

الفصل الرابع

سينصرف اهتمام الباحث في هذا الفصل، إلى تلك الآليات المنهجية التي اقترحتها "الحوارية"، لتكون هذه الآليات، أقل تخصصاً من جهة جنس أدبي بعينه، وأكثر عمومية مع مختلف الأجناس الأدبية الأخرى، ومنه ستكون النقطة الجامعة هي "الخصوصية النصية".

النص باعتباره نسيجاً لغوياً وتحكمه وتؤثر فيه جملة من السياقات الخارجية، أو باعتباره جملة أنساق ذات مقومات داخلية، قائمة بذاتها، فقط يكمن الفرق في طبيعة التعامل التي يفرضها المنهج المستخدم، على أن أهمية النص تكون قد بدأت تأخذ الصدارة إثر تلك البحوث الشكلانية، حيث استفادت بكيفية واضحة من التفسيرات اللسانية للباحث السويسري "فيردينان دوسوسير" بل أن الأمر لم يتوقف عند هذا الحد، إذ جاء البنيويون وأعطوا النص الصدارة المطلقة وقد تكون هذه النتيجة سبقاً أدبياً، غير أن ذلك كان محتمل الحدوث، بناء على الخط المتبع الذي رسمته الشكلانية وحددت معالمه في البداية من خلال دعوتها إلى "أدبية الأدب". بينما انشغلت البنيوية بدراسة أشكال البنى في بعدها العمودي الآني. ورغم أنها قدمت الشيء الكثير للدرس الأدبي غير أن ذلك لم يكن ليحول دون وقوعها في أزمة حالت دون استمراريتها كمنهج ظل يحتل الصدارة.

إثر هذه الأزمة، عمد مختلف الباحثين، إلى تقديم تصورات وآليات مستحدثة، لأجل إعطاء نفس جديد لهذا المنهج المتأزم؛ إذ عمدت جوليا كريستيفا وتيزفيتان تودوروف إلى "الحوارية"، وقاما بتقديمها إلى البنيوية لسد فراغ المحور التاريخي الأفقي، في نطاق نسقي تحت مسمى "التناس".

إننا إذا رجعنا إلى الأصول الأولى للحوارية وبشهادة تودوروف نفسه، سنجد أن مؤسسها "ميخائيل باختين" قدمها وهو نائر على جهود الشكلانيين أصحاب رؤية جمالية مادية. لتكون المحصلة أن كلا من الشكلانية الروسية والحوارية التي ابتكرها باختين، كمنهج مستقل عن الآخر، له منطلقاته وأسسها، ووجه الغرابة إثر ذلك أن يلتقي هذين الخطين. الشكلانية باعتبارها قد مهدت البنيوية. بينما الحوارية ستكون آلية ناجعة، لحل أزمة البنيوية. أما الباحث فسيعتبر أن هناك نية مبيتة لفرض هذا التوافق، والتقليص من حجم الحوارية وتحويلها إلى مجرد آلية مهملة القيمة أحياناً. ولأجل هذا فقد جاء هذا الفصل لإيضاح هذه المسائل.

إن ميخائيل باختين، نظر من البداية إلى ثنائية "سوسير". الخاصة بالبدال والمدلول، والتي أعطت المبرر الكافي للبنيويين للأخذ بمنطق الدراسة الداخلية للنص، ورفع شعار موت المؤلف عقب الانتهاء من عملية الكتابة المباشرة. في حين أن رفض باختين لهذه الثنائية وفق هذا الشكل أدى به إلى الاهتمام بالسياق باعتباره عنصراً ثالثاً لهذه الثنائية، ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد فحسب، بل قام بتأسيس علم "عبر اللسان"، يأخذ على عاتقه مهمة رصد الحركة اللغوية الناجمة عن فعل تلك السياقات، التي ظلت العلوم اللغوية السابقة لا تعيرها كبير عناية.

يضاف إلى هذا التوجه، كون باختين طبق منهج "الحوارية" على الرواية، وقدم آليات سنجد أن تودوروف وكريستيفا استطاعا أن يطوراها والأمر هنا يتعلق بتلك المظاهر اللغوية وتفاعلاتها حيث تصبح عامة بين جميع النصوص، وكانت النتيجة الانتهاء إلى تبني "آلية التناس" التي اعتبرها تودوروف أوسع وأشمل من الحوارية.

أما الباحث، سيعتبر أن "التناص" رغم شموليته وتطويره بحيث أصبح متاحا لجميع الفنون الأدبية، غير أن ذلك يكرس المنظور البنيوي وفق رؤية جديدة، ولن يكون عيبا إذا كان المنطلق بنيويا، بينما سيكون ذلك خرقا إذا عدنا إلى أصول الحوارية، التي آل إليها من خلال هيمنة إيديولوجية المؤلف ومن ثم صوته، إذ لا تعدد شخصو الرواية سوى ببادق أو دمي سطحية التركيب خاضعة لهذا الصوت الواحد.

من هنا سيكون توجه الباحث للخصوصية النصية وفق ما يؤسس لها باختين ليتوجه في هذا الفصل إلى دراسة الأسلوب ومحاولة الإحاطة بتلك التصورات المقدمة من رواد الأسلوبية، والتصور المقدم من قبل باختين الملاصق للرواية المتعددة الأصوات، التي ستفترض من البداية تعددية الأساليب، وهذا كمبحث أول. يكون متبوعا بمبحث عن "التناص"، يقوم من خلاله الدارس بتتبع حدود بعض القضايا التي تناولتها الثلاثية وكيف تناصت مع قضايا مماثلة أو وفق المصطلح باختيني "تجاوزت" على أن الخصوصية النصية هنا تعود لتركز في هذا لفص جهودها حول تلك المظاهر اللغوية سواء وفق تشكلها ضمن وحدات، أو عرض هذه اللغة في إطار وصفي، وفي الحالين يكون قادرا على إعطاء المميزات الأسلوبية بين أسلوب وآخر أو تشكيل تداخلات نصية ناجمة عن جملة من المرجعيات الثقافية.

إن الخصوصية النصية ستكون محققة هنا، نتيجة تعاملنا مع الأنساق اللغوية بدل الانشغال بتلك التقنيات التي تختص بجنس أدبي دون آخر، وستأخذ "النصية" وفق منظور الحوارية وعليه ستكون بداية المعالجة مع الأسلوب.

الحوارية والأسلوبية في الثلاثية:

أ/ الأسلوب لغة:

لقد انحصر مفهوم الأسلوب في المعاجم اللغوية ليدل على الطريق، ومنه سنجد أن ابن منظور جاء لديه أن الأسلوب هو: كل طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب الطريق والوجه والمذهب، يقال أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب، والأسلوب الطريق تأخذ فيه. والأسلوب بالضم، الفن، يقال اخذ فلانا في أساليب القول أي أفانين منه⁽¹⁾.

إذن فإن مفهوم الأسلوب أخذ بعدا مادي هو الطريق العادية، وبعدا معنوي هو المنهج ببعده الفني.

سنجد أن صاحب "ترتيب القاموس المحيط" أورد هذا التعريف قائلا: الأسلوب: الطريق⁽²⁾.

(1) - ابن منظور: لسان العرب، تحقيق عامر احمد حيدر، مج1. ط1: منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية بيروت. 2003، ص 550، 549.

(2) - الزاوي، الطاهر احمد: ترتيب القاموس المحيط على طريقة المصباح المنير وأساس البلاغة، ج2. ط2، طباعة عيسى الحلبي وشركاؤه، ص 590.

أما المعجم الوسيط فهو الآخر لو يخرج عن هذه التعاريف حيث أورد: الأسلوب: الطريق. ويقال: سلكت أسلوب فلان في كذا، طريقته ومذهبه. وطريقة الكاتب في كتابته والفن يقال: أخذنا في أساليب من القول. فنون متنوعة⁽¹⁾.

والواضح من خلال هذه النماذج لم تخرج في مجملها عما ورد لدى ابن منظور، ومنه سنلتمس مفهوم الأسلوب خصوصا في شقه المعنوي كما ورد اصطلاحا .

ب/ الأسلوب اصطلاحا:

لقد جاء لدى ميشال بوتور ان الأسلوب: " ما يسمح بالتعرف إلى الكاتب وتمييزه عن غيره، والأسلوب هو مبدأ الاختيار ضمن إمكانيات اللغة والألفاظ، والتراكيب النحوية، التي هي أحيانا من الدقة بحيث نستطيع التعبير عنها بالأرقام.

فنقرر مثلا قوة بعضها وتبع تطورها. (إنما إحدى الوسائل التي مكنت من إدخال شيء من النظام و الترتيب في تسلسل محاورات أفلاطون).

قال ميلارميه: (إن الشكل المسمى شعرا هو الأدب بكل بساطة، فكلما قوي الإلقاء ظهر الشعر وكلمما كان هنالك أسلوب كانت الرنة الشعرية. وعندما يصبح مفهوم الشعر هذا مفهوما عاما، وعندما يهتم الكاتب مثلا بإتباع إيقاع معين فإن هذا المفهوم يقوم مقام علم العروض بجميع مقتضياته).

إلا أن الأسلوب لا يقوم بالطريقة التي نختار بها الألفاظ في الجملة فحسب بل بالطريقة التي تتناسق بها الجمل الواحدة تلو الأخرى، والمقاطع، والفصول. وعلى جميع مستويات هذا البناء الضخم الذي هو الرواية، يمكن وجود أسلوب أي شكل خارجي، وتفكير في الشكل، وبالتالي عروض. هذا ما يسمونه التقنية في الروايات المعاصرة⁽²⁾. الواضح من خلال تعريف بوتور أن الأسلوب هو امتداد لصاحبه وهذا يترجم قول بعض النقاد: "الأسلوب هو الرجل"، ومن جهة أخرى فإن الأسلوب هو محصلة الوحدات اللغوية بتراكيب خاصة، ينتهي بنا إلى فرضية كون الأسلوب هو عروض الرواية إن لم يكن مطلقا فهو كذلك على الأقل.

أما رولان بارت الذي أسهم بقدر كبير في التنظير للبنىوية، فقد أدلى هو بدلوه للتعريف بالأسلوب، إن لم نقل انه في بداية كتاباته، التنظيرية وتحديدنا من خلال "الكتابة في درجة الصفر"، فقد اعتبر أن الأسلوب و أرقى أنماط الكتابة بعد الكتابة "الكلام" التي تمثل المجتمع وتعكس التزعة المميزة للعصر الكلاسيكي في حين تأتي الكتابة (اللغة)، لتعكس التوجه الذاتي للأفراد، وقد عكست نزعة الكتابة في العصر الرومانسي. أما الأسلوب فهو شكل حيادي يعكس الوعي الحديث .

(1) - مصطفى، إبراهيم: المعجم الوسيط، ج1، دار الدعوة، اسطنبول، ص 441.

(2) - بوتور، ميشال: مرجع سابق، 34، 35.

إن الأسلوب لدى بارت: "هو ظاهرة نظام توريثي وتحول مزاج. إن إلماعات الأسلوب متنوعة في العمق، فالكلام ذو بنية أفقية، وأسراره على نفس خط مفرداته وما يخفه الكلام ينحل بديمومة محتواه ذاتها، في الكلام كل شيء معروض وموجه إلى الاستخدام المباشر، والقول والصمت مع حركتيهما تندفع جميعاً نحو معنى منسوخ، إنه تحول لا يترك أثراً ولا يتأخر. أما الأسلوب على العكس فليس له سوى بعد عمودي واحد. إنه يغوص في ذكرى الفرد المغلقة، ويؤلف كثافته إنطلاقاً من تجربة معينة عن المادة. ليس الأسلوب سوى استعارة. بمعنى أن معادلة بين المقصد الأدبي والبنية الجسمية للكاتب (لنتذكر بأن البنية هي مستودع الديمومة) كما أن الأسلوب هو سر دائم لكن السفح الصامت لمراجعته لا يتعلق بطبيعة اللغة المتحركة والمؤجلة دون توقف، وسره هو ذكرى سجينة في جسد الكاتب، والميزة الأملية للأسلوب ليست ظاهرة سرعة كما في لكلام حيث يبقى المضمير بديلاً عن اللغة، بل هو ظاهرة تكثيف لأن ما يلبث في عمق الأسلوب وما يتجمع بصلافة أو بلطف في الصور المجازية إنما هو شذرات حقيقية غريبة عن اللغة تماماً"⁽¹⁾.

ثم يتابع بارت ليصل بنا إلى محصلة ما سبق: "إن معجزة هذا التحول تجعل من الأسلوب عملية تتجاوز الأدب، وتحمل الإنسان إلى عتبة القدرة وعتبة السحر. إن الأسلوب بأصله البيولوجي يتموضع خارج الفن أي خارج العقد الذي يربط الكاتب بالمتعلم. يمكننا أن نتخيل إذن كتاباً يفضلون طمأنينة الفن على عزلة الأسلوب. إن أسلوب أندري جيد هو أسلوب يستثمر اللذة الحديثة بأسلوب كلاسيكي شائع إنه بلا أسلوب"⁽²⁾.

إن بارت بناء على هذا التعريف المقدم يحرص تصوره للأسلوب ضمن رؤية عمودية، تعزل النسق عن كل المؤثرات الخارجية عكس ما فعله ميشال بوتور، ومن جهة أخرى لن تتوقف نظرتة لدى حدود النسق اللغوي بل سيأخذ بالامتداد البيولوجي للأسلوب مع كاتبة من خلال تلك التجارب التي تطور المدارك عبر تاريخ حافل بمختلف الأحداث.

عن هذا التفاوت النسبي في التعاريف المقدمة هو الذي ظل يحصل من أول مؤسس للأسلوبية، والأمر هنا نخص به شارل باليه-تلميذ سوسير- إلى الذين سيأتون بعده، بل إن تلك الاختلافات هي التي ستنتج عنها فروق تخدم المنهج في هذا الصدد سنجد أن عبد السلام المسدي يعبر عن هذه الحركة حيث يقول: "إن تحولاً جذرياً سيغزو الأدب وتياراته النقدية وسيكون منه تولد إيني جديد قد لا يتعذر معه أن تتجاوز الأسلوبية نفسها بنفسها بعد أن استقامت حركتها الدائرية الأولى منذ باليه إلى جاكوب سون وميشال ريفاتار، فتكون تاريخيتها الراهنة حلزونية الحركة: عود على بدأ، يتجاوز تحصل منه فويرقات جوهرية تتراكم إفرازاتها حتى يتغير الأصل كما ونوعاً"⁽³⁾.

(1)- بارت، رولان: الكتابة في درجة الصفر، مرجع سابق، ص 19، 18.

(2)- المرجع نفسه، ص 19.

(3)- المسدي، عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب. ط3. الدار العربية للكتاب، تونس، ص 26.

لأن عبد السلام المسدي يعد من طليعة الدارسين العرب الذين اهتموا بالنماذج الحديثة كما يؤكد صلاح فضل⁽¹⁾. فقد أورد تعريفاً للأسلوب، بل وعمد إلى وضع صيغة "الأسلوبية"، على اعتبارها الصيغة الأمثل للتعبير على هذا المصطلح.

يقول المسدي: "وقفنا على دال مركب جذره (أسلوب) *style*، تلاحقته (ي) *ique*، وخصائص الأصل تقابل إنطلاقاً أبعاد اللاحقة، فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي، واللاحقة-تختص فيما تختص به- بالبعد العلماني العقلي، وبالتالي الموضوعي ويمكن في كلتا الحالتين تفكيك الدال الاصطلاحي إلى مدلوليه بما يطابق عبارة علم الأسلوب (*science de style*) لذلك تعرف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب"⁽²⁾.

بعد مناقشة الشكل اللغوي أو البنية الصرفية، ينتقل بنا المسدي إلى تعريف الأسلوبية والتي هي على حد قوله: "البعد اللساني لظاهرة الأسلوب طالما أن جوهر الأثر الأدبي لا يمكن النفاذ إليه عبر صياغاته الإبداعية.

ويتحقق هذا التعريف ذو البعد اللساني شيئاً فشيئاً حتى يتخصص بالبحث عن نوعية العلاقة الرابطة بين حدث التعبير ومدلول محتوي صياغته، ولا يخفى النفس البنيوي المكتنف لهذا التحديد أساساً لهذه الضوابط سيقصر التفكير الأسلوبي نفسه على النص في حد ذاته بعزل كل ما يتجاوز من مقاييس تاريخية أو نفسية.

ويزدوج المنطلق التعريفي للأسلوبية في بعض المجالات الأخرى فيمتزج فيه المقياس اللساني بالبعد الأدبي الفني استناداً إلى تصنيف عمودي للحدث الإبداعي فإذا كانت عملية الإخبار علة الحدث اللساني أساساً فإن غائية الحدث الأدبي تكمن في تجاوز الإبلاغ إلى الإثارة وتأتي الأسلوبية في هذا المقام لتحدد بدراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية⁽³⁾.

أما خلاصة هذا كله، هو أن: "وجمعة الأسلوبية هذه إنما تكمن في تساؤل عملي ذي بعد تأسيسي يقوم مقام الفرضية الكلية، ما الذي يجعل الخطاب الأدبي الفني مزدوج الوظيفة والغاية يؤدي ما يؤديه الكلام عادة وهو إبلاغ الرسالة الدلالية ويسلط مع ذلك المستقبل تأثيراً ضاعطاً، به ينفعل للرسالة المتبلغة انفعالا ما؟"⁽⁴⁾.

إن هذا التعريف يعمل كون اللغة "خطاباً" تتحكم فيها سياقات خارجية: "إن كثيراً من التحليل اللغوية والأسلوبية قد انصبت على اللغة باعتبارها نظاماً، أي على الشكل (الافورم)، وليس الاستعمال كما هو الشأن في تحليلات الشكلايين والبنويين، حينئذ لا ينظر إلى اللغة باعتبارها خطاباً، كما ألح على ذلك مثلاً باحثين،

(1) - فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي. ط 2. دار الأفاق الجديدة، بيروت، 1980، ص 8.

(2) - المسدي، عبد السلام: مرجع سابق، ص 34

(3) - المرجع نفسه، ص 35، 36.

(4) المرجع نفسه، ص 36.

ولكن بوصفها شكلا تجريديا، فالاهتمام حينئذ بالجمل غير الحية (Artificielle)، وليس بالمفوظ بالفعل في الواقع" (1).

أما ستان ليفيش، فيعتبر أن التوجه إلى المبادئ العلمية جاء كردة فعل على الانطباعية النقدية حيث يقول: "ففي وجه انهماك الناقد الانطباعي في الأحكام التقديرية، اتجه الأسلوبيون بزعمهم الاستبدال ذلك بدقة الوصف اللغوي وصرامته، والانطلاق من ذلك إلى ألوان من التفسير يدعون لها نصيبا من التعبيرية، الأسلوبية بإيجاز محاولة لإقامة النقد على أساس عملي" (2).

بناءً على هذه المعطيات سيميز السيد إبراهيم بين نوعين من الأسلوبية، حيث يرى أنه: "ينبغي أن نميز نوعين من الأسلوبية: الأسلوبية اللغوية والأسلوبية الأدبية، ولكن منهما صلة وثيقة بلغة الأدب التي هي الجامع المشترك بينهما، غير أن الأولى تعلي من شأن ما هو لغوي على ما هو أدبي، بل هي لا تكتفي بتطبيق مقولات على اللغة على الأدب بل تحذر من تطويعه للنقد الأدبي وترى في ذلك خطرا كامنا يهدد دقة التحليل اللغوي ومنهجيته".

لكن النقد الأدبي يختلف موقفه عن ذلك، فلا يطبق علم اللغة تطبيق اللغويين له وإنما يتوسل به في الشرح والتحليل، فهو ينتقي منه ويأخذ من أدواته بمقدار، وهو أحيانا يتبنى لغته وطرائفه في نقد النصوص، وهو أحيانا أخرى يتبنى النظرية اللغوية نفسها ليقع على نظرة شاملة لنصوص الأدبية، ليستكشف مثلا ما يسمى بنحو النصوص الأدبية مثل نحو الرواية... (3). والأجدر أن نولي العناية بالأسلوبية الأدبية، لأنها ستكون أقدر على التلائم مع تلك الخاصية الفنية للنصوص حيث: "ألح بعض النقاد... على أن في النصوص الأدبية عمقا ذاتيا جوهريا لا غنى عنه، يعز على التحليل اللغوي. بعبارة أخرى في النصوص الأدبية شيء لا يستكشفه البحث الموضوعي وهو من أجل ذلك لا يخضع لوصف عالم اللغة" (4).

أما محمد زغلول سلام نقد قدم تعريف للأسلوب القصصي أقرب إلى هذه الملامح الأدبية الخالصة يقول: "نعني بالأسلوب - الأسلوبية - الصورة التعبيرية التي يصوغ بها الكاتب قصته متضمنة اللغة والعبارات، والصور والعبارات، والصور البيانية، والحوار".

وما إليها من عناصر الصياغة، وفي هذا الأسلوب تنجلي براعة القاص في العرض وفي التأثير" (5).

الواضح أن زغلول سلام لم يخرج كثيرا عن التعاريف السابقة.

(1) - إبراهيم، السيد: قراءة الشعر بين الزعة الشكلية وآفاق الاتجاهات الأسلوبية المعاصرة، مجلة علامات في النقد، مج 10، ج1، 2001، 39، جدة، ص 160.

(2) - المرجع نفسه، ص 153.

(3) - المرجع نفسه، ص 152.

(4) - المرجع نفسه، ص 153.

(5) - سلام، محمد زغلول: دراسات في القصة العربية الحديث، نشأة المعارف الإسكندرية، القاهرة، 1987، ص 32.

بعد أن تنقل الباحث بين مختلف هذه التصورات الاصطلاحية للأسلوب، التي تراوحت في مجملها بين الدقة والموضوعية طلباً للصرامة العملية، بل أن إجتهدات النقاد لم تنقطع: "والذي انتهى إليه الأسلوبيون الآن أنهم صاروا ينظرون إلى عملية القراءة على أنها تفاعل خلاق بين الكاتب والنص والقارئ والسياق، وأنه لا يمكن إهمال عنصر منها"⁽¹⁾.

يأتي التصور الحواري لميخائيل باختين، ليقدم وجهة نظر أخرى، هي ما سنعرضه فيما يلي:

جـ/ الأسلوب وفق المنظور الحواري (ميخائيل باختين):

إن ميخائيل باختين، ينطلق في فرضيته من تصور يقضي بأن الأسلوب في الرواية يأخذ أكثر من شكل، أو أنه يأتي ليعكس منطق الشخصيات متجاوزاً الانتماء الضيق إلى المؤلف وصوته الخاص، حيث يقول باختين معبراً عن هذه الرؤيا: "أسلوب الرواية هو تجميع لأساليب، ولغة الرواية هي نسق (اللغات) وكل واحد من عناصر لغة الرواية يتحدد مباشرة بالوحدات الأسلوبية التي يندمج فيها مباشرة... خطاب الشخصية المفردة أسلوبياً، المحكي المؤلف للسارد، رسائل... الخ. هذه الوحدة هي التي تحدد المظهر اللساني والأسلوبي (القاموسي، الدلالي والتركيبي)، العنصر المعطى الذي يشارك في نفس الوقت الذي يشارك فيه وحدته الأسلوبية الأقرب إليه، في أسلوب الكل، ويحدد نبرته، ويصبح جزءاً من البنية ومن الكشف عن الدلالة الوحيدة لذلك الكل"⁽²⁾.

لأن هذا التصوير يؤسس لبعد فني يختص بالرواية، فإن لذلك مبرره كما أورد باختين حيث يرى أن: "هناك رأي متداول ومميز، يعتبر الخطاب الروائي بمثابة بيئة خارج أدبية- مفتقر لأي تشييد خاص وأصيل، فأهم لم يجدوا في هذا الخطاب الشكل الشعري الخالص (بالمعنى الضيق) الذي كانوا ينتظرونه، فإنهم جردوه من كل أهمية أدبية وجعلوه يبدو مثلما هو الحال بالنسبة للخطاب المتداول أو العام، مجرد وسيلة للإبلاغ، محايدة، بالنسبة للفن"⁽³⁾.

أمام هذا التوجه المشكك في القدرة الفنية لجنس الرواية خصوصاً على صعيد الخطاب سيبدل باختين العناية الكاملة للدفاع عن الرواية كجنس معاصر جاء على أنقاض الملحمة لأجل إثبات قوته من خلال التمييز باستقلاليته وتجديده الذي سيثري بخصوصيته فكرة (النص)، التي تؤسس لها في هذا الفصل، وذلك عن طريق الإسهام الفعال، لا من منطلق الالتقاء مع أجناس أخرى في هذه الميزة أو تلك.

(1) - إبراهيم، السيد: مرجع سابق، ص 162.

(2) - باختين، ميخائيل: الخطاب الروائي، مصدر سابق، ص 38، 39.

(3) - باختين، ميخائيل: الخطاب الروائي، مصدر سابق، ص 38.

إن باختين لكي يثبت من البداية تنوع أسلوب الرواية عمد إلى التنبيه بوجود وحدات أسلوبية مميزة، حيث يقول: "نسوق (...) النماذج الأساسية لتلك الوحدات التأليفية والأسلوبية المكونة عادة لمختلف أجزاء الكل الروائي:

1- السرد المباشر الأدبي، في معاييرته المتعددة الأشكال.

2- أسلبت مختلف أشكال السرد الشفوي التقليدي أو الحكى المباشر.

3- أسلبت أشكال السرد المكتوب المختلفة نصف الأدبية والمتداولة: الرسائل، المذكرات الخاصة... الخ.

4- أشكال أدبية متنوعة من خطاب الكاتب، إلا أنها لا تدخل في إطار (الفن الأدبي)، مثل: كتابات أخلاقية، وفلسفية، استطرادات عامة، خطب بلاغية، أو صاف إتنوغرافية، عروض مختصرة....).

5- خطابات الشخصيات الروائية أسلوبيا⁽¹⁾.

هذه الوحدات المختلفة، تقع تحت شكل يشتملها جميعا: "هذه الوحدات الأسلوبية اللامتجانسة تتمازج، عند دخولها إلى الرواية لتكون نسقا أدبيا منسجما، ولتخضع لوحدة أسلوبية عليا تتحكم في الكل، ولا تستطيع أن تطابق بينها وبين أية وحدة من الوحدات التابعة لها"⁽²⁾.

إذا كان باختين قد أطلق مصطلح (الخطاب)، على لغة الرواية بدل (الحكي)، فإنه يجدر بنا إلقاء نظرة على هذا المصطلح قبل المرور إلى مسائل أخرى.

ذلك أن مصطلح الخطاب: "يشير إلى كل كلام يتجاوز الجملة الواحدة سواء كان مكتوبا أو ملفوظا، كذلك نجد في اللسانيات ما يظهر أن الخطاب هو اللغة في طور الرمل أو اللسان الذي تنجزه ذات المعينة كما أنه يتكون من متتالية منسجمة من الملفوظات فإن أي ملفوظ لا يمكن أن يتم عزله عن غيره عن الملفوظات، حتى أنه يدخل معها في علاقات تكون مهمتنا كقراء تحديد معناها، والخطاب تتابع لتغييرات تتيح الانتقال من حالة إلى أخرى بهدف تقديم غرض خاص"⁽³⁾.

ويتضح معنى هذا المصطلح أكثر مع دومينيك مونغانو حيث يعرف مصطلح الخطاب كمعنى عام متداول في تحليل الخطاب بأنه: "يجيل على نوع من التناول للغة أكثر مما يجيل على حقل بحثي محدد، فاللغة في الخطاب لا تعد بنية اعتباطية بل نشاطا لأفراد مندرجين في سياقات معينة. (...) اللغة هي نظام مشترك بين أفراد الجماعة اللغوية مخالفة للخطاب من حيث هو استعمال محدد لهذا النظام"⁽⁴⁾.

(1) - باختين، ميخائيل: الخطاب الروائي، مصدر سابق، ص 38.

(2) - المصدر نفسه، ص 39.

(3) - إبراهيم، رزان محمود: خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة. ط 1. دار الشروق للنشر والتوزيع، مصر، 2003، ص 14.

(4) - مونغانو، دومينيك: مرجع سابق، ص 35.

وعليه سنفهم بأن الخطاب شكل هو ما زاد عن الجملة الواحدة، ومضمون: هو استعمال اللغة الخام، ضمن سياق معين، لتكون وحدة الخطاب هو التلطف الذي أورد بعضهم تعريفه بالقول، إن التلطف: يشكل محور العلاقة بين اللغة والعالم، يسمح بتمثيل الأحداث في الملفوظ، ولكنه يشكل هو نفسه فعلا في ذاته وحدثا فريدا محددًا في الزمان والمكان" (1).

أما بانفينيست فيعرفه: "بأنه تسخير اللغة بواسطة الفعل الفردي للاستعمال" (2).

بناءً عليه، سيكون بمقدورنا فهم ذلك الاحتكاك الحاصل بين الرواية وسياقاتها وإلى جانب ذلك فهم جوهر التنوع في (الأسلوب)، وهو ما يشرحه باختين بالقول: "إن الرواية هي التنوع الاجتماعي للغات، وأحياناً للغات والأصوات الفردية، تنوعاً منظماً أدبياً.

وتقضي المسلمات الضرورية بأن تنقسم اللغة القومية إلى لهجات اجتماعية، وتلفظ متصنع عند جماعة ما ورطبات مهنية، ولغات للأجناس التعبيرية، وطرائق كلام بحسب الأجيال، والأعمار، والمدارس والسلطات، والنوادي والموضات العابرة، وإلى لغات للأيام (بل للساعات) الاجتماعية والسياسية (كل يوم له شعاره وقاموسه ونبراته) (3).

تقول - في هذا الصدد - أحلام مستغانمي في روايتها (فوضى الحواس) مجسدة هذا الوعي بالتنوع اللغوي الذي يستجيب لظروف محددة، تقول: "يحدث للغة أن تكون أجمل منا، بل نحن نتجمل بالكلمات نختارها كما نختار ثياباً حسب مزاجنا، ونوايانا" (4).

إن مثل هذا الوعي الحاصل لدى مؤلفه الثلاثية سيجعلها نتاج تحليل باختين، الذي ينتقل بنا من المظاهر الخارجية للغة إلى مظاهرها الداخلية حيث يرى أنه: "يتحتم على كل لغة أن تنقسم داخلياً وعند كل لحظة من وجودها التاريخي. نتيجة لهذا التعدد اللساني وما يتولد عنه من تعدد صوت، فإن الرواية تتمكن من أن تلائم بين جميع تيمات ومجموع عالمها الدال ملائمة مشخصة، ومعبّر عنها، بخطاب الكاتب وسارد به والأجناس التعبيرية المتخللة وأقوال الشخص، ما هي إلا الوحدات التأليفية الأساس التي تتيح للتعدد اللساني الدخول إلى الرواية وكل واحدة من تلك الوحدات تقبل الأصداء المتعددة للأصوات الاجتماعية وتقبل اتصالاتها وترابطاتها المختلفة التي تكون دائماً في شكل حوار، قل أو أكثر، تلك الاتصالات والترابطات الخاصة بين الملفوظات واللغات، وتلك للتيمة التي تمر عبر اللغات والخطابات، وتشذرها إلى تيارات وإطارات، وصيغتها الحوارية آخر الأمر هو المظهر الذي يتخذ الفرد الأولي لأسلوبية الرواية" (5).

(1) - مونغانو، دومينيك: مرجع سابق، ص 36.

(2) - المرجع نفسه، ص 84.

(3) - باختين، ميخائيل: الخطاب الروائي، مصدر سابق، ص 39.

(4) - مستغانمي، أحلام: فوضى الحواس، مصدر سابق، ص 32.

(5) - باختين، ميخائيل: الخطاب الروائي، مصدر سابق، ص 39.

يعد ميخائيل باختين رائداً في هذا الطرح، ومن هنا سنجد أن النقد العربي ممثلاً بالناقد المغربي حميد حميداني، يعترف بالأسبقية الكاملة للناقد الروسي باختين، في طرح تعددية الأساليب في الرواية: "يبقى باختين في نظرنا مرجعاً أساسياً لكل أسلوبية معاصرة للفن الروائي"⁽¹⁾.

أما عن انصراف النقاد عن دراسة أسلوب الرواية إلا في حدود أخرى لسنا على إطلاع بها، ما سيعكس الأهمية القصوى لهذا الابتكار الفني حي يقول حميداني عن إهمال النقاد لهذا الدرس: "لقد أهمل أغلب النقاد العرب وغير العرب في الوقت الحالي ومنذ محاولات النقد الاجتماعي الروائي دراسة الأسلوب الروائي، وانتقلوا إلى مستويات أخرى من التحليل تتناول أنماط الشخصيات والأحداث، والصراع"⁽²⁾.

من خلال رحلة بحث حاول حميداني عن طريقها استكشاف تلك الإشارات الأولية التي تمهد للتعدد في مستويات لغة الرواية، بناء على وعي يكون قد سجله بعض النقاد العرب، وفي أثناء ذلك وجدناه قد سجل ملامحاً معينة تعكس هذا الوعي لدى كل من الناقد محمد غنيمي هلال، ويحي حقي، وكذلك عبد المحسن طه بدر؛ الذي اكتشف حميداني برصد فكرته عن تعدد لغات الرواية، بينما وجدنا أن طه بدر يبري انزعاجاً حياً هيمنة صوت الكاتب على الأشخاص، وهذا سيلغي حتماً حدوث استقلالية على مستوى شخص الرواية وبالنسبة لتطبيقه، فقد انصب على وجه الخصوص على (رواية زينب)، حيث يقول: "إن الشخصيات لا تعتبر عن واقعها بقدر ما تعد انعكاساً مباشراً لشخصية المؤلف نفسه وثقافته، كما يصير المؤلف على التعبير عن آراءه في الرواية بصورة مباشرة، وعلى التدخل بين القارئ وبين أحداث الرواية"⁽³⁾.

أمام هذا الوعي، يكون أخذنا لملاحظة طه بدر المسجلة ضمن إستعابه المبكر لأهمية تنوع الأسلوب، ولو كان ذلك في نطاق استخدام العامية، مسألة جديرة بالنظر، إذا يرى أنه: "لا يستطيع الباحث أن ينتهي من رواية (زينب)، قبل أن يتعرض لظاهرة مميزة لأسلوب (هيكل) وهي موقفه من العامية (...). وإذا كانت الضرورة الفنية تبرر ما لجأ إليه (هيكل) من استخدام العامية في الحوار ليكون حواراً أقرب إلى الواقعية في التعبير عن شخصيات أبطاله من الفرحين فإن قضية استخدام العامية في السود تبدو أكثر تعقيداً وأشد حاجة إلى التفسير"⁽⁴⁾.

في هذه الرؤية، يستحق لنا إلى جانب وعي الناقد بحاجة الرواية إلى التنوع، عدم تنكره لقوة بعض السياقات الاجتماعية التي تؤثر مباشرة على فن الرواية، ولا ينبغي تجاهلها بل إن ثلاثية أحلام مستغانمي -موضوع الدراسة- كانت باستمرار تلجأ إلى العامية، خصوصاً إذا تعلق الأمر ببعض العبارات الملازمة للأشخاص: كتحيات المحاملة التي كانت ترد في الثلاثية غالباً بالعامية المحلية.

(1) - حميداني، حميد: أسلوبية الرواية، مرجع سابق، ص 20.

(2) - المرجع نفسه، ص 19.

(3) - بدر، عبد المحسن طه: تطور الرواية العربية الحديثة. ط3. مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة، 1977، ص 335.

(4) - مستغانمي، أحلام: فوضى الحواس، مصدر سابق، ص 336.

أما لحميداني نفسه، فقد عمد إلى رصد العديد من المبررات التي تكون سببا مباشرا لإحداث التنوع في الأساليب، حيث يرى: "أن الرواية بسبب طابعها التمثيلي والتشخيصي يكون المبدع فيها مدفوعا إلى تنوع الأبطال، من مختلف المستويات الفكرية والاجتماعية كما يحدث عادة في الرواية الواقعية وحتى إذا كانت الرواية تصور شريحة اجتماعية واحدة فهي تحافظ دائما على تفاوت نسبي لدى كل شخصية في مستوى التفكير ونوعية السلوك الفردي، وهذا التفاوت ليس مسألة عارضة في الرواية ولا هو طرف زخرفي بل هو مسألة ضرورية لقيام أي نوع من الحكيم على الإطلاق، فإذا لم يكن هناك تعارض واختلاف من أي نوع، فلا يمكن أن يتحقق أي شكل من أشكال الحكيم (...). إن التطور الجدلي للمتن الحكائي، هو نظير تطور السيرورة الاجتماعية والتاريخية التي تقدم كل مرحلة تاريخية جديدة كنتيجة لصراع الطبقات الاجتماعية في المرحلة السالفة، وفي نفس الوقت"^(*). كمساحة تتضارب فيها مصالح المجموعات الاجتماعية⁽¹⁾.

هذا التنوع يقتضي منظومة تفكير وقاموس مصطلحات خاص لأجل كسر النمطية وإظهار الانتماء إلى إيديولوجيات بعينها، يقول عن ذلك بارت لإظهار أنماط الكتابة الخاضعة لبعض المذاهب، وكيف أنها تخلق مفرداتها الخاصة حيث ينتهي من الحديث عن هذا التشكل ليمر إلى تقديم ستالين ورؤيته إلى الآخر رغم التداخل بينه وبين معلمه ماركس قائلا عن ذلك: " في عالم ستالين حيث التعريف - أي الحسم بين الخير والشر - يشغل اللغة كلها، لا نجد كلمة بلا قيمة، فتكون وظيفة اللغة في الحاصل تحضير محضر اتهام"⁽²⁾.

إن اللغة إذا تمهيد لتباين الأسلوب، من تلك الاصطلاحات التي تعكس التباين بين إيديولوجية سابقة وأخرى لاحقة يضرب لنا بارت هذا المثل من خلال هذه الاصطلاحات: "إن استبدال كلمة (شعب) ثم (الناس الطبيعيين) بعبارة (الطبقة العاملة)..."⁽³⁾ ليتضح هنا استبدال هنا أن المصطلحات التي يعمد المؤلف إلى استخدامها ليست بريئة.

أما بارسى لوبوك، فقد حاول أن يخرج عن إطار المفردات من الأسلوب وقد زاد من أهمية بحثه، تطبيقاته عن الرواية، ونقطة الالتقاء مع بحثنا ترجع إلى ذلك الابتكار الذي تضمن فرضية على مستوى أسلوب الرواية، حيث عمد من خلالها إلى جعل أسلوب الرواية في العموم يأخذ شكلين: الأول هو الأسلوب الدرامي، والثاني هو الأسلوب التصويري؛ واعتبر أن الشكل الأول أفضل من نظيره لما يحمل من قوة التقنية، وعن ذلك يقول لوبوك: "إن الدراما إذا، تقدم العمل الفذ الأخير وهو عمل فذ نهائي أختير لتقديمه، أما الصورة فتعتبر ثانوية وتمهيدية وتحضيرية، (...) هناك تأثير ثابت في مسلك الرواية لكي يقاوم الضعف الملازم لأسلوب الصورة"⁽⁴⁾.

(*) - خطأ لغوي تصويبه: (الوقت نفسه).

(1) - لحميداني، حميد: أسلوبية الرواية، مرجع سابق، ص 17.

(2) - بارت، رولان: الكتابة في درجة الصفر، مرجع سابق، ص 32، 33.

(3) - المرجع نفسه، ص 34.

(4) - لوبوك، بيرسي: مرجع سابق، ص 241.

رغم أن لوبوك حاول أن يضع اليد على تنوع الأساليب في جنسين الرواية، غير أن ذلك اقتصر على عموم النصوص وليس على النص الواحد.

أما عن جدوى هذا التصنيف لدى لوبوك، وإلى أي حد سيكون قادرا على تدعيم توجهه الحوارية الذي يؤمن بتعدد الأساليب على مستوى خاص، يتعلق بالنص الواحد، ويعلق حميد لحميداني عن إسهام لوبوك في هذه الدائرة: "مع أن (بيرسي لوبوك) قد عالج مشكلة زاوية النظر إلا أنه لم يتحدث كثيرا عن نتائجها بالنسبة للموقف النهائي الذي يصل إليه الكاتب في عمله الروائي، ذلك أن معرفة هذا الموقف ضروري للتمييز الحاسم بين الشكل الديالوغي الحقيقي والشكل المونولوجي، وكثير من الروايات التي تأملها وصنفتها بجانب الأسلوب الوصفي والأسلوب الدرامي كانت كلها تنتمي إلى الرواية المونولوجية؛ ذلك أن اختفاء الكاتب في الرواية الدرامية قد لا ينتج عنه بالضرورة رؤية ديالوغي أصيلة خصوصا إذا تم التوصل في الرواية إلى تأكيد حقائق نهائية وثابتة، ولو كان ذلك على لسان شخصيات ممسحة"⁽¹⁾.

هذه المعطيات جعلت لحميداني ينتهي بالرواية إلى عالم الشمولية مادامت حوارية، وهي أقرب إلى الأحادية مادامت مونولوجية.

أما باختين، باعتباره منظرا، فإنه لم يتوقف عند حدود التأسيس لأسلوبية روائية جديدة فحسب، بل تعرض بالنقد للنظرية الأسلوبية التقليدية، والأمر لم يستثنى اللسانيات كذلك، وعن هذا الموقف تودودروف: "راج موقفان متعارضان في (النقد): الموقف الأول تبناه النقد الأسلوبي الذي التفت فقط إلى التعبير الفردي، والموقف الثاني تبنته اللغويات البنيوية الناشئة (سوسير) وقد ركزت على اللغة، أي الصورة النحوية المجردة على حساب حقول بحث أخرى متعلقة باللغة.

أما موضوع باختين الخاص فيقع بين هذين الموقفين: التلطف البشري بوصفه نتاجا بتفاعل اللغة وسياق التلطف - السياق الذي ينتسب إلى التاريخ، وعلى النقيض من قناعات كل من علماء اللغة وعلماء الأسلوب، فإن التلطف ليس فرديا أو متغيرا بصورة غير محدودة، وهو لذلك أمر يتجاوز المعرفة، إلى حد ما، ويتفقت منها؛ ويمكن للتلطف أن يصبح، بل ينبغي أن يصبح، موضوعا لاستعلام علم لغة جديد سيدعوه باختين (علم عبر لسان) ويمكن بهذه الطريقة التغلب على ثنائية الشكل والمضمون العقيمة كما يمكن التحليل الشكلي للإيديولوجيات أن يبدأ"⁽²⁾.

إذا خصصنا الحديث عن الأسلوبية، فإنها في شكلها التقليدي كما نرى باختين، لم تعرف هذا النوع من التجميع: "إن الأسلوبية التقليدية لا تعرف مطلقا هذا النوع من التجميع للغات والأساليب التي تكون وحدة عليا، إنها لا تعرف كيف تتناول الحوار الاجتماعي النوعي للغات الروائية"⁽³⁾.

(1) - لحميداني، حمدي: أسلوبية الرواية، مرجع سابق، ص 32،33.

(2) - تودودروف: ميخائيل باختين ومبدأ الحوارية، مرجع سابق، ص 16.

(3) - باختين، ميخائيل: الخطاب الروائي، مصدر سابق، ص 39.

النتيجة إثر انعدام هذا التجميع، ضياع خصوصية الرواية كجنس قائم بذاته.

أما مؤدي فكرة تجميع اللغات والأساليب، سيكون الرفض النهائي للفردية التي تنتج عن الاستعمال التقليدي للأسلوب، يقول باختين: "هناك آخرون أكثر صرامة يظنون ملازمين لفردية ممنهجة من أجل فهم اللغة والأسلوب، داخل ظاهرة الأسلوب يبحثون قبل كل شيء عن التعبير المباشر والتلقائي لفردية الكاتب، لكن هذه الطريقة في إدراك المعطلة هي أقل من كل الطرائق الأخرى تقبلاً لمراجعة المقولات الأسلوبية الأساسية، بالكيفية التي يجب أن تتم بها"⁽¹⁾.

بل إن ورود الأسلوب وفق هذا الشكل الواحد، وإذا حدث شيء من التباين الظاهر، تم تبريره بناء على اختلاف التقنية البلاغية المستخدمة، ومعنى من المعاني، فإن فهمنا الذي يخضع المؤثرات الفهم التقليدي للأسلوب هو الذي يحول دون الانتقال إلى رؤية تسلم بالتنوع، ومن هنا يرى باختين، أن الحوار كمحور أساسي يتعذر أمام هذا الشكل المغلق، حيث يقول: "يمكن أن نقول صراحة بأن المظهر الحواري للخطاب وجميع الظواهر المرتبطة به، قد بقيت إلى عهد قريب خارج أفق الألسنية.

وفيما يخص الأسلوبية، كانت مصممة أذاً تماماً عن الحوار، كانت تفهم العمل الأدبي وكأنه كل مغلق ومستقل تؤلف عناصره نسقاً مقفلاً ولا تفرض وجود شيء خارجه، ولا وجود أي تلفظ آخر، لقد كان نسق العمل الأدبي مفهوماً قياسياً على نسق اللغة، وعاجزاً على أن يوجد داخل فعل متبادل مع لغات أخرى قياسياً على نسق اللغة، وعاجزاً على أن يوجد داخل فعل متبادل مع لغات أخرى.

فالعمل الأدبي في مجموعه، ومهما كان، هو من وجهة نظر لأسلوبية مونولوج مغلق للكاتب، يكتفي بذاته ولا يتطلع خارج حدوده سوى إلى مستمع سلمي، وإذا تمثلنا عملاً أدبياً على أنه بمثابة رد على حوار معين وعلى أسلوب محدد بعلاقته المتبادلة مع ردود أخرى لنفس الحوار (في مجموع المحادثة)، فإن وجهة نظر لأسلوبية التقليدية تذهب إلى أن ليس هناك إمكانية لوصول ملائم إلى ذلك الأسلوب المصوغ في حوار"⁽²⁾.

أكثر من هذا، سيتم إيجاد مزيد من المبررات لتلك التمظهرات الواضحة، إذ يقول باختين: "فالأسلوب الجدالي، والبارودي، والساحر، وهي التمظهرات الأكثر وضوحاً في هذه الصيغة التعبيرية، تنعت عادة، من الأسلوبية التقليدية، بالتمظهرات البلاغية لا الشعرية"⁽³⁾.

بعد وقوفنا على هذه المعطيات المختلفة، بات من الواضح جداً، أن باختين استطاع تقديم رؤية جديدة، لأسلوبية جديدة، يمكن قراءة الرواية عن طريقها باعتبارها نسق ذاتي دون الإجحاف في خصوصية هذا الجنس،

(1) - باختين، ميخائيل: الخطاب الروائي، مصدر سابق، ص 41.

(2) - المصدر نفسه، ص 45، 46.

(3) - المصدر نفسه، ص 46.

وإذا أردنا بعد ذلك توجيه هذا الشكل إلى معطيات نصية، سيتعين علينا اعتماد إضافة نوعية من خلال التعدد والتنوع الأسلوبي.

د-قراءة أسلوبية في الثلاثية:

يرى مارتين هيدغر أنه: "في لغة الحديث اليومي لا تجلب اللغة نفسها إلى اللغات وإنما تتراجع، حيث أننا هنا نكون فحسب قادرين على أن نشعر في الكلام ونتحدث بلغة ما، وبذلك فإننا بواسطة الكلام نتعامل مع شيء ما ونتفاوض حول شيء ما"⁽¹⁾.

مهما يكن سياق هذه الفكرة التي ردها هيدغر، فإن مغزاها واضح الدلالة، حيث أنه يشخص الاستحضار النسبي للغة، وفق الظروف، وهذا ما سيعطي عمقا لرؤية من جهة الاستخدام وكيف الحال إذا تعلق الأمر بالتحكم في اللغة ذاتها.

بناءً على هذه الفكرة التي نظرت إلى اللغة في الواقع المعاش إلى جانب التصور الذي وضعه باختين بخصوص "الأسلوب الروائي" سنحاول توزيع قراءتنا عبر ثلاثة وحدات كما قلصها حميد لحميداني تفادياً لمنطق التجزيء الذي قد يحدث بعض التداخل، كما هو الأمر في التقسيم الخماسي الذي قدمه باختين، أما الوحدات التي جاء بها حميد لحميداني فهي على النحو الآتي:

-السرد المباشر.

-الحوار وتنوعه.

-شخصيات الرواية.

أما تفصيل معطيات القراءة سيكون فيما يلي:

1-السرد المباشر: وهو خطاب للمؤلف قد يوظف إلى جانب الأسلوب الأدبي، أشكالاً أسلوبية أخرى غير أدبية بالضرورة كالمواعظ الأخلاقية، والفلسفية، والخطابية، والوصف الأنتوغرافي، وأسلوب التقارير...الخ⁽²⁾. حيث سنستهل هذه الدراسة المباشرة مع شيء من الاهتمام، بالنسق اللغوي، ذلك النسق المباشر مع شيء من الاهتمام بالطابع المهيمن منه والذي يرتبط أساساً بالأسلوب الأدبي حيث سيعطي لنا صورة أولية عن الشكل العام.

في رد للكاتبه أحلام مستغانمي عن سؤال جاء فيه: "يقال أن أعمالك تعتمد على ما تحمله اللغة من جمالية وكثافة، وهذه الجمالية لا تظهر في الترجمة؟" .

وجاء جوابها: "صحيح، صحيح لأن الشعر هو أول ما يضيع في الترجمة، هناك مثال آخر، لو ترجمت نزار قباني لبدا غيباً وساذجاً في أي لغة أخرى غير العربية، بينما أدونيس الذي لا يهز العالم العربي كما يهزه نزار قباني

(1)- توفيق، سعيد: في ماهية اللغة وفلسفة التأويل. ط1. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2002، ص 26، 27.

(2)- لحميداني، حميد: أسلوبية الرواية، مرجع سابق، ص 21.

يبدو في حالة نقله إلى لغة أخرى أهم وأجمل لأنه مبني على الفكرة، وأنا أدفع ثمن اختياري ورغم هذا أصر على اللغة العربية لأن القارئ العربي هو الذي صنع مجدي"⁽¹⁾.

يتضح من خلال هذا الجواب، توجه الكاتبة إلى اللغة الجميلة مع إدراك مسبق لعاقبة هذا الاختيار وفاء منها لقارئ - بصيغة المفرد - اللغة العربية الذي صنع مجدها.

وإذا عدنا إلى نصوص الثلاثية سنجد أن الكاتبة أعطت دور الراوية في كل رواية لشخص بعينه، وهذا التنوع يذكر بالتوظيف المختلف من قسم إلى آخر في رواية (الصخب والعنف)، لمؤلفها الأمريكي ويليام فولكنر، حيث يقول عن ذلك خلدون الشمعة:

"في هذه الرواية، يستخدم فولكنر رواية خاصا بكل قسم من أقسام روايته الأربعة"⁽²⁾.

على أن هذا الاستخدام المتنوع للرواة في الثلاثية، بقدر ما أعطى من فرصة لتنوع الأفكار، والأمزجة، وتحقيق نوع من التباين على صعيد الوصف كما أشرنا إلى ذلك في الفصل الثاني، حيث رأينا كيف أنا "الراوية، خالد بن طوبال" في (ذاكرة الجسد) لم يولي هذا البطل الوصف عناية كبيرة، بينما توجهت الراوية "حياة"، لأقرب أحيانا إلى المؤلفة نفسها، في رواية (فوضى الحواس)، وقد ورد اهتمامها بوصف الجزئيات، أما الصحافي المصور في (عابر سرير)، ومن دوره كراوية فقد انصرف اهتمامه إلى تلك الأوصاف الكلية البانورامية وقد كان لكل موقع مبرراته.

في ظل هذه الأهمية القصوى لتنوع الاهتمام لدى الرواة، ستحضى اللغة السردية المباشرة، للمساة شعرية بارعة، حيث يتجلى من وراء هذا الاستخدام العام ورود جملة الفروق تحت وحدة عليا جامعة، هي التي لم يتجاهله ميخائيل باختين نفسه.

من هذه الاستخدامات، ما نجده في مدخل كل رواية، حيث سيضعنا خالد الرسام، أمام صور لغوية شديدة الكثافة، تعودنا في نصوص أخرى أن نمر بها في سرعة، لأن الأمر يتعلق بوصف السارد للحظة الكتابة الأولى، يقول: "ها هو ذا الذي لا يتقن المرواغة، ولا يعرف كيف توضع الضلال على الأشياء، ولا كيف ترش الألوان على الجرح المعرض للفرجة وها هي الكلمات التي حرمت منها، عارية كما أردتها، موجعة كم أردتها، فلما رعشة الخوف تشل يدي، وتمنعي من الكتابة؟ تراي أعني في هذه اللحظة فقط، أنني استبدلت بفرشاتي سكيناً؟".

وأن الكتابة إليك قاتلة كحبيك"⁽³⁾.

(1) - مفتي، بشير: مرجع سابق، ص 26.

(2) - الشمعة، خلدون: النقد والحرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1977، ص 84.

(3) - مستغامي، أحلام: ذاكرة الجسد، مصدر سابق، ص 10.

مثل هذه الكثافة في الأسلوب هي التي ستأخذ مساحة أكبر في رواية (فوضى الحواس)، خاصة إذا علمنا أن السرد المباشر في تقديم (ذاكرة الجسد)، كانت تشغله أحداث كثيرة على امتداد زمن طويل، في حين أن الرواية اللاحقة، كانت بطلتها التي تقلدت دور السارد تشتغل في نطاق زمني قصير من خلال أحداث محدودة، فازدادت بذلك كثافة الأسلوب، كأن تقول عن صراعها مع لحظة الخلق الإبداعية في مطلع (فوضى الحواس) ما يلي: "فأنا لم يحدث أن كتبت قصة قصيرة، ولست واثقة تماما من أن هذا النص تنطبق عليه تسمية كهذه.

كل ما كان يعنيني، أن أكتب شيئا، أي شيء أكسر سنتان من الصمت لا أدري كيف ولدت هذه القصة، أدري كيف ولد صمتي، ولكن... تلك قصة أخرى" (1).

بل إن الأمر لا يتوقف عند هذا الحد، لنجد أنفسنا في صفحات لاحقة مع الفكرة نفسها، بتركيز شديد حيث تواصل الساردة لتصف مجددا تلك الانفعالات حيال قصتها، أمر جعلني أنزعج من هذه المنطق العجيب للأقدار، الذي يجعل دائما في كل علاقة بين رجل و امرأة طرفا لا يستحق الآخر، وربما تمنيت سرا، لو كان هذا الرجل لي، إنه على قياس صمتي ولغتي، وهو مطابق مزاج حزني وشهوتي" (2).

إن هذا الأسلوب لا يكتفي بتلك الأساليب التقريرية المباشرة: "البارحة ماتت أمي أو ربما ماتت الأمس..." (3). بل لا تنتهي المؤلف، إلى لغة شفافة بهذا الشكل كما كان الأمر لدى ألبراكامي، حيث يأخذ الأسلوب في الثلاثية شكلا من الأخذ والرد: "ليست مطابقة لحياتي، فإن مطابقتها للحياة أمر جعلني أنزعج" (4).

في ظل أخذ ورد راح يتراكم في أسلوب الكاتبة، تنتج معاني نسبية ضئيلة تخدم الفكرة ذاتها من جمعة الإبلاغ، غير أنها تحدث انفعالات إضافية من جهة التأثيرية، وهو الجانب المقصود، حيث سيختصر هذا الاستخدام أوزان الشعر، لتصبح هذه الآلية وسيلة متاحة للأسلوب النثري وهو ما يسمى لدى الشكلايين الروس بأدبية الأدب، في حين أن السرد يتحقق له ذلك مطلقا على مستوى الترتيبات المتفاوتة بأدبية الأدب، في حين أن السرد يتحقق له ذلك مطلقا على مستوى الترتيبات المتفاوتة في محوري (الفايولة والسيوجت) وفق ما تراه الشكلاية دائما (5).

(1) - مستغامي، أحلام: فوضى الحواس، مصدر سابق، ص 23، 24.

(2) - المصدر نفسه، ص 26، 27.

(3) - كامى، ألبير: الغريب. مرجع سابق، ص 05.

(4) - مستغامي، أحلام: فوضى الحواس، مصدر سابق، ص 26.

(5) - جيفرسون، آن: النظرية الأدبية الحديثة، مرجع سابق، ص 118.

في السياق نفسه، سنقف على أشكال مماثلة للسرد المباشر في عرض الأحداث، كأن يقول المصور في رواية (عابر سرير) عن حدث جديد قد حل به: "دفعة واحدة قررت الحياة أن تغدق عليك بتلك المصادفات المفجعة في سخائها حد إرعابك، من سعادة لم تحسب لها حسابا، لم أكد أصدق لقائي بزبان حتى كنت في اليوم التالي أتعرف على ناصر" (1).

لم تكنف الكتابة بتلك الصيغ المتباينة المتدخلة لصنع كثافة أسلوب ثلاثية العام.

حتى استعانت هنا بالصور البلاغية من خلال استخدام "الاستعارة" بأنواعها، وهذا التوظيف للطباق اللغوي هو الذي سيعطي للأسلوب السردى المباشر طابعا مماثلا يتفاوت حسب حاجة النص إلى بث الانفعالية على مستوى القارئ المتلقي.

وقد يتخلص هذا الأسلوب من تلك الكثافة، ومعها تنطلق حركة السرد بسرعة، ويحدث هذا خصوصا لدى استحضار بعض المواقف، وتأتي الجمل متوسطة إلى طويلة للإيضاح وإعطاء أكبر قدر من التفاصيل، تقول البطلة حياة في (فوضى الحواس) عن بعض الذكريات: "أذكر أنني احتفظت أياما بتلك الجريدة، كنت خلالها أفتحها بين الحين والآخر وعلى الصفحة الأولى، وأقضي وقتا طويلا في تأمل ملامح أبي، كما توقف عندها الزمن للأبد، قبل أن أفاجئ نفسي يوما فقطعتها بمقص، وأفنع أمي بوضعها هي ولا أية صورة أخرى في إطار لتصبح هي الصورة الثانية في بيتنا" (2).

هذا الشكل الذي يأتي أسلوب السرد من خلاله، يقابل الشكل المكثف وإذا كان الأسلوب المكثف موجه إلى التأثير وتحريك الانفعال، فإن الأسلوب الشفاف الذي لا يخلو من الجمالية هو الآخر يتحقق عن طريقه انتعاش الفعل السردى.

إذا كانت هذه الأساليب تعتمد مألوف اللغة بإضفاء مسحة فنية، فإنها من جهة أخرى ستسجل خروجها عن هذا المألوف باستخدامات خاصة، قد تمثل وجه الجدة لدى المبدعة، وذلك قصد جعل هذه اللغة تقدم إيجابية إضافية عن المعنى العادى، من أمثلة ذلك: "وكانت هي امرأة تجلس على أرجوحة (ربما)" (3).

(1) - مستغامي، أحلام: عابر سرير، مصدر سابق، ص 118.

(2) - مستغامي، أحلام: فوضى الحواس، مصدر سابق، ص 225.

(3) - المصدر نفسه، ص 20.

وفي موضع آخر: "المساجد، إنها تنبت كل يوم"⁽¹⁾ أو هي تقول: "فجائي صمت الارتباك الجميل"⁽²⁾، ومن هذه العبارات كذلك: "منذ الصغر كنت فتاة نحيلة بأسئلة كبيرة، وكانت النساء حولي ممتلئات بأجوبة فضفاضة"⁽³⁾.

وقد يبلغ هذا الاستخدام درجة عالية من الفنية كأن تقول المبدعة في أحد العبارات "ذات مطر... يتم الأوطان... يتم الأعضاء"، وهذه الأشكال تعطي للأسلوب اللغوي قوة في الإيحاء.

أما الأساليب الأخرى فقد تمثلت الكتابة منها أسلوب الصحافة، وأوردت لنا نص مقالة كاملة بعنوان "هذا هو"، في حين أن الأساليب الأخرى تراوحت بين الأسلوب التقريري العادي، وجاء كوسيلة تبعت الكتابة من خلاله تدفق حركة السرد ورصد بعض الأوصاف المتفاوتة في مختلف زوايا الرواية، ومن جهة أخرى قدمت لنا أساليب أقرب إلى التأثيرية، حيث حشدت من خلالها مختلف الإيثرات لهز الانفعال.

2- قد يضم الحوار جميع أشكال الكلام الشفوي السائدة في اللغة الاجتماعية بمعناها الواسع. بما فيها اللهجات المختلفة⁽⁴⁾.

من تلك الأشكال التي تكون قد اقترنت بالحكايات الشعبية واتخذت قوالب ضمن أساليب محددة، ما نجده أحيانا لدى الكاتبة كقولها على لسان بطلها في (ذاكرة الجسد)، وهو يصف حدثا غابرا: "ذات يوم من أكثر من ثلاثين سنة..."⁽⁵⁾.

إضافة إلى هذا الأسلوب سنجد مع صيغ الاستفهام محاولة لفت الانتباه لشيء ما كما كان الأمر مع القصة الشفوي على نحو: "هل؟ ماذا، لماذا، أين..."، أو التعجب لإثارة الانفعال، مع حضور مستمر لكل هذه الصيغ الإنشائية التي تعكس الإفادة من القصة الشفوي الشعبي.

إن الكاتبة لم تقتصر على استخدام اللغة الفصيحة فقط، بل تعدتها إلى توظيف اللهجة العامية من ذلك ما استخدمته في بعض التحيات المألوفة: (واشك... واشراك...).

ولم يتوقف الأمر عند استخدام اللهجة في التحية، ذلك أن الكاتبة جعلت بعض الأحاديث تجري بالعامية، كقول سي مصطفى: "واش راك مقاطعنا... وإلا كيفاش هاذ الغيبة؟..."⁽⁶⁾.

(1) - مستغامي، أحلام: مصدر سابق، ص 218.

(2) - المصدر نفسه، ص 148.

(3) - المصدر نفسه، ص 125.

(4) - حميداني، حميد: أسلوبية الرواية، مرجع سابق، ص 21.

(5) - مستغامي، أحلام: ذاكرة الجسد، مصدر سابق، ص 21.

(6) - المصدر نفسه، ص 81.

وقد تطول أحيانا مساحة هذا التوظيف نسبيا كقول المؤلفة على لسان ناصر وهو يخاطب أخته بخصوص إصلاح ساعة عاطلة: "روحي يا بنتي روحي احنا رانا عايشين متأخرين على العالم بقرن، وأنت قاعدة عقاب الساعة تحسبيلي في الدقائق والدراج..."⁽¹⁾.

هذا التوظيف للعامة جاء منطقيا لأنه كان يجري على ألسنة بعض المتكلمين، ولم تعتمد إليه الكاتبة لتعالج به السرد وهو المأخذ الذي تم تسجيله على (حسين هيكل) في رواية (زينب).

أما إجراء غالبية الحوارات بين الأشخاص باللغة الفصيحة فقد ظل يخضع لمعالجة تجعل تلك اللغة المتداولة بسيطة، هي أقرب إلى العامة المستخدمة من أمثلة ذلك قول "سي الشريف" وهو يوجه كلاما إلى البطل خالد: "يا أخي: أيعقل أن نسكن هذه المدينة معا دون أن تفكر في زيارتي مرة واحدة"؟⁽²⁾. من جهة أخرى سنجد أن الكاتبة تفتنت إلى المحاورات العادية بين الأشخاص العاديين فجعلتها ترد مبسطة ومضامينها كذلك والمحاورات التي كانت تجري بين أشخاص لهم ثقافة عالية يتم استخدام لغة ومضامين مغايرة من جهة الإيجاز في الكلام واختلاف القاموس اللغوي.

من هنا سنجد أن محمد زغلول سلام يعتبر أن أسلوب القصة هو أقرب إلى الواقع، لأجل ذلك فهو الأقدر والأجدر بالتناغم مع هذا الواقع، يقول في الصدد: "إن القصة تختلف عن غيرها من الأنواع الأدبية، فهي خلاف الشعر مثلا لأنها تكتب بأسلوب نثري مطاوع أقرب إلى كلام الناس لا يلتزم فيها ما يلتزم في الشعر من لغة خاصة أو أسلوب بعينه - أسلوب شعري - أو إلى وزن أو قافية وما إلى ذلك من خصائص الشعر، ولما كانت لغة القصة نثرا قريبا من لغة الحياة الجارية، لذلك فهو يقربها إليها لأنه عنصر من عناصر الواقع لأن الناس في الحياة لا يتكلمون شعرا، فالشعر ليس واقعا كالنثر بطبيعة وضعه لذلك فالشعر أداة للتعبير تصلح للموضوعات التي ترتفع عن مستوى الواقع والتي تغرق في الخيال والبطولة والمثالية، أما النثر فهو أقرب للقصة لأنها أشد اقترابا من الواقع وأقوى اتصالا بالأرض"⁽³⁾.

هذه النظرة تعكس، إجحافا في حق النثر الذي ظل الأدباء يحاولون تمييزه بوضوح عن ذلك الكلام البسيط يبدو مفككا ساذجا، بل وعاجزا عن رسم اهتمامات الشخص بالكيفية الواضحة، إن طه حسين وضع حدا فاصلا لهذا التصور الذي ظل يخلط بين كلام (نثر) يخلو من أية فنية مقابل (النثر الفني)، الذي يطمح إليه الأدباء ويرصده النص الأدبي، يقول طه حسين: "أنا إذا قلت النثر فلا أعني ذلك النثر الذي يفهمه جوردان، إنما أقصد النثر الذي يفهمه الأديب"⁽⁴⁾.

(1) - مستغامي، أحلام: فوضى الحواس، مصدر سابق، ص 203.

(2) - مستغامي، أحلام: ذاكرة الجسد، مصدر سابق، ص 81.

(3) - سلام، محمد زغلول: مرجع سابق، ص 25.

(4) - حسين، طه: من حديث الشعر والنثر. ط 9. دار المعارف، مصر، ص 22.

إن اشتغالنا على الأسلوب هو النقطة الفارقة التي تمكنا من خلالها أن نضع اليد على براعة استخدام (النثر الفني)، بمختلف المقاييس على مستوى مختلف نصوص الثلاثية، لينتهي بنا المطاف إلى الوحدة الثالثة لهذه الدراسة.

3- كل شخصية في الرواية تميل إلى أن تتميز بأسلوبها الخاص، وهو ما يعكس أيضا نمط تفكيرها⁽¹⁾.

فيما يخص نمط التفكير وتنوعه من شخصية إلى أخرى، فقد أسلفنا الإشارة إليه بل خصصنا له مبحثا كاملا في الفصل الثالث من هذه المذكرة رغم أنه عكس تباينا في الفكرة فإن الأمر لن يقتصر على هذا الجانب فحسب لأنه سيكون منطلقنا الأساسي لتحديد أنواع الأساليب لدى شخصيات الثلاثية، وهي واردة في الثلاثية على النحو التالي:

أ- الأسلوب والتقديرية "خالد الرسام".

ب- الأسلوب والانفعالية "حياة الكاتبة".

ج- الأسلوب والانتقائية "الصحافي المصور".

وفيما يلي تفصيل ذلك:

أ- الأسلوب والتقديرية: إذا انطلقنا من فرضية، كون الأسلوب العام للثلاثية تغلب عليه تلك اللمسة (الشعرية) التي يعتبرها جاكوبسون من أهم سيمات الرسالة الأدبية، فإننا من جهة أخرى سنمد اليد إلى تلك الاختلافات الطفيفة التي لم ينفها جاكوبسون نفسه، حيث يقول: "ليست الوظيفة الشعرية هي الوظيفة الوحيدة لفن اللغة، بل هي فقط وظيفته المهيمنة والمحددة، مع أنها لا تلعب في الأنشطة اللفظية الأخرى سوى دور تكميلي وعرضي ومن شأن هذه الوظيفة التي تبرز الجانب الملموس لدلائل أن تعمق بذلك الثنائية الأساسية للدلائل والأشياء، وبالإضافة إلى ذلك: لا يمكن للسانيات، وهي تعالج الوظيفة الشعرية أن تقتصر على مجال الشعر"⁽²⁾.

وبما أن الرسالة تتيح إمكانية وجود وظائف أخرى، فإن ذلك سيسمح رأسا بالتنوع الأسلوبي الذي يشكل وجه الرسالة الأدبية.

من هنا فقد أخذ الأسلوب صفة التقديرية في معظم الحالات، ليميز بذاته عن الأساليب الأخرى، وقد تحقق ذلك على وجه الخصوص مع الرواية بطل (ذاكرة الجسد)، حيث يراد بهذه الصفة.

أن يأتي أسلوب ما بشكل مباشر أقرب إلى الأسلوب العلمي، فينطق على صاحبه وينطق بالحقائق كما هي، وقد رأينا باستمرار كيف أن دور الرسام خالد ظل لصيقا بحقبة تاريخية هي بحاجة إلى من يستنطقها من حين إلى آخر، يقابله جيل لا يعترف بالخرافة والأساطير ولو تعلق الأمر بأقرب مقربيه، كما كان الشأن مع البطلة حياة، وهي تسأل عن أبيها الذي كان صديقا لهذا البطل أثناء حقبة الثورة، غير أنه استشهد في تلك الحرب.

(1) - حميداني، حميد: أسلوبية الرواية، مرجع سابق، ص 21.

(2) - جاكوبسون، رومان: قضايا الشعرية. ت. محمد الولي. ط 1. دار طوبقال للنشر، المغرب، 1988، ص 32، 31.

لقد تخللت هذه التقريرية أسلوب الرسام خالد، وليس معنى هذا أن الأساليب الأخرى اختفت لديه، بل يمكن أن نجد منها مقاطعا بأكملها تعج بالانفعالية التي تنطق بصراع داخلي ضارب في القدم، أو هو من صنع الحاضر بمختلف تآزماته، إن خالد الرسام رجل مجاهد وفي هذا النطاق تلوح تقريريته، وهو من جهة أخرى رجل فنان لاحقا وهنا تظهر سياقات الانفعالية في أسلوبه.

لقد اتخذت هذه التقريرية أشكالا متفاوتة، تكون في الغالب إخبارية، وأحيانا أخرى توضيحية، من تلك الجوانب الإخبارية، ما قد يخص وقائع بعينها عن شخصه أو عن حال الأمة ككل، يقول: "في سجن (الكديسة)" كان موعدي النضالي الأول مع سي طاهر، كان موعدا مشحونا بالأحاسيس المتطرفة...⁽¹⁾.

ويحدث بفعل هذا التوظيف الإخباري ضمان لشيء إضافي من المصدقية، أن يستعين بالأرقام للتأريخ: "سنة 1955 وفي شهر أيلول بالذات، التحقت بالجبهة، كان رفاقي يتدثون سنة دراسية ستكون حاسمة..."⁽²⁾. فالأسلوب كما هو باد، يهدف إلى وضعنا أمام الحقائق دون واسطة للتأثير أو لفت النظر، لأن تلك الحقائق بقوة حضورها هي التي تحتدبنا، ومن هنا فإن التقريرية لوحدها كافية.

إن هذه التقريرية يتم استخدامها حتى لو وصف بعض الحقائق النفسية كأن يقول الرسام بعد رجوعه من الجبهة: "صعب على رجل عائد لتوه من الجبهة، أن يعترف حتى لنفسه بالبرد"⁽³⁾.

ومثل هذه التقريرية المباشرة عن طريق أسلوب شفاف هادئ سنجد الرسام خالد في الرواية الثالثة (عابر سرير)، وقد أصبح يحمل اسم زيان، ومع ذلك فقد ظلت التقريرية تلازمه، حيث سنراه عندما باشر الحديث عن إعاقته، راح يصف للصحافي شعوره بفقد ذراعه بكلام شفاف مباشر، قائلا: "أنت لن تفهم هذا، هذا أمر لا يفهمه إلا من فقد أحد أطرافه، وحده يعاني من (ظاهرة الأطراف الخفية) إحساس ينتابه بأن العضو المبتور ما زال موجودا بل هو يمتد في بعض الأوقات إلى كامل الجسد، إنه يؤلمه..."⁽⁴⁾.

وقد اقتطعتنا هذه العبارات للتدليل على الأسلوب المباشر حتى في حديث الرسام عن تلك الأشياء النفسية التي تصاحبها آلام وحسرات تستدعي التحسر والاستعانة بالأساليب الإنشائية من تعجب واستفهام وصور بلاغية، لنقل المؤثرات إلى المتلقي.

أما إذا تعلق الأمر بالحديث عن واقع تاريخ الأمة، فالأمر أكثر استجابة لهذه المباشرة على أن الجانب التوضيحي في أسلوبه، قد يتجلى في بعض التركيبات أو شرح بعض المسائل، كما أسهب بخصوص الدونية في حديثه مع الصحافي أو شرح بعض الفصول من حياة "سي طاهر" لابنته، ومن تعقيباته على كلام الصحافي الذي

(1) - مستغامي، أحلام: ذاكرة الجسد، مصدر سابق، ص 30.

(2) - المصدر نفسه، ص 33.

(3) - المصدر نفسه، ص 62.

(4) - مستغامي، أحلام: عابر سرير، مصدر سابق، ص 111.

نسب نفسه إلى المصورين، حين سأله زيان عن وظيفته في الحياة، بل وأنه يكفن الوقت من خلال وظيفته تلك، ليرد زيان: "في الحالتين: أنت لا تكفن سوى نفسك بذا أو ذاك"⁽¹⁾.

إن هذا الأسلوب، مع أساليب أخرى أكثر تنوعا سيعكس قدرة الجمع بين رؤى عديدة وهو ما سيعطي إطارا شموليا للرواية الحوارية، يقول عن ذلك حميد حميداني: "إن الرواية الحوارية، وهي تدمج أسلوب الكاتب وإيديولوجيته في إطار صراع مجموع الرؤى تعبر عن درجة عالية من الوعي الشمولي بالواقع لأنها تحقق نوعا من ديمقراطية التعبير داخل الرواية"⁽²⁾.

غير بعيد عن هذا الإطار، سيجدر بنا، أن نشير إلى بعض المسائل التي أوجدها الدارسون المحدثون، كأدوات لفهم أسلوب الرواية بطريقة أمثل، حتى أن بعض الدارسين بات يردد كما أورد حميد حميداني: "أن الروائي لا يتحدث باللغة، ولكن يتحدث بالوقائع والأعمال والأفكار، وقد يستغني الروائي استغناء شبه تام حتى عن المظهر اللفظي للغة التي تشكل في الواقع مادة أولية فقط في عمله، حتى أننا نراه يصدع اللغة ذاتها ويقطعها بحيث تفقد جوهرها المجرد الذي يمثل القوانين اللغوية ذاتها"⁽³⁾.

لأن مثل هذه الدراسات قد حظيت بقدر كبير من الاهتمام لدى البنيويين خصوصا، فقد أوجدوا فروقا بين اللغة والأسلوب داخل الحكيم، وعن ذلك يقول حميداني أن: "الخطاب الروائي مثلا باعتباره حكيا - له إذا وحداته وقواعده كما أنه لا بد أن يكون له نحوه الخاص، يقول بارت في هذا الصدد: (ما دامت لغة الحكيم ليست هي لغة الكلام المتمفصل - رغم أنها غالبا ما تكون محمولة بواسطتها فإن الوحدات الحكائية تصبح جوهريا مستقلة عن الوحدات اللغوية)"⁽⁴⁾.

من هنا سنجد: "أن تحليل اللغة الروائية، ودراستها بأساليب اللسانيات المعاصرة لن يفيد شيئا كثيرا في فهم وإدراك بني الخطاب الروائي، لأن المستوى الذي تقوم عليه هذه البنية يتجاوز المستوى التركيبي للغة، ليتحول إلى مستوى أعلى هو مستوى التركيب الحدثي (...). من هنا يصبح عمل اللسانيات عاطلا، لأن موضوع اللسانيات، وليست طريقة تشخيصها، وهذا ما أشار إليه رولان بارت"⁽⁵⁾.

والنتيجة إثر هذا كله هو البحث عن مظهرات متباينة أخرى حيث "أن اللغة لا تشكل في إطار التصور البنائي بالنسبة للرواية إلا مظهرا واحدا من مظاهر النص هو ما يسمى المظهر اللفظي (Aspect verbal) ويتكون هذا المظهر من مجموع العناصر اللسانية الخاصة بالجمل المكونة للنص (وهي عناصر إحصائية) (phonologique) نحوية، أما المظهران الآخران:

(1) - مستغامي، أحلام: عابر سرير، مصدر سابق، ص 116.

(2) - حميداني، حميد: أسلوبية الرواية، مرجع سابق، ص 43، 44.

(3) - المرجع نفسه، ص 77.

(4) - المرجع نفسه، ص 71.

(5) - المرجع نفسه، ص 71، 72.

-المظهر التركيبي (aspect syntaxique): وهو يختلف كل الاختلاف عن طبيعة التركيب داخل الجملة، لذلك فهو ليس دراسة للعلاقات القائمة بين الوحدات الدلالية الصغرى داخل الجملة (les morphèmes) ولكنه متصل على الأصح بالعلاقة الموجودة بين الوحدات الدلالية الكبرى (جملا كانت أو مجموعة من الجمل).

-المظهر الدلالي (aspect sémantique): وهو نتاج معقد من نتائج المحتوى الدلالي للوحدات اللسانية، أنه الدلالة الكلية لمجموع تلك العلاقات⁽¹⁾.

بل إن تودوروف يذهب إلى أبعد من هذا بطرحه فكرة دراسة نحو الخطاب الحكائي.

بناء على هذه التمظهرات سيمكننا حميد لحميداني من فهم أدق للأسلوب حيث يرى: "أن أسلوب الرواية في الأساس أسلوب ذو طبيعة حديثة وليس لغوية بالدرجة الأولى، وما يعزز هذه المسألة أيضا هو أن الروائيين غالبا ما يتحدثون بأساليب متعددة تبعا لتعدد الشخصيات الروائية، واختلاف أنماطها وانتماءاتها الاجتماعية والفكرية، وعندما تدخل هذه الشخصيات في علاقات متداخلة تتشابك تبعا لذلك أساليب متعددة في الرواية الواحدة وهكذا يتحول الروائي حسب تعبير (باختين) إلى مؤسلب للأساليب"⁽²⁾.

ينطبق هذا التوجه على تطبيقاتنا على أسلوب الثلاثية في عمومها، غير أن الخصوصي من هذه التطبيقات هو ما يندرج تحت تلك الأنواع الثلاثة لتجليات الأسلوب والتي من خلالها تتجسد التفاعلات الكبرى للرواية الحوارية، حيث سنجد أن حميد لحميداني نظر إلى هذا الفصل على أنه تجريدي والحقيقة هي كذلك.

أما هذه الأنماط الأسلوبية الثلاثة فهي:

1-التهجين.

2-تعالق اللغات القائم على الحوار.

3-الحوارات الخالصة.

يعتبر باختين، أن جميع هذه الأنماط شديدة الارتباط ببعضها ولا يمكن فصلها: "لا يمكن فصل هذه الأنماط (الأصناف)، إلا بطريقة نظرية لأنها تتشابك باستمرار داخل النسيج الأدبي الفريد للصورة"⁽³⁾.

أما التهجين فيقول عنه باختين: "إنه مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد وهو أيضا التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية، وبفارق اجتماعي، أو بهما معا داخل ساحة ذلك الملفوظ.

(1)- لحميداني، حميد: أسلوبية الرواية، مرجع سابق، ص 73.

(2)- المرجع نفسه، ص 78.

(3)- باختين، ميخائيل: الخطاب الروائي، مصدر سابق، ص 120.

وهذا المزيج من لغتين داخل نفس الملفوظ هو طريقة أدبية قصدية (بدقة أكثر، نسق من الطرائق)، لكن التهجين اللاإرادي، اللاواعي، هو أحد الصيغ العامة للوجود ولصيرورة اللغة" (1).

إلى جانب التهجين الإرادي واللاإرادي، سيميز هذا النمط كذلك كما تتبعه حميد لحميداني، — (الطابع المزدوج، الفردي من ناحية والجماعي من ناحية أخرى للغات الخاضعة) (2).

ومن جهة أخرى نجد من مميزات التهجين أيضا: "أن يكون هناك على الأقل، صوتان لغويان أو وعيان حاضران معا إلزاميا في ملفوظ واحد، لأن هناك أشكالا أخرى من الحوارية لا يشترط فيها حضور إزدواجي مباشر للغتين" (3).

وقد اعتمد لحميداني لتوضيح الفكرة مقطعا من رسالة (ديفوشكين) إلى صديقتة التي استحضرها باختين نفسه من كتاب "دوستويفسكي" في مؤلفه "الفقراء"، حيث جاء في هذه الرسالة: "متى تكفين عن تعذيب نفسك هذا التعذيب كله بدون داع، ألا تحجلين؟ هل عقلت يا ملاكي الصغير؟ كيف يمكن أن تدور في رأسك خواطر كهذه الخواطر؟ كهذه ما أنت بمريضة يا روجي، ما أنت بمريضة بالعكس أوكد لك أنك كالزهرة نظارة وفتحا؟ صحيح أنك شاحبة بعض الشحوب، ولكنك كالزهرة نظارة مع ذلك، ثم ما قصة تلك الأحلام والرؤى التي تسترسلين فيها؟ دعي عنك هذه السخافات يا بيماتي، ولا تفكري فيها بعد الآن قط، هل تفهمين، لماذا لا أسترسل أنا في تلك الأحلام؟ هل ترين أنني أحلم؟ هل ترين أن لي رؤى كنتلك الرؤى؟ أجيبي! هل اقتديت بي يا (ميتوتيشكا) أنني أعيش حياة هادئة، أنام نوما مريحا وأتمتع بصحة جيدة ذلك شيء يصير القلب يا عزيزتي، إنسي هذه الخزعبلات يا حياتي، إنسيها" (4).

هنا يتجلى الحوار ولكن في بعده اللغوي، بواسطة التهجين اللغوي من خلال ملفوظ واحد، هو للبطل (ديفوشكين)، يحدث إثر هذا تشخيص لغوي للصديقة الغائبة بذاتها الحاضرة بوعيها عن طريق لغتها الخاصة المنقولة بواسطة اللغة المشخصة، عند هذا الحد سيرز شكلا للغة، المباشر وغير المباشر، يقدم لحميداني هذا التحليل: "يقول ديفوشكين: ما أنت بمريضة يا ملاكي الصغير! يفرض صوت لغوي آخر نفسه داخل الملفوظ وهو صوت الصديقة التي تقول: (أنا مريضة)، وعندما يقول ديفوشكين: (ما قصة تلك الرؤى والأحلام؟) فإننا ندرك أنها أحلام ورؤى الصديقة التي لاشك أنها عبرت له عنها في السابق، وإذا نحن مضينا مع الملفوظ إلى نهايته نلاحظ أن وراء الصوتين موقفين أساسيين من العالم: أحدهما ينظر إلى الحياة نظرة تشاؤمية، والآخر ينظر إلى الحياة بتفاؤل وكلا الموقفين (الوعيين) تمت صياغتهما بواسطة التهجين في ملفوظ واحد له طابع حوار" (5).

(1) — باختين، ميخائيل: الخطاب الروائي، مصدر سابق، ص 120.

(2) — لحميداني، حميد: أسلوبية الرواية، مرجع سابق، ص 85.

(3) — المرجع نفسه، ص 85.

(4) — المرجع نفسه، ص 87.

(5) — المرجع نفسه، ص 88.

ما يماثل هذه التشكلات اللغوية هي ما نجد في مقاطع عديدة لأن الكاتبة أحلام مستغامي عمدت إعطاء دور السارد للأبطال في كل مرة، ما سيعطي لكل قسم من أقسام الثلاثية شكلا من الحضور الفعلي للسارد والحضور من خلال التشخيص اللغوي للوعي للطرف الآخر الذي يكون غائبا، فتجلى بذلك أشكال لغوية أو (أسلب)، عن طريق التهجين، من أمثال هذه التشكلات قول البطل خالد الرسام في (ذاكرة الجسد)، وهو يكتب للمهمته: "متى كتبت ذلك الكتاب أقبل زواجك أم بعد؟ أقبل رحيل زياد أم بعده؟ أكتبته عني أم كتبته عنه؟ أكتبته لتقتليني به... أم لتحبيه هو؟ أم لتنتهي منا معا، وتقتلينا معا بكتاب واحد... كما تركتنا معا من أجل رجل واحد؟".

عندما قرأت ذلك الخبر منذ شهرين، لم أتوقع إطلاقا أن تعودني فجأة بذلك الحضور الملح ليصبح كتابك محور تفكيري ودائرة مغلقة أدور فيها وحدي"⁽¹⁾.

يبدوا واضحا هنا أيضا، من خلال هذا النموذج، صوت لغوي آخر، (أنا كتبت رواية جميلة عن شخص ما)، أو من جهة أخرى: (أنا اخترت الزواج من الرجل الذي أشاء).

والملفوظ يرسم واقع صوتين، صوت حائر وصوت مطمئن ثابت.

وأما تعالق اللغات القائم على الحوارية: فقد تحدث باختين عن قوة تأثيره حيث قال: "بين الأسلبة والباروديا تقف - كما لو بين نصبين - الأشكال الأكثر تنوعا من اللغات المتبادلة الإضاءة والأجنة المباشرة، وقد تحددت بواسطة التعالقات الأكثر تنوعا للغات والإرادات اللفظية التي التقت داخل الملفوظ الواحد نفسه، إن الصراع القائم داخل الخطاب ودرجة المقاومة التي يبديها الخطاب موضوع -الباروديا- اتجاه الخطاب الذي يباشر عليه الباروديا، ودرجة تشيد تشخيص اللغات الاجتماعية مثل درجة تفريدها داخل التشخيص، والتعدد اللساني المحيط هو القائم دائما بدور الخلفية الحوارية ودور المرنان مرجع الصدى (...). كل ذلك يخلق تنوعا في طرائق التشخيص للغة الأجنبية"⁽²⁾.

يشرح حميد حميداني العلاقة المتداخلة ذات الطابع الحواري بين اللغات، حيث يقول: "هذا هو الشكل الحقيقي من أشكال الحوارية بين اللغات في الرواية ويعطيه (باختين) وصفا آخر حين يجعله بمثابة إضاءة متبادلة بين اللغات وهي إضاءة لا يشترط فيها كما هو الشأن في التهجين بحضور لغتين في ملفوظ واحد وإنما تظهر في الملفوظ لغة واحدة غير أنها مقدمة في صورة آنية ولا يمكنها بالطبع أن تحصل على هذه الصورة الآنية إلا إذا قدمت بواسطة وعي اللغة آنية خفية تعمل بشكل غير مباشر، هذه العملية يسميها باختين أيضا الأسلبة (LA STYLISATION) ونجد هنا تداخلا نظريا دقيقا بين مفهومي التهجين والأسلبة بحكم أن في كل منهما توجد لغة مشخصة وأخرى مشخصة"⁽³⁾.

(1) - مستغامي، أحلام: ذاكرة الجسد، مصدر سابق، ص 20.

(2) - باختين، ميخائيل: الخطاب الروائي، مصدر سابق، 123، 124.

(3) - حميداني، حميد: أسلوبية الرواية، مرجع سابق، ص 88.

ولتوضيح الفرق بين التهجين والأسلبة يضيف حميداني: "الفرق الأساس، إما يتضح كامنا في اللغة "ب" في التهجين حاضرة في الملفوظ بينما هي ضمنية فقط في ملفوظ الأسلبة وعلى العموم لا بد من وجود لغة مهيمنة، وأخرى مشخصة سواء في التهجين أو في الأسلبة"⁽¹⁾.

يذهب حميداني إلى أبعد من هذا، حيث يضرب لنا مقالا للتوضيح، لأن باختين لم يفعل، ويرى أن نموذج ذلك جاء في رواية (أحمد المديني) في روايته (أحمد الديني) في روايته (زمن بين الولادة والحلم)، جاء فيه: "وقف الرجل، وأوقف وبكى، واستبكى، كان موقفا جليلا مهيبا، سيرفع الكرب أرخى اللجام، ترفع عقيرة مولانا الإمام وبخ بخ: بلغني فيما بلغني وبلغت فيما بلغت، ولقد أبلغت وبلغ لي، وعن السلف الصالح وغار حراء، وبحار المعرفة السبعة وصلنا أنه يا سيد الرجال، لا بد من (ويغضي من مهابته): لا بد من بناء سور من حديد على الجدران، فتنفس القوم الصعداء، عداء... داء وقام، بعدها سيد الناس ليفاجئ الناس... لنشرب الليلة معرفة حكم الإمام مام.... مام"⁽²⁾.

يعلق الناقد عن تجسد التعلقات أو الأسلبة قائلا: "إن اللغة الوحيدة التي تظهر هنا بشكل مباشر هي لغة القدماء وهي تعبر عن موقف وإيديولوجيا، ولكنها معروضة أما منا بشكل جديد وهذا هو الوجه الآتي الذي اتخذته ضمن الملفوظ، إنها لغة محينا (Actualisée) وفق ترجمة برادة ولا يمكن للغة أن تحين أو ترسم لها صورة معينة إلا من خلال لغة أخرى غير أن هذه اللغة الواصفة غير ظاهرة في المثال، وإن كانت مع ذلك قابعة خلف اللغة الموصوفة لأن علامات وجودها ظاهرة في صورة المشخصة في التكتيف والتصديق"⁽³⁾.

ثم يواصل توضيحه: "فاللغة المنقولة إلينا تبدو حركية من مصادر مختلفة أي من نصوص متعددة، كما أنها خاضعة أحيانا لعلاقات اعتبارية وهي لهذا السبب اكتسبت مشروعية مناقضة نفسها بنفسها، إن وعي لغة أخرى متوارية وخفية هو الذي عمل إذا على إظهار اللغة المؤسلبة ضد نفسها، وعلى هذا النحو ينبغي أن نفهم ما قاله (باختين) بصدد الحوارية المتجلية في الأسلبة: (هذا الوعي اللساني للمؤسلب، والمعاصريه، يباشر عمله، اعتمادا على المادة الأولية للغة المؤسلبة، ولا يتحدث المؤسلب عن موضعه إلا من خلال تلك اللغة التي سيؤسلبها، والتي هي (أجنبية) بالنسبة إليه، لكن هذه اللغة الأخيرة هي نفسها مقدمة في ضوء الوعي اللساني المعاصر المؤسلب، فاللغة المعاصرة تلقي ضوءا خاصا على اللغة موضوع الأسلبة، إنها مستخلص منها بعض العناصر وتترك بعضها في الظل (...). وباختصار إنها تخلق صورة حرة للغة الآخرين، لا تترجم إرادة ما، ما سيؤسلب فحسب، بل أيضا الإرادة اللسانية والأدبية المؤسلبة"⁽⁴⁾.

إن مثل هذا التشاكل سيفتح للنص الروائي قضاء واسعا للتعامل مع لغات مختلفة تثري أسلوبه أكثر.

(1) -حميداني، حميد: أسلوبية الرواية، مرجع سابق، ص 88.

(2) - المرجع نفسه، ص 88.

(3) - المرجع نفسه، ص 88، 89.

(4) - المرجع نفسه، ص 89.

فأما النمط الثالث، المتعلق بالحوارات الخالصة، فهو في أساسه الحوار العادي، حيث يوضح حميداني ذلك: "يقصد باختين بالحوار الخالص ما سماه أفلاطون منذ زمن بالمحاكاة المباشرة (Mimèsis) أي حوار الشخصيات فيما بينها داخل الحكيم، وباختين كعادة يستخدم صيغا متعددة للتعبير عن الشيء الواحد، لذلك نجد يتحدث أيضا عما يسمى "الحوارات الدرامية الخالصة" ثم عن (حوار الرواية) وهو يقصد دائما حوار الشخصيات المباشر في الحكيم"⁽¹⁾.

على أن هذا الحوار ينطوي تحت الحوارية باعتباره الغاية القصوى، يقول باختين (وحوار الرواية نفسه، بصفته شكلا) مكونا، مرتبطا ارتباطا وثيقا بحوار اللغات الذي يرن داخل المهجنة وفي الخلفية الحوارية للرواية"⁽²⁾.

ويحدث التداخل بين هذه الأشكال كما يوضحها كذلك باختين: "إن التجاوز الحوارية للغات الخالصة إلى جانب التهجينات في الرواية، وهو وسيلة قوية لخلق صور اللغات، والتجابه الحوارية للغات، وليس للمعاني التي تشمل عليها، يرسم حدود اللغات ويتيح الإحساس بها، ويرغم على استشفاف الأشكال البلاستيكية للغة"⁽³⁾.

يعلق الناقد حميداني: "إن حوار الرواية، إذا مندمج في حواريتها العامة، وإذا كان له يميزه من حيث شكل الكتابة، وغياب الراوي، فإنه مع ذلك خاضع لنفس المقاييس التي يخضع لها التهجين والأسلبة، فهو أيضا تعبير عن تصارع أنماط الوعي، والرؤى للعالم كما أنه توجد بين اللغات المتجاورة عبرها، لغة منظمة ومؤسسية"⁽⁴⁾.

على أن الثلاثية أعطت قدرا كبيرا للحوار الخالص، وهو بذلك من ضمن الأساليب التي أضفت تنوعا مميذا على الشكل العام.

ب- الأسلوب والانفعالية:

إذا كان بطل "ذاكرة الجسد" الرسام، يمثل الجانب العقلي في الثلاثية ومن ثم اللغة المنطقية، فإن بطلة (فوضى الحواس) الكاتبة ستمثل الجانب العاطفي والحاصل اللغوي هو الانفعالية، وقد يكون عنوان الروايتين من أحد القرائن الأساسية التي تؤكد هذا التوجه.

مؤدى ذلك، ورود أسلوب البطلة حياة مشحونا بمختلف الأحاسيس الحادة اتجاه حاضرها أو ماضيها، لتلك العواطف النبيلة، التي عكست الحب والفرح والأمل... أو تلك العواطف النقيضة التي تعكس الكراهية واليأس والحزن وهذه البطلة هي التي تصف نفسها في أحد المواضع بعبارة: "أكره الملامح الهادئة، والأنوثة المسالمة، والأجساد الباردة، فمن أين جاء أمي كل هذا الصقيع؟ أمن استسلامها للقدر، أم من جهلها ومن أين جاءتني أنا كل هذه الحرائق؟ أمن تمردى على كل شيء أم من براكين الكلمات التي تنفجر داخلي باستمرار"⁽⁵⁾.

(1) - حميداني، حميد: أسلوبية الرواية، مرجع سابق، ص 90.

(2) - نقلا عن المرجع نفسه، ص 90.

(3) - باختين، ميخائيل: الخطاب الروائي، مصدر سابق، ص 124.

(4) - حميداني، حميد: أسلوبية الرواية، مرجع سابق، ص 91.

(5) - مستغامي، أحلام: فوضى الحواس، مصدر سابق، ص 102.

والأمر لم يتوقف عند هذا الحد، حيث سنجدها تقول عن نفسها في موضع لاحق: "... ومازلت أنتى الصمت وأنتى القلق فمن أين آتي بالكلمات، كي أتحدث إلى النسوة عن حزني؟" (1).

أما الأسلوب الانفعالية، فهو يعكس حالة من الاضطراب، وتتابع الأنفاس اللهثة من أجل قول شيء أو معرفة شيء والتأثير والتأثر.

لقد يحدث أن تلمس هذه الانفعالية في الأسلوب، الذي يخلو تماما من أشكال التجسيد اللغوي لهذا الاندهاش أو الاهتزاز العاطفي، إنما يحدث فقط ضمنا عن طريق الإيحاء، ومن هذه الأمثلة التي تجسد هذا الشكل الضمني، قول الكاتبة: "كان يمكن أن أكتب بالفرنسية، ولكن العربية هي لغة قلبي.. ولا يمكن أن أكتب إلا بها... نحن نكتب باللغة التي نحسن بها الأشياء. (...). المهم ... اللغة التي نتحدث بها لأنفسنا وليس تلك نتحدث بها للآخرين" (2).

إن عبارة كهذه، تنبض بالانفعالية الضمنية، وذلك من خلال توظيف جمل متوسطة الطول متناسقة الأصوات، لا تكتفي بالمعنى الأول، حتى تدعّمه بمعاني أخرى للتبرير والشرح وهي بذلك أقرب إلى لغة الأطفال.

تقول البطلة حياة في موضوع آخر: "تذكرت أيضا أن قصتي مع هذا الرجل، ولدت بسبب كلمة وعطر، وربما بسبب هذا العطر وحده، الذي لولاه لما استدلت عليه" (3).

إنه إلى جانب هذا الشكل من الإيحائية، عن طريق الشرح والإصرار على قول كل شيء، سنجد أن المبدعة في مواضع أخرى تقتحم الموضوع على لسان أبطالها، وتعتمد إلى تصوير الانفعال كما حدث لحظة اكتشافها أي البطلة حياة ذراع المصور المشلول، رأيناها تقول: "تنتابني قشعريرة، وحالة من الذعر، ليس مصدرها ما أرى، وإنما خوفي من أن أكون قد بدأت أجن، ولم أعد أعرف الفاصل بين الكتابة والحياة. (...). أو كأنني حلمت يوما بأن ما يحدث لي سيحدث وهاهو ذا يحدث فعلا" (4).

فالبطلة بهذه الألفاظ الدقيقة المتلاحقة استطاعة أن تنقل لنا ذلك الإحساس الذي انتابها من مقدرتها على شحن أسلوبها بانفعالية عالية، لا تتوقف عند حدود (الوظيفة الانفعالية) التي تهدف إلى التنبيه، كما هو محقق لدى ياكبسون حيث يقول: "إن الوظيفة الانفعالية، الظاهرة في صيغ التعجب تلون إلى درجة ما أقوالنا، على المستويات الصوتية والنحوية والمعجمية، وإذا حللنا اللغة من زاوية الإخبار الذي تنقله، الذي تنقله، فإنه لا يحق لنا أن نختزل مفهوم الإخبار إلى المظهر المعرفي للغة (5). وإذا كان هذا المظهر قد حاول الاقتراب من علمية هذه الوظيفة، فإن من جهة أخرى سنجد أن ياكبسون في حد ذاته، سلم ببعض التوابع الخاصة بهذه الوظيفة خارج

(1) - مستغامي، أحلام: فوضى الحواس، مصدر سابق، ص 125.

(2) - مستغامي، أحلام: ذاكرة الجسد، مصدر سابق، ص 91.

(3) - مستغامي، أحلام: فوضى الحواس، مصدر سابق، ص 262.

(4) - المصدر نفسه، ص 270.

(5) - ياكبسون: مرجع سابق، ص 28.

الإطار العلمي، يقول: "تهدف الوظيفة المسماة (تعبيرية) أو انفعالية المركزة على المرسل إلى أن تعبر بصفة مباشرة عن موقف التكلم تجاه ما يتحدث عنه، وهي تنزع إلى تقديم انطباع عن انفعال معين صادق أو خادع؛ ولهذا السبب فإن تسمية الوظيفة (الانفعالية) التي اقترحها مارتى قد بدت مفضلة على تسمية (الوظيفة الوجدانية) وتمثل صيغ التعجب، في اللغة، الطبقة الانفعالية الخالصة، وتبعد صيغ التعجب عن وسائل اللغة المرجعية في آن واحد بواسطة تشكيلها الصوتي"⁽¹⁾.

بالاحتكام إلى هذه الصيغ، سنجد أن أحلام مستغانمي وظفت صيغ التعجب باستمرار لإظهار هذا التفاعل مع الأشخاص والمضامين، حيث تقول للرسام خالد عن كتابها الذي أبدى تحفظاً عن عدم قراءته: "كان عليك ألا تقرأني إذا"⁽²⁾.

ثم هي تقول للرسام في موضع آخر عن رغبتها بأن تنفرد بلوحاته: "في الواقع كنت أريد أن أرى لوحاتك بتأن أكثر، ثم أكن أريد أن أتقاسمها في ذلك اليوم مع ذلك الحشد من الناس عندما أحب شيئاً... أفضل أن أنفرد به!"⁽³⁾.

وفي سياق التفاعل مع الأشخاص، قالت تخاطب المصور في أول لقاء بعد أن قدم لها مساعدة ما: "آسفة... لقد أزعجتك!"⁽⁴⁾، هذه العبارات التخاطبية التي تكون لها سياقات معينة، تزداد لدى البطلة "حياة" دقة وحدة ومن أمثلة ذلك حديثها مع المصور: "يؤلمني أنك مازلت لا تعي كم أنا جاهزة لأدفع مقابل لقاء معك..."⁽⁵⁾.

أما شكل النبرات الصوتية الذي من الممكن أن يتخلل ضمناً، فإن الموقف في حد ذاته هو الذي يعكس هذا الجانب المغيب في النص قبل أن يصبح (إنتاجاً).

وقد ترجع أسباب ملازمة ها الأسلوب للانفعالية إلى طبيعة هذه البطلة التي كانت تشهد أحداثاً بالغة الخطورة في مختلف مراحل حياتها، ليس فقط في مرحلة طفولتها بل أن ذلك رافقها حتى في مراحل المتقدمة من عمرها، لقد تربت في أكناف الثورة وهي بعد ذلك تشهد تلك الأحداث الدامية التي يمر بها وطنها.

بقي أن نشير إلى أن الرواية قد استخدمت الكثير من الأساليب التهجينية، وكذا الحوارات الخالصة التي يؤكد عليها باختين في كل النصوص الروائية.

(1) - ياكسون: مرجع سابق، ص 28.

(2) - مستغانمي، أحلام: ذاكرة الجسد، مصدر سابق، ص 127.

(3) - المصدر نفسه، ص 88.

(4) - مستغانمي، أحلام: فوضى الحواس، مصدر سابق، ص 71.

(5) - مستغانمي، أحلام: عابر سرير، مصدر سابق، ص 191.

ج- الأسلوب والانتقائية:

نقصد بالانتقائية هنا تلك الاستخدامات التي ستعطي للأسلوب صفته الحقيقية، وهو ذلك الاختيار الحذر للمفردات قبل استعمالها، لأجل تحقيق أغراض بعينها، قد تتمثل هذه الاستعمالات فيما يلي:

- السهولة، تبسط العبارة للمستمع دون إفراغها من الملمح الجمالي .

-الوضوح: الدقة في التعبير دون اللجوء إلى التعقيد.

-الإيجاز: تبليغ الفكرة بأقل التكاليف اللغوية.

من هنا سنجد أن مصطفى ناصف سيعتبر أن استخدام الأدوات البلاغية، هي وسيلة فعالة للإبلاغ يقول: "لاشك أن كلمة بلاغة ترتبط ارتباطا وثيقا بفكرة المقاصد، وما أن يستعمل هذا اللفظ حتى نجد أنفسنا مضطرين إلى أن نتم الجملة بكلمة من وادي المقاصد أو الأهداف، أي أن البلاغة مدارها تحقيق الأهداف بواسطة اللغة، (...) فهي إما أن تكون أهدافا عملية أو أهدافا تسمى باسم الشعر، أو أهدافا تسمى باسم الخطابة أو أهدافا تسمى باسم الثقافة العامة، أو أهدافا تسمى باسم الدعاية، وكل نظام يختلف في بنية الفكرية واللغوية عن سائر الأنظمة"⁽¹⁾.

وغايتنا من وراء إظهار أهمية البلاغة، راجع إلى تلك الاستخدامات التي ستأتي مكثفة في هذا الأسلوب الذي اعتبرناه (انتقائيا) بل أكثر من ذلك سيكون وسيلة لتحقيق هذه العناصر الثلاثة دفعة واحدة.

على أن السهولة، والوضوح، والإيجاز، مع الاستخدامات البلاغية، هي التي ستلازم الصحافي المصور، من خلال أسلوبه، وإذا تحقق هذا التناول على مستوى الأسلوب تحققت الانتقائية، بل سينطق دور الصحافي الفني في الرواية، وتتجلى خصوصيته بشكل لا يدع مجالاً للشك، وذلك كله كفيل بإعطاء قوة فنية إضافة لهذه الأعمال الروائية.

من البداية سنجد أن الشخصية الموازية للصحافي في رواية (فوضى الحواس) تصفه برجل اللغة القاطعة: "وكان هو رجل اللغة القاطعة أو كانت جملة تقتصر على كلمات قاطعة للشك تراوح بين (طبعاً) و (حتماً) و(دوماً) و (قطعا)"⁽²⁾.

من هنا سنرى أن الصحافي مقلا في أسلوبه شديد الانتقاء، من أمثلة هذه القطعية: قالت حياة: "أسفة... لقد أزعجتك! (رد الصحافي): قطعاً"⁽³⁾.

(1) - ناصف، مصطفى: اللغة بين البلاغة والأسلوبية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1989، ص 189.

(2) - مستغامي، أحلام: فوضى الحواس، مصدر سابق، ص 18.

(3) - المصدر نفسه، ص 71.

ومن أمثلة هذه الانتقائية التي تقول الكثير في عبارة وجيزة سهلة، وهو يرد على سؤال البطلة حياة حول سر استخدام عطر ما، وما إذا كان راجعا إلى سبب إعجابها هي به فأصبح لأجل ذلك يحضر ضعف القارورة: "لا: لقد أحضرت معي هاتين القارورتين من فرنسا كلما سافرت، واحدة لي وأخرى لصديقي "عبد الحق، في الحقيقة، هو الذي جعلني أكتشفه إنه لا يستعمل غيره"⁽¹⁾.

ليتضح أنه نفى أن يكون قد أصبح والعا بهذا العطر لإعجابها هي به، وحدثها بعد ذلك عن سبب جلب قارورتين، وأن ذلك كان من أجل صديق له، هو الذي كان قد دفعه إلى ذلك الولع، بهذا النوع من العطر، لأجل ذلك لا يستعمل غيره، فنعرف جل هذه المستجدات التي كنا نجهلها مع البطلة في أقصر عبارة، وبشكل واضح ذكر معه اسم صديقه والمكان الذي كان قد جلب منه ذلك العطر، وهذه المسميات ستكون وسيلة من وسائل الإيضاح.

إن الصحافي حتى وهو تلك اللحظات التي تقتضي قول الكثير لتبرير شيء ما، أو شحن عباراته بشيء أنواع الوسائل اللغوية لإثارة العواطف، سيكتفي بالقول لشرح سر ظل يكتمه هو سر شلل ذراعه: "لأن الحقيقة تعبر نفسها دائما رديئاً! (...). وأحيانا بشكل قاتل، حتى عندما لا تتعدى جرميتها قتل أو هامنا"⁽²⁾.

إن ذلك كله كان في لحظة الاعتراف بشيء عميق الأثر في نفسه، طالما أحفاه عن تلك المرأة من أشكال هذا الأسلوب الانتقائي قول الصحافي: "فكرة أن أترك ابني يتيمًا كانت تعذبني حتى أنني في الفترة التي تلت اغتيال عبد الحق، كنت استيقظ مذعورا كما على صوت بكاء رضيع"⁽³⁾.

وفي موضع آخر، سيحدثنا عن أفكار حيث يقول: "أستلتي الوجودية بدأت مع القطة كيف تستطيع القطة أن تحمل صغارها بين أنيابها من دون أن تؤذيهم؟ وهل حقا هي تخفي صغارها عن أبيهم الذي يحدث عندما يجوع أن يأكلهم؟ وهل الآباء جميعهم قساة وغير مبالين؟ وهل ثمة قطط أكثر أمومة من نساء يحملن أئداء تدر اللبن وتظن بالأمومة؟"⁽⁴⁾.

إنه يضطر إلى نموذج القطة الحيوان الوديع لإجراء ما يماثل مقارنة، لأجل تبسيط هذه الفكرة، وعندما سنراه يجري مقابلة صحفية مع زيان البطل الثوري، فهو واضح مباشر بعيدا عن الإلغاز والغموض، سيدخل كل ذلك ضمن الأسلوب والانتقائية.

أما لحظة الاسترسال في الحديث عن العواطف فهو كذلك شديد الاقتصاد، يقول عن الحب: "... فالحب الكبير يختبر في لحظة ضياعه القصوى"⁽⁵⁾.

(1) - مستغامي، أحلام: فوضى الحواس، مصدر سابق، ص 263.

(2) - المصدر نفسه، ص 270.

(3) - مستغامي، أحلام: عابر سرير، مصدر سابق، ص 21.

(4) - المصدر نفسه، ص 48.

(5) - المصدر نفسه، ص 297.

وتظهر روعة هذا الأسلوب حين يعبر عن أكثر من معنى لأكثر من إحساس، مستعينا بأداة التشبيه البلاغية، مصورا موقف افتراقه عن جثمان زيان، يقول: "أما أنا فوجلجت الطائرة متاعا بين الركاب"⁽¹⁾.

إن لجوء المبدعة إلى استخدام البلاغة، سيمكئها من استثمار طاقة تعبيرية تسهل حشد الألفاظ للتعبير عن مواقف بالغة الدقة، تقتضي أكثر من عبارة في حالة إهمال الوسيلة البلاغية، وهو ما أوضحته هذه الصورة.

إن الأسلوب يستجيب لتلك الاستعمالات اللغوية الشفافة التي تتحرى الدقة من جهة، والسرعة من جهة أخرى، وهنا نجد أن المبدع يكون مضطرا إلى استخدام تلك الصورة البلاغية كالتشبيهات البليغة أو الإستعارات بأنواعها أو المجاز المرسل، ناهيك عن بعض الاستخدامات الأخرى كالتقديم والتأخير أو الحذف، وكل ذلك سيعطي للأسلوب قوة إضافية، وقد رأينا كيف أن الثلاثية حاولت أن تستفيد من مختلف هذه التقنيات البلاغية.

الخلاصة:

ستعد هذه الدراسة الأسلوبية للثلاثية، هي الدراسة النسقية للنص، حيث أثبتنا من خلالها، وجود تنوع وتعدد واضح، ما سيرسم بعداً جديداً من أبعاد (الحوارية)، كما قدمها باختين، وذلك من داخل النص.

إن هذا الشكل من أشكال الدراسة النصية، هو أكثر ارتباطا بالجانب النسقي الداخلي بدرجة أساسية دون إهمال للجوانب السياقية باعتبارها مفاهيم ملازمة للخطاب الذي يستوجب هذا الارتباط بالأبعاد الخارجية سواء كانت نسقية يعد النص امتدادا لها من حيث بنيته الشكلية، أو هي مرجعيات تخدم المضمون أكثر.

من هنا ستكون الدراسة الخارجية للنص والتي ستأتي لتكميل هذه الدراسة حيث سنتناولها في المبحث الموالي تحت عنوان التناص.

التناس

لأن مصطلح التناس تم استحداثه من قبل جوليا كريستيفا، وتبناه بعدها تودوروف حيث يقول عن ذلك في كتابه: "ميخائيل باختين ومبدأ الحوارية" ضمن فصل عنوانه بالتناس ما يلي: "لا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبيرات أخرى، وهذه العلاقة جوهرية تماما ولذا فإن النظرية العامة للتعبير هي، في منظور باختين انعطاف لا يمكن تقديمها أو تفاديها كي تصل إلى دراسة هذا المظهر من مظاهر المسألة"⁽¹⁾.

ثم يضيف: "والمصطلح الذي يستخدمه للدلالة على العلاقة بين أي تعبير والتعبيرات الأخرى هو مصطلح الحوارية، ولكن هذا المصطلح المفتاحي، كما يمكن للمرأ أن يتوقع، مثقل بتعددية مربكة في المعنى، ولذا فضلت أن أفعل ما فعلته سابقا عندما ترجمت مصطلح (Metalinguistic) إلى (Translinguistic)، وهكذا سوف استعمل، لتأدية معنى أكثر شمولاً مصطلح (التناس) (Intertextuality) الذي استخدمته جوليا كريستيفا في تقديمها لباختين، مدخرا مصطلح الحوارية لأمثلة خاصة من التناس مثل تبادل الاستجابات بين متكلمين أو لفهم باختين الخاص للهوية الشخصية للإنسان"⁽²⁾.

إذا كانت جوليا كريستيفا هي أول من استخدم مصطلح التناس، فإن ذلك كان حسب ما حدده قاموس (Petit Robert) لسنة 1958⁽³⁾. أما تلك العمومية التي تحدث عنها تودوروف بخصوص مصطلح الحوارية لاحقا، ستعلق خصوصا بتلك الفترة التي تم فيها إلحاق الحوارية بتقنيات عموم الأجناس الأدبية بدل الرواية كما جاءت الحوارية لأجلها حيث سجدت الحوارية بتقنيات عموم الأجناس الأدبية بدل الرواية كما جاءت الحوارية لأجلها حيث سجدت أن باختين في كتابه (شعرية دوسيفسكي)، خصص فصلا مسمى بأنماط الكلمة الشعرية، يدعو من خلاله إلى علم يحقق بوضوح تلك العلاقات القائمة بين الكلمات والنصوص وهو (علم عبر اللسان)، أو بترجمة جميل التكريتي (ما بعد اللغة) لأجل القضاء عن مشكله العمومية التي تحدث عنها تودوروف لما تعلق الأمر بمصطلح (الحوارية)، ما يعكس وعي باختين بدقة توظيف المصطلح.

يقول عن تلك التفاعلات الحوارية ومتطلباتها: "إن العلاقات الحوارية (بما في ذلك علاقات المتكلم الحوارية بكلمته الخاصة به) هي من اختصاص ما بعد اللغة، ولكن هذه العلاقات بالذات، المحددة لخصائص البنية اللفظية لأعمال دستيفسكي الأدبية، هي التي تحظى باهتمامنا في اللغة التي هي مادة علم اللغة، لا توجد ولن توجد أي علاقات حوارية، إنها غير ممكنة لا بين العناصر في منظومة اللغة (على سبيل المثال بين الكلمات في القاموس

(1) - تودوروف: ميخائيل باختين ومبدأ الحوارية، مرجع سابق، ص 121.

(2) - المرجع نفسه، ص 122.

(3) - Le petit Robert de Paul Robert. Dictionnaires de la langue française. 1993. Montréal Canada p. 1200.

بين الأجزاء الرئيسية للكلمة إلى آخره)، ولا بين عناصر (النص) في حالة تناوله من زاوية علم اللغة بمعناه الصارم والدقيق" (1).

من هنا سنتمكن من ترجمة فكرة العمومية التي تحدث عنها تودوروف بفكرة الولاء للرواية دون غيرها خصوصا إذا علمنا أن تودوروف كان همه جعل التناسل يتلائم مع جميع الأجناس .

إن فهم باختين كان أعمق لما أصبح يعرف بـ (التناسل)، وهو الذي يقول عن ذلك: "إن الاتجاه الحوارية للخطاب هو بطبيعة الحال، ظاهرة خاصة بكل خطاب، إنه التثبيت الطبيعي لكل كلام حي، وعلى كل طرق التي يسلكها نحو الموضوع، وفي كل الاتجاهات يصادف الخطاب موضوعا آخر (أجنبيا)، ولا يستطيع أن تجنب تفاعلا حيا قويا معه، وحده آدم الأسطوري، وهو يقارب، بكلامه الأول، عالما بكرا، لم يوضع بعد موضع تساؤل، وحده آدم ذاك المتوحد، كان يستطيع أن يتجنب تماما هذا التوجه الحوارية نحو الموضوع مع كلام الآخرين" (2).

يتوصل تودوروف إلى هذا التعريف الشامل والبسيط للتناسل الذي وإن يكن قد عمد إلى إعطائه وجهها علميا جديدا، فإنه لم يتنكر لفضل ابتكاره من طرف باختين، حيث جاء في تعريفه: "تعد جميع العلاقات التي تربط تعبيرا بآخر، وبصورة أساسية علاقات تناسل" (3).

أما الناقد العربي حميد حميداني، فقد اعتبر أن تودوروف كان قد أوضح أنماط الأسلوب وهو بصدد مناقشة الحوارية، ثم انصرف عن الفكرة إلى مصطلح التناسل، موضحا أن تودوروف أخذه عن غيره ثم اقتبس تعريفا معينا وقد علق لحميداني عن ذلك بقوله: "(إنه على المستوى الأكثر بساطة، كل علاقة بين ملفوظين تعتبر تناسلا، وكل نتاجين شفويين، أو كل ملفوظين يجاور أحدهما الآخر، يدخلان في نوع خاص من العلاقات الدلالية، نسميها علاقات حوارية) إن ما هو أساسي في الحوارية ليس هو إيجاد علاقة منطقية أو شكلية أو بلاغية بين ملفوظين بل تحقيق علاقة دلالية، أو حوار فكري يظهر من خلاله تباين معلن في المواقف" (4).

على أننا كنا نتوقع وضع نقطة، للدراسة الأسلوبية باعتبارها دراسة داخلية ومنه فقد ظل تصور معين سائدا مفاده أن: "أدوات الأسلوب يكن أن تصنف الكاتب أو الخطيب والذي يكون مطالبها بميكلة أفكاره بواسطة حمل نموذجية وأصناف الصور الوصفية المناسبة لنمط خطابة" (5).

هذا الشكل من الدراسة التي وثقت الصلة بين النص ومؤلفه وظلت تؤسس لهذه العلاقة. إلى أن جاءت البنيوية لتضع لها حدا نهائيا من خلال الاشتغال بدراسة عمودية. ومنه لا نستغرب عدم إلتفات تودوروف لمثل

(1) - باختين، ميخائيل: شعرية دوستيفسكي، مصدر سابق، ص 265، 266.

(2) - باختين، ميخائيل: الخطاب الروائي، مصدر سابق، ص 54، 53.

(3) - تودوروف: ميخائيل باختين ومبدأ الحوارية، مرجع سابق، ص 122.

(4) - لحميداني، حميد: أسلوبية الرواية، مرجع سابق، ص 91 .

تلك الوقفات الأسلوبية التي قام باختين بالتنظير لها وفق رؤية حوارية. ومن هنا حسب ما يرى الباحث يكون تودوروف قد قام بإدماج تلك المسائل الأسلوبية ضمن الأنواع التناسية.

إن الدراسة الخارجية للنص التي تقابل الدراسة الأسلوبية هي الدراسة التناسية، وهذا التوجه إلى محيط النص بغض النظر عن شكله، هو الذي يقول عنه تيري إيجلتون باعتباره السبب المباشر لتشكيل النص: "النص الأدبي نتاج لوضعية معينة تحتمها عناصر أو تشكيلات (...) يشكل النص نتاجا لهذه الوضعية كي يحدد بفعالية عناصره المحددة الخاصة. وتظهر هذه الفعالية بجلاء في علاقة النص بالإيديولوجية⁽¹⁾.

بل أن عامل الإيديولوجية كما يرى بليخانوف يقتحم الفن مباشرة: "الفن كله ينبع من تصور إيديولوجي عن العالم، بل لا يمكن أن يوجد عمل فني يخلو تماما من مضمون إيديولوجي⁽²⁾.

أما الباحث سيكتفي من تلك المؤثرات الخارجية. بما يخص الشكل الأدبي. والتفاعلات القائمة بين النصوص على وجه التحديد. يكون الأمر تارة استبدالاً. وتارة أخرى تمازجا كما يرى رواد التناس حيث يقول عبد الملك مرتاض عن ذلك: "الكتابة الراهنة ليست في حقيقتها إلا استبدالاً لكتابة سابقة على حد تعبير جوليا كرسنيفا. والنص المائل ليس إلا مزيجا من نصوص أخرى كثيرة (مجهولة) كما يعبر هذه المرة رولان بارت⁽³⁾.

وإذا كان مرتاض يستغرب فكرة الانصراف عن النصوص الأصلية. وأخذ موقف بعينه حيال هذا التفاعل، كما كان الأمر مع قدماء النقاد العرب. فإننا سنعتبر أن العبرة تكمن خصيصا في إعطاء بعد تاريخي للنص الأدبي داخل حقل الأدب. ودون الالتجاء إلى معارف أخرى.

بقي بعد هذا أن نقدم تصور مرتاض للتناس مع الأدب المقارن حيث يقول: "إذا كان موضوع الأدب المقارن هو تبادل التأثير القصدي. وذلك إذا تعلق بأدب لغة أخرى، فإن التناس هو تبادل التأثير غير القصدي. والإغتراف من المحفوظ المنسي"⁽⁴⁾.

إن مجمل هذه التصورات وما يرافقها من تعقيدات ناجمة عن تداخل الرؤى بين المناهج المختلفة. هي التي سنحاول عدم التورط في تتبعها لأن مجال الدراسة يضيق عن ذلك. لنصرف إلى تطبيق قراءة تناسية على نصوص الثلاثية. ولكن ضمن تصور محدود بذلنا كل الجهد لحصره ضمن نطاقات معينة، نتيجة اتساع فضاء الثلاثية، حيث سنقوم بتطبيقاتنا حول ثلاث مسائل أساسية. رأى الباحث أنها من الممكن جدا أن تكون محورية في الثلاثية ككل، ومهما اختلفت المسميات والعلاقات فإن الجوهر نفسه، والأمر يخص: فكرة الأرض، تعلق الأمر في ذلك بالوطن أو المدينة أو القرية، أو تعلق الأمر بالوطن المستعمر أو الوطن المتحرر كل ذلك سواء.

(1) - إيجلتون، تيري: النقد والإيديولوجيا، ت. فخري صالح، ط1، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2005، ص 90.

(2) - نقلا عن: إيجلتون، تيري: الماركسية والنقد الأدبي، ت. جابر عصفور. ط2. دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، 1986، ص 25.

(3) - مرتاض، عبد الملك: نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2007، ص 264.

(4) - المرجع نفسه، ص 292.

والمسألة الثانية: إنسان القضية، وهنا لا فرق بين الرجل والمرأة فقط يهتم الشخص الذي له غاية وهدف يسعى من أجلهما، يضحي لتحقيقهما، وأخيراً: مسألة الصراع، وهنا يتجلى عامل التفاعل بين فكرة الأرض، باعتبارها عنصراً مادياً، ومن جهة أخرى، إنسان القضية، كعنصر بشري يكمل العنصر الآخر ولكن بقضيته.

هذه الأوجه الثلاثة هي التي سنبحث عن تناسقاتها مع النصوص السابقة، العالمية في شكلها القديم أو الحديث وحتى المعاصر، ومن جهة أخرى ما يقابلها من أشكال عربية ومحلية. ولا مانع أن نقف كذلك لدى تلك التفاعلات مع النصوص المقدسة لما لها من حضوة في الثقافة الخاصة للمبدعين. علماً أن أحلام مستغانمي لم تكف خلال نصوص الثلاثية -دون استثناء- عن الحديث والمناقشة المستمرة لمختلف الأقوال، والتوجهات والمواقف التي وقعت مع الكثير من الأدباء وما اشتملته نصوصهم، ما يعكس من الوهلة الأولى هذا الحس التناسقي.

1- فكرة الأرض في الثلاثية:

تبرز فكرة معالم الأرض في الثلاثية من خلال تلك الصلة الوطيدة التي كانت تجمع بين أشخاص الروايات الثلاث وأرضهم ووطنهم ومدينتهم، وشوارعهم، ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد بل تعداه إلى غابات الوطن وقراه. هذه العلاقة التي توشك أن تأخذ شكل العلاقة التي وجدنا نبيلة إبراهيم تؤسس لها بين مرجعيات الأدب الشعبي. وهي تلك المجموعة اللصيقة بالأرض وبيعض معالمها المقدسة⁽¹⁾. بغض النظر عن تصوراتهم التي ستتدخل هنا أساليب الحياة المعاصرة من خلال التعليم والتثقيف لتهديب مفاهيمهم المعرفية. ومع ذلك تتجلى هذه العلاقة صريحة على ألسنة الأبطال، يقول الصحفي: "يخطيء من يعتقد أننا عندما ندخل مدناً جديدة نترك ذاكرتنا في المطار، كل حيث يذهب يقصد مدينة محلاً بأخرى وقيم مع آخرين في مدن لا يتقاسمها بالضرورة معهم، ويتجول في خراب وحده يراه"⁽²⁾.

وإذا كانت هذه الصلة بالأرض طبيعية، فإن الانتماء الحقيقي ستدلل عليه عوامل تؤدي في الغالب إلى محاولة المساس بالصلة بين الأرض وهذا الشخص الذي ينتمي إليها، وقد عمدت الثلاثية إلى وضعنا أمام ثلاثة نماذج لهذه العلاقة المضطربة مع الأرض، ومن خلالها سنتبع تناسقاتها مع المرجعيات الأدبية السابقة:

أ- العلاقة المضطربة بفعل الاستعمار.

ب- العلاقة المضطربة بسبب الغربة.

ج- العلاقة المضطربة بفعل تأزم الأرض.

ويرد تفصيل ذلك فيما يلي:

أ- العلاقة المضطربة بفعل الاستعمار:

(1) - إبراهيم، نبيلة: أشكال التعبير في الأدب الشعبي. ط3. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص 11، 12.

(2) - مستغانمي، أحلام: عابر سرير، مصدر سابق، ص 93، 92.

هذه المشكلة تم عرضها أحيانا بطريقة مباشرة من خلال نموذج البطل خالد الرسام الذي كان يمثل وجهها فعليا من أوجه الثورة التي قامت باسترداد أرض، أراد المستعمر الاستيلاء عليها، ومن هنا فقد كافح "خالد الرسام" عن الأرض وضحي من أجل استردادها بما يملك، أما الطريقة الثانية لعرض هذا الوجه فهي غير مباشرة، حيث سنجد أن البطلة "حياة" يتيمة الأب لأن أبها شهيد الحرب، فداء للأرض، وقد كان الصحافي هو الآخر ابن رجل مجاهد وهكذا ...

مثل هذه الأشكال من النصوص الصارخة بأعلى صوت ضد كل محتل، وضد كل غاز سنجدها منتشرة في الآداب العالمية، حيث رأينا كيف أن رواية (الحرب والسلام) لصاحبها "ليوتولوستوي" جاءت لتصوير الأمة الروسية وهي تقف في وجه الفرنسيين الغزاة، ومن ثم كان بمقدورنا أن نقف لحظات لنرى كيف تماهت جميع أبناء الشعب لاستنقاذ أرضهم من يد نابليون، بل وقفنا لحظة مؤثرة مع (أندري) وهو يودع أخته ومعها يودع قريته إلى الحرب⁽¹⁾. ورغم أن الموقف لم يكن سهلا لأن المصير هو حتما إلى الموت أو الهلاك. ولكن ذلك كله يهون لأنه من أجل الأرض. من هنا كان بعض الأشخاص في هذه الرواية الملحمة، يقول عن الحرب وهو في ساحة القتال: "يا لها من أمر مروع هذه الحرب: يا لها من أمر مريع!"⁽²⁾.

إذا كانت الكيفية متفاوتة في الزمان والمكان بين "ذاكرة الجسد" التي تناولت هامشا من الثورة الجزائرية و"الحرب والسلام" التي تناولت هي الأخرى جزءا من حرب الروس مع الفرنسيين، فإن العامل واحد وهو استعمار الأرض من قبل طرف دخيل وقيام أبناء الأرض لاسترداد حقهم.

لأن فكرة الأرض قديمة جدا، قدم البشرية، فقد رصد لنا إسخيلوس في مسرحية (الفرس) شكلا من أشكال الغزو واحتلال الأرض، واستعباد أهلها، وأحيانا فإن هذا النص حرف الحقيقة التاريخية للحديث عن مجد أمة سعت وواجهت الغازي المحتل⁽³⁾.

هذه المسائل التي تمحورت حول رفض المستعمر، هي التي حملتها الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية ومن خلالها برز إلى السطح بقوة الصراع بين الأنا والآخر، وقد تكون رواية (نجمة) "لكاتب ياسين" من بين أهم الروايات التي أخذت ذلك على عاتقها⁽⁴⁾.

ب/- العلاقة المضطربة بفعل الغربة:

لقد رسمت الثلاثية دار مُقامٍ لأشخاصها فكان الوطن والمدينة والمترل الطفولي وأدق معالم الشارع والشوارع الأخرى والمسجد والمحلات، ولحظة الالتقاء مع الوطن من خلال المطار والأوجه المألوفة للأرض رغم بؤسها، يقابلها دار الاغتراب، وقد تجلت فرنسا على وجه الدقة لتمثل محل الغربة، ومع أنها اشتملت على مدن لا

(1) - تولستوي، ليو: الحرب والسلام، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1995، ص 200.

(2) - المرجع نفسه، ص 400.

(3) - إسخيلوس: ترجميدا إسخيلوس، ت. عبد الرحمن بدوي. ط1. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996، ص 65.

(4) - Kateb yacine: Edition du seuil, paris, 1956, p 108.

تكاد تحصى معالمها ومختلف أشكال الحضارة المعاصرة التي تحتذب مختلف عيون العالم. إلا أن ذلك لا يجعل شخصيات الثلاثية يبذلون اهتماما واضحا بها، ربما نتيجة جراح الوطن التي تسبب فيها ذات يوم هذا الآخر، بل سنجد أن ناقدا مثل مصطفى بدوي اعتبر أن أمرا كهذا هو من أحد ثوابت الرواية العربية الحديثة، التي ظلت تصور ثنائية الشرق والغرب⁽¹⁾.

من هنا وجدنا شخصية الصحافي توافق عداوة خالد الرسام لذلك المنظر الجميل الذي يمثل نهر السين، حيث يعبر عن ذلك بقوله: "أفهم عجز خالد في تلك الرواية على إقامة علاقة ود مع هذا المنظر الجميل"⁽²⁾. وهي نتيجة يتفق معه حولها ضمينا.

إن اضطراب العلاقة بفعل الغربة عن أرض ليست أرض صاحبها، لم تتوقف عند هذا الحد بل اشتملت حتى الأشخاص الذين لا تتفق طبائعهم مع الوافد، ومن هنا فقد جمعت المنفعة بين خالد الرسام وكاترين أو (فرونسواز) وكذلك الأمر مع الصحافي بعد ذلك.

إن الشكل الذي يجسد الاغتراب هو الذي عاجلته (الأوديسة) منذ مطلع فجر الأدب، حيث تم إظهار مغامرات أوديسيوس وكيف مر على مختلف الأهوال لغاية واحدة هي العودة إلى وطنه وزوجته في النهاية، بل أن هوميروس رسم تلك العودة الظافرة بعد غياب دام عشرون عاما⁽³⁾.

أما زيان الرسام فقد عاد جثمانا مسجى، وربما يرجع ذلك إلى كون المؤلفة أرادت تحليله من خلال أعماله وأقواله. لنستذكر بذلك فكرة أقدم ملحمة وهي ملحمة (كلكامش) التي توصلت في النهاية إلى أن الخلود للأعمال وليس للأشخاص⁽⁴⁾.

من هنا كنا قد رأينا كيف أن الصحافي ظل يردد أقوال خالد الرسام (زيان) وكأنه لا يزال معه لقوة تأثير ما كان زيان قد رده على مسامع الصحافي.

في حين أن شكل هذه الغربة التي رصدتها الثلاثية، سواء في شق الفكر أو الفعل وانصهارها بعيدا عن الوطن، فإن الأدب الحديث والمعاصر كتب في نطاقها الشيء الكثير وهو ما رأيناه في تلك الروايات الطليعية كرواية (عصفور من الشرق) لتوفيق الحكيم ثم رواية (قنديل أم هاشم) ليحيى حقي، ورواية (موسم الهجرة إلى الشمال) لكاتبها السوداني "الطيب صالح" إذ يقول عنها "رجاء النقاش": "لم أتصور أنني أقرأ رواية كتبها فنان عربي شاب، ولم أتصور يوما أن هذه الرواية الناضجة الفذة- فكرا وفنا- هي عمله الأول"⁽⁵⁾. على أن البطل "مصطفى سعيد" رجل عانى الغربة والاعتراب بين وطنه السودان ومكان الغربة بلندن.

(1)- بدوي، محمد مصطفى: مرجع سابق، ص 100.

(2)- مستغاني، أحلام: عابر سرير، مصدر سابق، ص 101.

(3)- أوديسا هوميروس. ت أمين سلامة. ط2. دار الفكر العربي، سورية، 1978، ص 18.

(4)- ملحمة كلكامش. ت طه باقر، موفم للنشر، الجزائر، 1995، ص 55.

(5)- النقاش، رجاء: أدباء معاصرون مع 1، طباعة المركز النموذجي لرعاية وتوجيه المكفوفين (طريقة برايل). القاهرة، 1971، ص 147.

هذه الأشكال وغيرها تعبر عن حب الأرض الذي يظهر بسبب ما، ولأن أبطال الثلاثية تم بناء وعيهم الذاتي على حب الأرض، فقد كانوا يترجمون هذا الحب بعواطف مباشرة، أو أن ذلك كان ينعكس من خلال خوفهم على الأرض وما يطرأ عليها من مشاكل، وجميع هذه العواطف تذكر بذلك الموقف الذي قام به (إليوشا) في رواية (الإخوة كرامازوف) حيث قام بتقبيل الأرض الروسية تعبيرا عن حبه الكبير، وتعبيرا عن تلك الصلة الوطيدة بين هذا الشخص وأرضه⁽¹⁾.

ج- اضطراب العلاقة بفعل تأزم الأرض:

مثل هذه العلاقة المضطربة تطراً خصوصاً لحظة حدوث أي أزمة في وطن بعينه، وقد قامت الثلاثية فرصدت لحظة التأزم التي عاشتها الجزائر عقب أحداث أكتوبر سنة 1988. ومثل هذا الرصد هو ما وجدناه لدى "واسيني الأعرج" في رواية (سيدة المقام) حيث اعتبر الكاتب أن تأزم الأرض يعني موت الحياة وموت الفن⁽²⁾.

2- إنسان القضية في الثلاثية:

تقول المؤلفة أحلام مستغامي على لسان بطلتها في رواية (فوضى الحواس) ما نصه: "ما زلت في الحياة أحب الرجال الذين في حياتهم قضية، وفي الروايات أحب الأبطال الذين في حياتهم امرأة. وكان أجدر بي لو فعلت العكس!"⁽³⁾.

قبل مباشرتي التحليل، سنحاول فهم نقاط الالتقاء بين الرواية والحياة، حيث يرى "بيرسي لوبوك" في هذا السياق: "أن الرواية ليست شريحة من الحياة بل إنها قطعة من الفن لها نظائر، والحقيقة القائلة بأنها صورة مثالية ليس لها وجود في الفضاء، بل نتحدث عنها فقط من خلال التشبيهات والمجازات، ونجعلها أكثر أهمية بحيث يجب أن نصورها في أذهاننا دون أي وساوس رومانسية"⁽⁴⁾.

إنه من الواضح هنا أن نقاط الالتقاء ليست بحجم أن تكون الرواية (محاكاة) للحياة مباشرة، بل ما يمكن أن يرى في الحياة العادية، قد يصبح مجرد رموز في الفن، خصوصاً بعد تبني الفن للنظريات الحديثة التي خرجت عن حيز المحاكاة. لنفهم أن نظائر الرواية التي أقرها لوبوك، هي مرجعيات للفن من هذه الحياة التي لا يمكن أن نحدث القطيعة التامة بينها وبين الفن.

من هنا كانت رؤية المبدعة أحلام مستغامي، تهدف إلى لفت النظر، بأن الرواية حتى تعد مجرد كلام للتسلية (فن مسلي)، فهو ينقل لنا قصص عاطفية بين رجل وامرأة، بل أحيانا قد يتعدى ذلك ليصبح أكبر من مجرد تسلية عابرة. وكان أجدر بالباحث لو فعل العكس في التعامل لترجمة قول المبدعة، أي أن يجعل الرجل المثال الذي تحب

(1) - دوستوفسكي: الإخوة كرامازوف، ت. ن حاسيني، ج2، دار مكتبة الحياة، لبنان، 2002، ص 289.

(2) - الأعرج، واسيني: سيدة المقام، مرجع سابق، ص 190.

(3) - مستغامي، أحلام: فوضى الحواس، مصدر سابق، ص 93.

(4) - لوبوك، بيرسي: مرجع سابق، ص 32.

البطلة أن تراه في الرواية "رجل القضية" وهي نفسها التي أقرت بذلك على لسان بطلتها: "... وكان أجدر بي لو فعلت العكس؟". أي تعطي الأفضلية لرجل القضية.

أما رجل القضية كما يمكن أن نفهمه، هو الذي يسعى في هذه الحياة من أجل مبدأ، من أجل فكرة، وهو لأجل ذلك يتدبر وسيلة تعينه على بلوغ هدفه، وهو إسماع قضيته للجميع وجعلهم يقبلونها ويدافعون عليها معه. والفرق يكمن هنا في تلك المفارقة بين واقعية فعل الحياة وفنية فعل السرد، الذي سيعد بطريقة أو بأخرى امتداداً لهذا الواقع.

إن البطل "خالد الرسام" رجل له مبادئ ولا يسمح له ضميره أن يخالف قيمه، وقد أحب الأرض من أجل ذلك، جعلها قضيته، وضحي من أجلها بجهاده، وهو يضحى في الحاضر بريشته ويموت كمدماً وحزناً على ما آلت إليه.

من هنا فقد كانت قضية (أغاميمنون) القائد اليوناني استرجاع (هيلينا) السبية من طرف (باريس) الطروادي، وقد أقحم الجيوش وضحي بابنته قربانا للآلهة لاسترجاع زوجة أخيه ومعها استرجاع سمعة اليونان⁽¹⁾. والاختلاف أن الرؤية هنا ملحمية جماعية بينما هي في الرواية فردية بوسيلة فردية.

ومع النصوص الحديثة سنرى كيف أن بطل الجريمة والعقاب (راسكو لينيكوف) الذي أسعفه ذكاء حاد فعل جريمة لم يطلع أحد على فاعلها، وبقي الأمر سرا بينه وبين ضميره، خصوصاً أنه سعى لأجل ذلك قصد إدراك تفوق العظماء وكبار المحاربين أمثال نابوليون لكنه اصطدم في النهاية بالخيبة الشديدة لأن فعله الشنيع لم يكن باباً قد فتح له لدخول ساحة العظماء بتلك الجريمة التي اعتبرها في الوهلة الأولى خطوة نحو قضيته التي ظل يحلم بها وهي التفوق عن الآخرين لأنه لم يكن غير طالب بالجامعة من أسرة متواضعة. وإذا بحمله ذلك ينهار وتنقلب عليه الموازين⁽²⁾.

بل أن بطل (لمن تفرع الأجراس) من أجل إظهار تفوق الإنسان الأمريكي، كانت قضيته هي مساعدة المتمردين لتدمير جسر حيوي، وقد حقق غايته رغم أنه بعد ذلك أصيب بقذيفة على مستوى فخذه، لكنه لم يتوقف عن المقاومة، وهو الذي كان يردد: "أعتقد أن الخوف يوحى بالرؤى السيئة كأن يرى الإنسان النذر التي توحى بالتطير"⁽³⁾. وهو لأجل فكرة (تدمير الجسر) لاقى جملة من المصاعب قبل أن يبلغ ذلك الهدف.

أما "شارلوت براونتي" من خلال نصها (جاين آير) في إطار إظهار الحب الذي تصنعه الديانة المسيحية، فقد جعلت في روايتها تلك بطلتها جاين آير تبحث عن ذلك الرجل الذي حل به مكروب شديد يفقد ذراعه وبصره، فأخذت بيده وقدمت له كل العون⁽⁴⁾. وهذه الصورة تتقاطع مع صور تقديم الرسام خالد، والصحافي الأول

(1) - هوميروس: الإلياذة. ت. عنبرة سلام الخالدي. ط1. دار العلم للملايين، 1974، ص 152.

(2) - دوستوفسكي: الجريمة والعقاب، مرجع سابق، ص 321.

(3) - همغواي، أرنست: لمن تفرع الأجراس، ت. خيري حماد. ط4. منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1983، ص 311.

(4) - Brontë Charlotte: Jane eyre, penguin popular classic, p 444.

بذراع مبتورة، والثاني بذراع مشلولة، ومع ذلك يأخذ كل منهما المكان الكامل في نفس البطلنة "حياة" لأن العبرة عندها هي بما يحمله الإنسان من فكرة وإيمان وموهبة.

أما البطلنة "حياة"، التي عم صوتها أرجاء الثلاثية، وتكاد الأصوات الأخرى أن تنبعث بفعل ملامستها، بل هي تأخذ بذلك دوراً أقرب إلى تلك الأدوار الحكائية التي كانت تمتلكها الأساطير القديمة، أو أن ذلك الدور يكاد أن يكون مماثلاً لدور (شهرزاد) المرأة التي جعلت صوتها يسحر لب السفاح (شهريار)، بل تجعل له لازمة سردية (شهرزاد) التي ظلت تكرر على مسامعه وهي: "بلغني أيها الملك السعيد..."⁽¹⁾. وما يليها من حكاية عجيبة، كانت تروى على مسامع الملك السفاح كل ليلة تباعاً، فكانت بذلك خير وسيلة حالت دون الانتقام من النساء بالقتل المستمر، أما صوت البطلنة "حياة" فقد كان يجول دون تخلي أولئك الأبطال عن قضاياهم الكبرى. حيث رأينا كيف أن الرسام زادته عزيمة فأحب فنه وأعطاه كل ما يملك، في حين أن الصحافي زادته عزيمة فوق أخرى فتمكن من نيل أكبر جائزة بصورته عن تلك الجزيرة.

إن البطلنة "حياة" التي جاءت من جهة أخرى للانتصار لرأي المرأة، لقد كانت بذلك هي أيضاً تحمل قضية الحياة بأنبال العواطف، هي التي جسدت صورة امرأة رافضة لأهها لم تكن مسؤولة عن اختيارها بأن تكون امرأة، وبعد ذلك مغيبة الرأي، بل كان مجتمعها وأسرته هو المسؤول عن ذلك، كما كان الأمر مع البطلنة (زينب) في رواية (زينب) "الحسين هيكل" التي ماتت كمداً وغماً لأن الآخرين أبوا أن يسمعوها صوتها⁽²⁾ بل هي صوت "ناتائيل" في رواية (قوت الأرض) "لأندري جيد" الذي أراد أن يعيش الحياة بكل عواطفه من هنا كان يردد: "أنا أحس إذا أنا موجود"⁽³⁾ هذه الوسائل مجتمعة هي التي تنتهي بنا إلى فطرة الإنسان التي حاولت الثلاثية أن تنتهي إليها وأن تجسدها.

إن وسيلة البطلنة "حياة" كما تم تقديمها في الثلاثية، كانت الكتابة، لأجل ذلك كانت تدافع عن قارئ وحيد يقرأها، إنه تجسيد لصوت "طه حسين" في مطلع مجموعته القصصية (المعذبون في الأرض). حيث يقول: "لا أقبل من القارئ مهما ترتفع منزلته أن يدخل بيني وبين ما أحب أن أسوق من الحديث، وإنما هو كلام يخطر لي فأمليه ثم أذيعه، فمن شاء أن يقرأه فيقرأه، ومن ضاق بقراءته فلينصرف عنه، ومن شاء أن يرضى عنه بعد فليرض مشكوراً، ومن شاء أن يسخط عليه بعد القراءة فليسخط مشكوراً أيضاً"⁽⁴⁾.

أما قضية التغيير التي دافع عنها الصحفي، لأجل فكرة الأرض، وهي قضية تهفو إلى المستقبل عبر عنها مختلف الأدباء عبر مر العصور عن طريق أبطال كل حسب تصوراتهم، ولأن الصحافي في رواية (عابر سرير)، كان أكثر ارتباطاً بالأرض فهو يذكرنا بنضال فهمي "عبد الجواد"، بطل نجيب محفوظ في رواية (بين القصرين)، من

(1) - ألف ليلة وليلة: ج2، المكتبة الثقافية بيروت، 1997، ص 5.

(2) - هيكل، حسين: زينب، موفم للطباعة والنشر، الجزائر، 1994، ص 198.

(3) - جيد، أندري: قوت الأرض، ت. شكيب الجابري. ط2. منشورات عويدات، بيروت، 1984، ص 41.

(4) - حسين، طه: المعذبون في الأرض. ط4. دار المعارف، مصر، ص 22.

أجل قضية وطنه، إنه يعتبر أن كل عمل يفعله مقابل إسماع رفضه للإنجليز هو بمثابة أكبر تحد، ومن ثم فقد كانت نهايته في تلك المسيرة الحاشدة أمام حديقة الزمالك⁽¹⁾.

أما إذا رجعنا إلى أبطال الثلاثية سنجد أن "زيان" كان أكثر من شخص عادي بالنسبة للصحافي، لقد كان مثاله وقودته، بل هو يصفه بالحكمة، إنها فكرة إظهار أن اللاحق صنعة السابق وهذا ما نراه خلال فكرة المعلم في الكتابات الجزائرية باللغة الفرنسية، وقد وظيفها "عبد الحميد بن هدوقة" في رواية (ريح الجنوب) مع المعلم (الطاهر) غير أنها لم تكن ناححة بالكيفية اللازمة، بل أن المعلم تقلص دوره ولم يتعد حدود ثرثرة بمقهى القرية⁽²⁾.

إذا كانت هذه التداخلات مجتمعة قد خدمت المضمون فإن الثلاثية ستلتقي كذلك من جهة الشكل، ببعض الروايات العالمية لاسيما على صعيد إعطاء دور السارد لأبطال الرواية، وهذا ما يبدو جليا عبر الروايات الثلاثة التي انفردت كل واحدة منها بسارد خاص. وهذا يكاد يطابق رواية (الصخب والعنف) التي تولى السرد في كل قسم من أقسامها رواية معين⁽³⁾.

هذه الأشكال والمضامين مجتمعة تنتهي بنا إلى الخروج من دائرة تلك الروايات العاطفية الساذجة الأقرب إلى الحكاية منها إلى الرواية المحسدة لواقع فكرة ما كما جاء في تصور نجيب محفوظ، حيث يقول: "الفيلسوف هو الذي يضيف جديدا إلى الفلسفة الإنسانية، أما الأديب المتفلسف فهو الذي يعبر تعبيرا فنيا عما يأخذ به من هذه الفلسفة. وهو يفيد الفلسفة بذلك لأنه يحولها إلى تجربة تعيش في النفس البشرية."⁽⁴⁾

3- الصراع:

الصراع باعتباره فعل مواجهة وتنازع وكفاح، وقد يبلغ هذا الصراع حد التأزم نتيجة إلحاح طرف الصراع على بغيته بشدة لا يعرف معها الاستسلام. إن الباحث هنا يجعل الصراع خاتمة هذه الدراسة التناصية بعد أن تعرض إلى: فكرة الأرض كعنصر مادي. ثم جاء عقبها: إنسان القضية، كعنصر بشري، ليكون (الصراع) هو الفعل المكمل والجامع في إطار علاقة يكتنفها الأخذ والعطاء.

إن الصراع يستخدم في الغالب للتعبير عن تلك الحركات الجماعية كما هو الشأن في صراع الطبقات، أما الباحث فسيستخدم هذا الفعل للتعبير عن تلك المقاومة الحاصلة بين الشخصية الروائية كذات، حيث تسعى هذه الذات باستمرار لتحقيق هدف بعينه هو موضوعها. من هنا فإن هذا الصراع يكون أحيانا ظاهرا كما كان الأمر في قيام خالد أثناء الثورة بالتخلي عن مقعد الدراسة والانضمام إلى الثوار لأجل طرد المحتل الفرنسي، أما الصحافي فقد حمل آلة التصوير وراح يواجه تلك الأعمال الوحشية بفضحها أمام العالم إلى جانب هذا الصراع الظاهر هناك

(1) - محفوظ، نجيب: بين القصرين المؤلفات الكاملة. ط1. مكتبة لبنان، بيروت، 1991، ص 325.

(2) - بن هدوقة، عبد الحميد: مرجع سابق، ص 63.

(3) - فولكتر، وليام: الصخب والعنف، ت. حيرة إبراهيم حيرة، موفم، الجزائر، ص 102.

(4) - شكري، غالي: مرجع سابق، ص 207.

صراع خفي نفسي ملؤه الرفض والاستهجان والتفرز إلى حد الكراهية حيال بعض الأفعال، والتطلع إلى الأفضل مهما كان الثمن.

إن أبطال الثلاثية تم تقديمهم من البداية وهم أكثر ارتباطاً بالأرض، إنهم أبعد ما يكونون عن بطل كـ(روبيرت جوردون) الأمريكي الجنسية الذي لا يضحى بشجاعته من أجل أرضه بل يجعل ذلك لخدمة متمردين مقابل إغراء أو منفعة محدودة⁽¹⁾.

بل إن هؤلاء الأبطال أصحاب قضايا صنعتها تلك القيم الثابتة وليس ضياع القيمة كما كان الشأن مع (ميرسو) في رواية آلبركامي (الغريب)⁽²⁾.

إن الارتباط بفكرة الأرض هو الذي جعل النبي موسى عليه السلام يرجع إلى قومه ويقوم بإنقاذهم من بطش فرعون حيث جاء في القرآن الكريم: ﴿فلما جاءهم موسى بآياتنا بينات قالوا ما هذا إلا سحر مفترى وما سمعنا بهذا في آبائنا الأولين⁽³²⁾ وقال موسى ربي أعلم بمن جاء بالهدى من عنده ومن تكون له عاقبة الدار إنه لا يفلح الظالمون⁽³³⁾﴾⁽³⁾.

بل إن الارتباط بالقيمة هو الذي جعل من جهة أخرى النبي يوسف عليه السلام يقول: ﴿رب السجن أحب إلي مما يدعونني إليه وإلا تصرف عني كيدهن أصبوا إليهن وأكن من الجاهلين⁽³²⁾﴾⁽⁴⁾.

أما الفعل في الحالتين فهو الصراع، ومن هنا فقد جردت المبدعة "أحلام مستغانمي" في الغالب أبطالها من عناصر الإتكالية، وزجت بهم في ظروف عصبية، وجعلتهم بالجملة يعانون اليتيم لإبراز عنصر الصراع بكيفية أوضح.

إن من صور هذا الصراع ما سيرد على لسان "خالد الرسام" بعد وقوعه ضحية رصاصة ألزمته مغادرة ساحة القتال، حيث راح يردد: "ها أنا ذا أمام واقع آخر، ها هو ذا القدر يطردني من ملجئي الوحيد، من الحياة والمعارك الليلية، ويخرجني من السرية إلى الضوء، ليضعني أمام ساحة أخرى ليست للموت وليست للحياة. ساحة للألم فقط.. وشرفة أتفرج منها على ما يحدث في ساحة القتال"⁽⁵⁾.

هذا الصراع الذي تعدم فيه الوسيلة لفعل شيء، هو الذي تلجأ إليه الكاتبة في غالب الأحيان، وهو الصراع الذي عانى منه الصحافي المصور بعد نيته تلك الجائزة التي أثارته حفيظة الجميع .

(1) - همنغواي، إرنست: مرجع سابق، ص 9.

(2) - كامبي، ألبر: الغريب، مرجع سابق، ص 40 .

(3) - سورة القصص، الآيتين: 32، 33.

(4) - سورة يوسف، الآية: 32.

(5) - مستغانمي، أحلام: ذاكرة الجسد، مصدر سابق، ص 35.

بل إن هذا الصراع هو الذي أقحمت فيه البطلة "حياة" لتعيش زواجا تعيسا كان طرفه الثاني جنرالاً سفاحاً، أمام طرف خفي كان يرفض هذه الزيجة هو أخوها الأصولي.

هذا الصراع هو الذي يعري الأفراد ويفضح ضعفهم، ومن جهة أخرى سيقوي العزائم، ويتيح الفرصة للمغامرة وإظهار روح العزيمة.

من خلال هذا الصراع الفردي ستتجسد تلك التقاطعات مع نصوص قديمة جسدت هذا الشكل على أكمل وجه، وذلك ما رأيناه في مسرحية (بروميثيوس)، الذي عاقبته الآلهة لأنه أراد مساعدة الإنسان كما تروي الأسطورة⁽¹⁾. بل إن أبطال دوستويفسكي باستمرار كان يقدمهم وفق هذا الشكل ومن أمثلته البسيطة بطله (راسكولينيكوف)، بطل (الجريمة والعقاب) الذي لم يكن أمامه أي خيار في النهاية إلا أن يسلم نفسه للشرطة ويعترف بجريمة القتل⁽²⁾.

هذا الشكل من أشكال الصراع هو الذي جعل دوستويفسكي يقدم بطله جوليا دكين في رواية (المثل) في صورة رجل مزدوج هو نفسه إذا استجاب لوعي معين، وهو رجل آخر إذا تمثل وعياً آخر إنه الصراع في أوج أوجهه⁽³⁾.

أما "غابريال غارسيا"، لأجل تجسيد هذا الصراع، ووضع قارئه أمام معضلة طالما عانت منها تلك الشعوب المسيحية بفعل محاكم التفتيش، فقد جعل بطلة روايته (عن الحب وشياطين أخرى) التي هي (سيرفاماريا) تتهم من طرف الكنيسة بمرض السعار، وتم سجنها بقوة أمر الكنيسة، ثم جعلها تصارع بعد ذلك وحيدة في سجنها وهي طفلة بريئة، لقد كانت تكتفي بالقول لذلك القديس الذي كان يأتي لمداواتها ويسألها عن حالها، فقط: "إنني خائفة"⁽⁴⁾. لأنها عُدت جميع الوسائل.

أما روح المغامرة التي لجأ إليها أبطال الثلاثية فقد ارتبطت في الغالب باستخدام الفن لمواصلة الصراع، فبينما لجأ خالد معطوب الحرب إلى الرسم، واستطاع بهذه الوسيلة أن يجد له مكاناً في مجتمع العاصمة باريس، ليذكرنا في المقابل ببطل "بيار لامور" من خلال روايته (الطاحونة الحمراء)⁽⁵⁾. أما "مارك أونطونيو" في مسرحية (شكسبير) الشهيرة (يوليوس قيصر) فقد استطاع أن يكون بطلاً بفن الخطابة قبل أن يظهر بطولته في ساحة القتال⁽⁶⁾.

(1) - اسخيلوس، مرجع سابق، ص 165.

(2) - دوستويفسكي: الجريمة والعقاب، مرجع سابق، ص 758.

(3) - دوستويفسكي: الفقراء، المثل، قلب ضعيف، ت. سامي الداروي، مج، 1. ط 1. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1967، ص 258.

(4) - غارسيا، غابريال: عن الحب وشياطين أخرى، ت. وليد صالح، دار الشروق، عمان، 1995، ص 133.

(5) - لامور، بيار: الطاحونة الحمراء. ط 1. ت. الدار، دار أسامة، دمشق، 2003، 152.

(6) - شكسبير، وليام: يوليوس قيصر، منشورات دار الحياة، بيروت، 1985، ص 61.

في حين أن "نجيب محفوظ" لجأ إلى تقديم الفنان (عثمان) في رواية (السمان والحريف) وهو صاحب فن وشعر ليس له من وسيلة يلجأ إليها غير هذا الفن⁽¹⁾.

أما أن يتحول نتاج هذا الفن إلى رموز تاريخية كما كان الأمر مع جسور الرسام خالد، فذلك ما سنجد أن الكاتب الأمريكي (دان براون) تبناه خصوصا في روايته (شفرة دافنشي)، رغم أن الرمز لدى "دان براون" أخذ بعدا دينيا⁽²⁾. . بينما هو في الثلاثية يأخذ بعدا تاريخيا.

خلاصة

إن دراسة النص من خلال البعد الأسلوبي وفق رؤية حوارية، مكنتنا من فهم عمودي لشكل الثلاثية واستطعنا أن نستجيب بذلك لمبادئ المنهج التي تستلزم التنوع والعمق ضمن إطار موحد يفرض طابع التلاؤم رغم الاختلاف المائل لدى الشخصيات وخلفياتها الاجتماعية التي تفرض استخدامات لغوية وتقتضي ترديد صدى بعض الموروثات الحكائية، ما يعكس قوة النص الروائي على الاستجابة لمختلف هذه التأثيرات.

أما الدراسة الأخرى التي قامت على تتبع تناصات الثلاثية، فقد رسمت الخط الأفقي لهذا البحث حيث تمكن الباحث من استحضار تاريخ حافل بالعديد من النصوص التي من الممكن جدا أن تكون خلفية تقاطعت وتفاعلت معها الثلاثية في العديد من المسائل، بطريقة قصديه أو غير قصديه، يهم فقط الوقوف على تلك القدرة الاستيعابية لمختلف الاستعمالات النصية على صعيد المحتوى أو الشكل.

إذا بهذا فإن الحوارية لم تقتصر على الاهتمام بالتقنية الروائية التي تظل بعدا خاصا لهذا الجنس دون غيره من الأجناس الأدبية، بل إنها تعدته من خلال الخصوصية النصية، حيث أعطتها بذلك إحاطة شاملة عن طريق الدراسة العمودية والأفقية.

(1) - محفوظ، نجيب: السمان والحريف، المؤلفات الكاملة، مج3. ط1. مكتبة لبنان، بيروت، 1991، ص 49.

(2) - براون، دان: شفرة دافنشي، ت. سمة محمد عبد ربه. ط1. دار العربية للعلوم بيروت، 2004، ص 292.