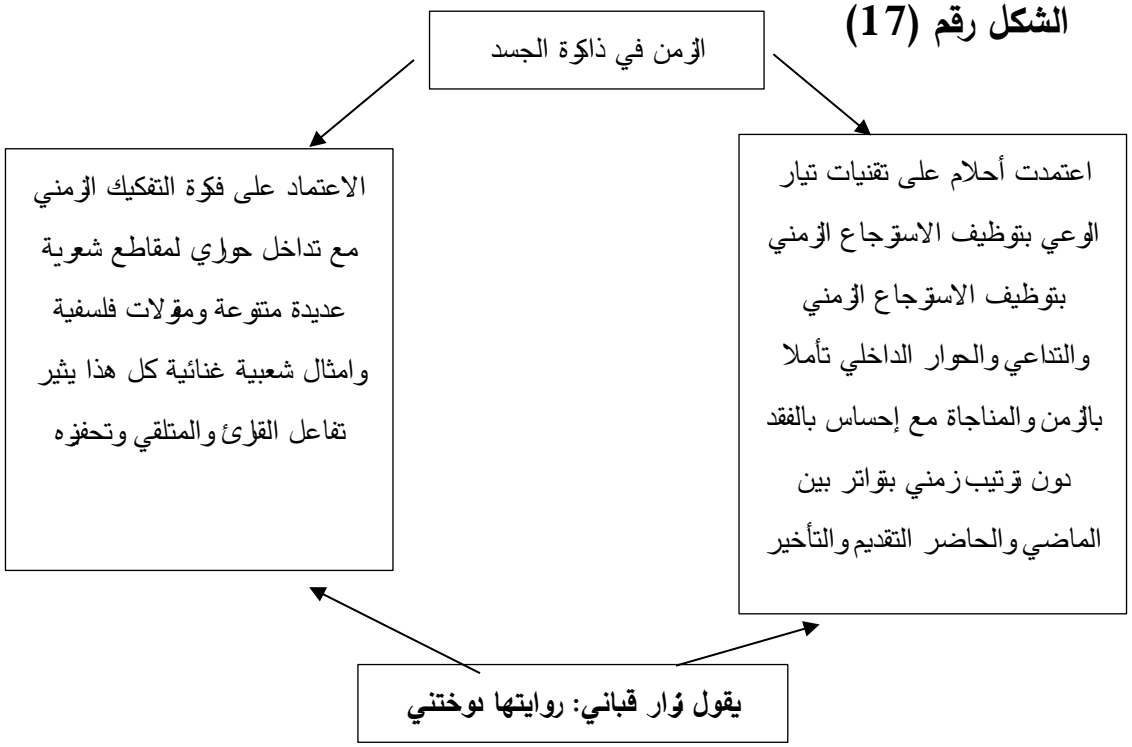
وتثير الكاتبة قدرتها على استرجاع الزمن والقفل عليه كذاكرة راسخة منقوشة عندما تضع بين قوسين أو ظفرين ترصيصًا هامًا للانتباه: «1962 وسي الشريف وسي الظاهرة»* الزمن في ذاكرة الجسد.

(1)–نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي (الناصية، النظرية والمنهج)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ع190، ك، 2010، ص35.

(2)–أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 21

* أُنظر المصدر نفسه، ص27، 29، 30، 32، 33، 34، 36، 38، 56.

الشكل رقم (17)



-التناص وحوارية العلامات في الروايتيــن:

أ-العتبات والتعالي النّصي في رواية مالك حداد:

الرّواية تســتحضــر نصــوصًــا غائبة، فالأدب إنتاجٌ لغوي ونصــي حتى تغدو وهمًا أو أســطورة (Mythe) وقطعًا وإلصــاقا(collage / Montage) ، أو توليفة تماما كما يحدث في السينما أو كما يسميه المخرج الشهير (إيزنشتاين) بالمونتاج الفكري Intellectual montage وهو أننا نمتص نصوصًا غائبة في نصوصٍ حاضرة ونستلب منها سياقها ودلالاتها في سياق جديدٍ تمامًا وهذا ينتج «حوارية ديالوجية من Dialoguige تتخذ أشــكالاً عديدة»[1]. وفي رواية مالك حداد نجد احتمالات تناصية منها: «إذا بكلمة من كلمات جيد تخطر في باله:

(1)-جميل لحميداني، أسلوبية الرواية (مدخل نظرى)، منشورات دراسات (سال): مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989، ص83.

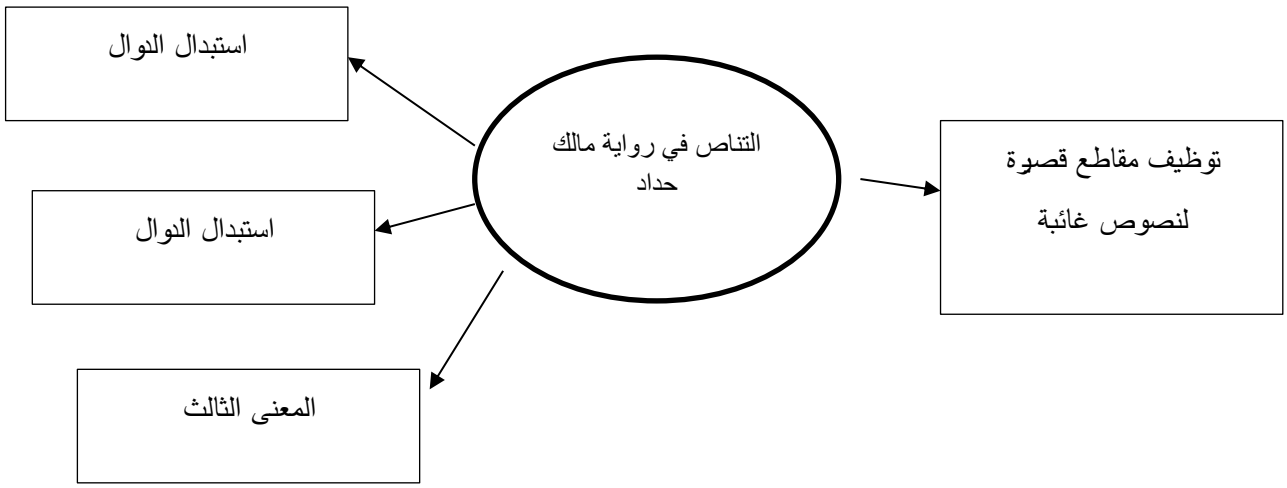
لا تنهي أفراحك ..» [1].

«لدراسة برعشون وديكارت وللتنكر للشيخ بن باريس»[2].

«إنه من الزوبيا Zoubia كما يقال في أزقة العرب»[3].

تتنوع المقاطع باللهجة العامية وباللغة الأجنبية، وهذا يجعل النّص يقدم لنا عوالم محتملة في نظام سميوطيقي وقد نسمية استقلال الدوال Autonomy of signifiers أو في نظرية ما بعد الحداثة نسميه استبداد الدوال Tyrrany of signifiersوهذا يشكل حوارية تناصية منتجة.

الشكل رقم (18)



(1)-مالك بدار، ليس في رصيف الأزهار من يجيب، ص7.

(2)- المصدر نفسه، ص9.

(3)- المصدر نفسه، ص156.

ب – التناص وإنتاج الدلالة (التحولات والاشتغال) في رواية ذاكرة الحسد:

تتواشج النصوص وتتجاوز وتتخالف وتتعالق بتداخلها مع نصوصٍ أخرى ذاتية أو خارجية، ونص ذاكرة الجسد نفى شاعري، تنوعت فيه الإحالات المرجعية مشكلة خطابًا روائيًا فسيفسائيًا ينطوي على إيحاءات دلالية ووظيفية وهو ما يسمى بـ"الرِّواية القائمة على البحث السردي"[1].

والمتلقي سيصطدم بالإهداء كتناص خارجي مع رواية مالك حداد ا(ليس في رصيف الأزهار من يجيب)، "مالك حداد.. ابن قسنطينة..." [2]. وتحمل الدلالة التناصية رغبة المتلقي في القراءة بدهشة reception theory الجدل والأدب الحواري التصادمي وكأننا أمام نص أسطوري ملحمي سحري الخارق للمألوف وكسر للمألوف بين الدال والمدلول بقوالب جديدة إغرائية عاشقة للميتا سرد ونجد تناصًا واضحًا للمفردة القرائية

" نمت في تلك الليلة قلقا وربما لم أنم، كان صوت ذلك الطبيب يحضرني بفرنسيته المكسرة ليوقظني (ارسم)، كنت أستعيده داخل بدلته البيضاء يودّعني وهو يشد على يدي (ارسم) فتعبر قشعريرة غامضة جسدي وأنا أتذكر في غفوتي أول سورة للقرآن يوم نزل جبرائيل عليه السلام على محمد لأول مرة. فقال له: (اقرأ) فسأله النبي مرتعدًا من الرهبة (ماذا أقرأ ؟) فقال – جبريل: (اقرأ باسم ربك الذي خلق)* وراح يقرأ عليه أول سورة للقرآن"[3].

(1)–عبد الله إبراهيم، أعراف الكتابة السردية، المؤسسة العربية للدراسات. والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2019، ص 135.

(2)–أحلام مستغامي، ذاكرة الجسد، ص05.

*سورة العلق، آية 1.

(3)–أحلام مستعانمي، ذاكرة الجسد، ص4

وهذا التناص الديني هو إشـــارة إلى «أهمية التناص بوصـــفه ســـياقا أدبيًا خلاقًا تلفى فيه الحدود»[1].

أحلام تستحضر خصوبة النص وحواریاته بإنتاج دلالة مفتوحة وتحيلها إلى مرجعيتها الدينية، وتضيف أيضًا:

" هل أنســاك ذلك النبي (المفلس) الذي ســرقوا منه الوصــايا العشــبر وهو في طريقه إليك.. فجاءك بالوصــية الحادية عشــرة فقط"[2]. وتســتحضــر كّل النصــوص الدينية بكل جزئياتها وجدلها لتسقط على حاضرها وأحاسيسها، و"الرِّواية فن متخيل مكتوب تتعامل مع الزمن بإيقاع يوفر التأمل والتبصّـــر ويفتح آفاق التوقع"[3]. ويصـــب في جوهر الفكرة التي قدمتها جوليا كريستيفا عن التناص والمتعلقة بالإنتاج " أي بنمط خلق النّص وفق عمل منبنٍ على بناء سابق أو مسبق وتركيبات"[4].

كما نلحظ تداخل الخطابات باللهجة المحلية في مقاطع كثيرة"

"خوفا من (الفلاقة)"[5].

(1)–عزة شـــبل محمد: علم لغة النص، (النظرية والتطبيق)،تقديم ســـليمان العطار، مكتبة الآداب القاهرة، مصـــر، ك2، 2009، ص77.

(2)–أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص17.

(3)–يمنى العيد، الرواية العربية (المتخيل وبنيته الفنية)، دار الفارابي بيروت، البنيان، ط1، 2011، ص 257

(4)–أحمد المديني، في أصول الخطاب النقدي الجديد، دار الشؤون الثقافية، العراق، ط1، 1989، ص 107

(5)–أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 240،

«« ياخويا»[1]، «واشك»[2].

« يا التفاحة، يا التفاحة خبريني وعلاش الناس والعة بيك»[3].

وتتمازج النصوص المحلية بنصوص أخرى أجنبية:

« Mais comment allez-vous madmoiselle?

- فتردين عليّ بنفس المسافة اللغوية:

Bien.. je vous remercie..».[4]

.هذه التصـوّرات الشـاعرية الحوارية في رواية أحلام مسـتغانمي جعلت نصـها خليطا ثقافيا من نصـوص دينية، شـعرية، فلسـفية، عامية، شـعبية، غنائية فكرية، تشـكيلية، انطلاقا من من مفهوم تكوين النص Genotexte وخارج النص extra textual وداخل النص Intra-textual وفوق النصmeta textual ، ولعل التناص في قدرته على الإنتاج ما زال يشير إشكالية النمذجة والتصنيف والمقاربة ونقاء النوع، ورغم ذلك تبقى النّصوص جدلية جمالية في سراديبها وآبارها وحبالها وأضدادها وأغوارها.

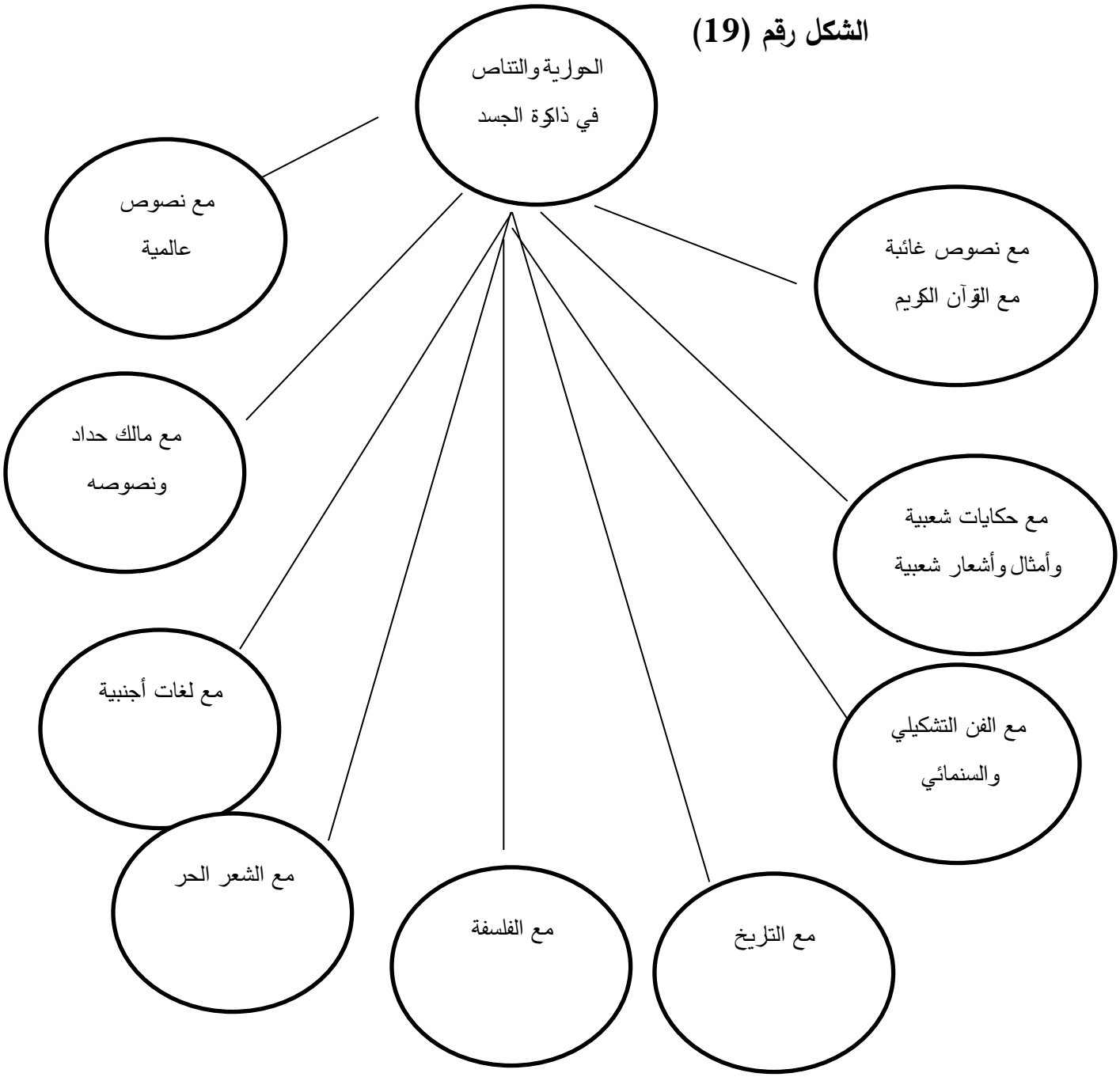
(1)- ذاكرة الجسد، 268.

(2)- المصدر نفسه، ص185.

(3)- المصدر نفسه، 11.

(4)- المصدر نفسه، ص66.

الشكل رقم (19)


الحوارية والتناص
في ذاكرة الجسد
مع نصوص
عالمية
مع نصوص غائبة
مع القرآن الكريم
مع مالك حداد
ونصوصه
مع حكايات شعبية
وأمثال وأشعار شعبية
مع لغات أجنبية
مع الفن التشكيلي
والسنمائي
مع الشعر الحر
مع الفلسفة
مع التاريخ

خاتمـــــــة

المبدع صنو الحياة محرّض عليها عرفاني في تجاذباته وتنابذاته، وهكذا هو مالك حداد، في كينونته ووجوده، نموذجٌ للثوري.

وقد تداخلت نصـوصـه بالشِّـعري والسَّـردي والذَّاتي بالموضـوعي والوطني بالإنسـاني، خرجت من عباءته أحلام مستغانمي واستطاعت إعادة تشكيل الرِّواية بكلِّ محمولاتها التجريبية وضراوتها وتوتراتها، وابتكرت نصوصها الشَّاعرية غير مأساتها وذاكرتها وتاريخ وطنها وكأنّها أرادت الرُّسوخ والعلو والتوحد عبر الغياب والحب والعشق ونضارة الوجود.

وقد نستخلص مجموعة من النتائج في خاتمة هذا البحث المتواضع:

- كان لتوظيف العنوان في رواية (ليس في رصـيف الأزهار من يجيب) لمالك حداد، قدرة التكثيف والتعالي في مفتاح نصّـي مركب بلغة النّفي والاغتراب والأسـى، مشـكلًا حوارية معقدة ورمزية تعانقت مع المتن الرّوائي في الحضـور والغياب وأطياف الألم وأشـباحه وبلغة وجدانية لكنها منغمسة في التاريخ دون وجل أو تراجع أو استسلام رغم أنَّ أرصفة الزمن تماهت في الانزياحات الفاضحة و(وريدة / مونيك) كرموز رمادية شكّلت وجسّدت صمت الجراح وتحولات العدم.
- شكل العنوان في رواية (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي مظهرًا حداثيً صادمًا،ا فكثافة لغته وبنيته توليدية متفجرة حرائقية سـاخنة بين الحسّـي والتجريدي، خلقت لغة تسـاؤل وطاقة حوار بين ذاكرة تحمل انعطافات تاريخية مثقلة بالوجع والمنفى والوطن وجسـد موشـوم بانقطاعات عشـقية محلقة في فضـاء المقاومة والثورة والشّـوق والتّوق الدّائم إلى الحرية والانعتاق حتى باستحضار الحب والموت والرسم والقصائد.
- اسـتطاع مالك حداد –رغم كتاباته الأولى بالفرنسـية– أن يسـتنسـخ أبطاله وشـخوصـه وحيواتهم ومصـائرهم الفاجعة والفادحة وبث فيهم تاريخ الجزائر والثورة والوطن غعبر

أســاليب حوارية متنوعة داخلية وخارجية لتصــوير الوطن برؤية معاصــرة ولغة وجدانية متوترة.

- تعالقت أحلام مســتغانمي في روايتها ذاكرة الجســد مع لغة مغايرة أثارت دهشــة المتلقي بتداخل أنواع أدبية عديدة وبجمل: قصـــيرة نابضـــة اجتراحية تتفصـــد من دمها وقلبها وذاكرتها منزاحة في صورة البطل (خالد بن طوبال) وقد تصاعدت ألوانه ولوحاته في كل صـــفحة من الرِّواية حيث مشـــهدية الحوار المســـتمرة في الوعي واللاوعي والتشـــكيل والتجريد.
- اســـتطاع مالك حداد عزف لغته وبنيتها بأســـاليب متعالية كالتهجين والتنضـــيد وتراكم المقاطع الحوارية القصيرة وتداخل النّصوص وتعالقها وكان التشكيل شجيًا بسيطًا ومركبًا يستنبت الحوارية دون انقطاع أو انفصال أو افتقار بل كانت كل المقاطع السردية متصلة بين أرصفة الوطن وأرصفة المنفى.
- أنت رواية ذاكرة الجسد لوحة جمالية متعالقة مع الإنسان والتاريخ، الحب والعشق والوجد والشـــوق والفتنة والتوق، والرِّواية طوق تاريخي يلف المدينة والمكان فى اللانهائي من الصّبابة.
- وظّف مالك حداد الأمكنة والأزمنة بشـاعرية السّـؤال والأسـى، فكانت المقاطع عصـبيةً قصـــية، المناوئة صـــلدة في اتجاهات الذات والآخر، التردّد والثبات منغومة عذبة، لكن الأزمنة شائخة بتوابيت القداسة تنتظر وشم الحسن والروح.
- تماهت أحلام مع عناصـــر المكان والزمان وقد أطاحت بأصـــنام اللغة والسّـــرد فكانت البوصـلة (قسـنطينة) وكانت اللغة شـاعرية حتى الثمالة محومة في فضـاءات العالم كله وهاجسه المستقبلي تنسامق وتعلق.

- خلق مالك حداد سرديته الخاصة بمفردات غائبة رغم قلتها لكنّها كانت نفاذة صارخة في إيحاء وإيضاحٍ ساحر.
- لعب التناص بكلّ عناصر الغياب في ذاكرة الجسد بغياب اليد المبتورة لخالد بن طوبال فالحاضر ينكأ الجراح ولا بدّ من براكين تناصية حوارية كي تعبّر أحلام مستغانمي إلى شعرية غير مسبوقة تنزف الحرائق في الروح والجسد.

قائمة المصادر

والمراجع

- **القرآن الكريم**
- **أولاً: المصـادر**

1-أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2000.

2-مالك حداد، ليس في رصـف الأزهار من يجيب، تر: ذوقان قرقوط، الهيئة العامة لقصـور الثقافة، مصر، 1999.

3- malek Habad, le quai aux fleurs ne répond plus, édition réni, Julliard, Paris, P46

ثانيًا: المراجـع

4-أحمد المديني، في أصـــول الخطاب النقدي الجديد، دار الشـــؤون الثقافية، العراق، ط1، 1989.

5-أحمد طالب، جماليات المكان في القصــة القصـيرة الجزائرية، دار الغرب للنشـر والتوريع، الجزائر.

6-أحمد طاهر حسنين وآخرون، جماليات المكان، عيون المقالات، الدار البيضـاء، المغرب، ط2، 1988.

7- أحمد عبد الرزاق ناصر، تقنيات السَّرد في روايات نجم والي، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، العراق، ط1، 2015، ص86 .

8-ألبرت يوجين نيدا، نحو علم الترجمة، تر: ماجد النجار، مطبوعات وزارة الإعلام، العراق، ط1، 1976.

9-أمبرتو إيكو، التأويل بين الســـيميائيات والتفكيكية، ترجمة: ســـعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروتا، لبنان، ط3، 2016.

10- إيف ستانولي، الأجناس الأدبية، تر: محمد الذكراوي، مراجعة: حسنى حمزة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2014.

11- بدري عثمان، بناء الشَّخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للنشر، بيروت، لبنان، 1986..

12- بسام قطوس، استراتيجيات القراءة (التأصيل والإجراء النقدي، مؤسّسة حماده ودار الكندي، إربد، الأردن، ط1، 1998..

13- بسّام موسى قطوس، سمياء العنوان المكتبة الوطنية، عمان، الأردن، ط1، 2001.

14- بول ريكور، الزمان والسرد (الحبكة والسرد التاريخي)، تر: سعيد الغانمي/ فلاح رحيم، راجعه عن الفرنسية : جورج زيناتي، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ليبيا، ط1، 2006. ج1.

15- بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار تو بقال للنشر، المغرب، ط1، 2001..

16- ترفتان تودوروف، الرمزية والتأويل، ترجمة وتقديم: إسماعيل الكفري، دار نينوى العراق، ط1، 2017.

17- تزفتان تودوروف، نظرية الأجناس الأدبية دراسات في التناص والكفاية والنقد، تر: عبد الرحمن يوعلي، دار نينوى، العراق، ط1، 2016.

18- تزفيتان تودورف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات بيروت، لبنان، ط2، 1996.

19- تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين–المبدأ الحواري، ترجمة صالح فخري، رؤية للنشر والتوزيع، ط1.

20- تزيفتان تودوروف، نحن والآخرون، تر: ربى حمود، دار الهدى، دمشـــق، ســـوريا، 1998.

21- تزيفيتان تودوروف، نقد النقد (رواية تعلم)، تر: سامى سويدان، مرابعة: ليليان سويدان دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط2، 1996.

22- جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة تر: محمد معتصم عبد الجليل الأزدي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003.

23- جان غروندان، التأويلية، تر: جورج كتوره، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2006.

24- جان لينتفلت، مقتضـيات النّص السـردي، تر: رشـيد بن حدو، اتحاد الكتاب المغرب، ط1، 1992.

25- جميل لحميداني، أسـلوبية الرواية (مدخل نظرى)، منشـورات دراسـات (سـال): مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989.

26- جورج لوكاتش، نظريـة الروايـة وتطورها، ترجمـة وتقديم: نزيـه الشـــوفي، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، 2016.

27- جوليا كريســتيفا، علم النّص، تر: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991.

28- جوليا كريســتيفا، علم النص، تر، فريد الزاهي، مراجعة، عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ط5.

29- جون ستروك، البنيوية وما بعدها (من ليفي شتراوس إلى دريدا)، تر: محمد عصفور، ســلســلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،ع 206، فبراير 1996.

30- جون كوين، النّظرية الشِّعرية، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة. القاهرة، مصر، ط1، 2000.

31- جونسون. ت.م ، دراسات في لهجات شرقي الجزيرة العربية، تر: أحمد محمد الطيب، الدار العربية للموسوعات، بيروت، لبنان، ط2، 1983.

32- جووج لوكاتش، الرواية كملحمة بورجوازية، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1979.

33- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (القضاء، الزمن/ الشخصية) المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1990.

34- حسن محمد حمادة، تداخل النصوص في الرواية العربية (بحث في نماذج مختارة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، مصر، 1998.

35- حسنى ناظم، مفاهيم الشِّعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994.

36- حمادي صمود، تجليات الخطاب الأدبي قضايا نظرية، دار قرطاج للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 1999.

37- حميد لحميداني ، أسلوبية الرواية ، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989.

38- دراج فيصل: الرواية والرواية العربية، المركز لثقافي العربي المغرب /لبنان 1999.

39- رشيدة بن مسعود سيرة الواقعي والمتخيل في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغاني، كتاب جماعي (الأدب المغاربي اليوم)، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 2006

40- روبرت شـولز، السـيمياء والتأويل، تر: سـعيد الغانمي، المؤسـسـة العربية للدراسـات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

41- رولان بـارت، S/Z، ترجمـة وتقـديم وتعليق: محمـد بن الرافـه البكري، دار الكتـاب الجديدة، ط1، 2016.

42- رولان بارت، هسهسة اللغة، تر: منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري ط1، 1999.

43- رينيه ويليك، أوسـتن وارن، نظرية الأدب, تعريب عادل سـلامة، دار المريخ النشـر، المملكة العربيه السعودية، ط1، 1992.

44- سـاندي سـالم أبو سـيف، الرواية العربية وإشـكالية التصـنيف، دار الشـروق، عمان، الأردن، ط1، 2008.

45- سـعيد تقطين، السـرديات والتحليل السـردي (الشـكل والدلالة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، لغرب، ط1، 2012.

46- سعيد سلام، التناص التراثي، جدارا (الكتاب العالمي)، عمان، الأردن،ط11، 2011.

47- صـلاح فضـل، أسـاليب السّـرد في الرِّواية العربية، مركز الإنماء الحضـاري، دمشـق، سوريا، 2009.

48- عبد الجليل مرتاض، التناص، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2011.

49- عبـد الجليـل مرتـاض، التهجين اللغوي في العهـد التركي، دار الأمـل الجزائر، ط1، 2005.

50- عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينات من المنفى إلى المناص) الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2008.

51- عبد الرحيم الكردي، البنية السّردية للقصّة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة،، مصر، ط3، 2005..

52- عبد الرحيم الكردي، السّـــرد في الرِّواية المعاصـــرة –الرجل الذي فقد ظله–نموذجًا)، تقديم: طه وادي، مكتبة الآداب القاهرة، مصر، ط1، 2006.

53- عبد الزراق المصـباحي، الأنسـاق السـردية المخاتلة (شـعرية السـرد، تذويت. مركزية الهامش، مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2017.

54- عبد القادر القط، في الأدب العربي الحديث، دار غريب للطباعة والنشـــر، القاهرة مصر، ط1، 2001، ص119.

55- عبد الله إبراهيم، أعراف الكتابة السردية، المؤسسة العربية للدراسات. والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2019.

56- عبد الله ابراهيم، التخيّل التاريخي (السّـــرد والامبراطورية، والتجربة الاســـتعمارية)، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2011.

57- عبد الله إبراهيم، موسوعة البرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

58- عبد الله العروي: مفهوم الإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت.

59- عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشـــريحية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 4، 1998.

60- عبد المالك أشهبون، العنوان في الرِّواية العربية، دار النايا للنشر والتوزيع، دار محاكاة للدراسات والنشر، دمشق سوريا، ط1، 2011.

61- عبد المالك مرتاض في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، سلسلة علم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع240، دسمير 1998.

62- عز الدين مناصرة، على القناص المقارن، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2006.

63- عزة شــبل محمد: علم لغة النص، (النظرية والتطبيق)، تقديم ســليمان العطار، مكتبة الآداب القاهرة، مصر، ط2، 2009.

64- عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب الســردي، منشــورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2008.

65- غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسّسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1987.

66- غستون باشلار ، جماليات المكان ، تر: غالب ملساء المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت، لبنان، ط2، 1984..

67- فاضــل ثامر: اللغة الثانية (في إشــكالية المنهج والنظرية والمصــطلح في الخطاب النقدي) ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء؛ بيروت، ط 1.

68- فؤاد أبو منصــور، النقد البنيوي الحديث من لبنان وأوروبا، دار الجيل، بيروت، لنبان، ط1، 1978.

69- فيصل الأحمر، دائرة معارف في الآداب الأجنبية، دار الأوطان، الجزائر، 2016.

70- فيهاردت أ.أ. ، الملحمة الإغريقية القديمة، تر: هاشــم حمادي، الأهالي للطباعة والنشر، مصر، ط1، 1994.

71- لوسيان غولدمان، جاك دوبوا وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، راجع الترجمة: محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط2، 1984.

72- لوســـيان غولدمان، مدخل إلى قضـــايا على اجتماع للرواية، تر: محمد معتصـــم، مراجعة: محمد البكري، عيون المقالات: المغرب، ج 6، 1987.

73- محمد برادة، الرِّواية العربية ورهان التجديد، ســلســلة دبي الثقافية، دار الهدى، دبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2011.

74- محمد بنيس، الشــعر العربي الحديث (الشــعر المحاصــر)، دار توبقال للنشــر، دار الصفاء، المغرب، ط3، 2001، ج 3.

75- محمد بنيس، ظاهرة الشـــعر المعاصـــر في المغرب، (مكتبة الأدب العربي)، مقاربة بنيوية تكونية، دار التنوير للطباعة والنشر، ط2، 1985.

76- محمد بوعزة ، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت، لبنان، دار الأمان، المغرب، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2010.

77- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت لبنان، 1978.

78- محمد فكري الجزار، العنوان وســيميوطيقا الاتصـــال الأدبي، الهيئة المصـــرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1998.

79- محمد مفتاح، تحليل الخطاب العربي (اســـتراتيجية التناص)، المركز الثقافي. العربي: المغرب، ط2، 1986.

80- محمد منصـور: اسـتراتيجية التجريب في الرواية المغربية المعاصـرة، شـركة المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006.

81- محمد وهابي: (مفهوم التناص عند جوليا كريســـتيفا)، مجلة علامات، جدة، ج54 – م،14 شوال 1425هـ، ديسمبر،2004 .

82- محمد يوسف نجم، في القصـة، دار بيروت للطباعة والنشـر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1956.

83- مريم فرنســـيس، في بناء النَّصـــر ودلالاته (نظم النَّصـــر التخاطبي)، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 2001.

84- مصـطفى الضـبع، اسـتراتيجية المكان، الهيئة العامة لقصـور الثقافة، القاهرة، مصـر، 1998.

85- معجم بن ســعيد الزهراني: نحو التلقي الحواري مقاربة لأشــكال تلقي كتابات ميخائيل باختين في الســياق العربي، كلية الآداب جامعة الملك ســعود، الرياض، د. ط،1423 هـ 2002 م.

86- مندولاو. أ.أ، الزمن والرواية، تر: بكر عباس المراجعة: إحســان عباس) دار صــادر للطباعة، بيروت، لبنان، ط1، 1997 .

87- ميجان الرويلي، ســـعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار الصفاء، المغرب، ط3، 2002.

88- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر، مصر، ط1، 1987

89- ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة دمشق، سوريا، ط1، 1988.

90- ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، تر: محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

91- ميخائيل باختين، شعرية دستويفسكي، تر: جميل نصيف الفكريتي، دار توبقال، الدار البيضاء: المغرب، ط1، 1986.

92- ناصر يعقوب، اللُّغة الشِّعرية وتجلياتها في الرِّواية العربية (1970-2000)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2008.

93- نهلة فيصـــل الأحمد، التفاعل النصـــي (الناصـــية، النظرية والمنهج)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ع190، 2010.

94- ولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 2002.

95- يمنى العيد، الرواية العربية (المتخيل وبنيته الفنية)، دار الفارابي بيروت، البنيان، ط1، 2011.

96- يوسـف وغليسـي، إشـكالية المصـطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشـورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2008.

97- يوسـف وغليسـي، الشِّـعريات والسَّـرديات (قراءة اصـطلاحية في الحدود والمفاهيم)، منشورات مختبر السَّرد، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2007.

ثالثًا: المجلات والدوريـات

98- إبراهيم رحيم، محمد بلعزوقي، آليات النقد اللغوي، مجلة المدونة، جامعة البليدة 2، ع3، مج8، 1921.

99- جيورجي كوسـيكوف، حوار مع تزفتان تودورف، تر: أنور حمد إبراهيم، مجلة فصـول (مجلة النقد الأدبي علمية محكمة)، الهيئة المصـــرية العامة للكتاب، مصـــر، ع70، 2007.

100- حسن خمري، ما تبقى لكم (العنوان والدلالات)، منشورات اتحاد الكتاب العرب: دمشق، سوريا، ع 25، 1973.

101- حميد لحميداني: التناص وإنتاجية المعاني، مجلة علامات، ج 40، مج 10، جوان 2001.

102- شعيب حليفي، النَّصر الموازي للرواية (استراتيجية العنوان)، مجلة الكرمل التونسية الكرمل الثقافية، رام الله / فلسطين، عدد 46، 1993.

103- شكري عزيز الماضي، أنماط الرِّواية العربية الجديدة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، ع 335، 2008.

104- عادل سعيدي، عبد القادر رابحي، مرتكزات بنيوية لوسيان غولدمان التكوينية، مجلة آفاق علمية، جامعه تامنغست، ع 4، مج11، 2019.

105- عبد القادر رحيم، البنيوية (مفهومها وأهم روافدها) مجلة كلية الآداب واللغات، مامعة بسكرة، جانفي/جوان 2014.

106- عكاك إسماعيل، علم تأويل الرواية عند جورج لوكاتش، مجلة الحكمة للدراسات الفلسفية (فصلية عن مركز الحكمة للبحوث والدراسات)، الجزائر، ع2، مج9، 2021.

107- غنية بوضياف ملامح الحوارية في قصص وفاة الرجل الميت للسعيد بوطاجين، مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، قسم اللُّغة والأدب العربي، جامعة الوادي، ع4، مج 4، ديسمبر 2021.

108- -فرزانه حاجي قاسمي، أحمد رضا صاعدي، جماليات المكان على رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستعاني (دراسة تحليليه)، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية ماتيريا، مج7 ع1، 2016.

109- محمد فتوح، لغة الحوار الروائي، مجلة فصــول (مجلة النقد الأدبي)، الهيئة المصــرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ع2، مج 2، شتاء 1982.

110- محمـد مريني، نقـد النقـد- المفهوم والمقـابـة المنهجيـة، علامـات في النقـد، جـدة، السعودية، ع64, فبراير 2008.

111- ميشـــيل بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس محلة الدولة ، قطر، ع141، يونيو 2014.

112- هانز روبرت ياوس، جملية التلقي (من أجل تأويل جديد للنّص الأدبي)، ترجمة: رشيد بن حدو، المجلس الأعلى للثقافة (المشــروع القومي للترجمة، ع487)، القاهرة، مصــر، 2004.

113- هيجل، الفصـل في التاريخ (محاضـرات في فلسـفة التاريخ)، تر: إمام عبد الفتاح، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط3، 2007، مج1.

114- يوري لوقمان، مشـكلة المكان الفني، تر سـيزا القاسـم، مجلة البلاغة المقارنة، الجامعة الأمريكية، القاهرة، مصر، ع6، 1986.

رابعًا: الرسائل الجامعيــة

115- محمد الأمين بحري، رؤية العالم في ثلاثية أحلام مســتغانمي الروائية- دراســة بنيوية تكوينية، مذكرة مقدمة لنيل شـــهادة الماجســـتير، جامعة محمد خيضـــر-بســـكرة، 2004/2003.

خامسًا: الشبكة العنكبوتية

116- https://ar.wikipedia.org/w/index.php?title=%D9%85%D9%8A%D8%AE%D8%A7%D8%A6%D9%8A%D9%84_%D8%A8%D8%A7%D8%AE%D8%AA%D9%8A%D9%86&action=edit&section=2

ملحـــق

سيـــــرة ذاتيـــــة مالك حداد

وُلد مالك حداد في الخامس من جويلية عام 1927 بمدينة قسـنطينة، ينحدر من عائلة قبائلية، متشـبعة بالثقافة الفرنسـية، متمسّكة بأسـلوب الحياة الأوروبية، ما جعله يقرر أن يولد من جديد في الثامن من شــهر ماي 1945، كما صــرّح هو بنفســه بذلك، حيث تمرّد على أسـرته بعدما دبّ في نفسـه شـعورٌ بالوعي بهويته الحقيقية، المتمثلة في العربية، والأمازيغية، والإسلام.

حُرم مالك حداد من دخوله المدرســة الأهلية، التي تعلّم القرآن والعربية، فدخل المدرســة الفرنسـية في سـنِّ السَّـادسـة من عمره، ليتحصَّـل منها على الشَّـهادة الابتدائية. التحق بعدها بثانوية قسنطينة ليدرس الفلسفة إلى أن نال شهادة الباكالوريا. بعدها أرسل إلى فرنسا لمواصلة الدراسة الجامعية، أين حاز على شهادة الليسانس في الحقوق من جامعة إكس بروفان.

بعد عودته إلى الجزائر، ناضــل في الحزب الشُّــيوعي الجزائري، كما اشــتهر بالكتابة الصُّحفية في بعض الصُّحف على غرار "ليبرتي" حيث كان يتميز في كتاباته بالروح الوطنية، وبالنِّضال من أجل الحرية لوطنه.

تميَّز أيضًــا بكتابة الشِّــعر باللغة الفرنســية كما الرِّواية، ليتوقف عن الكتابة بلغة العدو بمجرد نيل الجزائر استقلالها سنة 1962.

بعد الاســتقلال تقلد مناصــب هامة في الدولة، حيث ترأس اتحاد الكتاب الجزائريين ثم عين مديرًا للثقافة، كما أشرف على مجلة "آمال " توفي مالك حداد في الثاني من شهر جوان 1978 بعد معاناة مع المرض.

أعماله الأدبية:

- الشقاء في خطر 1956، وهو ديوان شعري
- الانطباع الأخير 1958، وهي رواية تدور أحداثها حول الثورة الجزائرية.
- ســـأحبك غزالة، وهي رواية ترمز إلى رغبة الجزائريين في السّـــيادة الكاملة، ورفض فصل الصحراء عن الجزائر.
- التلميذ والدرس 1960، وهي رواية كذلك تصوّر استحالة فكرة الاندماج
- رصـيف الأزهار لا يجيب،1961 وهي الرّواية التي سـأطبق عليها، وهي ترمز إلى الوعي الذي تحلى به مالك حداد بعد مجازر 8 ماي 1945.
- اسمع وسأناديك 1961، وهو عبارة عن ديوان شعري.

كما كتب مالك حداد «عدة مقالات شرح فيها ما أسماه بـــــ"مشكلة التعبير" في الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسـية»، هذه المشـكلة التي نشـأت عن كون هذا الأدب جزائري الروح فرنسـي الشّكل، الأمر الذي وضـع أولئك الكتاب الجزائريين الذين يكتبون بالفرنسية في مأزقٍ حقيقي، كما جعلهم يشعرون أنهم في منفى.

سيرة ذاتية أحلام مستغانمي

أحلام مستغانمي مؤلفة جزائرية وأول روائية جزائرية تكتب بالعربية. وُلدت في تونس عام 1953، وتخرجت من جامعة الجزائر بشـــهادة الباكالوريا في الأدب العربي ونشـــرت أول مجموعة شـعرية لها، حصـلت على شـهادة الدكتوراه في علم الاجتماع من جامعة السـوربون باريس.

رواياتهـــا:

- ذاكرة الجســد (1993)، فوضـــى الحواس (1997)، والأســود يليق بك (2012)، نسيان .com. عام 2013
- قلوبهم معنا وقنابلهم علينا أصدرته أحلام مستغانمي تزامناً مع إصدار نسيان.
- ديوان عليك اللهفة 2014 بمشاركته مع الملحن مروان خوري.
- كتاب شهيًا كفراق عام 2018.
- أصبحت أنت 2023 سيرة روائية.

حصـــلت على جائزة نجيب محفوظ للأدب عن رواية ذاكرة الجســد عام 1998. كذلك حققت إنجازات أخرى كثيرة؛ مثل تقديم درع بيروت لها أمام جمهور مؤلف من حوالي 1500 شـخص في عام 2009، وذلك تقديرًا لإبداعاتها. ترجمت روايات أحلام مسـتغانمي إلى عدة لغات وتم تضمينها في مناهج المدارس الثانوية والجامعية حول العالم.

أحلام مستغانمي شاعرة وكاتبة جزائرية معاصرة، وهي من أكثر الكتاب العرب نجاحًا في عصرها. وُلدت في المنفى خلال فترة مليئة بالاضطرابات في الجزائر. الخبرات التي اكتسبتها لكونها ابنة أسـتاذ للغة الفرنسـية ومناضـل في سـبيل الحرية، كوّنت منظورها الثقافي وأمدتها الوحي لكتاباتها.

اهتمت كثيرًا في قدرتها على الكتابة والتعبير عن نفســها بحرية باســتخدام اللغة العربية عندما لم يعد بمقدور والدها أن يؤمّن قوت عائلته، قرّرت أن تعتني بهم، ولكن والدها رفض أن يســمح لها بالعمل، كان يريدها أن تدرس اللغة العربية، وهو الشّــيء الذي كان قد حارب من أجله. ولكنّها بطريقة ما استطاعت القيام بالأمرين معًا.

سُـلطت عليها الأضـواء في البداية بسـبب شـعرها العربي الجريء، والذي كان حتى ذلك الحين مقتصـرًا على الرجال. ولذلك، شـكّلت كتاباتها الجريئة صـدمةً كبيرة في مجتمع الكتاب الجزائريين أجبرت أحلام لاحقًا على إكمال تخرجها خارج الجزائر، وبعدها كتبت أخيرًا أولى رواياتها التي حظيت فورًا بمرتبة ضمن قائمة الكتب الأكثر مبيعًا في العالم العربي حالها حال رواياتها الأربعة اللاحقة. ويرجع الاهتمام الكبير برواياتها إلى خوضــها في مأســاة الإنســان وأحلامه البائسة.

ولدت في 13 نيسـان/ أبريل 1953 في مدينة تونس عاصـمة تونس عندما كان والداها في المنفى. كان والدهاء محمد الشـريف، مطلوبًا لدى السـلطات الفرنسـية بسـبب تدخله في حرب التحرير الجزائرية. وفي عام 1962. عادت عائلة أحلام مسـتغانمي إلى الجزائر، حيث كان لوالدها دور كبير في أول حكومة جزائرية حرة، وارتادت أحلام أول مدرســـة عربية في الجزائر، ومن ثم درســـت في ثانوية عائشـــة أم المؤمنين وتخرجت عام 1971 كانت هي وزملاؤها من أوائل المواطنين الجزائريين الذين تعلموا اللغة العربية بدلاً عن الفرنسية.

في 1970 عملت مقدمة لبرنامج "شـــعرّ كان يبث على الراديو الوطني لتتمكن من مساعدة أهلها ماديًا بعدما أدخل والدها المشفى بسبب إصابته بانهيار عصبي نتيجة حدوث محاولة انقلاب فعاهدت أحلام عائلتها بأن تعتني بهم، وكانت في السـابعة عشـرة من العمر حينها وكانت تدرس تحضيرًا للامتحانات.

الحياة الشخصية:

في عام 1976، تزوجت من المؤرخ اللبناني جورج الراســـي والذي كان له اهتمام كبير بالتاريخ الجزائري. أنجبا ثلاثة أبناء.

ردا على سبب التحول من تأليف الشّعر إلى الروايات، أجابت أحلام» عندما نخسر حبًا يكتب المرء الشّعر، وعندما نخسر وطنا نكتب الروايات»

عملت في الإذاعة خلال المراحل المبكرة من حياتها.

كانت أول روائية جزائرية تكتب رواياتها وتنشرها باللغة العربية.

حازت شهادة الدكتوراه في علم الاجتماع.

في 1973، تخرجت أحلام من جامعة الجزائر بشـــهادة بكالوريوس في الأدب العربي، ونشـــرت أول مجموعة شـــعرية كتبت "على مرفأ الأيام". وبعد مدة قصـــيرة من تخرجها من جامعة الجزائر، رفضت التسجيل في برنامج الماجستير الخاص بالجامعة، ورفضت من اتحاد الكتاب الجزائريين، فلكونها امرأة تكتب باللغة العربية وتتحدث بصـــدق وصـــراحة وحرية عن حقوق المرأة، كان ذلك كافيًا ليسـبب اضـطرابًا كبيرًا، ولكن والدها قد دعمها وأثنى على أولى مؤلفاتها الشعرية حين قال: «هذه ابنتي تكتب كما تريد، فهي حرة»

في عام 1976 انتقلت أحلام إلى باريس ونشـرت مجموعتها الشّعرية الثانية المسـماة كتابة "في لحظة عري" وخلال إقامتها هناك، عادت مرة أخرى إلى الكتابة، فشـــاركت في مجلة" الحوار"، ومجلة" التضـامن" اللتين كانتا تصـدران في باريس. وفي عام 1982، مُنحت شـهادة الدكتوراه في علم الاجتماع من جامعة السوربون في باريس، وكانت أطروحتها تتمحور حول التعقيدات في الرجل والمرأة داخل المجتمع الجزائري، وما يجري بينهما من صـــراعات ناجمة عن عدم التفاهم.

في عام 1993 انتقلت أحلام إلى لبنان، حيث نشـــرت روايتها الأولى" ذاكرة الجســـد"، والتي تتضـــمن ما كتبته أثناء الفترة التي عاشـــتها في باريس، وقد بيع من هذه الرّواية على مدار السنوات اللاحقة أكثر من 12 مليون نسخة. كذلك، حين نشرت هذه الرّواية كانت أول روائية جزائرية تكتب باللغة العربية وتنشر مؤلفاتها، وقد دخلت رواية "ذاكرة الجسد" في قائمة أهم 100 رواية عربية، كما عمل المخرج الســـوري نجدت أنزور على تحويلها إلى عمل تلفزيوني من بطولة الممثل جمال سليمان.

وفي عام 1997 نشـرت رواية "فوضـــى الحواس"، التي تعتبر بمثابة تتمة لرواية" ذاكرة الجســـد"، وبعدها بعام حصـــلت على جائزة نجيب محفوظ للأدب العربي. وفي عام 2003 نشـرت أحلام رواية "عابر سـرير" الكتاب الأخير ضـمن الثلاثية، وقد أعيد طبعها أكثر من عشرين مرة.

في عام 2009 قام حاكم بيروت بتقديم درع بيروت لها أمام جمهور مؤلف من حوالي 1500 شـخص، وفي نهاية العام ذاته، نشـرت أحلام كتابها نسـيان. كم. وفي عام 2012، باعت دور النشـر أكثر من مائتي ألف نسـخة من روايتها الخامسـة "الأسـود يليق بك"، وهي تعد من أشهر رواياتها وأفضلها، إذ تخوض فيها أحلام في صراعات النفس البشرية وأحلامها.

تتضـمن قائمة الجوائز التي حازتها أحلام مسـتغانمي كلا مما يلي: جائزة نجيب محفوظ للأدب عام 1998 عن روايتها الأولى" ذاكرة جسد"، وميدالية الرواد اللبنانيين تكريمًا لها على مجمل أعمالها وميدالية الشـــرف التي قلدها إياها الرئيس الجزائري بوتفليقة عام 2006. بالإضـــافة إلى ذلك، منحها مركز دراســـات المرأة العربية في باريس ودبي لقب أكثر النســـاء العرب تميزًا لعام 2006. وقد ترجمت مؤلفاتها ورواياتها إلى عدة لغات، كما أدخلت في مناهج المدارس الثانوية والجامعية حول العالم.

بالإضـــافة إلى ما ســبق عملت أحلام مســتغانمي أســتاذة زائرة في عددٍ من الجامعات العالمية مثل: جامعة بيروت، ومونبليه وليون والســوربون حيث ألقت محاضــراتها أمام مئات الطلبة.

بيانات أخرى:

- اسم الأب: محمد الشريف.
- أسماء الإخوة: ياسين.
- اسم الزوج: جورج الراسي (1976) حتى الآن.
- أسماء الأولاد: غسان.
- جزائرية.
- أعمالها:
  - ✓ كتاب " على مرفأ الأيام "عام 1973.
  - ✓ ديوان أكاذيب سمكة "عام 1993.
  - ✓ رواية ذاكرة الجسد "عام 1993.
  - ✓ رواية" فوضى الحواس "عام 1997.
  - ✓ رواية " عابر سرير "عام 2003.
  - ✓ كتاب "قلوبهم معنا وقنابلهم علينا "عام 2009.
  - ✓ رواية " الأسود يليق بك "عام 2012.
  - ✓ رواية ".نسيان. Com" عام 2013.
  - ✓ ديوان" عليك اللهفة "عام 2015.
  - ✓ رواية " شهيا كفراق " عام 2018.
- أبرز جوائزها:

- جائزة مؤسسة نور للإبداع النسائي لعام 1996 عن رواية" ذاكرة الجسد".
- جائزة نجيب محفوظ للآداب لعام 1998 عن رواية" ذاكرة الجسد".
- جائزة جورج طربيه للثقافة والإبداع لعام 1999.

ملخص :

تأسست الحوارية أو البولوفينية لإعادة تشكيل مفهوم الأدب والرواية بشكلٍ خاص حيث بدأت الحداثة وما بعد الحداثة في ضبط مفاهيمهما والتي تتقاطع مع نظرية القراءة والتلقي، فالخطاب الأدبي لم يعد أحادي الصّوت ، لكنه أصبح تعدديًا وبشكلٍ لا نهائي تأثيثا للتجريب وتأسيسا للهدم وإعادة البناء وبمرجعيات غير قابلة للثبات والسكونية، فظهر مصطلح تداخل الأجناس الأدبية والزمن الثقافي والنص المعرفي والميتناص والميتا سرد والمضمرات الثقافية، وهذا حفز النقد في الانتقال إلى نظريات نقد النقد، وقد اخترت رواية مالك حداد (ليس في رصيف الأزهار من يجيب) ورواية (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي، حيث أن الحوارية في هذين العملين أنساق مفتوحة بكل تنويعاتها، وحاولت تقديم دراسة تطبيقية تحليلية وافية حسب قدرتي المتواضعة .

كلمات مفتاحية:

مالك حداد ، أحلام مستغانمي ، الحوارية ، التهجين ، التناص ، الميتا سرد ، الأسلبة

Summary :

Modernism and postmodernism have begun to adjust their concepts, which intersect with the theory of reading and receiving, as the literary discourse is no longer monophonic, but has become pluralistic and infinitely pluralistic in order to furnish experimentation and establish demolition and reconstruction and with references that cannot be fixed and static, so the term intersectionality of literary genres, cultural time, epistemological text, metanarrative, and cultural implications appeared. This stimulated criticism to move to the theories of critical criticism, and I have chosen the novels of Malek Haddad (Not on the sidewalk of flowers who answers) and the novel (Memory of the Body) by Ahlam Mostaganmi, as the dialogism in these two works are open formats with all its variations and I tried to provide an adequate analytical and applied study according to my modest ability.

Keywords :

Malik Haddad, Ahlam Mostaganmi, dialogism, hybridity, intertextuality, metanarrative, stylization

قائمة المحتويات

مقدمـــة 7

مدخـل: 9

التنظير النقدي والمعرفي لمفهوم الحوارية 9

النقدي والمعرفي لمفهوم الحوارية 10

أولا: الحوارية Dialogic (من وجهة النظر إلى التبئير والرؤية السردية) 12

ثانيا: الخطاب الحواري عد باختين (من الخطاب الأحادي إلى الخطاب الحواري) 18

ثالثا: التجريب الروائي (من حوارية باختين إلى تناصية كريستيفا)..... 26

رابعًا: الحوارية في النقد العربي: غوايات الاستقبال و آليات التوظيف..... 31

خامسًا: الحوارية ونقدقد (لانهائية التفاعل)..... 31

الفصل الأول: 37

الحوارية في السرد 37

(التأسيس والتجليات النقدية) 37

1-نظريـة الرِّواية (ثورة الأدب والتجنيس): 38

أ-فلسفة جورج لوكاتش (الرِّواية هي ملحمة عالم بلا آلهة): 38

ب- بنيوية لوسيان غولدمان: 41

ج- تعددية ميخائيل باختين:..... 43

2- الحوارية البولوفينية وتفكيك الخطاب الأحادي 45

أ- حوارية الرمز (الديناميكية السردية). 45

ب - تداخل الأجناس الأدبية والأنواع والثنائية الضدية: 47

ج-الأسلبة والتناص والمتعاليات النصية (لإنتاج والتفاعل النصي)..... 49

د- الحوار والتهجين اللغوي:..... 52

3-حوارية المكان والزمان في السرد والروائي..... 55

4-أنطولوجية المكان: (أمكنة الألفة / الأمكنة المعادية)..... 58

الفصل الثاني: 62
جماليات الحوارية السَّردية في روايتي 62
"ليس في رصيف الأزهار من يجيب" لمالك حداد 62
و"ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي 62
أولاً–ملخص الروايتين:..... 64
1–ملخص رواية "ليس في رصيف الأزهار من يجيب" 64
2–ملخص رواية ذاكرة الجسد الأحلام مستغانمي 65
ثانيًا:– الحوارية السورية وتعدُّد الأصوات في الروائيين:..... 68
1– دلالات العنوان كقيمة حوارية موازية: 68
2–البعد الحواري في متن الروايتـــن: 77
3–البنية اللّغوية بين التهجين والتنضـيد والأسلبـة: 89
ثالثًا: جماليات الحوارية المكانيـة والزمانيـة والتناص في الرِّوايتين 96
1–أنواع وأشكال المكان (الحوارية والتنويع) 96
2– المحاكاة الساخرة ومفارقة الزمن الثقافي في الروايتين: 103
–التناص وحوارية العلامات في الروايتـين:.....109
خاتمـــــــــة 115
قائمـة المصادر 119
والمراجـع 119
ملحـــــــق 132
سيـــرة ذاتيـــة مالك حداد 133
أعماله الأدبية: 134
سيرة ذاتية أحلام مستغانمي 135
قائمة المحتويـات 142