الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحي – جيجل –

كلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي

عنوان الأطروحة

أسلوبية الرواية بين الحضور والغياب

(مقاربات أسلوبية لرواية حضرة الجنرال لـ كمال قرور)

أطروحة مكملة لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة والأدب العربي

تخصص نقد عربي معاصر

إعداد الطالبة إشراف الأستاذ

* نجمة قرواز * د / بوزيد مومني

أعضاء لجنة المناقشة

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
1	عبد العزيز شويط	أستاذ/دكتور	جامعة جيجل	رئيسا
2	بوزيد مومني	دكتور	جامعة جيجل	مشرفا
3	فيصل لحمر	أستاذ/دكتور	جامعة جيجل	عضوا
4	خالد أقيس	دكتور	جامعة جيجل	عضوا
5	اليامين بن التومي	أستاذ/دكتور	جامعة سطيف	عضوا
6	عزوز زرقان	دكتور	جامعة البرج	عضوا

السنة الجامعية: 2021/2020

بسم الله الرحمن الرحيم

(هود/ 88)

شكر وعرفان

الحمد لله رب العالمين الذي بنعمته تتم الصالحات حمدا كثيرا مباركا فيه، أنْ أتمّ نعمته عليّ؛ إذ أعانني على إنجاز هذا العمل المتواضع، الذي أرجو أن يفيد ولو قليلا، والصلاة والسلام على رسول الله محمد بن عبد الله خير خلق الله.

الشكر موصول لكل من قدم لي يد العون والمساندة من قريب أو من بعيد، وأخص بالذكر:

- الدكتور" بوزيد مومني" الذي تكرّم بالإشراف على هذه الأطروحة، وتقويمها.
- وإلى لجنة المناقشة التي وافقت على تكبّد عناء قراءتها، واستخراج ما فيها من هفوات، وتقويمها، لا لشيء إلا للمساهمة في تثمينها،والمتكونة من: الأستاذ الدكتور "عبد العزيز شويط" رئيسا، وكل من الدكتور "فيصل الأحمر"، والدكتور "خالد أقيس"، والدكتور "اليامين بن التومي"، والدكتور "عزوز زرقان " مناقشا وممتحنا.

كما أخص بالشكر الزوج الكريم "عبد العزيز" الذي أشرف على معالجة الأطروحة إلكترونيا.

الشكر موصول أيضا لكل أساتذتي الكرام الذين أشرفوا على تدريسي وتكويني في مختلف الأطوار التعليمية، دون أن أنسى أفراد عائلتي، وزملائي في المشوار التكويني والمهني، الذين قدموا لي يد المساعدة والتشجيع لمواصلة البحث بكل قوة وثقة.

لكل هؤلاء أزف الشكر الجزيل والامتنان العظيم.

إهداء

إلى من كانا سندي، ومصدر قوتي وثقتي؛ إلى أبي العزيز "عبد الكريم" تغمّده الله برحمته الواسعة، وجعل الفردوس الأعلى مأواه، وإلى أمي الغالية "خديجة" أدامها الله تاجا فوق رأسي.

إلى زوجي "عبد العزيز"، وأبنائي: "ألاء"، "يحي"، "إسراء"، "حسين"، "توبة"، الذين تحملوا عبء انشغالي عنهم طيلة مدة إعداد هذه الأطروحة.

إلى خالي العزيز "علي" الذي لم يبخل على بمساعداته القيّمة في أصعب المواقف.

إلى إخوتي الذين شجعوني: "عبد المالك"، "صليحة"، "الدوادي"، "حمزة"، "سعيدة"، "هدى"، وإلى جميع أبنائهم.

إلى أهل بيتي الذين ساندوني في أوقات الشدة، وأخص بالذكر حماتي "خضرة"، وكل من "مليكة"، ونسيمة"، وجميع الإخوة والأخوات وأبنائهم.

إلى صديقاتي اللواتي قدّمن لي يد العون والتشجيع إلى: نوال، فاطمة، نجوى، شفيقة، ابتسام، لامية.

إلى كل هؤلاء أهدي ثمرة جهدي.

مقدمة

لقد ظهرت في الساحة النقدية العربية الحديثة والمعاصرة اتجاهات نقدية عديدة، معظمها نشأ وترعرع في البيئة الغربية استجابة للتركيبة الثقافية والفكرية والعلمية لها، ثم انتقل إلى الساحة النقدية العربية عن طريق الاحتكاك الثقافي المباشر وغير المباشر، سواء أكانت هذه الاتجاهات سياقية أم نصانية، حيث أحدثت جدلا كبيرا في الأوساط الثقافية؛ ذلك أن هناك من أراد أن يجعلها عربية المنشأ بالبحث عن مسوغات لها في التراث العربي، وهناك من رآها غربية محضى.

إن الأسلوبية بأدواتها الإجرائية والمنهجية، ومقولاتها،من أهم العلوم والمناهج النقدية التي ولجت عالم النقد العربي في مرحلة ما بعد الحداثة، على الرغم من وجود بعض ملامحه المنهجية في التراث النقدي العربي، ولقد عني النقد العربي الحديث كثيرا بهذا الاتجاه، لما لقي من تجاوب مع التركيبة الفكرية العربية – هذا العلم الذي رآه البعض علما كباقي العلوم الأخرى، ورآه البعض الآخر كمجال بحث، ورآه البعض الآخر منهجا نقديا، أو اتجاها – إذ ترجمت كتب وألفت كتب أخرى، إلا أن معظم ما كتب عن هذا ا لعلم النقدي كان في مجال الشعر حديثا كان أو معاصرا أو قديما، حيث تم تطبيق منهجه في الدراسات الأكاديمية الجامعية لإعداد رسائل وأطروحات عديدة، أما المجال النثري – وخصوصا السردي– فقد تأخرت الدراسات التطبيقية وفقه إلى غاية بداية القرن الواحد والعشرين.

لقد آثرنا أن تكون هذه الدراسة إحدى المحاولات التطبيقية للمقاربة الأسلوبية للنص الروائي،والتي وسمت بـ: "أسلوبية الرواية بين الحضور والغياب (مقاربات أسلوبية لرواية حضرة الجنرال لكمال قرور)"، لعلها تكون إضافة أخرى جديدة للنقد الأسلوبي الروائي العربي المعاصر، والجزائري على وجه الخصوص.

تكمن أهمية البحث في مجال أسلوبية الرواية في التعريف بأهم الميزات النوعية للخطاب الروائي في حد ذاته دون النظر إلى مؤلفه أو السياق الذي كتب فيه؛ لأن الرواية في عصرنا الحالي على الرغم من كونها الفن الكتابي الأكثر تعبيرا عن الذات وعن الواقع، وأنها أصبحت ديوان العرب الجديد، وذلك راجع لسعتها الكبيرة وقدرتها الاستيعابية على احتواء أحداث مختلفة، ومواضيع متنوعة؛ سياسية، واجتماعية، وتاريخية، إلا أن هذا لا ينفي

وجود سمات أسلوبية خاصة بها كعالم فني مستقل بشخصياته المعبرة عن طبقات اجتماعية مختلفة، لها إيديولوجياتها الخاصة، ووعيها الخاص حول ذاتها وحول العالم، وكذلك انفتاحها على أجناس أخرى أدبية وغير أدبية، بناء عليه يقوم هذا البحث بدراسة إحدى الروايات الجزائرية المعاصرة وهي رواية "حضرة الجنرال" لـ"كمال قرور" من خلال معالجة الإشكالية الآتية: هل تشتمل رواية "حضرة الجنرال" على السّمات الأسلوبية للخطاب الروائي كما حددها علم أسلوب الرواية، أم أن تلك السمات غائبة فيه؟ وكيف ساهمت الخطابات المختلفة المبثوثة في جسد الرواية بمختلف سماتها الأسلوبية في تشكيل نص الرواية؟

لقد تم اختيار البحث في هذا الموضوع رغبة منا في خوض غمار النقد الروائي بأدوات منهجية معاصرة لم تمارس كثيرا على النص الروائي،على الرغم من الحديث عنها منذ فترة من الزمن، لكون البحث الأسلوبي قد اتجه كثيرا إلى دراسة النصوص الشعرية بطريقة أسلوبية إحصائية للعناصر الأسلوبية فيها، والتركيز على فردانية الكاتب في اختيار تلك العناصر دون أخرى للتأثير في المتلقي، أما الدراسة الأسلوبية للرواية فتتطلب التعمق الكبير في القول الروائي لاكتشاف خباياه، لذلك كانت هناك دوافع أخرى للبحث في هذا المجال، نذكر منها: سمة التنوع والانفتاح التي يتميز بها الجنس الروائي وعلى الخصوص رواية "حضرة الجنرال"، بالإضافة إلى قلة الدراسات في هذا المجال.

والمستقصي لأهم الدراسات العربية السابقة في هذا الموضوع يجد: الدراسة النظرية التي قام بها الناقد المغربي "حميد لحمداني" الموسومة بـ"أسلوبية الرواية (مدخل نظري)" التي صدرت عام 1989م، أما الدراسات الأسلوبية التطبيقية العربية حول النص السردي الروائي فلم تنشط إلا في بداية القرن الواحد والعشرين، من بين هذه الدراسات نذكر دراسة"إدريس قصوري" عام 2008م الموسومة بـ"أسلوبية الرواية (مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ"، ودراسة "سمر روحي الفيصل" الموسومة بـ"أسلوبية الرواية العربية" الصادرة عام 2011م، وكذلك دراسة "جميل حمداوي" الموسومة بـ"أسلوبية الرواية مقاربة أسلوبية لرواية (جبل العلم) لأحمد المخلوفي" التي صدرت عام 2016م، مع العلم أننا قد تمكنا من الاطلاع على ثلاث دراسات من هذه الدراسات المذكورة سابقا، أما الدراسة الرابعة وهي دراسة "سمر روحي الفيصل" فقد تعذر علينا الاطلاع عليها لعدم حصولنا على نسخة منها،

وقد تمت الاستعانة بدراسة "حميد الحمداني" في ما يخص الحوارية في الرواية من وجهة نظر "ميخائيل باختين".

وتهدف هذه الدراسة إلى تحقيق غايات كثيرة، نذكر منها:

– التمييز بين الاتجاهات الأسلوبية الأخرى المتعلقة بالشعر وأسلوبية الرواية.

– المساهمة في إثراء مجال البحث الأسلوبي الروائي العربي عموما والجزائري خصوصا.

– التعريف بسمات الرواية الجزائرية المعاصرة في خضم التغييرات الجديدة التي مست المجتمع الجزائري وأثرت على نتاجه الفكري، من خلال دراسة إحدى الروايات.

– استخراج مظاهر التعددية والتنوع في الرواية (التعددية الصوتية، واللغوية، والإيديولوجية، والتناصية...)، عن طريق الاستعانة ببعض الدراسات الغربية الرائدة في مجال الدرس الروائي، ونخص بالذكر دراسات منظر أسلوبية الرواية الروسي "ميخائيل باختين".

لقد اعتمدت هذه الدراسة على المنهج الوصفي بغية إجراء مقاربات أسلوبية شملت جوانب مختلفة من الرواية؛ لأنه الأنسب في رأينا لهذه الدراسة، هذا وقد تمت الاستعانة بالمنهج التحليلي، وذلك أثناء تحليل الشواهد المقتطفة من النص الروائي.

بنيت هذه الدراسة على مقدمة وأربعة فصول؛ فصل نظري، وثلاثة فصول تطبيقية، وخاتمة، حيث ضم الفصل النظري الموسوم بـ"مصطلحات ومفاهيم المقاربة الأسلوبية" ثلاثة مباحث عرّفت بأهم المصطلحات والمفاهيم المتعلقة بالموضوع، وهي الأسلوب والأسلوبية، وأهم اتجاهاتها: أسلوبية التعبير، والأسلوبية المثالية، والأسلوبية البنيوية، وأسلوبية الانزياح، والأسلوبية الإحصائية، وكذلك أهم مقولاتها المتمثلة في:الاستبدالية والتركيبية، والانزياح، والكلمة المفتاح والكلمة الموضوع، بالإضافة إلى مفهوم المقاربة والرواية،وكذا أهم مقومات الرواية البوليفونية: التعددية الصوتية، وتعدد أنماط الوعي، واللغات، والأساليب، والمنظورات السردية؛ لأن مدوّنة هذه الدراسة –في رأينا– هي رواية بوليفونية حوارية، وقد اختتم الفصل النظري بالتطرق إلى أسلوبية الرواية، مبينا الأصالة الأسلوبية لها، وأشكال الوحدات الأسلوبية فيها، ويكون بذلك الفصل النظري قد أحاط بأهم المفاهيم المتعلقة بالموضوع.

أما الفصل التطبيقي الأول الموسوم بـ"التنويع في البنية الروائية لرواية "حضرة الجنرال" لـ"كمال قرور"،فقد ضم هو الآخر ثلاثة مباحث تطرقت إلى مفهوم الاستهلال في الدرس النقدي العربي والغربي، وعرضت أنواع الاستهلال الروائي عموما (الاستهلال الروائي الموسع، والاستهلال الروائي متعدد الأصوات، والاستهلال الروائي محوري البنية، والاستهلال الروائي الحديث)، ثم تطرق إلى الأشكال الثلاثة للاستهلال في رواية "حضرة الجنرال" وهي: الاستهلال البدئي، والاستهلال المقطعي، والاستهلال الموسع، كما تناول مفهوم الرؤية السردية وأنواعها، وعرض أشكال الرؤية السردية في رواية "حضرة الجنرال"، والتي كانت أيضا ثلاثة، وهي: الرؤية الداخلية الثابتة، والرؤية الداخلية المتغيرة، والرؤية الداخلية المتعددة، وانتقل بعدها إلى مفهوم الشخصية، وعرض أصناف الشخصية في رواية "حضرة الجنرال"، والتي كانت أربعة أنواع وهي: الشخصيات المرجعية، والشخصيات التكرارية، والشخصيات الواصلة، والشخصيات المدورة والمسطحة، هذه العناصر البنائية التي تمظهرت من خلالها الحوارية الداخلية والخارجية، وكذا التعددية الصوتية.

بينما ضم الفصل التطبيقي الثاني الموسوم بـ"تجلي الحوارية في رواية "حضرة الجنرال"لـ"كمال قرور"" مبحثين؛ تناول من خلاله ما مفهوم الحوار والحوارية، وبعدها عالج أشكال الحوارية في رواية "حضرة الجنرال" وهي: الحوارات الخالصة الصريحة (حوارات بأسلوب حر مباشر، وحوارات بأسلوب مباشر) ، والتهجين (التهجين بين اللغة العربية الفصحى والعامية، التهجين بين اللغة العربية واللغة الفرنسية، التهجين بين وعيين لغويين، التهجين بين التعبير الحقيقي والمجازي)، كما تناول ظاهرة تعالق اللغات والملفوظات من خلال الحوار الداخلي، والتي كانت عن طريق الأسلبة (أسلبة لغة القرآن، أسلبة لغة الأمثال والحكم، أسلبة اللغة الشعرية)، وعن طريق التنويع وذلك بإدخال ألفاظ جديدة على الحكم العربية، وعن طريق المحاكاة الساخرة (محاكاة ساخرة للسيرة الهلالية، محاكاة ساخرة للغة العوام والبسطاء، ومحاكاة ساخرة لأسلوب الوعظ الأخلاقي المنافق، محاكاة ساخرة لكلام الوزراء والرؤساء، ومحاكاة ساخرة لأسلوب المثقفين).

أما الفصل التطبيقي الثالث والأخير الموسوم بـ "انفتاح النص الروائي لرواية "حضرة الجنرال" لـ"كمال قرور" فقد تطرق إلى مفهوم التناص وآلياته وأشكاله، ثم عرج على أنواع

التناص في الرواية، والتي كانت ثلاثة أنواع: التناص الأدبي (التناص مع النص الشعري، التناص مع النص القصصي، التناص مع النص المسرحي)، والتناص الديني الذي جاء على شكلين (التناص المباشر مع النص القرآني، التناص غير المباشر مع النص القرآني)، والتناص مع الموروث الشعبي (التناص مع النص السيري، والتناص مع النص الأسطوري، والتناص مع الأمثال الشعبية، والتناص مع الأغنية الشعبية، وأخيرا التناص التاريخي الذي كان عن طريق تضمين متن الرواية لأحداث تاريخية هامة كصناعة البارود، وسقوط الأندلس، واكتشاف طاقة البخار، واكتشاف أمريكا، وأسماء شخصيات تاريخية بارزة، منها القديمة كـ"قورش الكبير"، و"نيرون"، و"الإسكندر المقدوني"، والحديثة كـ"نابليون"، و"لنكولن"، و"هيتلر"، و"موسوليني"، و"فرانكو"، و"صدام"، و"القدافي".

هذا وقد اعتمدنا خلال دراستنا هذه على مصادر ومراجع كانت عونا لنا في خوض هذه التجربة النقدية المتواضعة، من هذه المصادر والمراجع الأكثر حضورا في الفصل النظري المتعلق بالمصطلحات والمفاهيم العامة للدراسة، نذكر:

- "الأسلوبية" لـ "بيير جيرو" ترجمة: منذر عياشي.
- "النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق"و"اللغة والأسلوب" لعدنان بن ذريل.
- "الأسلوبية والأسلوب" لعبد السلام المسدي.
- "إشكالية المصطلح النقدي العربي الجديد" ليوسف وغليسي.
- "مستجدات النقد الروائي" لجميل حمداوي.

أما في الفصل التطبيقي الأول فقد تمت الاستعانة بالكتب الآتية المتعلقة بالاستهلال الروائي والرؤية السردية والشخصية الروائية، وهي:

- "البداية والنهاية في الرواية العربية" لعبد المالك أشهبون.
- "الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي" لياسين النصير.
- "نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير" لجيرار جنيت وآخرين.
- "سيميولوجية الشخصيات الروائية" لفيليب هامون

أما في الفصل التطبيقي الثاني فقد تم الاعتماد كثيرا على الكتب التي عالجت الحوارية في الخطاب الروائي، أهمها كتب "ميخائيل باختين":

- "الخطاب الروائي "، و"الكلمة في الرواية"، و"شعرية دويستويفسكي "، لـ" ميخائيل باختين".
- "أسلوبية الرواية" لحميد لحميداني.

أما في الفصل التطبيقي الثاني فقد استند على الكتب الآتية:

- " باختين والمبدأ الحواري"، لتزفيتان تودوروف.
- "التناص (نظريا وتطبيقيا)" لأحمد الزغبي.
- "تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)" لمحمد مفتاح.
- "النص الغائب، (تجليات التناص في الشعر العربي)" لمحمد عزام.
- "إشكالية التناص (مسرحيات سعد الله ونوس أنموذجا)" لحسين منصور العمري.

أما أهم الصعوبات التي اعترضتني أثناء إنجاز هذا البحث، فأهمها:

- قلة الدراسات التطبيقية حول ما يتعلق بالحوارية في الخطاب الروائي إذا استثنينا الدراسات المتعلقة بالتناص.
- صعوبة بعض الكتب المترجمة المتعلقة بأسلوبية الرواية مثل كتب ميخائيل باختين المذكورة سالفا.
- صعوبة الحصول على بعض المراجع.

لكن على الرغم من ذلك تم تجاوز تلك الصعوبات، وأنهي البحث بعون الله تعالى.

وعليه لم يتبق لي إلا أن أتقدم بجزيل الشكر للأستاذ المشرف الدكتور "بوزيد مومني" على قبول الإشراف على هذه الأطروحة وتأطيرها وتقويمها، كما أشكر كثيرا لجنة المناقشة على تحمل مشاق قراءتها وتقويمها.

في النهاية لا يسعني إلا أن أقول: فما كان من صواب وسداد في الرأي فمن الله سبحانه وتعالى، وما كان من خطأ فمن نفسي، ومن الشيطان، والسلام عليكم ورحمة الله تعالى وبركاته.

الفصل النظري: مصطلحات ومفاهيم المقاربة الأسلوبية

المبحث الأول– ماهية الأسلوب والأسلوبية

المطلب الأول– مفهوم الأسلوب لغة

المطلب الثاني– مفهوم الأسلوب اصطلاحا

المطلب الثالث– مفهوم الأسلوبية

المبحث الثاني– اتجاهاتُ الأسلوبية ومقولاتها

المطلب الأول– اتجاهات الأسلوبية

المطلب الثاني– أهم مقولات الأسلوبية

المبحث الثالث– المقاربة الأسلوبية للرواية

المطلب الأول– مفهوم المقاربة لغة واصطلاحا

المطلب الثاني– مفهوم الرواية

المطلب الثالث– مقومات الرواية البوليفونية

المطلب الرابع– أسلوبية الرواية

تعد الرواية حقلا خصيبا للنقد، لأنها فضاء واسع يجمع بين مختلف الموضوعات والأنماط والأساليب، والمنظورات، واللغات، والشخصيات، والفنون، والأجناس الأدبية وغير الأدبية، حيث تتفاعل فيما بينها مشكلة لوحة فنية تنبئ عن مدى قدرة هذا النوع الأدبي على الاستيعاب، مما يفتح المجال أمام المتلقين للقراءات المختلفة، كلّ حسب ثقافته وزاده الفكري ومكتسباته القبلية، فتُستحضر بذلك نصوصٌ متباينة المصادر، كما تتوالد نصوص أخرى في أذهان القراء تكون موازية للنصوص الأولى، تعطي لها عدة دلالات؛ وهذا يعني أن النوع الروائي يتميز بسمات أسلوبية نوعية تميزه عن الأنواع الأدبية الأخرى، لذلك تروم هذه الدراسة للكشف عن الخصائص الأسلوبية لرواية "حضرة الجنرال" للروائي الجزائري "كمال قرور" في إطار ما يسمى بأسلوبية الرواية، التي تعود بتاريخها إلى المنظر الروسي "ميخائيل باختين"، حين قدم وجهة نظر مغايرة لدراسة الرواية خلافا للدراسات المعهودة التي كانت مركزة على الجانب الشكلي للأنواع الأدبية، والجانب التربوي التعليمي لها، فانتقل بذلك إلى دراسة الرواية اعتمادا على لغتها، أو بالأحرى على لغة المتكلم فيها، وليس على أسلوب المؤلّف، وهكذا ساهم في تغيير مركز اهتمام الدراسة من المؤلِّف إلى المؤلَّف، وبالتالي فقد خط منهجا مغايرا لدراسة الرواية، فاكتشف بذلك ميزات نوعية جديدة للجنس الروائي فتحت المجال أمام النقاد الموالين له بالارتكاز عليها وتطويرها.

وقبل أن نعرّج على دراسة أسلوبية الرواية سنتطرق في بادئ الأمر إلى تقديم بعض المفاهيم الأسلوبية،بداية بالأسلوب، ثم الأسلوبية، ثم اتجاهات الأسلوبية، ثم نعرض الأصالة الأسلوبية للرواية، وأخيرا سنقدم الوحدات الأسلوبية الأساسية في الرواية، كل ذلك كي يتسنى لنا تحديد الفروق بين أسلوبية الرواية ومختلف اتجاهات الأسلوبية، والتركيز بطبيعة الحال على أسلوبية الرواية؛ لأنها هي الاتجاه المعتمد في هذه الدراسة، وسنستهل ذلك بالحديث عن المعاني المتعددة للأسلوب، فهل تنطبق هذه المعاني على أسلوب الرواية أم أنها تختلف عنه؟

المبحث الأول– ماهية الأسلوب والأسلوبية:

يدل الأسلوب عادة على نسق معين للكلمات أو الجمل أو العبارات، غير أنه قبل أن يتمظهر في شكل ملفوظات شفوية أو نصوص كتابية يكون قد مرّ على مرحلة الانتظام المعنوي في نفس المتكلم "وذلك أنّ هذه الصورة اللّفظية التي هي أول ما تلقى من الكلام لا يمكن أن تحيا مستقلة، وإنما يرجع الفضل في نظامها اللّغوي الظاهر إلى نظام آخر معنوي انتظم وتآلف في نفس الكاتب أو المتكلم فكان بذلك أسلوبا معنويا، ثم تكوّن التأليف اللّفظي على مثاله، وصار ثوبَه الذي لبسَه أو جسمَه إذا كان المعنى هو الروح، ومعنى هذا أن الأسلوب معان مرتبة قبل أن يكون ألفاظا متسقة، وهو يتكون في العقل قبل أن ينطق به اللّسان أو يجري به القلم" [1]، ومن ثم فالأسلوب مرتبط ارتباطا وثيقا بالشخص الذي يؤلفه، فهو مرآة عاكسة لنظامه الداخلي النفسي والمعنوي بكل ما يحمله من خصوصية فردية.

إن الأسلوب كلمة عابرة للتخصصات، فلقد استخدمت في ميادين مختلفة، علمية، أدبية، سياسية، وغيرها يوصف بها العامة والخاصة، كما تطلق عليه أحكام، فيقال: هذا الأسلوب علمي وهذا أدبي، وهذا الأسلوب في الكتابة رفيع وهذا وضيع، وهذا الأسلوب من الكلام حسن والآخر سيِّء، وهذا الأسلوب في اللّباس يليق والآخر لا يليق، وغيرها من الأحكام التي تطلق على الأسلوب،وعليه فما معنى الأسلوب ؟

المطلب الأول– مفهوم الأسلوب لغة:

لقد جاء في لسان العرب أن الأسلوب يطلق على السطر من النخيل فـ " يقال للسطر من النخيل: أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب. قال: والأسلوب: الطريق، والوجه، والمذهب؛ يقال: أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب، والأسلوب: الطريق تأخذ فيه. والأسلوب، بالضم: الفنّ؛ يقال: أخذ فلان في أساليب من القول، أي أفانين منه، وإنّ أنفه لفي أسلوب إذا كان متكبّرًا "[2].

([1]) أحمد الشايب، الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط 8، 1991م، ص 40.

([2]) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، المجلد الأول، د ط، د ت، ص 473،

من خلال تعريف "ابن منظور" للأسلوب يتضح أن الأسلوب له عدة معان هي: السطر، الطريق، والوجه، والمذهب، وأخيرا الفن، والتكبر.

إن المتأمل لمختلف هذه المعاني يجد أنها تشمل جانبين:

الأول يتعلق بالأشياء(السطر من الأشجار، الطريق، والوجه)، وهنا الأسلوب يشير إلى الانتظام الذي يشمل بالطبع عناصر عدة تكون متناسقة، ولا يختص بالشيء المفرد.

أمّا الثاني فيختص بالسلوكات (المذهب، والتكبر، الفن) وهذه السلوكات منها ما هو حركي(سلوك الأنف بالتكبر)، ومنها ما هو قولي(القول الفني)، وهذا الأخير هو ما تعنى به الأنواع الأدبية، فيجدّ المؤلف ويجتهد في إخراج مؤلفه بكيفية مميزة تثير دهشة المتلقين.

ولقد اتفق "الفيروز آبادي" مع "ابن منظور" في بعض المعاني، منها: الطريق، وحركة الأنف الدالة على التكبر، وزاد عليه في معنى آخر وهو عنق الأسد مما يوحي بالضخامة والعظمة، غير أنه لم يشر إلى الجانب الفني للأسلوب؛ حيث قال: "والأسلوب: الطريق، وعنق الأسد، والشموخ في الأنف" [1]، أما "الرازي" فقد اقتصر على الجانب الجمالي للأسلوب، إذ قال:" و(الأسلوب) الفنّ " [2]، والأمر نفسه عند "الفيّومي"، وذلك في قوله: "الأسلوب بضم الهمزة: الطريق والفن وهو على أسلوب من أساليب القوم، أي على طريق من طرقهم "[3].

فمن خلال المعاجم العربية يتبين أنها تتفق جميعا في كون الأسلوب طريقة قولية فنية، يتميز بها الأشخاص عن بعضهم البعض من خلال اصطباغ كلامهم بميزات خاصة، هذا فيما يخص المعنى اللغوي، فماذا عن المعنى الاصطلاحي؟

المطلب الثاني– مفهوم الأسلوب اصطلاحا:

قبل تقديم معنى الأسلوب اصطلاحا عند المحدثين، سنقدم أولا ما تعنيه لفظة <<أسلوب>>عند النقاد القدماء ومنهم "ابن خلدون"، الذي تطرق في مقدمته ضمن فصل

([1]) الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط8، 2005م، ص98..

([2]) محمد بن أُبي بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، مكتبة لبنان، بيروت، د ط، 1986م، ص130.

([3]) أحمد بن محمد علي الفيومي المقري، المصباح المنير، مكتبة لبنان، بيروت، د ط، 1989م، ص108.

"صناعة الشعر" إلى ما ترمي إليه عند الشعراء، حيث قال: "ولنذكر هنا مدلول لفظة الأسلوب عند أهل هذه الصناعة وما يريدون لها في إطلاقهم، فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه، ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته كمال المعنى الذي هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادته أصل المعنى من خواص التراكيب، الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض، فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية، وإنما ترجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها، ويصّيرها في الخيال كالقالب أو المنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان، فيرصها رصا كما يفعل البناء في القالب أو النساج في المنوال، حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام، ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللّسان العربي فيه، (فإنّ) لكل فن من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة"[1].

فمن خلال قول "ابن خلدون" يتضح أن الأسلوب بمثابة الوعاء الذي يصب فيه الشاعر شعره، إذ لا يرتكز الأسلوب عنده على المعنى بقدر ما يركز على الشكل الذي يحتوي هذا المعنى، فلا يهتم لا بالبيان، ولا بالبلاغة، ولا بالعروض، بقدر ما يهتم بالتراكيب الصحيحة والمميزة التي تظهر الانتظام الذهني للأفكار، بحيث تكون تلك التراكيب منتقاة بحذر كي تسترعي انتباه المتلقي دون أن تخرج عن قواعد اللسان العربي، وهذا يدل على "أنّ الأسلوب مند القدم كان يلحظ في معناه ناحية شكلية خاصة هي طريقة التعبير التي يسلكها الأديب لتصوير ما في نفسه أو لنقله إلى سواه بهذه العبارات اللّغوية، ولا يزال هذا هو تعريف الأسلوب إلى اليوم، فهو طريقة الكتابة، أو طريقة الإنشاء، أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير، أو الضرب من النظم والطريقة فيه. هذا تعريف الأسلوب الأدبي بمعناه العام"[2].

([1]) ابن خلدون، المقدمة، مكتبة ودار المدينة المنورة للنشر والتوزيع– الدار التونسية للنشر، تونس، د ط، 1984م، ص740.

([2]) أحمد الشايب، المرجع السابق، ص44.

أما إذا انتقلنا إلى مفهوم الأسلوب عند الحداثيين فنجد "منذر العياشي" قد عرفه بقوله: "إنّ الأسلوب حدث يمكن ملاحظته، ويستلزم نوعين من النشاط الأول يتعلق بالمرسِل، والثاني يتعلق بالمرسَل إليه أما النشاط نفسه فقد يكون علميا، وقد يكون غير ذلك، فيدخل القصد إليه حينئذ في إدهاش المرسَل إليه والتأثير فيه، وذلك كما هو في المؤلفات الأدبية"[1]، وهنا يتبين أن الناقد قد قرن بين الأسلوب وعناصر الدورة التواصلية، المرسِل والمرسَل إليه والرسالة، فتبرز الغاية الكامنة خلف اجتهاد المرسل في إخراج كلامه –رسالته– بأسلوب غير مألوف، وهي إدهاش المرسَل إليه أوالتأثير فيه وكسر أفق توقعه، وهذا إقرار ببروز الوظيفة الشعرية على الوظائف الأخرى.

ويرى الناقد "أحمد الشايب" أن الأسلوب هو الصورة اللّفظية التي يعبّر بها عن المعاني أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال، أو هو العبارات اللّفظية المنسقة لأداء المعاني" [2]، والملاحظ أن تعريف "أحمد الشايب" يتوافق مع رؤية "ابن خلدون" للأسلوب في كونه الصورة اللفظية الظاهرة التي تحمل المعاني والأفكار والخيال بطريقة منتظمة ومنسقة على منوال معين، وهذا يدل "أن الأسلوب منذ القدم كان يلحظ في معناه ناحية شكلية خاصة هي طريقة التعبير التي يسلكها الأديب لتصوير ما في نفسه أو لنقله إلى سواه بهذه العبارات اللغوية. ولايزال هذا هو تعريف الأسلوب إلى اليوم، فهو طريقة الكتابة، أو طريقة الإنشاء، أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير، أو الضرب من النظم والطريقة فيه"[3].

فالأسلوب إذًا عملية اختيار واعية من بين مجموع الاختيارات الممكنة وغير الممكنة، يكون الغرض منها إما الإخبار أو التأثير وإحداث الدهشة، وذلك الأمر جعل بعض الدارسين يرون"أن اللّغة المعيّنة هي عبارة عن قائمة هائلة من الإمكانات المتاحة للتعبير، ومن ثم فإنّ الأسلوب يمكن تعريفه بأنه اختيار (Choie) أو انتقاء (Sélection) يقوم به المنشئ لسمات لغوية معيّنة بغرض التعبير عن موقف معيّن. ويدل هذا الاختيار أو الانتقاء على إيثار المنشئ وتفضيله لهذه السمات على سمات أخرى بديلة ومجموعة الاختيارات

(1) منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 1990م، ص37.

(2) أحمد الشايب، المرجع السابق، ص46.

(3) المرجع نفسه، ص44.

الخاصة بمنشئ معيّن هي التي تشكل أسلوبه الذي يمتاز به من غيره من المنشئين" [1]، ويبين فردانيته.

وقد قدم "سعد مصلوح" ما الذي يتحكم في الاختيار الذي يقوم عليه الأسلوب،وصنفه إلى نوعين: الأول محكوم بسياق المقام، والثاني تتحكمّ فيه مقتضيات التعبير الخاصة، وعليه فإنّ الاختيار الأول هو انتقاء نفعي مقامي (Pragmatic Sélection)، يسعى الإنسان من ورائه لتحقيق هدف عملي محدّد، أما الاختيار الثاني فهو انتقاء نحوي (Grammatical Sélection)، والمقصود بالنحو قواعد اللّغة بمفهومها الشامل الصوتية والصرفية والدلالية ونظم الجملة، ويكون هذا الانتقاء حين يؤثر المنشئ كلمة على كلمة، أو تركيبا على تركيب وقد تكون هذه الخيارات علامة مميزة لأسلوب المنشئ [2]، ومن ثم فالسياق والنحو عاملان مؤثران في الأسلوب.

أما الغربيون فيرون أن "الأسلوب – من كلمة (Stilus)، أي مثقب يستخدم في الكتابة– هو طريقة في الكتابة، وهو استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية ويتميز في النتيجة من القواعد التي تحدد معنى الأشكال وصوابها. يهتم الأسلوب باللّغة الأدبية وحدها، وبعطائها التعبيري" [3]، وهنا يظهر أن الغربيين قد لاحظوا منذ القدم العلاقة بين الأسلوب والكتابة، ونوّهوا بالكيفية التي يستخدم بها الكاتب للأدوات التعبيرية؛ لأنها أساس تميّز الأسلوب وتفرده.

وقدم المؤسس الفعلي للأسلوبية "شارل بالي" (Charles Bally) (1865م– 1947م) مفهوما للأسلوب بقوله:"يتمثل في مجموعة من عناصر اللّغة المؤثرة عاطفيا على المستمع أو القارئ" [4]، وهنا نجد أن "شارل بالي" قد ركز على الجانب الوجداني للغة والذي يؤثر عاطفيا على المتلقي.

([1]) سعد مصلوح، الأسلوب (دراسة لغوية إحصائية)، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1992م، ص ص 37،38.

([2]) ينظر، المرجع نفسه، ص ص 38– 39.

([3]) بيير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سورية، ط2، 1994م، ص 17.

([4]) صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق القاهرة، ط1، 1998م، ص ص 97، 98.

وقد جمع الأسلوبي "بيير جيرو"(Pierre Guiraud) التعاريف الشائعة للأسلوب والتي هي حصيلة إرث تاريخي طويل بقوله:" فالأسلوب طريقة في الكتابة، وهو من جهة أخرى، طريقة في الكتابة لكاتب من الكتاب، ولجنس من الأجناس، ولعصر من العصور فقواميسنا المعاصرة ورثت هذا التعريف المضاعف عن القدماء" [1]، أما هو فقد عرفه بقوله: "أما إن كلمة أسلوب إذا ردّت إلى تعريفها الأصلي فهي تعتبر طريقة للتعبير عن الفكر بواسطة اللّغة"[2]، وهو بقوله هذا يركز على كيفية انتقاء المتكلم/ الكاتب للأدوات اللغوية التي يُظهر بواسطتها أفكاره.

كما حظي الأسلوب باهتمام الكتاب فقدموا له مجموعة من التعاريف، إلا أنها جاءت مصنفة إلى قسمين[3]:

الأول يكون الأسلوب فيه سمة أصلية من سمات الفكر الفردي، مثلما هو جلي في تعريف "شوبنهاور" الذي يرى أن الأسلوب "مظهر الفكر"، كما يرى "فلوبير" أن الأسلوب لوحده طريقة مطلقة لرؤية الأشياء"، أما "ماكس جاكوب" فقد أعاد صياغة قول "بيفون" بقوله: "الإنسان هو نفسه وحساسيته"، ويلخص "فريدريك دولفر" وجهة نظر "بروست" التي يؤكد فيها أن"كل فنان كبير يترك بصماته الخاصة فيما يكتب، لأنه سيخلص من كل شيء ما يناسب عبقريته الشخصية".

أما القسم الثاني فيكون الأسلوب فيه أداة، واهتمام الكاتب به يأتي من كونه يستخدم في العمل الكتابي، ومادام الأمر كذلك فلا بد له– حين ينقل الفكرة– أن يشحنها بطاقة تعبيرية قصوى، فالأسلوب بالنسبة إلى "ستندال" "يضيف إلى فكرة ما، الظروف الملائمة لإنتاج أثر من المفروض أن تحدثه هذه الفكرة"، وكذلك "فلوبير" فهو يتصور الأسلوب أيضا بالأثر الذي يتركه.

وقد ربط اللسانيون بين الأسلوب واللغة، والنفس، والاجتماع؛ لأن الأسلوب لا يظهر إلا بواسطة اللغة، كما أن الغرض منه هو إحداث تأثير في نفسية المتلقي، فلولا وجود

([1]) بيير جيرو، المرجع السابق، ص 9 .

([2]) المرجع نفسه، ص10.

([3]) ينظر، منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، سورية، ط1، 2002م، ص ص33– 34.

المتلقين لما اجتهد الكتاب في العناية به، لذلك فهم يرون أن "الأسلوب حدث يمكن ملاحظته: إنّه أثر لساني لأن اللّغة أداة بيانه، وهو نفسي لأن الأثر غاية حدوثه، وهو اجتماعي لأن الآخر ضرورة وجوده"[1].

أما عن أشهر تعريف متداول بين الباحثين الآن فهو أن الأسلوب"محصلة مجموعة من الاختيارات المقصودة بين عناصر اللّغة القابلة للتبادل" [2]، بحيث تكون هذه الاختيارات واعية وليست عشوائية.

هناك من ينظر إلى الأسلوب على أنه انحراف عن النمط وانتهاك له ومخالفته، ويعد "سبيتزر" (Leo Spitzer) في ألمانيا و "بيير جيرو" في فرنسا من أهم أنصار هذه النظرية[3]، بالإضافة إلى "جون كوهن"، و"فاليري"، و"تودوروف" وغيرهم.

وقد بين "عدنان بن ذريل" نظرة الأسلوبية إلى لغة الأدب وأسلوبه وفق أربع طرائق، حسب ما حددها "ديفيد روبي"، وهي كالآتي[4]:

– **الأسلوب كزخرفة:** حيث يفترض أنّ الكتابة تصبح جميلة عند إضافة الزخارف اللّغوية إليها، كالمحسنات البديعية من جناسات، وطباقات وما شابه، وهذه النظرة يمثلها " إيريك أورباخ" من خلال كتابه "المحاكاة" الذي كتبه بين 1942م– 1945م، غير أنّ نظرته إلى الأسلوب على أنه زخرفة ظلّت تقلل من الحظوة التي كان يجب أن ينالها عند الدارسين، بالإضافة إلى أنه حصر نفسه ضمن النظرية الكلاسيكية عن الأسلوب الجليل/ السامي التي كانت ترى أنه يتعين على الأسلوب الذي يعالج المسائل الجدية أن يكون غير واقعي؛ أي أن يحذف كل إشارة إلى الحياة اليومية مستخدمّا لغة أكثر إحكاما وصقلا من لغة الاستعمال اليومي.

([1]) المرجع السابق، ص35.

([2]) صلاح فضل، علم الأسلوب، ص 116.

([3]) ينظر، فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، مكتبة الآداب، القاهرة، طبعة مزيدة ومنقحة، 2004م، ص 39.

([4]) ينظر، عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، د ط، 2000م، ص36– 39.

–**الأسلوب كدلالة ذاتية:** وهنا ذهب "ريفاتير" إلى اعتبار الأسلوب مصدرا مهما من مصادر التأثير الأدبي، رأى بأنه يتكون من تأسيس نمط معين من الانتظام اللّغوي الذي يؤدي إلى إثارة توقعات لدى القارئ.

–**الأسلوب كتمثيل:** يرى "ديفيد روبي" أن التمثيل يعني استخدام اللّغة بهدف عكس محتوى النص، أو تعزيزه ويتجلى التمثيل في الائتلاف الصوتي، وأثره في الرمزية الصوتية، وفي رأيه أن أسلوبية التمثيل يمثلها "سبيتزر"، حيث تتعمق الصلة بين الملامح الفردية للغة النص، وبين الملامح الفردية التي لمضمونه.

–**الأسلوب كنمط:** وهنا يذهب "ديفيد روبي" إلى أن النمط هو الطريقة التي يمكن أن نميز بها نصا ما، أو مجمل أعمال مؤلف ما، أو أعمال مجموعة من الكتاب، أو فترة أدبية بكاملها، وفق نماذج نمطية من الاستخدام اللّغوي، وبذلك هو يربط عادة بأمور واقعية خارج النص، مثل فلسفة المؤلف، أو مثل حركة أدبية.

ولعل هذا ما أشار إليه "مالارميه" حين رأى أن القصيدة الشعرية لا تكتب بواسطة الأفكار فقط، بل لا بد أن تظهر وفق نمط أو أسلوب معين، وذلك حين قال:

"On ne fait pas un poeme avec des idees"[1]

كما جمل "عدنان بن ذريل" مفاهيم الأسلوب عند ربطها بعناصر الدورة التواصلية في ثلاثة تعاريف تلخص معظم آراء الأسلوبيين في الأسلوب، وهي[2]:

– **الأسلوب من زاوية المخاطِب/ المتكلم:** حيث يعد الأسلوب هو الكاشف عن فكر صاحبه ونفسيته، فعلى حد تعبير "بيفون": "الأسلوب هو الإنسان نفسه"، وهو عند "جوته" "مبدأ التركيب النشط، والرفيع، الذي يتمكن به الكاتب النفاذ إلى الشكل الداخلي للغته، والكشف عنه".

–**الأسلوب من زاوية المخاطَب/ المتلقي: إن** الأسلوب من زاوية المتلقي ضغط مسلّط على المخاطَبين، وأن التأثير الناجم عنه يعبُر إلى الإقناع، أو الإمتاع، فالأسلوب عند

(1). Jean dubois, dictionnaire de linguistique, Larousse, premiere edition, 1994 , p 447

(2) ينظر، عدنان بن ذريل، المرجع السابق، ص ص 43– 44.

"ستاندال"هو أن تضيف إلى فكر معين جميع الملابسات الكفيلة بإحداث التأثير الذي ينبغي لهذا الفكر أن يحدثه، أما عند "ريفاتير" فالأسلوب هو البروز الذي تفرضه بعض لحظات تعاقب الجمل على انتباه القارئ، فاللّغة تعبّر، والأسلوب يبرز.

–**الأسلوب من زاوية الخطاب/ النص:** الأسلوب هو الطاقة التعبيرية الناجمة عن الاختيارات اللّغوية، وقد حصر "شارل بالي" مدلول الأسلوب في تفجر طاقات التعبير الكامنة في اللّغة، وكذلك "ماروزو" الذي عرّفه بأنه: اختيار الكاتب ما من شأنه أن يخرج بالعبارة من حالة الحياد اللّغوي إلى خطاب متميز، وعرّفه "بيير جيرو" بأنه: مظهر القول الناجم عن اختيار وسائل التعبير التي تحددها طبيعة المتكلم أو الكاتب، ومقاصده.

من خلال ما تقدم يمكن القول أن الأسلوب طريقة تعبيرية لإظهار الأفكار بشكل متفرد ومؤثر، بفضل الاختيار الواعي للمواد اللغوية.

وبعد التطرق لماهية الأسلوب من وجهات نظر مختلفة، ومن جهات مختلفة أيضا، سيتم الانتقال الآن إلى مفهوم الأسلوبية، فما هي إذًا الأسلوبية؟

المطلب الثالث– مفهوم الأسلوبية:

يعد "شارل بالي" مؤسس الأسلوبية معتمدا في ذلك على دراسات أستاذه "فرديناند دي سوسير"، لكنه تجاوز أستاذه، حين ركز على العناصر الوجدانية للّغة، والالتفات إلى ظاهرة الشحن العاطفي والوجداني في اللّغة، الذي يشكل مظهرا بارزا من مظاهر انفتاح الدراسة الأسلوبية على الجانب التأثيري[1].

والأسلوبية دال مركب جذره <<أسلوب>> <<Style>> ولاحقته <<ية>> <<ique>>، فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي، وبالتالي نسبي، واللاحقة تختص بالبعد العلماني العقلي، وبالتالي الموضوعي، ويمكن في كلتا الحالتين تفكيك الدال الاصطلاحي إلى مدلوليه بما يطابق عبارة: <<علم الأسلوب>>، لذلك تعرّف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب، كما أن المنطلقات المبدئية في تحديد الأسلوبية في بعض المجالات ذات البعد اللساني يستند إلى ازدواجية الخطاب، إذ يمتزج فيه المقياس اللّساني

(1) ينظر، موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتحليلها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003م، ص10.

بالبعد الأدبي الفني، استنادا إلى تصنيف عمودي للحدث الإبلاغي، فإذا كانت عملية الإخبار علة الحدث اللّساني أساسا، فإن غاية الحدث الأدبي تكمن في تجاوز الإبلاغ إلى الإثارة، وتقوم الأسلوبية في هذا المقام بدراسة الخصائص اللّغوية التي يتحوّل بها الخطاب من سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية، ذلك أنّ المتكلم حسب "بالي" قد يضفي على معطيات الفكر ثوبا موضوعيا عقليا مطابقا جهد المستطاع للواقع، ولكنه في أغلب الأحيان يضيف إليها بكثافات متنوعة عناصر عاطفية قد تكشف صورة الأنا في صفائها الكامل، وقد تغيّرها ظروف اجتماعية مردها حضور أشخاص آخرين أو استحضار خيال المتكلم لهم[1].

إذًا، فالأسلوبية مصطلح يجمع بين الذاتي والعلمي، فالذاتي يتعلق بما يبدعه الباث، أما العلمي فيتعلق بذلك العلم الذي يختص بدراسة الأسلوب الذاتي بكل ما يحمله من شحنات شعورية، تمكنه من التأثير عاطفيا في المتلقي، وبالتالي فهي عملية بحث في مميزات الكلام الأدبي عن الكلام العادي، وحتى بين الخطابات الأدبية المختلفة؛ لأن كل خطاب له سماته الخاصة ما دام كل خطاب أنتجته أوضاع وظروف معينة.

فحسب "شارل بالي " أن "اللغة الواقعية تعرض في كل مظاهرها جانبا فكريا وآخر عاطفيا، وهذان الوجهان التعبيريان يتغيران بتغير الموضوع المتحدث فيه، والوضع والبيئة، وهذا القول يثبت ذلك:

"Le langage réel présente donc, dans toutes ses manifestation, un coté intellectuel et un cote affectif, ces faces de l'expression surgissant avec une intensité très variable selon la disposition du sujet parlant, la situation et le milieu"[2].

وهنا يتضح أن الأسلوب تتدخل في صنعه عوامل مختلفة المصادر منها ما هو فطري يأتي على السليقة، ومنها ما تتدخل فيه اعتبارات اجتماعية، ومنها ما هو نفسي على حسب الحالة التي يكون عليها المتكلم.

([1]) ينظر، عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، ص ص34– 40.

([2]) Charles bally: Traite de stylistique française, paris,c klincksieck, paris premier volime, seconde édition, 1951, p 12.

وتأتي الأسلوبية لتتبع بصمات الشحن في الخطاب أو ما يسميه "جورج مونان" <<بالتشويه>> الذي يصيب الكلام والذي يحاول المتكلّم أن يصيب به سامعه في ضرب من العدوى، أما ميدان الأسلوبية فهو حسب "بالي" ما يقوم في اللّغة من وسائل تعبيرية تبرز المفارقات العاطفية والإرادية والجمالية بل حتى الاجتماعية والنفسية، فهي إذن تتكشف أوّلا وبالذات في اللّغة الشائعة التلقائية قبل أن تبرز في الأثر الفني [1]، وبوسع المتحدث أن يكشف عن أفكاره بشكل عقلي موضوعي يتوافق مع الواقع بأكبر قدر ممكن، إلاّ أنه كثيرا ما يختار إضافة عناصر تأثيرية تعكس جزئيا ذاته من ناحية، والقوى الاجتماعية المرتبطة بها من ناحية أخرى، وعلم الأسلوب يدرس هذه العناصر التعبيرية للّغة المنتظمة من وجهة نظر محتواها التأثيري؛ أي التعبير عن الحساسية من خلال اللّغة، وفاعلية اللّغة على هذه الحساسية[2]،وفي هذا الشأن يقول "شارل بالي":

"Elle étudie la valeur affective des faits du langage organise, et l'action réciproque des faits expressif qui concourent à former le système des moyens d'expression d'une langue"[3].

وقد أشار في موضع آخر إلى دور اللغة في إبراز المحتوى العاطفي من جهة، وتأثيرها على الحساسية من جهة أخرى، حيث قال:

La stylistique étude donc les faits d'expression du langage organise au point de vue de leur contenu affectif, c'est-à-dire l'expression des faits de la sensibilité par le langage et l'action des faits de langage sur la sensibilité[4].

ومن ثم يتجلى مدى تأثير العناصر اللغوية على القيمة العاطفية، وكذلك العكس مدى تأثير القيمة العاطفية على العناصر اللغوية، فهذان العنصران في علاقة تفاعلية متبادلة؛ إذ "إنّ ما تلاحظه الأسلوبية يتجلى في البحث عن معنى العبارة وعن سماتها الوجدانية، وعن مكانها ضمن النسق التعبيري، وفي الطرق التي تعطى لهذه العبارة صورتها"[5].

([1]) ينظر، عبد السلام المسدي، الأسلوبية، المرجع السابق، ص 41.

([2]) ينظر، صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص ص 97– 98.

([3]) Charles bally: traité de stylistique française, 1950, p1.

([4]) Ibid, p 16.

([5]) منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص31.

أما "بيير جيرو"(Pierre Giraud) فقد قرن الأسلوبية بالبلاغة، حين اعتبر الأسلوبية بلاغة في ثوب جديد تهتم بنقد الأساليب الفردية، وقد أرجع ظهور الأسلوبية إلى ما قبل "شارل بالي"، إلى "نوفاليس"، و"هيلانغ" اللّذيْن ساويا بين الأسلوبية والبلاغة، حيث قال: "ويمكننا القول إن الأسلوبية بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف: إنها علم التعبير، وهي نقد للأساليب الفردية (...) <<نوفاليس>> هو أول من استخدم هذا المصطلح، والأسلوبية بالنسبة إليه تختلط مع البلاغة، ويقول عنها <<هيلانغ>> من بعده (1837) إنها علم بلاغي، وإذا نظرنا إلى كتب الأسلوبية اللاتينية فسنرى أنها ليست سوى كتب للقواعد والأمثلة و<<فورسيستر>> (1846) لا يراها إلاّ هكذا" [1]، وحتى "قريماس" (Algirdas Julien Greimas) كان له الرأي نفسه، وذلك حين اعترف أنه من الصعب، إن لم يكن مستحيلا، تعريف الأسلوب سيميائيا، أما الأسلوبية التي بخل حتى بوصفها بصفة العلمية فهي حسب رأيه مجال بحث ينضوي تحت تقاليد البلاغة [2]، غير أن "هدف التحليل الأسلوبي الحديث للأشكال البلاغية لا يمكن أن يقتصر على مجرد حصرها وتعدادها في النص الأدبي، بل لا بد أن يبين أوضاعها المحددة ويكشف عن علائقها المتناغمة أو المتنافرة بالتركيز على مظهرين: أحدهما معرفة التوظيف البلاغي لهذه الأشكال وقياس مداه ووصفه، والآخر محاولة اكتشاف الأهمية النسبية لبعض هذه الأشكال في نص معين على ما سواها وتكوين بنيته"[3]، وعليه فإن البلاغة دراسة معيارية، أما الأسلوبية فهي دراسة وصفية، أو هي بالأحرى الدراسة العلمية لأسلوب الأعمال الأدبية كما يرى "جون ديبوا":

"La stylistiqueest plus souvent l'etude scientifique du style des œuvres litteraire"[4]

وإذا انتقلنا إلى آراء النقاد العرب تجاه الأسلوبية سنجدها أيضا متضاربة، فهناك من أثبت لها صفة العلمية، وهناك من ألحقها بالبلاغة، فالناقد "صلاح فضل" يرى أنعلم

([1]) بيير جيرو، الأسلوبية، ص9.

([2]) ينظر، يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2008م، ص181.

([3]) صلاح فضل ، مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2002م، ص 188.

([4]). Jean dubois, dictionnaire de linguistique , p 448

الأسلوب وريث شرعي للبلاغة القديمة، وكذا وريث كل من علم اللغة وعلم الجمال الحديثين، وذلك في خضم حديثه عن البلاغة القديمة التي وصفها بالعقم واللا جدوى أمام تطور العلوم والفنون والآداب، وذلك حين تحدث عن "دوره كوريث شرعي للبلاغة العجوز التي أدركها سن اليأس وحكم عليها تطور الفنون والآداب الحديثة بالعقم، ينحدر من أصلاب مختلفة، ترجع إلى أبوين فتيين هما علم اللّغة الحديث– أو الألسنية إن شئنا أن نطلق عليها تسمية أشد توافقا مع دورها في أمومة علم الأسلوب– من جانب، وعلم الجمال الذي أدى مهمة الأبوة الأولى من جانب آخر"[1].

ويرى "نور الدين السد" أن "الأسلوبية هي الوجه الجمالي للألسنية، إنها تبحث في الخصائص التعبيرية والشعرية التي يتوسلها الخطاب الأدبي، وترتدي طابعا علميا تقريريا في وصفها للوقائع وتصنيفها بشكل موضوعي ومنهجي"[2]، كما قام بالتمييز بينها وبين البلاغة من خلال شكل تخطيطي يقوم على سبعة عشر عنصرا كاملا، تتمحور عليها المفارقة الكبيرة بين العلمين؛ كأن تكون البلاغة علما معياريا، تعليميا، نمطيا، تصنيفيا، جاهزا، تجزيئيا، (...)، وتكون الأسلوبية علما وصفيا، وضعيا، تعليليا، شموليا[3]...

أما صاحب "المعجم الأدبي" فميّز بين موضوع البحث في مجال الأسلوب، وموضوع البحث في مجال اللغة، إذ يرى أن الأسلوبية "بحث علمي للطرائق المستعملة في التعبير عن الخواطر، وهو يختلف في موضوعه عن دراسة اللغة، لأن هذه تقتصر على تأمين المادة التي يعمد إليها المتكلم أو الكاتب ليفصح بها عن فكرته، أما علم الأسلوب فهو يرشدنا إلى اختيار ما يجب أخذه من هذه المادة للتوصل إلى نوع معين من التأثير في السامع أو القارئ، شريطة احترام ما اتفق عليه العلماء من مدلولات لفظية، وقواعد صرفية ونحوية وبيانية"[4].

([1]) صلاح فضل، علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته)، ص5.

([2]) نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث تحليل الخطاب الشعري والسردي)، دار هومة، الجزائر، 2010م، ص 14.

([3]) ينظر، يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص185.

([4]) جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979م، ص ص 20، 21.

ولقد اعتبر "عدنان بن ذريل" الأسلوبية علما لغويا خالصا، فهي عنده "علم لغوي حديث يبحث في الوسائل اللّغوية التي تكسب الخطاب العادي أو الأدبي خصائصه التعبيرية، والشعرية، فتميزه عن غيره.. إنها تتحرى (الظاهرة الأسلوبية) بالمنهجية العلمية اللغوية، وتعتبر (الأسلوب) ظاهرة، هي في الأساس لغوية، تدرسها في نصوصها وسياقاتها"[1]، وهنا يبدو أن "عدنان بن ذريل" قد أثبت صفة العلمية للأسلوبية من خلال اعتمادها على المنهجية العلمية لدراسة الأسلوب،والبحث عن العناصر اللغوية المميزة للخطاب الأدبي وغير الأدبي.

وكذلك الأمر بالنسبة لـ" عبد السلام المسدي" الذي أثبت أيضا أن الأسلوبية علم، لكنه ألحقها باللسانيات، وهو في هذه الحالة لم يجعلها علما مستقلا بذاته مثله مثل "عدنان بن ذريل"، كما حدد المجال الذي تعنى به الأسلوبية وهو المجال الذي تظهر من خلاله حرية المؤلف في استخدام النظام اللغوي، حيث قال إنها "علم لساني يعنى بدراسة مجال التصرف في حدود القواعد البنيوية لانتظام جهاز اللّغة"[2].

والأمر نفسه مع الباحث المغربي "جميل حمداوي" الذي جعلها هو الآخر فرعا من فروع اللسانيات، ويبرز ذلك من خلال قوله: "يقصد بالأسلوبية (Stylystique) دراسة الأسلوب دراسة علمية، في مختلف تمثلاته اللسانية والبنيوية والسيميائية والهيرمونيطيقية وتعد الأسلوبية فرعا حديثا من فروع اللسانيات إلى جانب الشعرية والسيميائيات والتداوليات وتهتم بوصف الأسلوب بنية ودلالة ومقصدية" [3]، هذا الوصف –حسب رأيه– يختص بالظواهر الأسلوبية البارزة التي تميز المبدع، وتفرّده عن الكتاب المبدعين والآخرين.

وتبقى الأسلوبية "دراسة للمتغيّرات اللّسانية إزاء المعيار القاعدي، وهذا التطابق مع التقليد القديم الذي يضع البلاغة في مواجهة القواعد، والقواعد في هذا المنظور هي مجموعة القوانين، أي مجموعة الالتزامات التي يفرضها النظام، والمعيار على مستعمل اللغة فالأسلوبية تحدد نوعية الحريات في داخل هذا النظام. القواعد هي العلم الذي لا يستطيع

([1]) عدنان بن ذريل، اللّغة والأسلوب (دراسة)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط2، 2006م، ص131.

([2]) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص56.

([3]) جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية، مكتبة المثقف، ط1، 2015م، ص 8.

الكاتب أن يصنعه، أما الأسلوبية فهي ما يستطيع فعله" [1]، فالخروج عن المعيار اللغوي إذًا هو هم الأسلوبية؛ إذ أن ما يصنع شعرية النصوص هو الانزياح عن المعيار وليس التقيد والالتزام به.

من خلال ما تقدم يتبين اتفاق معظم الباحثين على أن الأسلوبية فرع من فروع علم اللغة الحديث,إلا أن علم اللغة يهتم باللغة في حد ذاتها أما الأسلوبية فتهتم بطريقة استعمال اللغة، وبالضبط بدراسة الظواهر الأسلوبية المنزاحة عن القوانين المعيارية للغة لدى كاتب معين، والتي يكون لها تأثير على المتلقي.

لكن هل للأسلوبية اتجاه محدد أم اتجاهات متعددة؟ وإن كانت الاتجاهات عديدة فما هو مجال دراسة كل اتجاه

المبحث الثاني– اتجاهات الأسلوبية ومقولاتها:

المطلب الأول– اتجاهات الأسلوبية:

إن الأسلوب ليس شيئا معلوما مسبقا، كما أنه ليس ثابتا، بل هو متعدد بتعدد القراءات، والتفسيرات، والتأويلات، التي نجمت عنها الاتجاهات الأسلوبية المختلفة، ففي كل مرة يبدو النص في شكل معين بحسب الناحية المُعنى بها، وبحسب الخلفية الثقافية والإيديولوجية للقارئ، فإذا تم تناوله من ناحية البنية سيكون الاتجاه المعني هو الأسلوبية البنيوية، وإذا تم تناوله من حيث المعنى والدلالة فإن الاتجاه المعني هو الأسلوبية التعبيرية وهكذا تتعدد الأسلوبيات بتعدد المنطلقات والقراءات.

ومادام النص ليس مدركا معطى دفعة واحدة وبشكل نهائي، بل هو مدرك بالممارسة؛ لأنها إنجازه، وهو مستمر بها، فإن الأسلوبية في درسها له لا تعنى به من حيث هو جوهر ثابت، كما أنها لا تدّعي الإحاطة به فهما، ولكنها تعمل على توسيع فهمه، ولكي تبلغ غايتها المرجوة هذه، فإنها تتعدد به قراءة وتفسيرا وتأويلا، وإثر ذلك فقد انقسمت إلى طرائق قددا وصار الأسلوب بالنسبة إليها ليس تعبيرا عن جواهر وإنما هو تعبير عن متغيّرات لا تنتهي، وبهذا ظهرت اتجاهات الأسلوبية منها ما درس الأسلوب كظاهرة من الظواهر، وذلك

(1) بيير جيرو، الأسلوبية، ص13.

لموضوعية العلم، كما درس فاعلا في موضوعه مؤثرا فيه، فصار للأسلوبية اتجاه عام هو دراسة الأسلوبيات العامة(الذي يعنى بالتنظير للأسلوبيات)، واتجاه خاص،وهو الدرس الأسلوبي الخاص بلغة من اللّغات (لغة الصحافة، لغة التعليم)، فظهرت بذلك أسلوبية التعبير، وأسلوبية الفرد أو الأسلوبية المثالية، والأسلوبية الوظيفية أو الأسلوبية البنيوية وتفرّعت هذه المدارس إلى مذاهب تدرس الأسلوب صوتا وصرفا، ونحوا وإحصاء[1].

لقد شهدت اتجاهات الأسلوبية اختلافا في التصنيف من باحث إلى آخر، فـ"بريان جيل" ميز ضمن "قاموس اللسانيات" بين ثلاث أسلوبيات وهي: أسلوبية اللغة، وأسلوبية مقارنة، وأسلوبية أدبية. أما "بيار جيرو" فميز في كتابه "الأسلوبية" بين نوعين من الأسلوبية وهما: الأسلوبية الوصفية، والأسلوبية التكوينية. وقد ميز أيضا "ج. م شيفر" و"أوزوالد ديكرو" في مؤلفهما "القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللغة" بين أسلوبيتين وهما: أسلوبية اللغة، والأسلوبية الأدبية، كما ميز"جيرار جينجومبر" هو الآخر في كتابه "التيارات الكبرى للنقد الأدبي" بين أسلوبيتين هما: الأسلوبية الوصفية، والأسلوبية البنيوية. أما "غريماس"و"كورتيس" في كتابهما "السيميوطيقا" فقد قسماها إلى قسمين هما: الأسلوبية اللسانية، والأسلوبية، والأسلوبية الأدبية[2]، وحتى عند انتقالها إلى الدراسات العربية شهدت التصنيف نفسه ومثال ذلك التصنيف الذي قدمه"عبد السلام المسدي"، حيث فصّل في نوعين للأسلوبية وهما: أسلوبية التعبير، وأسلوبية الفرد، وسنعرّف الآن بأهم الاتجاهات الأسلوبية.

1 أسلوبية التعبير/ الأسلوبية الوصفية:

يعد "شارل بالي" مؤسس الأسلوبية عموما وأسلوبية التعبير خصوصا، وكما هو معروف أنه قد صب جهوده على التحليل الأسلوبي للغة الفرنسية اليومية المتداولة، في الوقت الذي حاول فيه أن يَقصي الأدب من الدراسة الأسلوبية، وذلك راجع لكونه ينظر إلى اللغة بوصفها مؤسسة اجتماعية وليست مجرد أبنية أو نظام من القواعد، وأن الأسلوبية عنده لا يرجى من ورائها غاية نفعية، كما أنها لا تعنى بالقيمة الجمالية المتضمَّنة في النصوص الأدبية، بل مهمتها تكمن في البحث عن علاقة التفكير بالتعبير، وإبراز الجهد الذي يبدله

([1]) ينظر، منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص ص 41– 42.

([2]) ينظر، يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص ص 176 – 177.

المتكلم ليوفق بين رغبته في القول، وما يستطيع قوله، فالإنسان كائن عاطفي تتطبع عاطفته على لغته، وأن اللغة منغرسة في المجتمع، لذلك كان حريصا على أن يستعمل منها ما تيقن أنه يبلغ فكرته، حتى أن المتكلم يفكر في المتلقي باعتبار أن الخطاب اللغوي شيء مدرَك لا ينفصل عن مدرِكه[1]، فالمتلقي إذًا دائما حاضر في ذهن المتكلم قبل أن يتلفظ هذا الأخير بالكلام، لذلك فهو يختار ألفاظه بعناية تامة حتى تؤثر في المتلقي بما تحمله من شحنات عاطفية إلى جانب المحتوى الإبلاغي.

فالأسلوبية التعبيرية عبارة عن دراسة علاقات الشكل مع التفكير؛ إذ أنها لا تخرج عن إطار اللّغة أو الحدث اللّساني المعتبر لنفسه، وتنظر إلى البنى ووظائفها داخل النظام اللّغوي، وبهذا تعتبر وصفية، كما أنّها أسلوبية للأثر، وتتعلق بعلم الدلالة أو بدراسة المعاني[2]، وهكذا تصبح أسلوبية التعبير دراسة لقيم تعبيرية وانطباعية خاصة بمختلف وسائل التعبير التي في حوزة اللّغة، وترتبط هذه القيم بوجود متغيّرات أسلوبية؛ أي ترتبط بوجود أشكال مختلفة للتعبير عن فكرة واحدة وهذا يعني وجود مترادفات للتعبير عن وجه خاص من أوجه الإيصال، فهي كما يقول "شارل بالي" تدرس وقائع التعبير اللّغوي من ناحية مضامينها الوجدانية، أي أنها تدرس التعبير عن وقائع الحساسية المعبر عنها لغويا، كما تدرس فعل الوقائع اللّغوية على الحساسية [3]، كما يرى أن اللّغة سواء نظرنا إليها من زاوية المتكلم، أو من زاوية المخاطب حين نعبر عن فكرة ما فيكون ذلك من خلال موقف وجداني، وهذا يعني أن الفكرة حين تصير بالوسائل اللّغوية كلاما، تمر لا محالة بموقف وجداني، مثل: الأمل والترجي، أو الصبر، أو الأمر، هذا المضمون الوجداني للغة هو الذي يؤلف موضوع (الأسلوبية) في نظره، وهو الذي تجب دراسته عبر العبارة اللّغوية، مفرداتها وتراكيبها، من دون النزول إلى خصوصيات المتكلم، وخاصة المؤلف الأدبي، لأنّ ذلك من اختصاص (البحث الأدبي) في الأسلوب وليس من اختصاص (الأسلوبية)، كعلم لغوي

([1]) ينظر، حسن ناظم، البنى الأسلوبية (دراسة في أنشودة المطر للسياب)، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2002م، المغرب، ص33.

([2]) ينظر، منذر عياشي، الأسلوبية، ص 42.

([3]) ينظر،بيير جيرو، الأسلوبية، ص54.

منهجي[1]، إذًا فموضوع الأسلوبية التعبيرية هو المضمون الوجداني للّغة، وليس المضمون التعليمي أو الأيديولوجي.

يقول "محمد اللويمي" عن أسلوبية التعبير "يقصد بها طاقة الكلام الذي يحمل عواطف المتكلم وأحاسيسه، حيث أن المتكلم يحاول أن يشحن كلماته بكم كبير من الدلالات، التي يظهر أثرها على المتلقي، وهي ظاهرة تكثيف الدوال خدمة للدلالات كما يسميها بعضهم" [2]، فالأسلوبية التعبيرية على هذا الأساس تبحث عن مواضع الشحن العاطفي في الخطاب لا غير، ذلك الشحن الذي يكون بطبيعة الحال مقصودا من طرف المتكلم.

من خلال التعاريف المقدمة لأسلوبية التعبير يتضح أنها تهتم بدراسة الجانب الوجداني للكلام وليس بالجانب الأيديولوجي؛ذلك لأنها تؤمن بقصدية المتكلم بالتأثير في السامع.

2 -الأسلوبية المثالية/ الفرد/ الكاتب:

بعد "شارل بالي"، جاء كل من "ج–ماروزو G- Marroso" و"م–كراسو M- Krasso" الفرنسيين ليظفيا على الدرس الأسلوبي المنهج العلمي المنطقي، فأثار هذا الأمر ردة فعل الألمان أمثال: "ل–سبيتزر L- Spitzer" ونادوا بانطباعية المنهج الأسلوبي، وهذا الصراع بين الوضعية والمثالية هو الذي أثر في تبلور المنهج الأسلوبي في الساحة النقدية [3]، فجاءت الأسلوبية المثالية وركزت على الانطباع الذي يتشكل لدى الناقد أثناء قراءته للنص .

تقوم أسلوبية الفرد على أمر أساسي وهو الحدس الذي يتشكل حول العمل الأدبي والنابع من داخله، ذلك الحدس الذي يكون منشؤه انزياحا أو شعورا، حيث يقوم الناقد بالبحث داخل النص وخارجه من خلال حياة الكاتب أو مجتمعه بعمليات قراءة متكررة وفق حركة دائرية لإثبات ذلك الحدس أو تفنيده؛ لأن أسلوبية الفرد "هي في الواقع نقد للأسلوب، ودراسة

(1) ينظر، عدنان بن ذريل، اللغة و الأسلوب، ص ص 135– 136.

(2) محمد اللّويمي، في الأسلوب والأسلوبية، ص44.

(3) ينظر، عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص21.

لعلاقات التعبير مع الفرد أو مع المجتمع الذي أنشأها واستعملها، وهي ما دامت كذلك يمكن النظر إليها بوصفها دراسة تكوينية إذن، وليست معيارية أو تقريرية فقط"[1].

كما أطلق عليها اسم (الأسلوبية الأدبية)، أو (الأسلوبية النقدية) بفعل تقربها من الأدب، واعتمادها على النقد؛لأن الأساس الذي تقوم عليه هذه الأسلوبية كما أشرنا سابقا هو الحدس الذي اصطنعه "ليو سبيتزر" ليضع نفسه في قلب العمل الأدبي ويدرس أصالة الشكل اللّغوي له، وهو –في نظره– الأسلوب، وقد كان لهذا الاتجاه أثر كبير في الدراسات العليا والجامعية للأدب، والأسلوب, دعّمه "ليو سبيتزر" بتصانيفه المختلفة: "دراسات في الأسلوب" عام 1928م، ثم "علم اللّغة وتاريخ الأدب" عام 1948م، ثم "في الأسلوبية" عام 1955م، وغيرها؛ إذ في هذه التصانيف تبرز أراء "سبيتزر" في الأسلوبية ومنهجيته في البحث الأسلوبي، وهي التي عرفت بطريقة << السياج الفيلولوجي>> نسبة للفيلولوجيا، أي فقه اللّغة، أو << طريقة الدائرة الاستنتاجية >> المترتبة عن التعاطف الحدسي مع النص بشتى تفاصيله، وتقوم هذه الطريقة على مبادئ عدة منها:

- أن نقطة الانطلاق في البحث الأسلوبي هي العمل الأدبي نفسه وليست أية فكرة قبلية خارج هذا العمل.
- البحث الأسلوبي بمثابة جسر بين علم اللّغة وتاريخ الأدب؛ لأن معالجة النص في ذاته تكشف عن ظروف صاحبه.
- إنّ الخصيصة الأسلوبية في نهاية المطاف عبارة عن انزياح شخصي يفرق به الكاتب عن جادة الاستعمال العادي للغة.
- اللّغة تعكس شخصية الكاتب، ولكنها مثل غيرها من وسائل التعبير، تخضع لهذه الشخصية.
- لا سبيل إلى بلوغ حقيقة العمل الأدبي بدون التعاطف مع صاحبه، وأنّ الأسلوبية في اصطناعها الحدس، وعملها التحليلي والتركيبي لانطباعاتها تصبح نقدا تعاطفيا لا غنى عنه.

([1]) منذر عياشي، الأسلوبية، ص 43..

ومن ثم يرى "سبيتزر" أن عملية الدراسة الأسلوبية عليها أن تبدأ من أي تفصيل في النص يلفت اهتمام المحلل، سواء لأنه يمثل انحرافا عن أنماط الكتابة القائمة، أو لأنه يمتلك دلالة على العمل الأدبي ككل، وعليه فإنّ الخطوة الأولى في نظر "سبيتزر" هي خطوة حدسية، يربطها المحلل بانطباعه عن مجمل العمل الأدبي، أو بشعوره حياله، مما يفضي به إلى تعديل ذلك الانطباع، ثم يرجع المحلل بحركة دائرية (رحلة الذهاب والإياب) إلى تفاصيل أخرى بغية ربطها بالانطباع العام لكل عضوي، وبذلك يتوصل المحلّل إلى الأصل الروحي المشترك، إلى الجذر السيكولوجي لتعدد مزايا النص اللّغوية[1].

وعن الانحراف الأسلوبي يقول "سبيتزر": "إن الانحراف الأسلوبي عن نهج قياسي، لا بد وأن يكشف عن تحول في نفسية العصر، تحول شعر به الكاتب وأراد أن يترجمه إلى شكل لغوي يكون هذا الشكل جديدا، فهلاّ يمكن تحديد الخطوة التاريخية نفسيا ولغويا على السواء؟ ومن المسلّم به أن تحديد بداية تجديد لغوي يكون أسهل بالنسبة للكتاب المعاصرين، لأننا نعرف أساسهم اللغوي أكثر مما نعرف أساس الكتاب المتقدمين" [2]، فمن خلال هذا القول يتضح أن الأسلوبية المثالية ترى أن التحولات التي تقع في عصر ما تؤثر على الكتاب فتظهر في نتاجاتهم على شكل سمات أسلوبية جديدة منزاحة عن النمط الذي كان سائدا.

من خلال ما تقدم يتضح أن "ليو سبيتزر" استطاع بهذه المنهجية الفيلولوجية الاستنتاجية القائمة على الحدس أن يجمع بين تيارات عدة؛ النقد، وتاريخ الأدب، وفقه اللغة، وعليه فقد أضفى على النقد الأسلوبي مسحة جديدة، تتميز بالدينامية، وتواكب التيارات الجديدة للعصر منها الفينومينولوجيا، التي أعادت الاعتبار للذات القارئة بعدما حنطت في عصر الوضعية العلمية الصارمة، وهذا راجع لتأثره بـ"فرويد"، و"بندتو كروتشه"، و"كارل فوسلر"؛ لأنه نشأ في فيينا.

3 الأسلوبية الوظيفية/ البنيوية:

(1) ينظر، عدنان بن ذريل، اللغة و الأسلوب، ص 138.

(2) ليو سبيتزر، علم اللغة وتاريخ الأدب، ضمن كتاب، اتجاهات البحث الأسلوبي، ص 61، نقلا عن حسن كاظم ، البنى الأسلوبية، ص 35.

ترى الأسلوبية الوظيفية أن المنابع الحقيقية للظاهرة الأسلوبية ليست فقط في اللّغة ونمطيتها، وإنما في وظائفها؛ إذ أنه لا يمكن تعريف الأسلوب خارجا عن الخطاب اللّغوي كرسالة؛ أي كنص يقوم بوظائف إبلاغية في الاتصال بالناس وحمل المقاصد إليهم، ومن ثم فإنّ الوظيفة الشعرية تظهر بما يستهدف الخطاب؛ وهذا معناه أن الرسالة هي التي تخلق أسلوبها، ولقد حمل "جاكبسون" التحليل الأسلوبي إلى مستوى البنية أي الهيكل الناظم للخطاب ككل، واعتبر أن في القواعد وظيفيتها في التعبير الشعري، بينما اعتبر أن الآثار المترتبة تتعلّق بوضع الوحدات اللّغوية في الخطاب، وعلاقاتها ببعضها البعض، فالظاهرة اللغوية إذًا منوطة ببنية النص، أما النص الأدبي فهو في نظره قد تغلبت عليه الوظيفة الشعرية للخطاب، أما الأسلوب فهو الوظيفة المركزية المنظمة للخطاب، ويتحدّد بتوافق عمليتين متواليتين في الزمن متطابقتين في الوظيفة هما:

أ –اختيار المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة.

ب– تركيبها الذي يقتضي بعضه قواعد النحو، ويسمح ببعضه الآخر التصرف في الاستعمال[1].

لقد اتبع "جاكبسون" اتجاها وظيفيا في معاينة الأسلوب، حيث نظر إليه بوصفه (واقعة أسلوبية)؛ أي عنصرا لغويا ينظر إليه من حيث استخدامه لأغراض أدبية في عمل معين، وقد وضع الشفرة معيارا للتمييز بين ما هو لساني وما هو أسلوبي، وأهمل البنية المتميزة للفن الأدبي التي تختلف عن البنية المتمثلة في الشفرة، كما أنه اختزل الأسلوب إلى مجموعة من البنى المتماثلة، أو ما يسمى بالتوازي، وصاغ نموذجا جديدا يتضمن ست وظائف لسانية طبقا للعناصر الكلامية التي تشتمل عليها العملية التواصلية، وجعل لكل عنصر وظيفة لسانية معينة كما هو موضح في هذا المخطط:

السياق (الوظيفة المرجعية)

المرسِل(و/انفعالية) ⟸ الرسالة (الوظيفة الشعرية) ⟹ المرسَل إليه(و/إفهامية)

(1) ينظر، عدنان بن ذريل، اللغة و الأسلوب، ص ص 140– 141.

قناة الاتصال (الوظيفة الانتباهية)

الشفرة (الوظيفة الميتالسانية)

بيد أن هناك معيارا لسانيا تجريبيا للوظيفة الشعرية، ويتمثل هذا المعيار بالنظر إلى محوري الاختيار والتأليف؛ إذ يستند محور الاختيار إلى التماثل، أو الاختلاف؛ أي الترادف أو التخالف، في حين يستند التأليف إلى ربط الوحدات اللسانية المنتقاة في متوالية لسانية، والوظيفة الشعرية تسقط مبدأ التماثل من محور الاختيار على محور التأليف، ولهذا يبدو التماثل في هذه الحالة متحولا إلى أداة تسهم في تأليف المتوالية اللسانية، ومن ثم أصبح ينظر إلى الظواهر الأسلوبية كجزء من البنية أو التركيبة الأساسية للنص[1].

وعليه يتبين أن الأسلوبية البنيوية حسب "جاكبسون" لم تعد تهتم بالجانب اللغوي للنصوص فحسب، بل صار للرسالة شأنها هي الأخرى في التأثير على الأسلوب، والتي تتضح من خلالها شعرية النص الأدبي، فيصبح الأسلوب حينها مجتلى للشعرية.

كما ركزت الأسلوبية الوظيفية على الطرف الثالث من عناصر الدورة التواصلية وهو المتلقي "باعتباره هو الذي يميز بين الخواص الأسلوبية ويدركها ويكشف انحرافها وبروزها عن طريق ما تحدثه من أثر، وما تقوم به من وظيفة وحينئذ يتجلى مفهوم القارئ النموذجي الذي قدمه "ريفاتير" لكي يصبح هو محور التعرف على الخواص الأسلوبية وتصبح الاختيارات المتعلقة به والتحليلات المرتبطة بردود فعله هي منطقة تحديد المعالم الأسلوبية وإخضاعها للتحليل والتفسير"[2].

ولقد كان "ريفاتير" من أهم منتقدي منهج "جاكبسون" ومعاييره في تحديد الأسلوب، حيث حاول أن يطرح معايير بديلة، وذلك بعنايته بالوظيفة الاتصالية في معاينة الأسلوب، لذلك فإنه ينبغي على الأسلوبية أن تضع معايير مقامية يقع على عاتقها التمييز بين الواقعة اللسانية والواقعة الأسلوبية، وعليه فمهمة التمييز حسب "ريفاتير" تحال على المخاطَب

(1) ينظر، حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص ص 68-70.

(2) صلاح فضل ، مناهج النقد المعاصر، ص 112.

بوصفه قطبا رئيسا في عملية الاتصال؛ أي القارئ الذي يتلقى النص الأدبي بطريقة مختلفة عن الطريقة التي يتلقى بها اللسانيون النص نفسه، ومن ثم فقد ركز على الطريقة التي يفك بها القارئ شفرة النص، وهذا ما جعله يرى أن هدف تحليل الأسلوب هو الإيهام الذي يخلقه النص في ذهن القارئ [1]، لكن على الرغم من تركيز "ريفاتير" على العوامل المقامية والوظيفة الاتصالية وإدخاله للقارئ في تحليله الأسلوبي، إلا أنه بقي مستندا على بنية النص اللسانية، وبالتالي بقي محافظا على المنهج المحايث.

بيد أن ما يثير انتباه "ريفاتير" ليس هو التعارض بين الانزياح الملحوظ داخل النص، وبين المعيار النحوي الخارج عن النص (التصور الاستدلالي)، بل التباين بين عنصرين نصيين في متوالية خطية من الأدلة اللّسانية (التصور المركبي)، إن المفارقة ناتجة عن إدراك نصّ متوقع متبوع بعنصر غير متوقع، وهكذا يتحدث "ريفاتير" في الحالة الأولى عن العنصر المتوقع غير الموسوم، وفي الحالة الثانية عن العنصر غير المتوقع أو الموسوم، والعنصر غير الموسوم في هذا التعارض الثنائي هو السياق الصغير، أما السياق الكبير فهو السياق الذي يسبق السياق الصغير، غير أنه لا يكون مع ذلك جزءا ملازما للمفارقة نفسها، ويمثل لفكرته بقول "كورني": "هذا النور المظلم المتساقط من النجوم"، فلفظة "النور" تمثل العنصر المتوقع غير الموسوم أو السياق الصغير، ولفظة "المظلم" تمثل العنصر الموسوم أو غير المتوقع، أما السياق الكبير فهو مكون من الأبيات السابقة التي تقيم بنية الوحدات النصية غير الموسومة، لذلك فالأسلوب= السياق+ المفارقة[2].

ومن هنا يمكن القول أن "ريفاتير" أقدم على الاستعاضة عن المعيار اللّغوي بمعيار آخر هو "السياق" (Contexte)، حيث إنّ السياق الأسلوبي هو نموذج لساني مقطوع بواسطة عنصر غير متوقع، والتناقض الناتج عن هذا التداخل هو المنبه الأسلوبي، ذلك أن السياق يهتز أسلوبيا بفعل إقحام هذا العنصر المفاجئ الذي يقطع السياق، فينجم عنه اختلاف جوهري بين القبول الجاري للسياق وبين السياق الأسلوبي الجديد، وتبقى هذه العملية عند "ريفاتير" رهينة القراءة النموذجية، والقارئ النموذجي (Archilecteur)–عنده– هو مجموع

([1]) ينظر، حسن كاظم، البنى الأسلوبية، ص 73.

([2]) ينظر،هنريش بلين، البلاغة والأسلوبية ، (نحو نموذج سيميائي لتحليل النص)، تر: محمد العمري، أفريقيا الشرق، المغرب، د ط، 1999م، ص 61.

القراءات، فلا وجود لقارئ بذاته، ولكنه قارئ مجرّد يشكل حصيلة لمتوسط ردود أفعال القراء تجاه نص معيّن[1].

وعليه فإن "ريفاتير" قد اعتمد كثيرا على مفهوم المفارقة، التي هي "من <<ضد– الرأي>> اليونانية، وهي قول متناقض مع نفسه على نحو ظاهر، نوع من التضاد الموسع مثلا: الحرب هي سلام(...) الجهل قوة (...) الإنسان يولد حرا وهو في كل مكان مكبل" [2]، وهذا يعني أن هذا النوع من الأسلوبية يبحث عن المفارقات الموجودة داخل النصوص الأدبية؛ لأنها ترى أن المفارقة هي ما يصنع الأسلوب ويجعله مميزا.

4 -أسلوبية الانزياح:

تنظر هذه الأسلوبية إلى الأسلوب بوصفه انزياحا أو انحرافا، بحيث يوضع النص في مواجهة المعايير اللسانية لجنسه أو لحقبته، أو في مواجهة الجوهر المشترك للغة ككل، ومن ثم فإن تطبيق مقولة الانزياح يتطلب إجراء مقارنة؛ لأنه ينظر إلى النص الأدبي على أنه مرتبط بطريقة معينة بآخر[3]؛ وهذا يعني أن اكتشاف الانزياحات في النصوص لا يمكن أن يتم دون إجراء عملية المقارنة.

بل وهناك من يرى أن أسلوبية الانزياح تقوم على أساس المعيار النحوي المتجلي في اللّغة المعيار/اليومية، فالخروج عن اللغة المعيارية يشكل نحوا ثانويا مكونا من صور الانزياح، ويمكن أن تكون هذه الصور من طبيعتين: فهي طرق للمعيار النحوي من جهة، وتقييد (أو تضييق) لهذا المعيار، بالاستعانة بقواعد إضافية من جهة ثانية، وقد مثل للخرق بالرخص الشعرية (مثل الاستعارة)، ومثل للتقييد بالتعادلات (مثل التوازي)، غير أن خصوم أسلوبية الانزياح يأخذون عليها عدم تحديدها للمعيار والانزياح تحديدا دقيقا، وإهمالها لمقولتي الكاتب والقارئ، وعدم أخذها بعين الاعتبار لاحتمال وجود انزياحات غير ذات أثر

([1]) ينظر، يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح النقدي العربي الجديد، ص 207.

([2]) كاتي وايلز، معجم الأسلوبيات، تر: خالد الأشهب، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2014م، ص 489.

([3]) ينظر، حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص 43.

أسلوبي (مثل الأخطاء النحوية)، والعكس؛ أي وجود أثر أسلوبي (بالنسبة للقارئ) دون وجود انزياح[1].

إن أسلوبية الانزياح تهتم بالخواص المتمثلة في النص بغض النظر عن قائله، وهذه الأسلوبية ترى أن الأسلوب انحراف عن قاعدة يمكن أن تتمثل في المستوى العادي المألوف، أو بروز واضح لخواص نوعية في جسد الكتابة تتبلور فيها المعالم المميزة له [2]، ومن ثم فهي تهتم بمختلف الخروقات أو التشويهات التي تحتويها النصوص الأدبية بفعل الخروج عن اللغة المعيارية؛ لأن تلك الخروقات هي التي تصنع تميز أسلوب النصوص،فتتميز بذلك النصوص الأدبية عن غيرها من النصوص.

لقد اعتبر "جون كوهن" في كتابه "بنية اللّغة الشعرية"، ولا سيما في مقدمته الموسومة بـ: "موضوع ومنهج" الأسلوب انزياحا فرديا، وكيفية في الكتابة مقصورة على مؤلف واحد، غير أن "ميشال ريفاتير" يرى أن تحديد أسلوبية الانزياح على مستوى المعيار (المعيار اللّغوي) عملية محدودة وضعيفة وغير ملائمة أصلا، بالنظر إلى ماهية المعيار من جهة، ولأن إجراءات الكتّاب وأحكام القرّاء من جهة أخرى لا تؤسس اعتمادا على معيار مثالي، ولكن اعتمادا على تصوراتهم الشخصية حول ما هو مقبول كمعيار، مثلا: ما كان "سيقوله" القارئ في مكان المؤلف، كما أن المعيار اللّغوي لا يفّسر لنا كيف يكون انحراف ما إجراء أسلوبيا في بعض الحالات؛ لأنه إذا كان التنوع بالقياس إلى المعيار العام ثابتا، إذن يجب أن يكون الأثر نفسه ثابتا، مستشهدا بقضية تقديم الفعل على الفاعل في بعض الحالات الانزياحية اللّغوية الفرنسية، حيث إن تواتر مثل هذه الحالة يضعف الإحساس اللّغوي للقارئ بجمالية هذا الأسلوب الانزياحي[3].

وعليه فإن عمل أسلوبية الانزياح يقوم على أساس المعيار اللغوي المألوف، وكل خروج عنه يعد انزياحا، إلا أنها لم تحدد ذلك المعيار؛ لأنها لو حددته سيبقى الإشكال

([1]) ينظر،هنريش بلين، البلاغة والأسلوبية، ص ص 57– 58.

([2]) ينظر، صلاح فضل ، مناهج النقد المعاصر، ص 112.

([3]) ينظر، يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح النقدي العربي الجديد، ص ص 206–207.

مطروحا، فلو تكرر الخروج عن ذلك المعيار لصار أمر الخروج مألوفا ويصير الأمر حينئذ عاديا ويقل الإحساس بجماليته.

5 -الأسلوبية الإحصائية:

إن الأسلوبية الإحصائية هي النموذج الأمثل لإثبات صفة العلمية للأسلوبية، ودرء جميع الآراء التي أنكرت عليها هذه الصفة، ونظرت إليها نظرة ازدراء واحتقار– رأي غريماس مثلا– وذلك لاعتماد هذا الاتجاه الأسلوبي على المنهج العلمي القائم على إحصاء الوحدات اللغوية، والمستبعد للآثار العاطفية للمؤلف والحدس الشخصي للناقد، وبالتالي فهو بعيد كل البعد عن الذاتية، وملتزم بقدر كبير من الموضوعية عند إصدار الأحكام على النصوص الأدبية.

في صدد تحديده لمفهوم الانزياح أجاز "جون كوهن" تطبيق الإحصاء على الأسلوبية بغرض قياس الواقعة الشعرية، وأستند في رأيه هذا على قول "بيير جيرو"، حيث يقول: "ففي مفهوم الانزياح يتأكد لقاء هام بين الأسلوبية والإحصاء لكون الأسلوبية هي علم الانزياحات اللغوية، والإحصاء علم الانزياحات عامة، فمن الجائز تطبيق نتائج الإحصاء على الأسلوبية، لتصبح الواقعة الشعرية وقتها قابلة للقياس، إذ تبرز كمتوسط تردد الانزياحات التي تقدمها اللغة الشعرية بالنظر إلى النثر، فالأسلوب كما قال بيير كيرو «انزياح يعرف كميا بالقياس إلى معيار»"[1].

تنطلق الأسلوبية الإحصائية من فرضية إمكان الوصول إلى الملامح الأسلوبية للنص عن طريق الكم، وتقترح إبعاد الحدس لصالح القيم العددية، وتجتهد لتحقيق هذا الهدف بتعداد العناصر المعجمية في النص(بيير جيرو)، أو بالنظر إلى متوسط طول الكلمات والجمل، أو العلاقات بينها (فيك W.Fucks)، أو العلاقات بين النعوت والأسماء والأفعال (ج. ميل J.Miles)، ثم مقارنة هذه العلاقات الكمية مع مثيلاتها في نصوص أخرى؛ إذ كلما كانت المقاييس المعتمدة متنوعة كلما كانت الإجراءات الإحصائية دقيقة، وكلّما كان المتن المحلل واسعا كلّما كانت نتائج الإحصاء أكيدة[2]، كما طُبق المنهج الإحصائي كثيرا لدراسة

([1]) جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986م، ص16.

([2]) ينظر،هنريش بلين، المرجع السابق، ص ص 58– 59.

الكلمات المفاتيح؛ لأن كثرة ورود كلمات بعينها في نص ما بالمقارنة مع تكرارها في اللغة العادية أو نصوص تلك الحقبة له تفسير معين قد يكون نفسيا أو وظيفيا، ذلك أنه قد يفصح عن نفسية الكاتب أو عن البنية الداخلية الخاصة بأعماله، لكن هذا لا يعني أن المنهج الإحصائي يقصر على دراسة الكلمات المفاتيح فحسب، بل قد تكون هناك كلمات أخرى لافتة للانتباه من دون تكرارها أو أنها مثيرة للانتباه قبل أن تتكرر [1]، وعن هذا الأمر قال "ميشال ريفاتير": "فتردد كلمة سبق أن أثارت الانتباه سيدرك أسرع من تردد كلمة أسندت لها قيمة فقط عن طريق تكرارها"[2].

ومما لا شك فيه أنّ المنهج الإحصائي أصبح صاحب اليد الطولي في مجال الأسلوبيات باعتباره نموذجا للدقة العلمية التي لا تترك مجالا لذاتية الناقد أو الباحث كي تنفذ إلى العمل الأدبي، لكن ربما لقي هذا المنهج ما لم يلقه غيره من نقد وتجريح؛ لأنه عندما يعمد إلى الإحصاء في دراسة الأساليب تحال اللغة الأدبية إلى شيء بلا طعم، حيث يهمل ما في التراكيب المتعلقة بالتعبير من إحساسات تتصل بالعالم النفسي [3]، مع أن ما يميز الأعمال الأدبية عن غيرها من الأعمال هو ذلك الشيء المميز والمتفرد الذي يبثه الكاتب بين ثنايا عمله من خلال الصيغ والتراكيب المختلفة.

لكن على الرغم من الانتقاد الموجه للمفهوم الرياضي للأسلوب حيث أُخذ عليه ضيقه الناتج عن اتجاهه الوضعي، وعجزه عن وصف الطابع المنفرد والخاص للأعمال الأدبية بشكل دقيق –حيث لا يمكن قياس العبقرية– ومع ذلك فللأسلوبية الإحصائية مزاياها، فهي لا تساهم في تحديد القرابة الأدبية وحسب، بل تعمل على تخليص ظاهرة الأسلوب من الحدس الخالص، لتوكل أمرها إلى حدس منهجي موجّه[4].

المطلب الثاني–أهم مقولات الأسلوبية:

(1) ينظر، حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص 49.

(2) المرجع نفسه، ص 50.

(3) ينظر، محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون– الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، مصر، ط1، 1994م، ص198.

(4) ينظر،هنريش بلين، المرجع السابق، ص 59.

تتأسس الأسلوبية باتجاهاتها المختلفة على مجموعة من المقولات، نذكر منها ما يأتي:

1 -الاستبدالية (Paradigmatique) والتركيبية (Syntagmatique):

يعود أصل استعمال هذين المصطلحين للباحث السويسري "فردينان دي سوسير"، وذلك في محاضراته الشهيرة عن اللّسانيات التزامنية، والذي عبّر عنها بالصلات (العلاقات) التراكبية والترابطية (Rapports syntagmatique et rapports associatifs)، غير أن مصطلح (Association)الدال على الترابط والتجميع سرعان ما بدأ يتلاشى ليحل محله مصطلح (Paradigme) الذي أفرغ نسبيا من مفهومه النحوي التقليدي الدال على مجموعة الأشكال الصرفية المختلفة للكلمة الواحدة، ليمحّض لمعنى ألسني معاصر أكثر اتساعا، وهو مجموعة من الوحدات التي يمكن أن تترادف (تتناوب) مع وحدة لغوية معطاة، والتي بوسعها الظهور في السياق نفسه؛ أي هو صف من العناصر التي يحتمل أن تشغل الموضع نفسه من السلسلة التركيبية، لتغدو الاستبدالية (Paradigmatique) مجموع العناصر القابلة للتناوب أو التبادل (Subistitiuable) في موضع معين من رسالة ما[1].

أمّا التركيب (Syntagme) فهو توافق (تراكب) لعناصر في حضورها المشترك داخل ملفوظ ما (خطاب/ جملة)، قابلة للتحديد فضلا عن العلاقة من النوع (وَ..وَ) التي تتيح التحقق من تلك العناصر، بفضل علاقات الاختيار آو التضافر التي تقيمها فيما بينها، من جهة، وبفضل الرابطة التتابعية (Hypotaxique) التي تشدها إلى الوحدة العليا التي تشكلها من جهة ثانية، ومنه فإن التركيبية (Syntagmatique)هي تعاقب (Succession)عناصر رسالة ما، وقد لاحظ "دي سوسير" أن العلاقات التركيبية هي علاقات حضورية ترتكز على كلمتين اصطلاحيتين أو أكثر حاضرتين حقيقة ضمن سلسلة فعلية، على عكس العلاقة الترابطية التي تجمع المصطلحات الغيابية ضمن استذكار افتراضي؛ بمعنى أن الرابطة الاستبدالية تحيل على مجموعة مترادفة من الكلمات تقع على مستوى يسمى محور الاختيار أو التبادل، يتحدد الحاضر منها بالغائب، أما الرابطة التركيبية فتبرز لنا ملفوظا ينتظم مجموعة من الكلمات المشكلة على مستوى يسمى محور التوزيع (Axe dedistribution) أو

(1) ينظر، يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح النقدي العربي الجديد، ص ص 199– 200.

النظام أو التراكب وفق قوانين اللّغة، ويتحدد حاضر تلك الكلمات بما هو حاضر فعلا إلى جواره على المحور نفسه، ومن هنا كان احتفاء كثير من الدارسين الأسلوبيين بمفهوم "جاكبسون" للأسلوب على أنه إسقاط محور الاختيار على محور التوزيع[1].

وبما أن المتكلم أثناء إنشائه للجمل أو الخطابات لا يمكن أن يستخدم الكلمات المتقاربة في المعنى في الوقت نفسه، فإنه حين يختار كلمات ستغيب الكلمات الأخرى بالضرورة، وهذا الأمر يعطي أهمية كبرى لمبدأ الاختيار، ذلك أن المؤلفين يعتمدون عادة على الذخيرة اللغوية العامة للغة في أي عصر من العصور ، غير أن ما يجعل أساليبهم متميزة عن بعضها البعض هو عملية اختيار المفردات وتوزيعها على محور التراكيب، لذلك يعرف الأسلوب من وجهة النظر هذه حسب ما ورد في "المعجم الموسوعي لعلوم اللغة" الذي ألّفه "تودوروف" و"ديكرو": "بوصفه الاختيار الذي يحدد كل نص –ضرورة– من بين عدد الإمكانيات المتضمنة في اللغة، وهكذا يفهم الأسلوب كونه معادلا لسجلات Register اللغة ولشفراتها الفرعية، وهذا هو ما تعنيه تعبيرات مثل: (الأسلوب المجازي) و(الخطاب الانفعالي) وهكذا دواليك. وليس الوصف الأسلوبي لقول ما سوى وصف لكل خاصياته اللفظية"[2].

ذلك "أن اللغة المعينة هي عبارة عن قائمة هائلة من الإمكانات المتاحة للتعبير، ثم يختار المنشئ سمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين، ويدل هذا الاختيار أو الانتقاء على إيثار المنشئ وتفضيله لهذه السمات على سمات أخرى بديلة، ومجموعة الاختيارات الخاصة بمنشئ معين هي التي تشكل أسلوبه الذي يمتاز به من غيره من المنشئين"[3]، لذلك ينصب البحث الأسلوبي على اللغة الأدبية؛ لأنها تمثل التنوع الفردي المتميز في الأداء بما فيه من وعي واختيار، وبما فيه من انحراف عن المستوى العادي المألوف، بخلاف اللغة العادية التي تتميز بالتلقائية [4]، وهذا الكلام يقودنا إلى مقولة أخرى مهمة في ميدان البحث الأسلوبي وهي الانزياح، فما هو الانزياح إذًا؟

([1]) ينظر، المرجع السابق، ص ص 199– 200.

([2]) حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص ص 54، 55.

([3]) سعد مصلوح، الأسلوب (دراسة لغوية إحصائية)، ص ص 37، 38.

([4]) ينظر، محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 186.

2 -الانزياح (écart / déviation):

يعد الانزياح من أهم مقولات الأسلوبية، بل ومن أهم مرتكزاتها؛ إذ كل انزياح في الكتابة لدى كاتب معين هو حدث أسلوبي يستدعي النظر فيه، ودراسته دراسة أسلوبية لبيان تأثيره وجماليته، وهذا ما جعل بعض النقاد يرون أن الأسلوب انحراف عن قاعدة ما مثلما هو مأثور عن "فاليري" الذي قال: "إن الأسلوب هو في جوهره انحراف عن قاعدة ما" [1]، ولقد عُرف الانزياح بمصطلحات عدة منها: الانحراف، التشويه، الخرق، التجاوز، وغيرها، والسبب في تعدد المصطلح يرجعه "المسدي" إلى عسر الترجمة، وقد فضّل مقابلة مصطلح (écart) بلفظة عربية استعملها البلاغيون قديما وهي "العدول" عن طريق التوليد.

يري الأسلوبيون أنه كلما تصرف مستعمل اللغة في هياكل دلالاتها أو أشكال تراكيبها بما يخرج عن المألوف انتقل كلامه من السمة الإخبارية إلى السمة الإنشائية، مثل هذا القول: «كذبت القوم وقتلت الجماعة »، فهذا القول لا يعمد إلى أية خاصية أسلوبية، أما هذا القول: «فريقا كذبتم وفريقا تقتلون » فيحتوي انزياحا أو عدولا عن النمط التركيبي الأصلي بتقديم المفعول به أولا، واختزال الضمير العائد عليه ثانيا «فريقا كذبتموه»، وهذا النوع من الانزياح يشمل الناحية التركيبية، ويوجد عدول آخر على مستوى الاختيار/الاستبدال، ويكمن في عملية اختيار لوحدات لغوية دون غيرها، حيث يحدث ذلك الاختيار عدولا عن المألوف، مثل قول الشاعر: «والعين تختلس السماع»[2]، فالمألوف أن العين تسترق النظر، والأذن تسترق السمع، لكن الشاعر جعل فعل استراق السمع للعين، وبالتالي يعد هذا الفعل انزياحا.

يشير قاموس "السيميوطيقا" لـ"غريماس" و"كورتاس" إلى أن هذا المفهوم الذي يشكل إحدى التصورات الأساسية للأسلوبية، إنما يعزى أيضا إلى "دي سوسير" في تميزه بين اللّغة والكلام، باعتبار الكلام مجموع الانزياحات الفردية التي يصنعها مستعملو اللغة، ثم تطور المفهوم في كنف اللّغة الأدبية التي تحدد بوصفها انزياحا بالنسبة إلى اللّغة المعيارية اليومية، أما "قاموس اللسانيات"لـ"جون ديبوا" فيشير إلى أن الانزياح حدث أسلوبي ذو قيمة

(1) صلاح فضل، علم الأسلوب، ص 208.

(2) ينظر، عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 163.

جمالية يصدر عن قرار للذات المتكلمة بفعل كلامي يبدو خارقا (Transgressant) لإحدى قواعد الاستعمال التي تسمى "معيارا" (Norme) يتحدد بـ: الاستعمال العام للغة المشترك بين المتخاطبين بها، وقد أشار المصطلح نفسه في القاموس ذاته إلى طارئ في التلفظ، يقع بين حالتين استعماليتين للّغة الواحدة يتحوّل –خلاله– الثابت اللّساني إلى متغيّر كلامي، فمثلا كلمة "ذاكرة" التي يثبتها النطق المعياري الفصيح بالذال المعجمة، وينزاح بعض أهل المغرب العربي عن هذا المعيار إذ ينطقونها بالدال المهملة "داكرة"، فيما ينزاح العامة في مصر إذ تنطقها زايا "زاكرة"[1].

كما هو معروف أيضا أن اللغة العربية لا تتميز بحتمية ترتيب أجزاء الجملة، لكن المألوف هو وجود بعض الرتب المحفوظة كتقدم المبتدأ على الخبر، والفعل على فاعله، والفاعل على مفعوله، وهذه الحالات تحدث عنها النحاة كثيرا كما تحدثوا عن بعض الرتب المحفوظة فيما يخص الأساليب؛ كتأخير الصلة عن الموصول، والصفة عن الموصوف وغيرها، لكن على الرغم من ذلك إلا أن المبدعين قد تخطوا ذلك المألوف وأنتجوا صيغا مخالفة لتلك النماذج، مع العلم أن هذا الخروج عن المألوف أو الانحراف قد يصبح في يوم ما نمطا مألوفا وهو ما أطلق عليه اسم المجازات الميتة، غير أن مستعمل اللغة يتصرف بحرية في تنظيم تراكيبه دون استسلام لاستخدام معين، ويصبح هذا التصرف الجديد خاصية أسلوبية قد تأخذ شكلا عاما في عصر من العصور نتيجة لجهد مبدعين متعددين، أو يكون نتيجة جهد فردي لشخصية أدبية فذة تفرض باستعمالها نمطا في الأداء يؤثر فيمن حولها مكانا وزمانا كالجاحظ مثلا[2].

وعليه يعد انزياحا كل خروج عن اللغة المعيارية المألوفة بين الأشخاص، إلا أن هذا الخروج غير محدد، فقد يكون في النطق، أوفي الكتابة، وقد يكون على مستوى الكلمة، أو على مستوى التركيب، ومن ثم يبقى الغموض يشوب هذا المعيار نتيجة عدم تحديده.

3 –الكلمة الموضوع (Mot-Thème) والكلمة المفتاح (Mot-Clé)

(1) ينظر، يوسف وغليسي، المرجع السابق ، ص ص 205– 206.

(2) ينظر، محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 191.

يرتبط هذان المصطلحان ارتباطا وثيقا بالأسلوبية الإحصائية لدى "بيار جيرو"؛ إذ يمثلان على حد تعبير "ج.م شيفر" زوجا اصطلاحيا (Couple terminologique) للتمييز بين التواتر المطلق (Fréquence absolue)، والتواتر النسبي أو المقارن (Fréquence comparative) على مستوى الكلام، حيث أن الكلمات الموضوعات هي الكلمات الأكثر استعمالا لدى كاتب ما؛ أي الكلمات الأكثر تواترا في نص ما، فمثلا فعل المشاهدة (Voir) مستعمل كثيرا من قبل "ب. فاليري"؛ بما يعني أنّ هناك موضوعا للرؤية (La vue)، ولكنه لا يشكل مفتاحا؛ لأنه أحد الكلمات الأكثر استعمالا في اللّغة، كما تشير (الكلمات الموضوعات) إلى المصطلحات التي تتردد لدى كاتب معين بحكم الموضوعات التي يعالجها، ويشكل كل فارق تصورا للكلمات المفاتيح التي لا توجد في تواترها المطلق، بل في تواترها النسبي، إنما الكلمات التي ينزاح تواترها عن المألوف؛ ومن أمثالها كلمتا: الموجة (Onde) واللّازورد (Azur) عند "فاليري"؛ لأنهما كلمتان تتواتران في شعره بشكل لافت يتناسب تناسبا عكسيا مع استعمالها المحدود في اللّغة العادية؛ أي أن الكلمات المفاتيح تشير إلى الكلمات التي تفوق في ترددها المعدلات العادية لدى أمثاله في الموضوعات نفسها مما يعطيها دلالة متميزة، فتصبح بهذا المفهوم المحدد تعتمد على معدلات التكرار النسبية مما يضطرنا أن نحدّد القاعدة العادية قبل أن نصل إليها [1]، وقد أورد "حسن ناظم" تعريف الكلمات المفاتيح حسب "ستيفن أولمان" ضمن كتابه "اتجاهات جديدة في علم الأسلوب" الذي يقول: "تعني –في الاصطلاح الإحصائي– تميز كلمات معينة في النص الأدبي بكثرة ورودها مما تشكل نسبة تكرار تزيد على نسبة تكرارها في اللغة الاعتيادية"[2].

أما الناقد "يوسف وغليسي" فيرى أنه أولى بالكلمة المفتاح أن تطبق على النصوص العلمية لا الأدبية، وخاصة إذا كانت الكلمات المفاتيح بالمفهوم الذي يورده "معجم اللّغة واللّسانيات" الإنجليزي المتخصص؛ أي أنها تلك المصطلحات (Terms) التي تمثل التصورات والمفاهيم النموذجية في حقبة معينة، أو لدى فئة اجتماعية ما، مثل: التسيير الذاتي (Automation)، والمؤسسة الحرة (Free Entreprise) والتكنوقراطي (Technocrat)، وهكذا تصير (الكلمة المفتاح) مرادفا "لمصطلح"، على أساس أن المصطلح كلمة تتكرّر لدى

(1) ينظر، يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح النقدي العربي الجديد، ، ص ص 195– 197.

(2) حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص49.

فئة معينة في سياقات علمية مخصوصة، بنسبة لا تعكس الاستعمال الكمي والكيفي لهذه الكلمة لدى عامة أهل اللّغة التي تنتمي إليها تلك الكلمة[1].

وعليه يمكن القول أن الكلمات المفاتيح هي الكلمات التي تتردد لدى كاتب معين بكيفية لافتة للنظر مقارنة مع أمثاله من الكتاب في حقبة معينة، أما الكلمات الموضوعات فهي تلك الكلمات التي تتردد كثيرا لدى كاتب في نص معين، وبفضلها يعرف الموضوع المعالج.

بعدما تطرقنا إلى أهم اتجاهات الأسلوبية التي عنيت بالنصوص الشعرية، وأهم مقولاتها، سننتقل الآن إلى المقاربة الأسلوبية للرواية، وأهم مقولاتها هي الأخرى، ليتجلى الفرق بينها وبين الاتجاهات الأسلوبية السابقة، لكن قبل ذلك سنعرج أولا على مفهوم المقاربة ثم الرواية.

المبحث الثالث– المقاربة الأسلوبية للرواية:

المطلب الأول– مفهوم المقاربة لغة واصطلاحا:

المقاربة في اللغة مصدر الفعل المزيد «قارب» الذي أصله المجرد «قرُب»، حيث ورد في لساننا العربي كما يأتي: "

قرُبَ: القُرْبُ نقيض البُعد.

قَرُب الشيءُ، بالضم، يقرُب قُربا وقُربانا وقِربانا أي دَنا، فهو قَريبٌ (...) ويقال: فلان يقرُب أمرا أي يَغزُوه، وذلك إذا فعل شيئا أو قال قولا يقرُب به أمرا يغزوه؛ ويقال، لقد قَرَبْتُ أمرا ما أدري ما هو. وقرَّبه منه، وتقرَّب إليه تقرُّبا وتِقرابا، واقترَب وقارَبَهُ"[2].

من خلال هذا القول يتضح أن المقاربة من القرب إلى الشيء أو الأمر؛ أي الدنو منه، ويوافق هذا الرأي ما ورد في "معجم اللغة العربية المعاصرة"، لكن هذا الأخير أضاف الهدف من مقاربة الأمر: وهو قصد السداد والصواب والبعد عن الغلو والمبالغة، حيث يقول: "قارب/ من يقارب، مقاربة، فهو مقارِب والمفعول مقارَب. قارب الشيء: داناه، اقترب منه

(1) ينظر، يوسف وغليسي، المرجع السابق، ص 198.

(2) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، المجلد الأول، ص 662.

(...) قاربه في رأيه: شابهه. قارب في الأمر: اقتصد وترك المبالغة، ترك الغلو وقصد السداد والصدق"[1].

ولهذا المعنى اللغوي علاقة بما تعنيه في الاصطلاح؛ إذ أن اصطلاحا "كلمة مقاربة يقابلها المصطلح اللاتيني (Approche) فمعناها هو الاقتراب من الحقيقة المطلقة وليس الوصول إليها" [2]، وهذا ما تسعى إليه المقاربة وهو العمل على الاقتراب من حقائق النصوص بمختلف أنواعها.

أما المقاربة النصية فهي "طريقة يتم بمؤداها تناول النص سواء كان قصة أو مقالا أو خطابا أو غير ذلك من عدة زوايا: نوع النص ونظام الإبانة ونية صاحب النص" [3]؛ أي محاولة الوصول إلى أغواره المختلفة؛ من بنى، وأساليب، وأفكار، وقيم، وصور، وغيرها.

وعن المقاربة من الناحية النقدية يقول "عبد السلام المسدي": "المقاربة L'Approche من المصطلحات الحديثة في النقد والتحليل واستعمالها –الأجنبي العربي– دقيق جدا إذ تتضمن اعتماد منهج لا يشك في صلاحه في حد ذاته ولكن لا يجزم بخصب نتائجه سلفا عند تطبيقه في ذلك الظرف المعين" [4]، ومن هنا يتضح أن المقاربة هي طريقة يعتمدها الباحث لدراسة نص معين بالاعتماد على مبادئ منهج معين للتحليل بغية الوصول إلى نتائج غير محددة سلفا، المهم هو الالتزام بالصدق العلمي قدر الإمكان.

وعلى هذا الأساس تسعى هذه الدراسة إلى مقاربة نص من النصوص الروائية الجزائرية المعاصرة، وهي رواية "حضرة الجنرال" لـ"كمال قرور، اعتمادا على المنهج الأسلوبي، محاولين الاقتراب قدر المستطاع من حقيقته، والوقوف على أهم خصائصه الأسلوبية، مركزين في ذلك على القول الروائي في حد ذاته، لمعرفة ما إذا كانت خصائص الكلمة الروائية التي تحدث عنها "ميخائيل باختين" حاضرة في هذه الرواية موضوع الدراسة أم لا، مع العلم أنه قد تم الاعتماد في الكثير من التصورات والمبادئ على دراسات "باختين"

([1]) أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، المجلد الأول، عالم الكتب، ط1، 2008م، ص 1791.

([2]) منى عتيق، واقع تطبيق المقاربة بالكفاءات من وجهة نظر أساتذة التعليم الثانوي، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، 2010م، ص 139.

([3]) بدر الدين بن تريدي، قاموس التربية الحديث، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، 2010م، ص 324.

([4]) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 187.

حول الرواية؛ لأنها أحدثت نقلة نوعية في مجال النقد الروائي المعاصر، ومازالت حتى الآن قائمة وإن اختلفت الاصطلاحات.

المطلب الثاني– مفهوم الرواية:

لقد تباينت آراء الدارسين والنقاد وتعدّدت حول وضع تعريف محدد للرواية، إذ أن المتتبع لحركة النقد الغربي والعربي يجد أن الرواية قد درست من منظورات مختلفة، اختلفت باختلاف نزعات النقاد واتجاهاتهم الفكرية والفلسفية.

قبل أن نعرض آراء النقاد حول الرواية سنقدم أولا ما تعنيه في لساننا العربي، حيث ورد: "رَوَى الحديثَ والشعرَ يرويهِ وتَروَّاهُ، وفي حديث عائشة رضي الله عنها، أنها قالت: تَرَوَّوا شِعْرَ حُجَيَّةَ بن المُضَرِّب فإنّه يُعينُ على البِرِّ، وقد رَواني إيَّاهُ؛ وقال الفرزدق:

أما كان، في معدان والفيل، شاغل لعنبسة الرّاوي عليّ القصائدا؟

وراوِيَّة كذلك إذا كَثُرَتْ رِوايَتُه، والهاء للمبالغة في صفته بالرواية ويقال: روّى فلان فلانا شعرا إذا رَوَاه له حتى حفظه للرِّواية عنه. قال الجوهري: رَويت الحديثَ والشعرَ رِوايةً فأنا راوٍ، في الماء والشعر، من قوم رواة. وروّيتُه الشعر ترويةً أي حملته على روايته، وأرويته أيضا. ونقول، أنشِد القصيدة يا هذا، ولا نقل اروها إلا أن تأمره بروايتها أي باستظهارها"[1].

يتبين من خلال قول "ابن منظور" أن الرواية هنا تعني ترديد الحديث أو الشعر كثيرا أو استظهارهما حتى يتسنى للمستمع حفظهما وروايتهما، وهنا نرى أن هذا المعنى بعيد كل البعد عن معنى الرواية بالمفهوم المعاصر، إلا أننا يمكن أن نجد رابطا بين المفهومين القديم والمعاصر في كونهما يختصان بفن القول سواء أكان شعرا أو نثرا.

وحتى التفاسير المعجمية لكلمة (Roman) عبر التاريخ أعطتها معاني ودلالات مختلفة ومتفاوتة بين الاتصال بأدب القص والابتعاد عنه، حيث دلت في بداياتها على "الحكاية الشعرية"، ثم أصبحت اسما يطلق على لهجة خارجة عن اللّغة اللاّتينية نزع إلى الحديث بها الإسبان والفرنسيون والإيطاليون بداية من القرن التاسع، وغدت فيما بعد عنوانا

(1) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، المجلد 14، ص 348.

على "لغة العامة" أو "اللاّتينية الوضيعة"، وظل استعمال كلمة (Roman) يتنوع، حتى صارت تطلق بداية من القرن 16 على آثار قصصية نثرية متخيّلة ذات طول كاف تقدم شخصيات بوصفها شخصيات واقعية، وتصورها في وسط ما، وتعرفنا بنفسياتها، ومصائرها ومغامراتها، وقد أدى تنوع التعاريف واختلاطها وغموضها إلى قول الكثير من النقاد والباحثين باستحالة تعريف الرواية وتحديد خصائصها الأجناسية، معتبرين أن ضعف التعاريف السائدة هو نتيجة طبيعية لتميّز الرواية بانفتاحها الدائم وقابليتها الشديدة للتغيّر [1]، لكن على الرغم من ذلك فقد استمرت الدراسات حول الرواية من أجل التنظير لها وفق رؤى مختلفة.

فلقد اعتبر الفيلسوف الألماني "هيغل" الرواية ابنة التحولات التي عاشها المجتمع البورجوازي لكنها في الوقت نفسه تسعى إلى ربط صلات بين المجتمع وماضيه الملحمي، فمن جهة تتميز الرواية بالثراء والتعمق والتنوع بما تنقله من مواقف وأحداث وطبائع وصلات بين البشر، ومن جهة أخرى تعيد للمجتمع ما فقده في ظل البورجوازية من كلية وشعرية، لذلك عرفها "هيغل" بأنها ملحمة حديثة، أبرز سماتها أنها مدار صراع بين شعر القلب والعلاقات الاجتماعية المبتذلة، والمنطلق نفسه انطلق منه "جورج لوكاش"، فقد تأثر بـ"هيغل" وذلك حين قام بالربط بين الأشكال الأدبية والتطور التاريخي، فرأى أن الرواية هي الشكل الفني القادر على التعبير عن المجتمع الرأسمالي الحديث، مجتمع التشيؤ، والتشذّر، والاستلاب، كما رأى أنه لا يمكن فهم الرواية وتعريفها إلاّ بمقارنتها بالملحمة وذلك من حيث العصر، والشكل الفني، والمعنى؛ فمن حيث العصر ارتبطت الملحمة بزمن إنساني صاف نقي مؤتلف العناصر، أما الرواية فاقترنت بزمن سيادة الأنانية والتمزق وقيام العلاقات الاجتماعية على قيم التبادل المادية، وأما من حيث الشكل الفني، فقد كان الشعر أنسب إلى الملحمة التي ارتبطت بمجتمع كلي ذي علاقات إنسانية شفافة لا يحتاج فيه الفرد إلى البحث في المعاني، وكان النثر موافقا للرواية التي ظهرت في عالم متنثر مجزّأ يحتاج فيه الإنسان إلى لمّ شتات المعنى، كما أن المؤلف في الملحمة يخبر عن معنى مسبق يمده به الواقع الكلي المنسجم، أما المعنى في الرواية فهو بحث ومغامرة يعيشها المؤلف ويعانيها، وبطل

(1) ينظر، محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، لبنان–الجزائر– مصر– المغرب، ط1، 2010م، ص 202.

الرواية كالمؤلف شخصية إشكالية يقضي العمر وهو يبحث عن موضوع أضاعه وقيم افتقدها في واقعه، ومن ثم اعتبر "لوكاش" المغامرة التي يعيشها البطل والمؤلف جوهر الرواية وميزتها الأساسية عن سائر الأجناس الأدبية، فهي الجنس الذي يعيش صراعا جدليا بين الكينونة والصيرورة، وبين الثبات والتغيير، وبين الفرد والعالم، وهذا ما يجعله يصف الرواية بأنها ملحمة حديثة، ملحمة عالم تخلى عنه الإله وصار فيه الإنسان غريبا [1]، أو يمكن تسميتها ملحمة عالم الاغتراب.

وعليه فقد ربط كل من "هيجل" و"لوكاش" بين نشأة الفن الروائي والتطور التاريخي للمجتمعات في العصر الحديث، حيث أن تلك التحولات التي عاشتها المجتمعات الإنسانية والتي تغيرت من خلالها مكانة الفرد أدت إلى التغيير في شكل النتاج الأدبي مواكبة للأوضاع الجديدة، وهذا ما أكده "معجم المصطلحات الأدبية" حين عرّف الرواية بأنها "سرد قصصي نثري طويل يصور شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد، وهي شكل أدبي جديد لم تعرفه العصور الكلاسيكية الوسطى، نشأ مع البواكير الأولى لظهور الطبقة البورجوازية وما صحبها من تحرر الفرد من ربقة التبعيات الشخصيات"[2].

إذا كان هذا رأي "هيجل" و"لوكاش" في الرواية لنرى الآن رأي "باختين" فيها، فهل ربطها هو الآخر بالتغيرات التي تحدث في المجتمعات، أم نظر إليها بمنظور مختلف عنهما؟

لقد استبعد "باختين" هو الآخر التوصل إلى تعريف شامل للرواية؛ لأنها الجنس الأدبي الوحيد الذي ما زال مستمرا في التطور ولم تكتمل ملامحه حتى الآن، وأقام تعريفه للرواية على صرح نظريته في اللّغة الحوارية، فرأى أن الرواية كاللّغة حوار لا ينقطع، واعتبر أن الحوارية تخترق كل أبعاد النص الروائي من أسلوب وبنية وعلاقة بين المؤلف وبطله، فميزة الرواية أنها متعددة الأصوات، تنبذ اليقين وتنزع إلى أن تجعل المعنى متعدّدا متشكلا

([1]) ينظر، محمد القاضي وآخرون، المرجع السابق، ص ص 203– 204.

([2]) إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين– التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، تونس، د ط، 1986م، ص 177.

داخل سيرورة، وتقبل أن يكون شكلها مرنّا متغيّرا منفتحا على بقية الأجناس الأدبية والتعابير الفنية، وبذلك خرج "باختين" عن الرأي السائد القائل بأن الرواية ابنة الملحمة، جاعلا للأجناس الهامشية الدور الأكبر في ظهور الرواية، وخلص إلى نتيجة هامة مفادها: أن الرواية جنس هجين متنوع المشارب والجذور، فأمكنها أن تكون حركية قابلة للتطور رافضة للتقولب والثبات، مستعصية على التحديد والتعريف، وبسبب انحدار الرواية من أصول متنوعة، كان انفتاحها على بقية الأجناس لا حلية تتزيا بها، بل مقوما أساسيا من مقوماتها[1]، وعلى هذا الأساس أقام "جميل حمداوي" تعريفه للرواية متأثرا بما ذهب إليه "باختين" حيث قال: "تعد الرواية من أهم الأجناس الأدبية التي حاولت تصوير الذات والواقع وتشخص ذاتها، إما بطريقة مباشرة وإما بطريقة غير مباشرة قائمة على التماثل والانعكاس غير الآلي، كما أنها استوعبت جميع الخطابات واللّغات والأساليب والمنظورات والأنواع والأجناس الأدبية والفنية الصغرى والكبرى، إلى أن صارت الرواية جنسا أدبية منفتحا وغير مكتمل، وقابلا لاستيعاب كل المواضيع والأشكال والأبنية الجمالية"[2].

إن الرواية "تسمح بأن تدخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية سواء كانت أدبية (قصص، أشعار، قصائد، مقاطع كوميدية) أو غير أدبية (دراسات عن السلوكات، نصوص بلاغية وعلمية، ودينية، الخ) نظريا، فإن أي جنس تعبيري يمكنه أن يدخل إلى بنية الرواية، وليس من السهل العثور على جنس تعبيري واحد لم يسبق له في يوم ما، أن ألحقه كاتب أو آخر بالرواية. وتحتفظ تلك الأجناس عادة بمرونتها، واستقلالها، وأصالتها اللّسانية والأسلوبية. أكثر من ذلك، فإنه توجد فئة من الأجناس التعبيرية الخاصة التي تلعب دورا بناء هاما جدا داخل الرواية، بل إنها أحيانا، تحدد حتى بنية المجموعة خالقة بذلك مغايرات للجنس الروائي، تلك الأجناس هي الاعتراف، والمذكرات الخاصة، ومحكي الأسفار، والبيوغرافيا، والرسائل، الخ، إنها لا تستطيع وحسب أن تدخل جميعها إلى الرواية باعتبارها عناصر تكوين أساسية، بل هي أيضا تحدّد شكل الرواية برمّتها (رواية– اعتراف، رواية– مذكرات، رواية– رسائل) وكل واحد من تلك الأجناس يملك أشكاله اللّفظية والدلالية لتمثل

(1) ينظر، محمد القاضي وآخرون، المرجع السابق، ص 204.

(2) جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي، شبكة الألوكة، ط1، 2011م، ص11.

مختلف مظاهر الواقع، كذلك، فإن الرواية تلجأ إلى تلك الأجناس، على اعتبار أنها أشكال مشيّدة من الواقع (...) جميع تلك الأجناس التعبيرية التي تدخل إلى الرواية تحمل معها لغتها الخاصة، منضّدة وحدتها اللّسانية تنضيدّا تراتبيا، ومعمقة بطريقة جديدة تنوع لغاتها"[1].

وقد استمرت الدراسات حول الرواية من أجل التنظير لها وفق رؤى مختلفة، فظهرت بذلك النظرية البنائية التي تزعمها كل من "جيرار جنيت" وتزفيتان تودوروف"، والنظرية السيميائية لـ"ألجيرداس غريماس" وغيرها، إلا أن دراسة "باختين" هي الأولى من نوعها التي ركزت على الكلمة الروائية في ذاتها دون النظر إلى العوامل الأخرى التي أنتجت ضمنها، سواء تعلقت بكاتبها، أو السياق التاريخي والاجتماعي.

هذه لمحة بسيطة عن الرواية ونظرة النقاد إليها، والآن سننتقل إلى أهم المقومات التي ترتكز عليها الرواية البوليفونية الحوارية، ذلك لأن مدونة الدراسة –في رأينا– رواية بوليفونية حوارية، فما هي إذًا هذه المقومات؟

المطلب الثالث– مقومات الرواية البوليفونية:

تمتاز الرواية البوليفونية/ الحوارية بمجموعة من المقومات، والسمات الدلالية والفنية والجمالية، لعل أهمها ما جمله الباحث المغربي "جميل حمداوي"في كتابه "مستجدات النقد الروائي"، وهي كالآتي:

1 -التعددية في الأطروحات الفكرية:

تتميز الرواية البوليفونية بالتعددية في الأطروحات الفكرية والإيديولوجية لا الأحادية، وذلك انطلاقا من أن الرواية المونولوجية تتضمن فكرة واحدة أو موقفا إيديولوجيا واحدا، وغالبا ما تكون الفكرة هي فكرة الكاتب المهيمنة، كما يتضح ذلك في الروايات الواقعية أو الروايات الطبيعية الكلاسيكية، مما يعني أن فكرة الكاتب هي التّي تحدّد مسار الرواية من البداية إلى النهاية، حيث يتقمص البطل روح هذه الفكرة، ويناضل من أجلها ثم يتدخل السارد ليثبت هذه الفكرة، أما الرواية البوليفونية فتتضمن تعددا في الأطروحات الفكرية، مما يجعلها أطروحة حوارية ديمقراطية قائمة على الأفكار المتعددة والمواقف الجدلية، واختلاف وجهات

(1) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 1987م، ص ص 88 ، 89.

النظر، وتباين المنظورات الإيديولوجية؛ ومعنى ذلك أنه لا يوجد هناك موقف واحد أو فكرة واحدة داخل المحكي، بل توجد مواقف متعددة حيث ترد تلك الأفكار على لسان الأبطال، ثم تحدد تلك الأفكار علاقة الأبطال بالعالم الذي تعيش فيه، كما تحدد رؤية الشخصيات إلى العالم، وموقف البطل من عالمه ومصيره، لذلك فالرواية البوليفونية هي جماع الأفكار المتعارضة بالقوة، ومن ثمة فالمهم ليس الأبطال بل الأفكار التي تتقابل وتتآلف وتتعارض مع موقف الكاتب أو السارد الرئيسي [1]، فتصبح بذلك أيديولوجية الكاتب واحدة من الإيديولوجيات المطروحة، لكنها ليست الوحيدة كما في الرواية المونولوجية، وعليه لا يمكن ان تتغلب فكرة على أخرى، بل يكون هناك صراع في الأفكار ناجم عن رؤى الشخصيات المختلفة للعالم، وحتى أيديولوجية الشخصية الواحدة قد تتغير بتغير المواقف.

يقول "باختين" عن الفكرة: الفكرة ذات طابع فردي داخلي، وذاتي داخلي، إن مجال وجودها لا الوعي الفردي بل العلاقة الحوارية بين مختلف أشكال الوعي، فالفكرة هي بمثابة الحادثة الحية الواقعة في نقطة الالتقاء الحواري بين شكلين أو أكثر من أشكال الوعي، والفكرة من هذه الزاوية شبيهة بالكلمة التي تتوحد معها حواريا، وهكذا فهي تحتاج شأنها في ذلك شأن الكلمة لأن تكون مسموعة ومفهومة ومجاب عنها بأصوات أخرى صادرة عن أشكال وعي الآخرين" [2]، ذلك أنه يرى أن الأبطال إذا جُرِّدوا من أفكارهم التي يحيون بها فإن صورهم ستنهار حتما؛ لأن البطل يُرى في الفكرة ومن خلالها، وأن الفكرة تُرى في البطل ومن خلاله[3]، والفكرة تظهر وقد تتغير عند احتكاكها بأفكار الآخرين.

2 -التعددية الصوتية:

ينجم تعدد الأصوات في الرواية البوليفونية عن تعدد الشخصيات المتصارعة فيما بينها إيديولوجيا؛ لأنها تملك أنماطا من الوعي تكون مختلفة عن وعي الكاتب، ذلك أنها تتمتع بنوع من الاستقلال، وإن كان نسبيا، فتصبح لها الحرية في التعبير عن عوالمها، فتقول كلمتها وإن كانت مختلفة عن إيديولوجية الكاتب، ويعد "دويستفسكي" خالق الرواية متعددة

([1]) ينظر، جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي، ص ص 130– 132.

([2]) ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، المغرب، د ط، 1986م، ص 125.

([3]) ينظر،المرجع الـ سابـ ق، ص 134.

الأصوات (Polyphone) لذلك يرى "باختين" أن أعماله الإبداعية لا يمكن حصرها داخل أطر محدودة من أي نوع؛ لأنها لا تذعن لأي من تلك القوالب الأدبية التي وجدت عبر التاريخ، واعتيد تطبيقها على مختلف ظواهر الرواية الأوروبية، حيث يقوم البطل ببناء كلمته حول نفسه وحول العالم بطريقة تشبه بناء المؤلف نفسه في الروايات الاعتيادية (المونولوجية)، وعليه تكون كلمة البطل هي الأخرى لها من الأهمية تماما مثل كلمة المؤلف الاعتيادية، بيد أن هذه الكلمة تتمتع باستقلالية داخل بنية العمل الأدبي، كما تتردد أصداؤها إلى جانب كلمة المؤلف، وتقترن مع الأصوات الكبيرة الخاصة بالأبطال الآخرين، ومن ثم تظهر الشخصيات في الرواية البوليفونية باعتبارها وجهات نظر تجاه العالم، أو باعتبارها أقنعة رمزية وإيديولوجية، فلقد تحدث "باختين" عن الشخصية غير المنجزة، وهي الشخصية التي تعيش حالة اللاإنجاز، واللاّ اكتمال، واللاّ حزم، داخل المسار السردي الروائي؛ مما يعني أن الشخصية غير المنجزة هي تلك الشخصية القلقة التي تعيش المعاناة، وتواجه الحياة المعقدة، فهي شخصية غير مستقرة، لأنها تعاني داخليا وتعيش فضاء الأزمات والمواقف والأفكار، وقد ترتكب جنحا وجنايات للتعبير عن أفكارها، أو رغبة في التخلص من أعدائها الآخرين، وعليه تصبح الشخصية غير المنجزة شخصية مهووسة ومريضة نفسيا[1].

إن اختلاف وتعدد الشخصيات في الرواية لم يعد ينظر إليه كمركب بنائي للرواية فحسب، وأن الكاتب يمكن أن يُقَوِّلَها ما لم تقلْه، أو يتحدث بالنيابة عنها، بل يعطيها الحرية من حين لآخر كي تتحدث بألسنتها، وحينها نسمع أصواتها هي لا صوت الكاتب المجسد في صوت الراوي الذي فوضه لعملية السرد، فتقوم الشخصيات إثرها بالتعبير عن وجهة نظرها حول المواقف والأحداث بالكيفية التي تراها مناسبة، فتصبح فعالة تؤثر وتتأثر، وليست مجرد دمى تحركها يد الراوي كيفما تشاء.

3 -تعددية أنماط الوعي:

تعبر الشخصيات في الرواية البوليفونية عن أنماط مختلفة من الوعي، ولا سيما الوعي الإيديولوجي منه، إذ هناك من يملك وعيا زائفا، وهناك من له وعي واقعي عن العالم الذي يعيش فيه، وثمة شخصيات أخرى لها وعي ممكن أو تصورات مستقبلية إيجابية مبنية

(1) ينظر، جميل حمداوي، المرجع السابق، ص ص 133– 134.

على تغير الواقع، واستبداله بواقع آخر تراه هو الأفضل، وعليه قد يكون هذا الوعي سلبيا أو إيجابيا، ويتعدد هذا الوعي بتعدد الشخصيات وتنوع مصادر ثقافتها، واختلاف تصوراتها السياسية، والاجتماعية، والإيديولوجية[1]؛ إذ ليس ما يميز الشخصيات في هذه الحالة عددها أو صفاتها، أو مكانتها الاجتماعية، ولكن أشكال وعيها للعالم من جهة ولنفسها من جهة أخرى.

4 -تعدد اللّغات والأساليب:

إن "لغات التعدد اللّساني، مهما تكن الطريقة التي فردت بها هي وجهات نظر نوعية حول العالم، وأشكال لتأويله اللّفظي، ومنظورات غيرية دلالية وخلافية. بهذه الصفة، يمكنها جميعا أن تتجابه، وأن تستعمل بمثابة تكملة متبادلة وأن تدخل في علائق حوارية. بهذه الصفة، تلتقي وتتعايش داخل وعي الناس، وقبل كل شيء داخل وعي الفنان – الروائي الخلاق. وبهذه الصفة أيضا تعيش حقيقة، وتتصارع، وتتطور داخل التعدد اللساني الاجتماعي، لأجل ذلك، تستطيع جميع اللّغات أن تتخذ موضعا لها على صعيد الرواية الفريد الذي يمكنه أن يجمع الأسلبات البارودية للُغات أجناس متنوعة، ومظاهر مختلفة من أسلبة وتقديم لغات مهنية ملتزمة..."[2]، حيث يعمل الكاتب على تنضيد (تنسيق وترتيب) كل تلك اللغات، التي تعبر عن طبقات اجتماعية مختلفة، ثم يبين رؤى الشخصيات إلى العالم، التي تكون متباينة، نظرا لتباين ثقافتها وإيديولوجيتها.

ذلك لأن الرواية متعددة الأصوات تستند من حيث اللّغة على مجموعة من الأساليب التي تشكل البعد التعدّدي، أو ما يسمى بالصياغة الحوارية، أو الأنماط الحوارية، ومن أهم هذه الأنماط الحوارية الفنية نذكر: الأسلبة (تقليد الأساليب Stylisation)، والمحاكاة الساخرة أو ما يسمى الباروديا (Parody)، والحوار (Dialogue)، والتهجين (Hybridation)، والتناص (Intertextuality)، والأجناس المتخللّة وغيرها، ذلك أن الكلمة في الرواية متعددة الأصوات كلمة مزدوجة الصوت، حيث يتم تنضيد اللّغة إلى أجناس، فيكون الحديث عن اللّغة الشعرية، واللّغة المقالية، واللّغة الصحفية، كما يكون هناك تنضيد من نوع آخر يسمى التنضيد اللّغوي المهني؛ كلغة المحامين، ولغة الأطباء، ولغة الفقهاء، ولغة السلاطين، ولغة

(1) ينظر، المرجع السابق، ص 136.

(2) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 62.

التجار، ولغة السياسيين، ولغة المعلمين، وغيرها من اللغات [1]، وفي هذا الصدد يقول "باختين": "إنّ التعدد اللّساني المدرج في الرواية (مهما تكن أشكال إدراجه) هو خطاب الآخرين داخل لغة الآخرين، وهو يفيد في تكسير التعبير عن نوايا الكاتب، وهذا الخطاب يقدم التفرد في أن يكون ثنائي الصوت إنه يخدم، بتآن، متكلميْن ويعبّر عن نيَّتيْن مختلفتين: نية مباشرة هي نية الشخصية التي تتكلم، ونية مكسرة– هي نية الكاتب. مثل هذا الخطاب يشتمل على صوتين، وعلى معنييْن، وعلى تعبيريْن، فضلا عن ذلك، فإن الصوتين مترابطان حواريا وكأنهما كانا يتعارفان (...) وكأنهما كانا يتحادثان سوية، إن الخطاب الثنائي الصوت هو دائما ذو حوار داخلي. هذا ما نجده في الخطابات الهزلية، والساخرة، والبارودية وفي الخطاب التكسيري للسارد والشخوص، وأخيرا خطاب الأجن اس المتخلّلة: فهي جميعها خطابات ثنائية الصوت، ذات صيغة حوارية داخليا. فيها جميعها توجد بذرة حوار كامن، غير منتشر، مركز على نفسه، حوار لصوتين، ومفهومين للعالم، ولغتين"[2].

أما المحاكاة الساخرة فتستند على الحديث بواسطة الآخرين ولكن على عكس الأسلبة، حيث يدخل في الكلمة الساخرة اتجاها دلاليا يتعارض تماما مع النزعة الغيرية، كما أن كلمة المحاكاة الساخرة يمكن أن تكون متنوعة لدرجة كبيرة، حيث يمكن أن تحاكي محاكاة ساخرة أسلوب الغير بوصفه أسلوبا، ويمكن أن تحاكي محاكاة ساخرة طريقة نموذجية على المستوى الاجتماعي، أو شخصية على المستوى الفردي، أو طريقة في الرؤية، أو في التفكير، أو في الكلام، بالإضافة إلى ذلك فإن المحاكاة الساخرة قد تكون عميقة بدرجات مختلفة، فقد تقتصر على الأشكال اللّفظية السطحية، كما يمكن أن تغور لتصل إلى المبادئ والأسس العميقة لكلمة الغير [3]، وعليه فالأسلبة الساخرة تكون دائما مهدِّمة لأسلوب الآخرين ومعارضة لهم ولنواياهم.

أما الحوار أو الديالوج البوليفوني، فهو بمثابة حوار مباشر خارجي يستلزم تعدد الشخصيات، واختلاف المواقف والأفكار وتصارع الأيديولوجيات، وفي المقابل يتم الحديث عن الحوار الداخلي (المونولوج) والحوار الصامت الدال على الصمت، والسكوت، والحذف،

([1]) ينظر، جميل حمداوي، المرجع السابق، ص ص 138– 139.

([2]) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 91.

([3])ينظر، المرجع السابق، ص ص 282– 283.

والإضمار[1]، والحوار بين الشخصيات بالإضافة إلى أنه وسيلة كشف عن الأفكار والإيديولوجيات المختلفة للشخصيات تجاه أنفسها وتجاه العالم، فإنه قد يحمل في طياتها حوارا آخر قد يكون تهجينا، أو تناصا، أو محاكاة ساخرة، وهو في هذه الحال سيخدم الحوارية الكبرى للرواية.

وقد تشتمل الرواية أيضا على ما يسمى بالعبارات المسكوكة (Les expressions figées)؛ ويقصد بها تلك العبارات التراثية المأثورة والمتوارثة جيلا عن جيل، كالأمثال، والحكم، والعبارات المسنونة بدقة، ذلك أن التراث يحتوي على مجموعة من التراكيب المسكوكة أي: بنيات لغوية ثابتة ذات قوالب مستقرة. وتوجد التراكيب المسكوكة التي يطلق عليها أحيانا العبارة الجاهزة (Ready mode espressione) في اللّغة، مثل: صيغة التعجب، أو في اقتران بعض الكلمات بعضها ببعض، ويطلق أحيانا اسم الكليشيه، فتكون مضافًا ومضافا إليه، مثل: "سخرية القدر"، أو فعلا وشبه جملة مثل: "أسقطه من حسابه"، كما أن هناك نوعية أخرى من التراكيب المسكوكة النابعة من النصوص الأدبية، والتي انتشرت بين الناطقين باللّغة، وهي مجموعة من الكلمات تدخل في علاقات سياقية ثابتة لا يجوز تغييرها أو تبديلها، وأن القالب أو الشكل الذي تأتي عليه هو الطابع المميز لها، ولهذه العبارات وظائف عدة، منها ما ذكر "ميشال ريفاتير" وهي أنها تثير ردود فعل جمالية وخلقية، وتأثيرها في نفس القارئ في لحظة تعرُّفه عليها، غير أنها تدخل أيضا، في كثير من الأحيان في نسق بلاغي، مثل التمثيل أو الاستعارة أو المبالغة أو المفارقة. أما من حيث تفاعلها داخل السياق فإنها تدخل في علاقة تضاد مع السياق/ من حيث أنها مستعارة من كتّاب معاصرين للكاتب، كما توجد هناك ظاهرة أخرى تسمى الأجناس التعبيرية المتخللة، حيث تتخّلل الرواية أجناس أدبية صغرى أو كبرى، كالحكاية الشعبية، أو الخرافة، أو الأسطورة، أو الشعر، أو المسرح، أو الرحلة أو الرسالة، أو الخطبة، أو قصاصات الصحافة والإعلام وغيرها[2]، وهذا يعني أن العبارات المسكوكة كثيرة جدا ولا يمكن حصرها، لأنها تتنوع بين الأقوال المأثورة والأساليب الإنشائية والبلاغية المختلفة، لكن يمكن اكتشافها من خلال الأثر الذي تحدثه في

(1) ينظر، جميل حمداوي، المرجع السابق، ص 144.

(2) ينظر، المرجع السابق، ص 145.

القارئ إثر إدخالها في سياق النص، أما الأجناس التي تتخلل الرواية فهي كثيرة منها الكبرى ومنها الصغرى.

كما يساهم التناص في إدخال التعدد اللساني للرواية، والتناص هو مصطلح شاع في دراسات الناقدة البلغارية "جوليا كريستيفا" (Julia Kristeva) بما فيها جماعة "تيل كيل" (Tel quel)، غير أن أساس هذا المصطلح يعود إلى المنظر الروسي "ميخائيل باختين" إثر حديثه عن الحوارية، والباروديا والأسلبة ضمن تنظيره للرواية الحوارية، وقد رُبط التناص بتداخل النصوص داخل ملفوظ حواري معين، هذا وينبني التناص الحواري على التضمين، والاقتباس، والمعارضة، والاستشهاد، وتوظيف النص الغائب، واستحضار كلام الغير نقلا وامتصاصا وتفاعلا وحوارا، وعليه يمكن القول أن كل الأجناس الأدبية وغير الأدبية والأساليب المختلفة، وكل ما يدخل في باب التناص، يساهم في إدراج التعدد اللغوي في الرواية، فيجعلها رواية حوارية، تختلف عن الرواية المونولوجية.

5 -تعدد المنظورات السردية:

يستعمل الكاتب في الرواية الحوارية منظورات/رؤى سردية مختلفة، "حيث ينطلق من الرؤية من الخلف ليمر إلى الرؤية الداخلية وبعد ذلك يستعمل الرؤية من الخارج، كما ينوع الضمائر السردية، حيث يشغل ضمير الغائب، فضمير المتكلم، ثم ضمير المخاطب، أو ينتقل من السارد الواحد إلى السارد المتعدد، كما ينتقل من السارد المطلق إلى السارد النسبي والسارد الشاهد، أو يتأرجح بين سارد حاضر وسارد غائب، أو بين سارد مشارك وسارد محايد وكلما تعددت وجهات النظر، واختلفت المنظورات السردية وتعددت الضمائر، وتنوّع الرواة، كانت الرواية أقرب إلى الرواية الحوارية منها إلى الرواية التقليدية ذات الصوت الواحد"[1]، ذلك أن الرواية التقليدية كانت تعتمد على أحادية الرؤية وهي الرؤية من الخلف، وعلى أحادية الراوي وهو الراوي العليم، وكذلك على وحدة الضمير وهو ضمير الغائب، بينما الرواية البوليفونية فاعتمدت على تعدد الرؤى؛ لأن الراوي فسح المجال للشخصيات كي تعبر عن أنفسها وإيديولوجياتها ومواقفها الخاصة دون تدخل منه.

(1) المرجع السابق، ص 146.

وعليه انطلاقا من فكرة انفتاح النص الروائي، وقابليته لاستيعاب مختلف الأشكال التعبيرية، والأساليب والأصوات، والإيديولوجيات، أقيمت أسلوبية الرواية، فما هي إذًا أسلوبية الرواية؟

المطلب الرابع– أسلوبية الرواية:

1 -الأصالة الأسلوبية للرواية:

يعود أصل تسمية أسلوبية الرواية إلى الناقد الروسي "ميخائيل باختين" الذي أصدر في مطلع السبعينيات كتابا وسمه بـ"الكلمة في الرواية"، جمع فيه عددا من مقالاته النظرية والتطبيقية في تحليل القول الروائي، هذا التحليل كان يطلق عليه مصطلح (أسلوبية الرواية)، فيطلب أن تدرس الكلمة؛ أي القول ليس ضمن منظور اللّغة، وإنما ضمن التواصل الحواري؛ أي الواقع الفعلي.

وقد ركز الشكلانيون الروس في تحليلاتهم على الكلمة أو القول؛ لأنّ الكلمة في نظرهم، حوار أو امتداد من القول والنطق، وليس فقط كلاما مركبا من عناصر صوتية أو نحوية، وفي العشرينيات من القرن العشرين كانت الشكلانية هي السائدة، لكنّ "باختين" عمل على تجاوزها، ومن هنا قال: إنّ الأسلوبية؛ أي تحليل القول الأدبي يجب أن تكون مؤسسة على (ما وراء الألسنية/ ميتالنجويستيك) وليس على الألسنية وقدّ اقترحت "جوليا كرستيفا" تعديل هذا المصطلح إلى (ما عبر الألسنية/ ترانسلنجويستيك)؛ أي كون المنهجية في التحليل ترتكز على أنّ النص يقوم باللّغة، ولكنه لا ينحصر بها، ويمكن بالتالي تفكيك لغته إلى أنماط من القول تمثل شكلا من أشكال الحوارية [1]، وعليه فإن أعمال "جوليا كريستيفا" جاءت مبنية على أعمال "ميخائيل باختين" ومطورة لها في الوقت نفسه، فالتناص الذي تحدثت عنه ما هو إلا وجه آخر للحوارية؛ ذلك لأنها هي الأخرى لم تركز اهتمامها على الوحدات اللغوية في ذاتها وإنما درستها من ناحية ارتباطها بفعل القول، وعلاقاتها مع خطابات أخرى قد تكون معاصرة لها، أو سابقة عليها.

(1) ينظر،عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية، ص63.

من أبرز النتائج التي أسفر عنها طموح "باختين" تجاوز الشكلانية، وذلك بأن تكون أسلوبية الرواية أسلوبية سوسيولوجية؛ لأنه عمد إلى ربط قول الشخصية الروائية بالفئة الاجتماعية التي تنتمي إليها بكل خصائصها المؤثرة في القول، الأمر الذي جعل دراساته تخالف دراسات الشكلانيين الآخرين، من حيث المقولات المعتمدة في الدراسة أو أسلوب الدراسة ذاتها.

لقد ظهر تجاوز "باختين" للشكلانية منذ إصدار كتابه عن "دوستويفسكي"، الذي ترتبت عنه عدة مفاهيم نقدية – أسلوبية منها: تعددية الأصوات، ومفهوم تصادم الأيديولوجية وغيرها، وتعني عبارة تعددية الأصوات أنّ الرواية لا تظهر وعي المؤلف فقط، وإنما تظهر أيضا أنواعا أخرى من الوعي، ذلك الوعي الذي يخص الأبطال بشتى عوالمهم، وهم يندمجون في وحدة حدث معين، وهذه التعددية هي التي تبرز الأفكار والفكرة لا تظهر إلا عن طريق الاحتكاك الحي مع فكرة أخرى تتجسد في صوت الآخر الذي يشكل الكلمة؛ أي القول الروائي[1]، فاهتمام "ميخائيل باختين" بتعددية الأصوات في الرواية يكشف عن النقلة النوعية التي شهدتها الرواية، حيث لم تعد للصوت الواحد سيطرة وهيمنة على الحكي، بل بدأ يبرز نوع من التحرر يتيح للشخصية التصرف والتعبير عن أيديولوجيتها بلسانها هي لا بلسان الراوي الإله العليم الذي ساد الحكي زمنا طويلا.

وعليه يعد "ميخائيل باختين" أول من تطرق إلى أسلوبية الرواية في العصر الحديث، إذ أن الملاحظ للدراسات السابقة عنه والدراسات التي عاصرته يجد أن معظمها كان منصبا على الأعمال الشعرية، حيث ركزت اهتمامها على جانبها الشكلي أو اللغوي،أما الدراسات حول الرواية فكانت سياقية بالدرجة الأولى، لكن دراسات "باختين" تركزت حول الكلمة الروائية في حد ذاتها، كاشفة عن ما يميزها من سمات أسلوبية لم ينتبه إليها سابقوه.

فقد صرّح "باختين" في مطلع كتابه "الكلمة في الرواية" أنه لم يظهر طرح واحد يتعلق بقضايا أسلوبية الرواية حتى القرن العشرين، كما اعترف بالأصالة الأسلوبية للكلمة الروائية (الكلمة النثرية الفنية)؛ لأن الرواية ظلّت ردحا طويلا من الزمن موضع دراسة أيديولوجية مجّردة وتقويم اجتماعي دعائي فقط، في حين أن المسائل التي تشخص أسلوبيتها أهملت

(1) ينظر، المرجع نفسه ، ص64.

إهمالا تاما، فإذا درست تدرس عرضا وبلا مبدئية [1]، ولقد قدم الدليل على ذلك قول الناقد "جيرموفسكي" في العشرينيات، حين قارن بين الشعر الغنائي والرواية قائلا: "في حين أن القصيدة الغنائية عمل فني، كلي، خاضع في اختيار كلماته وفي ربطها، سواء من حيث معناها أو من حيث أحداثها خضوعا تاما لغرض جمالي، نرى رواية "ليو تولستوي"، الحرة في تأليفها الكلمي، لا تستخدم الكلمة بوصفها عنصر تأثير قيما فنيا، بل بوصفها وسطا محايدا أو نظام علامات يخضع كما في الكلام العملي لمهمة توصيلية تزج بنا في حركة عناصر الموضوع بمعزل عن الكلمة، مثل هذا العمل الفنّي الأدبي لا يمكن أن يسمى عملا من أعمال الفن الكلمي، أو أنه على أية حال، ليس عملا من أعمال الفن الكلمي بالمعنى المتعارف عليه في القصيد الغنائية"[2]، وهنا نجد أن "جيرموفسكي" جعل الرواية كباقي الكلام العادي حين حصر مهمتها في الوظيفة التوصيلية ولم يلحقها بالأعمال الفنية كالقصيدة الغنائية، لذلك يعد "ميخائيل باختين" أول ناقد مؤصل لأسلوبية الرواية من خلال دراساته لأعمال "دوستويفسكي".

أخد الوضع في العقد الثاني من القرن العشرين في التبدل؛ إذ أخذت الكلمة الروائية النثرية تحتل مكانها في الأسلوبية فمن جهة ظهرت مجموعة من التحليلات الأسلوبية المشخصة للنثر الروائي وقامت، من جهة أخرى، محاولات مبدئية لإدراك أصالة النثر الفنّي بالنسبة إلى الشعر ورسم ملامح هذه الأصالة، غير أن تلك التحليلات الأولية للنثر الروائي بيّنت بوضوح أن كل مقولات الأسلوبية التقليدية يتعذر تطبيقها على الكلمة الروائية، فلقد كانت الكلمة الروائية محكا للتفكير الأسلوبي كله أظهر ضيق أفق هذا التفكير وقصوره عن استيعاب الحياة الفنية للكلمة في كل دوائر هذه الحياة؛ لأن تلك التحليلات الأسلوبية المشخصة للنثر الروائي انتهت إما إلى توصيفات أسلوبية للغة الروائي، أو إلى الاكتفاء بإبراز عناصر أسلوبية معينة، يمكن إدراجها ضمن المقولات التقليدية للأسلوبية، وفي الحالتين غاب الكل الأسلوبي للرواية والكلمة الروائية في نظر الباحثين،أما من خلال دراسات "ميخائيل باختين" فقد تغيرت النظرة إليها، حيث أصبحت "الرواية كلا ظاهرة متعددة في أساليبها متنوعة في أنماطها الكلامية، متباينة في أصواتها، يقع الباحث فيها على عدة

(1) ينظر،المرجع السابق ، ص65.

(2) ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات دار الثقافة، سوريا، ط1، 1988م، ص8.

وحدات أسلوبية غير متجانسة توجد أحيانا في مستويات لغوية مختلفة وتخضع لقوانين أسلوبية مختلفة"[1]، وعليه فما هي أنماط الوحدات الأسلوبية في الرواية؟

2 -أنماط الوحدات الأسلوبية في الرواية:

لقد وصف "ميخائيل باختين" الوحدات الأسلوبية في الرواية باللاّتجانس، وذلك بسبب تعدد الأساليب وتنوع الأنماط الكلامية، وتباين الأصوات فيها، ولقد بيّن الأنماط التأليفية الأسلوبية للعمل الروائي كما يأتي:

1 -السرد الأدبي الفني المباشر للمؤلف في أشكاله وصوره المختلفة كلها.

2 -أسلبة (Stylisation)الأشكال المختلفة للسرد الحياتي اليومي الشفوي.

3 -أسلبة الأشكال المختلفة للسرد نصف الأدبي الحياتي المكتوب كالرسائل، والمذكرات...

4 -الأشكال المختلفة لكلام المؤلّف الأدبي لكنه الخارج عن نطاق الفن، كالمحاكمات الأخلاقية والفلسفية والعلمية والخطابة، والوصف الأثنوغرافي، والوثائق الرسمية من ضبوط، وتقارير، ومحاضر وغيرها.

5 -كلام الأبطال المفرّد أسلوبيا.

حيث تتآلف هذه الوحدات غير المتجانسة حين تدخل الرواية في نظام فنّي محكم وتخضع لوحدة أسلوبية عليا هي وحدة الكل، وهذه الوحدة العليا لا يمكن مطابقتها مع أي من الوحدات التابعة لها أو معادلتها بها، كما أن أصالة الجنس الروائي تقوم على تآلف هذه الوحدات التابعة المستقلة نسبيا في الوحدة العليا للكل، وما كلام المؤلّف وكلام الرواة والأجناس الدخيلة وكلام أبطال الرواية إلاّ وحدات التأليف الأساسية الذي يدخل التنوع الكلامي للرواية بواسطتها، فكل وحدة من هذه الوحدات تسمح بوجود تعدد في الأصوات الاجتماعية وتنوع في العلاقات والصّلات بينها[2].

إن الملاحظ للوحدات الأسلوبية المكونة للرواية يجدها تتميز بالتنوع والاختلاف لكونها مستدعاة من مصادر مختلفة؛ أدبية وغير أدبية، شفهية وكتابية، منها ما هو خاص بالعوام

([1]) المرجع السابق ، ص 9.

([2]) ينظر، المرجع السابق، ص ص 10-11.

ومنها ما هو خاص بالنخبة، حيث يقوم المؤلف بالجمع بينها بطريقة حوارية فنية، ليشكل من المتباين كلا منسجما متكاملا.

بناء على ذلك، يمكن القول أن أسلوبية الرواية قد جاءت كردة فعل على الأسلوبيات السابقة، التي ترى أن الأسلوب هو الرجل نفسه –على حد تعبير "بيفون"– لذلك يقول "باختين":"الأسلوب هو الرجل، ولكن باستطاعتنا القول: إن الأسلوب هو رجلان، على الأقل أو بدقة أكثر، الرجل ومجموعته الاجتماعية مجسدين عبر الممثل المفوض، المستمع، الذي يشارك بفعالية في الكلام الداخلي والخارجي للأول" [1]، ذلك " إن (الأسلوبية التقليدية) لا تعرف مثل هذا المزج بين اللغات، والأساليب في وحدة عليا، كما أنها لا تملك مقاربة لهذا (الحوار) الاجتماعي، الفريد بين اللغات في الرواية، ولهذا لا يتوجه التحليل الأسلوبي إلى (كلمة) الرواية، بل إلى وحدة أسلوبية ثابتة من وحداتها، غالبا ما هو يعالجها بمعايير جمالية، شعرية تؤكد على فردية الشاعر، ووحدة لغته، بينما (التفكك الداخلي) للغة، وتنوعها الكلامي، الاجتماعي، والتباين الفردي للأصوات في الرواية، هي (شرط) النثر الروائي الحقيقي"[2].

وعليه يبدو أن الأسلوبية التقليدية تقوم بدراسة النصوص الشعرية بمعايير ثابتة لتكشف عن فردية الشاعر وتميز أسلوبه، أما أسلوبية الرواية فتهتم بالكلمة النثرية الروائية في حد ذاتها دون النظر إلى كاتبها، فهي تركز على حواريتها، ولغاتها، وأساليبها، من خلال تحليل كلام الشخصيات الروائية بنوعيه الداخلي والخارجي، والذي يعبر عن أصوات وإيديولوجيات مختلفة، كون الرواية المعاصرة أصبحت تتميز بالتعددية اللغوية والصوتية والإيديولوجية لا الأحادية مثلما كان سائدا في السابق.

بعد إنهاء الفصل النظري المتعلق بأهم المصطلحات والمفاهيم المرتبطة بالدراسة، وبعد التمييز بين الاتجاهات الأسلوبية الأخرى وأسلوبية الرواية، سننتقل الآن إلى الدراسة

([1]) تزفيتان تودوروف، باختين والمبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 3، الأردن، 1996م، ص 124.

([2]) عبد الله أبو هيف، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق (دراسة)، دار المحرر الأدبي للنشر والتوزيع والترجمة، مصر، 2015م، ص ص 101، 102.

التطبيقية التي هي عبارة عن مقاربات أسلوبية لرواية "حضرة الجنرال" لـ"كمال قرور"، وسنستهلها بدراسة التنويع في بنيتها الروائية.

الفصل الأول-التنويع في البنية الروائية لرواية "حضرة الجنرال"لـ"كمال قرور"

المبحث الأول- طبيعة الاستهلال في رواية "حضرة الجنرال"

المطلب الأول-ماهية الاستهلال في الدرس العربي والغربي

المطلب الثاني- أنواع الاستهلال الروائي

المطلب الثالث-أشكال الاستهلال في رواية حضرة الجنرال

المبحث الثاني- الرؤية السردية في رواية "حضرة الجنرال"

المطلب الأول- مفهوم الرؤية السردية

المطلب الثاني- أنواع الرؤية السردية

المطلب الثالث- أشكال الرؤية السردية في رواية "حضرة الجنرال"

المبحث الثالث-الشخصية في رواية "حضرة الجنرال"

المطلب الأول- مفهوم الشخصية

المطلب الثاني- أشكال الشخصية في رواية "حضرة الجنرال"

شهدت بنية رواية "حضرة الجنرال" تنويعا على مستوى البنية، حيث شمل هذا التنويع جوانب عدة منها: الاستهلال، والرؤية السردية، والشخصيات الروائية، الأمر الذي جعل الرواية تصطبغ بصبغة التعددية الصوتية، واللسانية، والفكرية، وعليه ما هي طبيعة الاستهلال في الرواية؟

المبحث الأول- طبيعة الاستهلال في رواية "حضرة الجنرال" لكمال قرور:

المطلب الأول- مفهوم الاستهلال في الدرس العربي والغربي:

قبل التطرق إلى طبيعة الاستهلال في رواية "حضرة الجنرال" للروائي "كمال قرور" سنعرج أولا على ما تعنيه لفظة <<استهلال>> قديما وحديثا عند النقاد العرب والغربيين.

1 -مفهوم الاستهلال في الدرس العربي:

لقد ورد في لساننا العربي لـ"ابن منظور" عن الاستهلال ما يأتي: "يقال استهلت السّماء وذلك في أول مطرها، ويقال: هو صوت وقعه، واستهل الصبي بالبكاء: رفع صوته وصاح عند الولادة، وكل شيء ارتفع صوته فقد استهل. والإهلال بالحج: رفع الصوت بالتلبية، وكل متكلم رفع صوته أو خفضه فقد أهلّ واستهلّ"[1].

والمعنى نفسه أورده "الزمخشري" في كتابه "أساس البلاغة"، حيث قال: "وأهلّوا الهلال واستهلوه: رفعوا أصواتهم عند رؤيته، وأهلّ الهلال واستهلّ إذا أُبصر. وأهلّ الصبيّ واستهلّ إذا رفع صوته بالبكاء. وانهلّت السماء بالمطر واستهلت وهو صوت المطر. وتهلّل السحاب بالبرق: تلألأ. وجئته عند مهلّ الشهر ومستهلّه و(...) ومن المجاز: ما أحسن مستهل قصيدته: مطلعها"[2].

إن الملاحظ لهذين القولين يستشف أن من معاني الاستهلال بداية الشيء، وذلك انطلاقا من أول مطر السماء، وأول بكاء الصبي عند الولادة على الرغم من وجود معاني

([1]) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، المجلد11، بيروت، ص701.

([2]) أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزم خشري، أساس البلاغة، تحقيق: باسل عيون السود، الجزء الثاني، دار الكتب العلمية، بيروت، د ط، 1998، ص379.

أخرى من مثل رفع الصوت عند التلبية أو الكلام، وحتى رفع الصوت عند التلبية يعني إعلان الحاج عن بدء تأديته لمناسك الحج، والأمر نفسه عن رؤية الهلال؛ لأنها تكون في بداية الشهر القمري، وعلى هذا الأساس أطلق على بداية الشهر، ومن هنا يمكن أن يدخل الاستهلال إلى الميدان الاصطلاحي باعتباره بداية الخطاب مكتوبا كان أو شفهيا، شعرا كان أو نثرا، وهذا ما أكده المدني حين قال: "وكل من هذه المعاني مناسب للنقل منه إلى المعنى الاصطلاحي وإن خصه بعضهم بالنقل من المعنى الثاني وإنما سمي هذا النوع الاستهلال لأن المتكلم يُفهم غرضه من كلامه عند ابتداء رفع صوته به"[1].

وتقارب مصطلح "الاستهلال" مصطلحات أخرى منها: المطلع والبداية، والمفتتح، والمدخل، لكن كيفما كانت التسمية فإن للاستهلال على العموم أهمية كبيرة، لذلك أولاه المتقدمون عناية بالغة حين تحدثوا عن "براعة الاستهلال".

يقول البغدادي: " وأما براعة الاستهلال فهي من ضروب الصنعة التي يقدمها أمراء الكلام ونقاد الشعر وجهابذة الألفاظ، فينبغي للشاعر إذا ابتدأ قصيدة مدحا أو ذما أو فخرا أو وصفا أو غير ذلك من أفانين الشعر ابتدأها بما يدل على غرضه منها، كذلك الخطيب إذا ارتجل خطبة، والبليغ إذا افتتح رسالة فمن سبله أن يكون ابتداء كلامه دالا على انتهائه وأوله ملخصا بآخره"[2]، وهذا ما أكّده "ابن الأثير الحلبي" بقوله عن الاستهلال: "ويسمى حسن الابتداءات وهو من نعوت الألفاظ، وهو أن يكون مطلع الكلام دالا على المقصود في حسن الابتداء"[3]، وما أورده "السيوطي" في قوله: "ومن الابتداء الحسن نوع أخص منه ما يسمى براعة الاستهلال، وهو أن يشتمل أول الكلام على ما يناسب الحال المتكلَّم فيه ويشير إلى ما سبق الكلام لأجله، والعلم الأسمى في ذلك سورة الفاتحة التي هي مطلع القرآن الكريم فأنها مشتملة على جميع مقاصده"[4]، وكذلك قول "القرطاجني" في منهاجه:"وتحسين الاستهلالات والمطلع من أحسن شيء في هذه الصناعة، إذ هي الطليعة على ما بعدها، المتنزلة من القصيدة منزلة الوجه والغرة تزيد النص بحسنها ابتهاجا ونشاطا لتلقي ما بعدها إن كان بنسبة

([1]) أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ج1، 1989م، ص 272.

([2])المرجع نفسه، ص 272.

([3])أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة المجمع العلمي العراقي، العراق،ج1، 1983م، ص391.

([4]) المرجع نفسه، ص 392.

من ذلك، وبما غطّت بحسنها على كثير من التخون الواقع بعدها إذا لم يتناصر الحسن فيها وليها"[1]، ويقول صاحب "خزانة الأدب": "اعلم أنه اتفق علماء البديع على أن براعة المطلع عبارة عن طلوع أهلة المعاني واضحة في استهلالها وأن لا يتجافى بجنوب الألفاظ عن مضاجع الرقة..."[2]، فبراعة الاستهلال إذًا "أن يأتي الناظم أو الناثر في ابتداء كلامه بيِّنة أو قرينة تدل على مراده في القصيدة أو الرسالة أو معظم مراده، والكاتب أشد ضرورة إلى ذلك من غيره ليبني كلامه على نسق واحد دل عليه من أول وهلة علم بها مقصده"[3].

من خلال ما ذكره القدامى يتضح أن للاستهلال علاقة وطيدة بما يليه من كلام، فهو الممهد له، نظرا لما يحتويه من إشارات مركزة دالة على المعاني اللاحقة، لذلك اشترطوا فيه البراعة والتفوق لضمان معرفة مراد الناظم أو الناثر.

كما تحدثت المعاجم العربية المعاصرة أيضا عن الاستهلال وعن براعته بما يوافق رؤية القدامى، فقد ورد في "معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب" أن الاستهلال: "هو ذلك الجزء التمهيدي في المسرحية اليونانية القديمة الذي تعرض فيه ملابسات الحبكة قبل المضي إلى الحدث نفسه والاستهلال أيضا escordium الجزء الأول من الكلام (وخاصة الخطبة) الذي يقدّم فيه المتكلم جملة من الألفاظ والعبارات يشير بها إشارة لطيفة إلى موضوع الكلام وكيفية التدرج فيه، ويقصد بذلك جذب الانتباه لدى جمهور السامعين" [4]، أما "براعة الاستهلال Skil Ful poetic beginning هي أن يبدأ الشاعر قصيدته بما يوضح غرضه منها" [5]، وقد ورد في "معجم اللغة العربية المعاصرة": "حسن الابتداء، أن يقدم المتحدث أو الكاتب في ديباجة حديثة أو في أول موضوعه جملة من الألفاظ والعبارات،

([1]) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار المغرب الإسلامي، بيروت، ط3، ص309.

([2]) تقي الدين أبي بكر علي المعروف بـ ابن حجة الحموي، خزانة الأدب وغاية الإرب، المطبعة الخيرية المنشأة بحوش عطى بجمالية مصر المعزية، ط1، 1304هـ، ص3.

([3]) أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، ص 391.

([4]) مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط 2، 1984،ص32.

([5]) المرجع نفسه، ص77.

يمهد بها لموضوعه الأساسي"[1]، وهنا أيضا نرى مدى ارتباط الاستهلال بما يليه وذلك عبر الإشارات التي يحتويها والتي تكون تمهيدا للموضوع من جهة، وجذب الانتباه من جهة أخرى.

2 -مفهوم الاستهلال في الدرس الغربي:

لقد أولى الدرس النقدي الغربي المعاصر أهمية عظمى لبداية العمل ونهايته في مختلف الأجناس الأدبية وخصوصا السردية منها، نظرا لصعوبته؛ لأنه إذا حُرِّر الاستهلال هيِّئت الأرضية وكان السرد بذلك سهلا، والدليل على ذلك قول "رولان بارث": "إنّ الافتتاح منطقة خطرة في الخطاب، فابتداء الخطاب فعل عسير، إنّه الخروج من الصمت... فدراسة مفتتحات السرد إذن هامة جدّا، وهذه الدراسة لم تحصل بعد.." [2]، وفي هذا الصدد يصرح أنه كان يجد صعوبة كبيرة في إقناع طلبته بأن يختاروا كموضوع لأطروحتهم دراسة الجمل الأولى من النصوص الروائية معتبرا هذا الموضوع موضوعا عظيما وطريفا في الآن نفسه[3]، وهذا يعني أن للاستهلال أهمية كبيرة في الخطابات، على الرغم من أنه لم يلق الاهتمام اللازم من قبل الدارسين، لذلك كان يصر على إقناع طلبته باختيار أطروحاتهم في هذا المجال من الدراسات التي لم تستوف حقها بالنظر إلى أهميتها.

أما "جيرار جنيت" فقد أسهب في الحديث عن الاستهلال، وذلك إثر حديثه عن العتبات النصية، كما أنه قد وسع من مجال الاستهلال؛ حيث يرى أن الاستهلال هو كل ذلك الفضاء من النص الافتتاحي/ Liminaire بدئيا Préliminaire كان، أو ختميا/ Postliminaire ، والذي يعنى بإنتاج خطاب بخصوص النص، لاحقا به أو سابقا له، لهذا يكون الاستهلال البعدي أو الخاتمة (Post Face) مؤكدة لطبيعة الاستهلال، غير أن أكثر الاستهلالات دورانا واستعمالاّ نجد المقدمة/المدخل (Introduction)، التمهيد (Avant-Propos)، الديباجة (Prologue)، توطئة (Avis)، حاشية (Note)، عرض/تقديم

([1]) أحمد مختار عمر، معجم اللّغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، المجلد الأول، ط1، 2008م، ص191.

([2]) رولان بارث، التحليل النصي، تر: عبد الكبير الشرقاوي، منشورات الزمن، الرباط، 2001م، ص 37، نقلا عن: البدايات والنهايات، ص8.

([3]) ينظر، عبد المالك أشهبون، البداية والنهاية في الرواية العربية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2013م، ص 8.

(Présentation)، مطلع (Prélude)، خطاب بدئي (Discours Préliminaire) وغيرها [1]، وعليه فالاستهلال الأكثر تداولا وشيوعا حسب "جنيت" هو ما كان في بداية النصوص، وهذا الرأي يوافق ما ذهب إليه النقاد العرب القدماء.

ويتخذ الاستهلال عند "جيرار جنيت" عدة أشكال، فهو من حيث موقعه نجد في بدايات النصوص، وفي بعض الأحيان نجده في نهاياتها أي في آخر أسطره، أما عن تاريخ ظهوره (Apparition) فيكون في أوّل طبعة للكتاب/النص، أما عن نظامه الشكلي، فنجده يتخذ شكل الخطاب النثري (Un discoure en prose) في صيغ سردية أو درامية، كما يمكن أن يتخذ شكلا شعريا (Poétique)، وإذا نظرنا إلى حدوده وأطرافه فنجد المرسل، الذي هو الكاتب الحقيقي أو المفترض للنص والمرسل إليه وهو المتلقي أو القارئ الحقيقي أو المفترض، كما يمكن أن يتموقع الاستهلال داخل الكتاب، وهو ما يعرف بالاستهلال الداخلي (Préfaces internes) والذي يتصدّر مباحث الكتاب ومداخله مبررا تقسيماته، أو أن يكون هذا الاستهلال مندرجا بين المباحث، يعمل كنص واصف وشارع للنص الأصلي [2]، وهنا نجد أن "جيرار جنيت" قد تحدث عن الاستهلال في الكتب عموما ولم يختص بذلك نوعا منها، والرواية واحدة من هذه الكتب، إلا أن نظرته للاستهلال كانت واسعة شملت كل ما تقدم وما تأخر عن المتن في الكتب، لأنه غالبا ما يكون له علاقة بما يحتويه المتن، إلا أنه يؤكد أن أكثر الاستهلالات انتشارا ما يكون في بداية النصوص.

كما قسم الاستهلال من حيث ارتباطه بالمستهل إلى قسمين: استهلال واقعي، واستهلال تخييلي، فالاستهلال الواقعي هو الذي يكون فيه المستهل شخصا واقعيا مثل كاتب العمل، ويسمى الاستهلال التأليفي (Préface auctorial)، أو من طرف أصدقاء الكاتب فيكون استهلالا حقيقيا (Préface authentique)، أما الاستهلال التخييلي (Préface fictive) فهو الذي تقوم به شخصية تخييلية يسند لها الكاتب وضع الاستهلال، ونظرا لأهمية الاستهلال وللوظائف التي يؤديها سعى "جنيت" لوضع نمذجة جديدة لوظائف الاستهلال، محددا أنماط المستهلين، ومركّزا بالأساس على الاستهلال التأليفي، فرأى أن له وظيفة

([1]) ينظر، عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينات من النص إلى المناص)، الدار العربية للعرب ناشرون – بيروت، منشورات الاختلاف–الجزائر، ط1، 2008م، ص ص 112–113.

([2]) ينظر، المرجع نفسه، ص ص 114–115.

مركزية هي وظيفة ضمان القراءة الجيدة للنص (d'assure au texte une bonne lecture)، ويتضح من هذه الوظيفة شرطان: الأول يحمل الضمانة، أي حائز على قراءة(obtenir une lecture)، والثاني فضروري لكن غير كاف، بأن تكون هذه القراءة التي حاز عليها النص جيدة، وللاستهلال القدرة الإقناعية على قراءة الكتاب [1]، لكن كيف سيتمكن الكاتب بواسطة الاستهلال من إقناع القارئ بقراءة محتوى الكتاب، وكذلك بقراءته قراءة جيدة؟ كل ذلك يعود إلى طبيعة الاستهلال، ومدى تعبئته وتركيزه، واحتوائه على تراكيب مشحونة تمارس الضغط على القارئ.

هذا بالنسبة للاستهلال عموما، فماذا عن الاستهلال الروائي؟

المطلب الثاني- الاستهلال الروائي:

1 -ماهية الاستهلال الروائي:

يعد الاستهلال في الرواية العتبة الأولى والبوابة الرئيسية التي يلج من خلالها القارئ إلى المتن الروائي، لذلك تجد الروائيين يولون عناية فائقة بالصياغة اللغوية لمحتواه إن كان تركيبا لغويا، أو يشددون في اختيار صوره إن كان أيقونيا؛ لأن الاستهلال يحفز القارئ على بناء نص مواز للنص الأصلي اعتمادا على ما يحتويه من خيوط عريضة ونويات أساسية، هدفها الأساسي التشجيع على مواصلة القراءة والاندماج فيها.

لقد تعددت تسميات البداية الروائية "الاستهلال" لدى النقاد العرب بتعدد وجهات نظرهم في الموضوع؛ فـ"رشيد بنحدو" يفضل توظيف تسمية "المطلع"، في حين يؤثر "ياسين النصير" و"عبد العالي بوطيب" استعمال لفظة "الاستهلال"، أما "جليلة الطريطر" فتسمي البداية "فاتحة"، بينما أجمع باقي النقاد على مصطلح "البداية" ونذكر منهم: "صبري حافظ"، و"شعيب حليفي" و"صدوق نور الدين" ، و الاستهلال من الوسائل (الآليات) الفنية التي يستخدمها المؤلف للانتقال بالقارئ من خارج النص إلى داخله أي من العالم الواقعي إلى العالم المتخيل، وبالتالي عليه إيلاء الاهتمام الكافي لصياغته صياغة جيدة أو لانتقاء نصوصه انتقاء صائبا، لأنّ الروائي يراهن على أمر ما يريد إيصاله إلى المتلقي، أو يراهن على التأثير فيه، لذلك فهو يختار طريقة ما ينظم بها الأحداث في بداية روايته، وهذه

(1) ينظر، المرجع السابق، ص ص 116-119.

الطريقة هي ما يسمى بالرهان (Enjeu)، وذلك من منطلق ما يراهن عليه الروائي وهو يستحضر صورة القارئ المفترض، فطريقة الكتابة هي التي توجه حبكة الرواية نحو وجهة ما لكونها تبحث دائما عن أثر تخلفه لدى المتلقي [1]؛ لأن "هذه العتبة هي المفتاح الأهم الذي يضاعف تأهيل القراءة ويسهل مرور كادرها من عتبة العنوان إلى ميادين المتن النصي، ويساعد القارئ في تبني أفكار معينة يسعى للبحث عنها في المتن"[2] الروائي المقروء.

لذلك فإن الرهانات الفنية للبداية الروائية متعددة ومعقدة في الآن ذاته ويمكن تلخيص خطوطها العريضة فيما يأتي[3]:

– افتتاح النص (Commencer le texte)، ومن هنا تكتسي الجملة الأولى باعتبارها النواة (Phrase-noyau) وموقع الانطلاق في المحكى الروائي أهمية مزدوجة، فهي تمثل جسرا نصيا يتم فيه الانتقال ذهنيا من عالم الأشياء إلى عالم الكلمات، وغالبا ما يترافق هذا الانتقال لدى القارئ بإحساس غامض من مغبة الإقدام على ولوج عالم النص، هذا التردد والحيرة قد تثني القارئ عن مواصلة القراءة قبل الأوان، والسبب في تلك الحيرة يرجع إلى أن القارئ لحظة بداية اقتحامه للنص يكون مشدوها إلى عالم حياته اليومية، وأن مبارحته له باعتباره تخطيا لهوية وجودية حقيقية لن يكون إجراء عاديا ولا بسيطا من جهة ثانية.

– جذب اهتمام القارئ (Intéresser le lecteur)، وذلك بتحفيز وتنشيط رغبة القراءة لديه، ويتجسّد هذا الرهان بالدرجة الأولى في الوظيفة الإغرائية (F. Séduction)، ذلك أن نظير هذه البداية تسعى بكل إمكاناتها الفنية لوضع قارئها في حالة ترقب قصوى في انتظار ما سيحدث، بحيث تحثه البداية (الاستهلال) على الانغماس في تتبع التفاصيل لمعرفة ما يثوي خلف سطوره من أحداث ووقائع.

–وضع الخيال على مسرح الأحداث (Mettre en scène la fiction)، وبالتالي بناء عالم الخيال من خلال الإحالات المتنوعة المقتضبة، التي يمكن اعتبارها معالم أساسية يتعرّف

([1]) ينظر، عبد المالك أشهبون، البداية والنهاية في الرواية العربية، ص 28.

([2]) محمد صابر عبيد، سحر النص من أجنحة الشعر إلى أفق السرد (قراءة في المدونة الإبداعية لإبراهيم نصر الله)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2008م، ص200.

([3]) ينظر، عبد المالك أشهبون، المرجع السابق، ص ص 30–32.

عليها القارئ،الذي يشرع في الدخول إلى هذه الأفضية المجهولة في بداية عالم الرواية، وتجدر الإشارة إلى أن تلك الإحالات عادة ما تختلط في بدايات التخييل السردي لتتزاوج بين ما هو واقعي وما هو متخيّل، وعليه فالقارئ الذي بدأ رحلة القراءة بالفعل لا يدري أين يوجد، هل هو في العالم الواقعي أم العالم الخيالي؟ وشيئا فشيئا ومن خلال بعض الإحالات المرجعية يتعرّف هذا القارئ على الخطوط العريضة لمسرح الأحداث، وينتقل بواسطتها من عالم الخيال إلى العالم الواقعي وهكذا دواليك.

-تحريك القصة (Mettre en scène) والشروع في إضفاء الحركية على الأحداث التي تبدو وكأنها تتحرّك بارتفاع متثاقل وبطيء، هذا الرهان بالضبط تضطلع به عادة البداية من الصّنف السردي التي تبدأ بإشارة مكانية دقيقة، أو زمنية محددة، أو بتقديم الشخصية من خلال مقاطع الوصف التي تضم مجموعة من المواصفات (الجسدية، والنفسية، والطبقية...)، أما على مستوى القراءة فإن مسألة الاستهلال لا يمكن حسمها بنحو نهائي وكلّي في أية قراءة، إذ أن كل قراءة يمكن أن تقترح عتبة استهلال تخضع لسياستها القرائية، ويتوقف الأمر على الرؤية المنهجية التي تقود القراءة إلى تبني بنية معينة تتقدم الرواية بوصفها عتبة استهلال تفتح الرواية بها مسيرتها السردية [1]، ومن ثم فلا مناص للروائي- وهو يفكر في بداية الرواية ونهايتها- من استحضار القارئ المفترض الذي سيتواصل ويتفاعل معه؛ إذ أن هناك أكثر من إمكانية لاجتلاب القراء أو تنفيرهم، سواء من خلال سحر البداية التي تنصب أحابيلها وفخخها منذ الوهلة الأولى لكل راغب في الاطلاع على هذه الرواية أو تلك، أو بواسطة النهاية الروائية التي تستجيب لأفق الانتظار أو تخيّبه، وذلك ما ذهب إليه القدماء حين اعتبروا أنّ "حسن الافتتاح داعية الانشراح، ومطية النجاح، ولطافة الخروج إلى المديح سبب ارتياح الممدوح، وخاتمة الكلام أبقى في السمع، والصق بالنفس، لقرب العهد بها، فإن حسنت حسن، وإن قبحت قبح، والأعمال بخواتمها"[2]، وعليه فإن الاستهلال في الفن الروائي مهم جدا في تحريك أحداث القصة بالنظر إلى خلفيات ومكتسبات القارئ، وبالاعتماد على الإشارات المكانية والزمانية وصفات الشخصيات الموجودة في الاستهلال.

([1]) ينظر، محمد صابر عبيد، المرجع السابق، ص200.

([2]) عبد المالك أشهبون، المرجع نفسه ، ص ص 7، 8.

تتنوع الاستهلالات الروائية بتنوع قراءات النقاد والباحثين وسعة ثقافتهم، وتتحدد وفق ما ركز عليه الروائي أثناء صياغته لها، لذلك نجد عند كل باحث تصنيفا معينا ارتآه هو حسب وجهة نظره، فما هي هذه الأنواع؟

2 -أنواع الاستهلال الروائي:

يتميز الاستهلال الروائي بالسعة والتنوع؛ فمنه ما قد يستغرق فصلا بأكمله من الرواية، لا سيما الفصل الأول؛ ذلك لأنه متعلق بالعمل ككل، ومنه ما يعمل على زرع النويّات الصغيرة للأفعال الكبيرة اللاحقة، حيث يجد فيه القارئ إشارة شاملة لكل عناصر البناء من شخصيات وأفكار وأحداث، ويعد الباحث "ياسين النصير" من أهم الذين فصلوا في الاستهلال عموما والاستهلال الروائي على وجه الخصوص، وقد صنف الاستهلال الروائي كالآتي:

2-1- الاستهلال الروائي الموسع:

في هذا النوع من الاستهلال يقدم الراوي كل الشخصيات التي ستأخذ دورها لاحقا في الرواية، إلاّ الشخصيات الثانوية التي تظهر ملحقة بالشخصيات الأساسية، وفي الاستهلال لا يظهر إلا صوت الراوي حتى ولو كانت الشخوص هي المتكلمة، وقيمة الاستهلال تكمن في أنّ الروائي يبتدئ بتقديم العالم الخاص بحركة وأفكار ومسارات الشخوص، إنه يولّد فكرة البيضة المخصبة التي ستتضح خلال السرد اللاحق، وعليه أن يراقب من الداخل خصائص كل جزء فيه، وهكذا يعرّفنا الاستهلال على الزمن الخارجي للرواية، وعلى المكان وعلى نوعية الأحداث المركزية التي ستجري لاحقا، كل ذلك بصورة مكثفة ومركزة، وعليه فالاستهلال هو حضانة لأفكار وبنى الفصول اللاّحقة، لذلك يعد الاستهلال من أصعب الصفحات في أي عمل فنّي يراد له أن يكون جيّدا، ويتطلب بناؤه عناية خاصة ،كما أن الميزة الجوهرية لهذا النوع من الاستهلال الروائي هي أنه لا يكتفي بحجم الفصل الذي يحتويه، بل يمتد على شكل خيوط متشعبة إلى مداخل الفصول الأخرى[1].

(1) ينظر، ياسين النصير، الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي،دار نينو ى للدراسات والنشر، سوريا، 2009م، ص ص 145-147.

2-2- الاستهلال الروائي متعدد الأصوات:

ويخص هذا اللّون من الاستهلالات الأعمال الروائية التي تتوازى فيها الشخصيات أو الأحداث فتصبح روايتها هي الكيفية البنائية لها، كل شخصية تروي كل الأحداث من وجهة نظرها، كما يصحب هذا الاستهلال الأعمال الروائية التي تتعدد محاورها الفكرية عندما يصبح التداخل بين الخطوط الفكرية تعددا لمستويات القص ومستويات الزمان والمكان، فيأتي الماضي ليتداخل مع الحاضر ويتقاطع معه، كما يصلح هذا الاستهلال لروايات الحقب التاريخية حيث تداخلتها تنوعات الفن القصصي وكشوفات متعددة لزوايا الرؤية فمثل هذه الروايات مطالبة أن تقدّم للقارئ من خلال استهلالها مختصرا عن محاورها الكلية، وعن العمق النفسي والاجتماعي لأبطالها والتواريخ المتداخلة والمتناقضة في لحمة السياق الفنيّ، بيد أن الأساس الجوهري في مثل هذا اللّون من الروايات هو الكاتب نفسه، فإذا كانت الرواية حقبية وقف الكاتب خارج إطارها العام وجعل الشخوص والأحداث تسرد ذاتها من خلال حجم المعلومات المتوفرة لديه، أما إذا كانت الرواية حقبية في الزمن الحاضر يكون الروائي أحد أبطالها فتقل حياديته، ويظهر كما لو كان له العلم بكل تفاصيلها وقد تحمل شخوصها سمة خصوصية استقلالية داخلية إلا أنها خاضعة لقوة وسلطان المؤلف المشارك ، كما أنّ البنية الأساس لهذا اللّون من الاستهلال لا تختص بالفصل الأول فقط، بل يتجزّأ على فصول الرواية وإن كان الفصل الأول منها له حصة الأسد، وأن البنية العامة لهذا النوع من الاستهلال ليست إلاّ بنية الاستهلال الموسع وقد جرى تشتيتها وتوزيعها على فصول الرواية، وبذلك فقدت صفة البنية الداخلية الخاصة بالاستهلال الموسع، وحافظت على البنية العامة باعتبارها حاملة لنوى العمل[1].

2-3- الاستهلال الروائي محوري البنية:

ويتحدّد معنى هذا اللّون من الاستهلال بأنه ثمة فكرة أو محورا واحدا يتكرّر داخل الصفحات الأولى من العمل، فهو إما أن يكون حال معيّنة، أو مكان، أو موقف، أو زمن ما، ويتضمن الاستهلال إشارة مركزّة وقوية لهذه البنية المحورية، ثم تتكرّر في مقاطع عدة من الرواية، تتعدى مفاصل الرواية وتمدها بتصورات كلية لاحقة، وغالبا ما يحيط الغموض

(1) ينظر، المرجع السابق، ص ص 149-150.

والإبهام، والتعمية المقصودة، هذه البنية المحورية كجزء من زيادة التأكيد عليها، والروائي المتمرس لا يفصح في الفصول الأولى بالكثير عن جوانب هذه البنية، وإنّما يقدم أجزاء منها بالتتابع معتمدا البعدين المكاني والتاريخي، وغالبا ما تكون هذه البنية محلية التكوين، أو من الأفكار العامة التي عندما يجري التعامل معها يجد الروائي أن الكثيرين منا قد اشتركوا في صياغتها أو على معرفة واضحة بها، ولم يقف الاستهلال عند تأكيد هذه البنية في نقطة مركزّة أو جملة واضحة وإنما في محاولة اقتناص لحظة تاريخية مهمة تمر بها هذه البنية[1].

2-4- الاستهلال الروائي الحديث:

ويعني هذا النوع من الاستهلال تلك التي رافقت موجة التحديث في الرواية، فرواية الواقعية السحرية في أدب أمريكا اللاتينية مثلا تعتمد العمق الميثولوجي للشعب، والحكاية الأسطورية وقد أضفت عليها سمة المعاصرة، والرواية الواقعية الاشتراكية مثلا تعتمد قوة الفعل الإنساني المعاصر، مستثمرة الإرث الروحي والمادي لحياة الشعب العامل وهو ينشئ كيانه الاجتماعي الفكري، معمقة إنجازاتها برؤية شاملة للعالم، والرواية الحديثة في أوروبا تعتمد قوة الأشياء كجزء من مخيّلة كاتب فقدَ الإيمان بالإنسان وبلغات العصر، وكإفراز واقعي لضخامة الحضور التكنولوجي في حياة المجتمعات بحيث بدت الرغبات الصغيرة مغرية أمام الإنتاج السلعي الاستهلاكي. وتعتمد الرواية الحديثة العربية خاصة، على إمكانية حركة الواقع السياسي والاجتماعي مستثمرة الإرث الأدبي الحكائي منه والموروث اللّغوي والتراث وقد أشبعت بمناخ رمزي واقعي ، ومن مقومات الاستهلال في الرواية الحديثة : قوة الأشياء وحضورها الفاعل، والعمق الميثولوجي للشعب، البعد الأسطوري للحياة المعاصرة، والشاعرية الغامضة في الأسلوب، ووحدة الزمن الإنساني، واعتماد الحس التطوري في صياغة مشروعات الغد، والرؤيا الشاملة للعالم، العمق الرمزي والكثافة الواقعية، وتعكس طبيعة هذه الاستهلالات تعقيدات العصر وتنوع ثقافاته والإمكانات الهائلة التي وفرتها حركة الشعوب الناهضة والطرق النضالية للطبقات الاجتماعية المختلفة وهي تجد نفسها في خضم حرب هائلة وغير معلنة، ذلك أن حركة الواقع العالمي تفرض سماتها وخصائصها على الأبعاد المحلية فتجد صوتك اليومي البسيط وقد حمل انعكاسات تلك الحركة ودلالاتها، وعبثا

(1) ينظر، المرجع السابق، ص 154.

حصر النفس في زاوية معينة فأحداث العالم وحركة الواقع السريعة تفرض ثقلها الشامل على كل أبعاد الحياة المعاصرة.

كما أن الميزة الأسلوبية لاستهلالات الرواية الحديثة تكمن في أن الجملة التي تكون مكتفية المعنى من خلال الاستهلال تحمل ضمنا وصراحة كل مقومات جمل الاستهلال الأخرى، لكنها تختلف عنها بنية وسياقا، بمعنى أن الاستهلال الحديث يبني كيانه من مستويات تعبيرية عدة تتصاعد في رسم الصورة الكلية للاستهلال وفي الوقت نفسه يدلل في كل مستوى على كلية المعنى في الاستهلال، وهذه الخصيصة الجوهرية نابعة من أن الروائي يشمل بنظرة واحدة عدة مستويات ويختار منها ما هو مشترك فيها، وان وحدة الانطباع التي يولدها الاستهلال الحديث لا تنشئ تكرارا لمعنى ما بعينه ولا يكون تابعا لفكرة محورية، إنّما تتولد من تزاحم العناصر البنائية، الواقعية والأسطورية الرمزية والتخييلية للتبلور في موقف مشترك، وتكمن حداثة الاستهلال أنه استوعب منطلقات القرن العشرين من ضخامة الأحداث[1].

أما الباحث المغربي "جميل حمداوي" فقد صنف الاستهلال إلى ما يأتي[2]:

-الاستهلال الفضائي (الزمكاني).
-الاستهلال الوصفي.
-الاستهلال المشهدي أو الحواري.
-الاستهلال الميتاسردي (النص الواصف النقدي).
- الاستهلال المبني على تقديم الشخصيات.
-الاستهلال ذو البنية الحدثية المحورية (الحدث المحوري).
-الاستهلال الأجناسي.

أما الباحثة في هذه الدراسة فترى أنواعا أخرى للاستهلال في رواية "حضرة الجنرال"، فما هي هذه الأنواع يا ترى؟

([1]) ينظر، ياسين النصير ، المرجع السابق، ص ص 147-159.

([2]) ينظر، جميل حمداوي، الاستهلال الروائي، مجلة ندوة الإلكترونية، 2020/08/05م https://www.arabicnadwah.com/articles/istihlal-hamadaoui.htm ، ص 158.

المطلب الثالث– أشكال الاستهلال في رواية "حضرة الجنرال" لـ"كمال قرور":

بعد إلقاء إطلالة على مفهوم الاستهلال عند العرب والغربيين، والتطرق لأهم أشكاله وأنواعه عموما، وأنواعه في النص السردي الروائي على وجه الخصوص، والتعريفبأهم وظائفه، سنعرج الآن إلى دراسة أشكال الاستهلال في رواية "حضرة الجنرال" لـ"كمال قرور"، فما هي هذه الأشكال؟

إن المطلع على الرواية يميز ثلاثة أشكال أساسية للاستهلال وهي: الاستهلال البدئي/ التمهيدي، والاستهلال المقطعي، والاستهلال الموسع، كما أن المتأمل في هذه الاستهلالات يجدها تتميز بالحوارية وتعددية الأصوات، ذلك أن مضمون الاستهلالات الواردة في بداية الرواية يحمل أفكارا وأحداثا تحاور مضمون الرواية ككل، وأن الاستهلالات المتموضعة في بداية المقاطع تحاور مضمون تلك المقاطع، كما تتسم هذه الاستهلالات بالتنوع لكونها منسوبة لعدة شخصيات آتية من أزمنة مختلفة، ونابعة من أوساط متباينة، لذلك فإننا نسمع من خلالها أصواتا مختلفة ، وإن كانت تدور حول فكرة واحدة.

1 -الاستهلال البدئي:

الاستهلال البدئي هو ذلك الاستهلال الذي استفتح به الكاتب الرواية، إنه أول ما تقع عليه عين القارئ عند فتح الرواية وبالضبط بعد الصفحة التعريفية بالرواية،وهو عبارة عن مجموعة من المقاطع القولية لبعض الفلاسفة والكتاب المشهورين عَبر التاريخ الذين تميزوا بنظرتهم الثاقبة للأمور والأوضاع، فكانت أقوالهم تحمل دلالات وعِبر عميقة كأنها حِكم.

كان المقطع الأول من الاستهلال البدئي للفيلسوف اليوناني "أفلاطون"(427ق م – 347 ق م)الذي يقول فيه: "إذا انحرفت الأرستقراطية وتحول أبناؤها إلى إيثار الثروة على الشرف تحولت إلى الأوليغارشية oligarchie (حكم القلة) التي لبابها جعل الثروة أساس الجدارة وهو إثم فظيع"[1].

(1) كمال قرور، حضرة الجنرال (التخريبة الرسمية للزعيم المفدى ذياب الزغبي كما رواها غارسيا ماركيز)، منشورات الوطن اليوم، ط1، 2015م، سطيف– الجزائر، ص 5.

ويعود المقطع الثاني للفيلسوف اليوناني "أرسطو"(384 ق م - 322 ق م) أحد تلامذة أفلاطون الذي يقول فيه:"الأرستقراطية حكومة الأقلية الفاضلة العادلة، إلا أن الأوليغارشيا فساد طبيعي لها"[1].

أما المقطع الثالث فهو للكاتب الفارسي العربي المسلم "ابن المقفع" (724م- 759م) الذي قال فيه: "وأما ملك الهوى فلعب ساعة ودمار دهر"[2].

إن المتأمل في هذه الأقوال التي استهل بها الكاتب روايته يجد أنها أصوات منبعثة من عصور مختلفة؛ عصر ما قبل التاريخ، والعصر الأموي والعباسي، هذه الأصوات التي قدمت وجهة نظرها حول الحكم الأرستقراطي، والحكم الأوليغارشي، وبالتالي فقد أسفرت عن إيديولوجياتها حول ما يحدث حين يتحول الحكم من النظام الأرستقراطي إلى النظام الأوليغارشي؛ ويتضح من تلك الأقوال أن النظام الأرستقراطي نظام عادل يكون في يد الأقلية الفاضلة، أما الحكم الأوليغارشي هو الحكم الذي تستحوذ عليه الأقلية التي تكون السلطة بيدها، سواء أكانت هذه السلطة عسكرية أو مالية، وهذه الفئة تمجد المال على الشرف، وتحاول الحصول عليه بشتى الطرق دون إعطاء أي اعتبار للمبادئ والأخلاق.

كماأن هذه الأقوال تحمل بين طياتها إشارات مركزة وهامة للفكرة المحورية التي تدور حولها الرواية،وهي فكرة "الأوليغارشيا"، حيث تجعل القارئ يطرح أسئلة داخلية حول هوية الشخصية الأوليغارشية، وكيفية تحولها، وهذا الغموض الذي يشوبها يعد من الدوافع والمحفزات الأساسية للقراءة بغرض معرفة كل تفاصيلها وجزئياتها في المقاطع الموالية، أين تتضح معالمها بالتتابع التدريجي، وبالفعل فخلال التعمق في الرواية يشهد القارئ مراحل تشكل شخصية ديكتاتورية أوليغارشية هي الشخصية الرئيسية "ذياب الزغبي"أحد فرسان بني زغبة، الذي ناضل كثيرا من أجل الحصول على المال والسلطة بمختلف السبل؛ وذلك عندما تعرض للتهميش من بني عمومته الهلاليين (الجازية، وحسن بن سرحان، وأبي زيد) الذين نفوه إلى "وادي الغباين" لرعاية القطيع بدلا من البقاء معهم للدفاع عن القبيلة من الأعداء، مع أنه كان من أقوى الفرسان المعول عليهم في الحروب، فعندما أحس بالظلم أقسم على أن

([1]) الرواية، ص 5.

([2]) الرواية، ص ن.

يكون هو الحاكم الوحيد الأعظم ولا حاكم عليه، ولا من بعده، وأن يكون باقي الحكام في قبضته، وهذا بالفعل ما تحقق، ففي الوقت الذي عجز فيه الهلاليون عن قتل "الزناتي خليفة" والاستحواذ على تونس تمكن هو من قتله، واستولى عليها وشكل إمبراطورية عظيمة أساسها القوة والطغيان، خضعت لها الخلائق كلها، فأصبح الناس جميعهم يهابونه ويحسبون ألف حساب قبل فعل أي شيء، بل صاروا ينادون بحياته فقط من فرط خوفهم من بطشه وجبروته، وعلى هذا الأساس استبد بالحكم لمدة قرن كامل دون بروز أي نوع من المعارضة، بل أصبح الجميع ينادي بحياته هو فقط دون غيره حتى سئم من الوضع الروتيني وخرج باحثا بين شعبه عن المعارضة لكن دون جدوى، حتى الشخصية الكرتونية "ميكي ماوس" التي أغراها بالكثير من أجل لعب دور المعارضة قد رفضت هذا الدور المخزي،وقررت أن تضع حدا لحياتها في حالة إرغامها على ذلك.

وعلى هذا الأساس تحول "ذياب الزغبي" من أرستقراطي إلى أوليغارشي، حين جعل الثروة أساس الجدارة والقوة سلاحها، وهنا بالفعل قد وُلدت الأوليغارشيا من رحم الأرستقراطيا وأصبحت فسادا طبيعيا لها، كما أن حكم "ذياب الزغبي" وفق هواه خلف دمارا ماديا شاملا كبيرا، وشتت بني العمومة، ذلك لأن حكمه دام مدة طويلة، وطمع أن يزيد لولا ظهور "الجازية" قائدة اليتامى الهلاليين الذين اتقدوا انتقاما من أجل الثأر لآبائهم الذين لقوا مصرعهم على يده.

وعليه يمكن القول أن تلك المقاطع الاستهلالية المتموضعة في بداية الرواية قد تميزت بالتعددية الصوتية من جهة؛ لأن القارئ يسمع من خلالها أصواتا مختلفة تعرض آراءها حول القضية نفسها من جهة، ومن جهة أخرى كانت متميزة بالحوارية الداخلية من خلال فكرتها المحورية التي كانت بمثابة إشارات وممهدات لتحضير القارئ لتلقي المضمون الروائي، وتحفيزه على مواصلة القراءة لمعرفة التفاصيل أكثر وإزالة الغموض الذي تشكل منذ العتبة الأولى للرواية.

هذا بالنسبة للاستهلال البدئي/ التمهيدي للرواية، فماذا عن الاستهلال المقطعي؟

2 -الاستهلال المقطعي:

لم يكتف الروائي باستهلال روايته بواسطة الاستهلال البدئي/التمهيدي،بل قد جعل لمقاطع الرواية استهلالات خاصة بها، ولعل هذا الأمر له أهمية كبرى في التشويق لمعرفة الأحداث القائمة، ففي الوقت الذي ربما يشعر فيه القارئ بالتعب أو الملل الذي قد يثنيه عن القراءة، يجد أمامه محفزا جديدا يجذبه لمعرفة أغوار المقطع التالي الذي تتجاذبه المجاهيل، ولقد تميز هذا النوع من الاستهلال أيضا بالتنوع والتعدد الصوتي والإيديولوجي.

من المقاطع التي تصدرت بمقاطع استهلالية بالإضافة إلى العنوان نجد المقطع الأول، والمقطع الثاني، والمقطع الحادي عشر، والمقطع الثالث عشر.

لقد استهل المقطع الأول بقول منسوب للكاتب الفرنسي "أتين دي لابويسي" * (1530م- 1562م)، هذا الصوت القادم من عصر النهضة، والذي عبر عن نظرته بالنسبة لحكم الطاغية الذي تذعن له الملايين، واستنكر هذا التصرف، فكيف لملايين الناس أن يستسلموا لشخص واحد، ففي رأيه هذا جبن فظيع، حيث اقتطف ذلك القول من مقال له موسوم بـ "مقال في العبودية المختارة" حيث يقول فيه: "... أي قوة والطاغية واحد بينما محتملوه على كره بالملايين؟ أنقول إنه الجبن؟ قد يخشى اثنان واحد وقد يخشاه عشرة... أما ألف مدينة!إن هي لم تنهض دفاعا عن نفسها في وجه واحد فما هذا الجبن، لأن الجبن لم يذهب إلى هذا المدى كما أن الشجاعة لا تعني أن يتسلق امرؤ وحده حصنا أو أن يهاجم جيشا أو يغزو مملكة. فأي مسخ من مسوخ الرذيلة هذا الذي لا يستحق حتى اسم الجبن ولا يجد كلمة تكفي قبحه والذي تنكر الطبيعة صنعه وتأبى اللغة تسميته..." [1]، فمن خلال هذا القول يكتشف القارئ أن هناك طاغية واحد قد استبد ملايين الناس وخشيته ألف مدينة، فوصفوا بالجبن نتيجة لرضوخهم وانقيادهم، وهذا الأمر يدعو للدهشة والاستغراب فكيف لشخص واحد أن يستطيع فعل هذا؟! لكن عند الولوج إلى متن المقطع نجد بالفعل أن هناك شخصية قد تمكنت من فعل كل ذلك وهي شخصية "ذياب الزغبي" الذي حكم الملايين من

***أتين دي لابويسيه(Étienne de La Boétie)**:ولد في1 نوفمبر 1530, ب: سارلا في 18 أغسطس/ أوت 1563م، وهو كاتب وقاضي فرنسي، وموجد النظرية الفوضوية, ومؤسس الفلسفة السياسية الحديثة في فرنسا.

([1]) الرواية، ص 6.

الناس وبث فيهم الرعب دون أن يرفع رأسه واحد منهم، كأنهم قطيع من الأغنام همه الوحيد الأكل والشرب والنوم لا غير حتى سماهم بـ"قطيع الغاشي".

أما المقطع الثاني فقد استهل بالعنوان الآتي: "يتامى الحقد السياسي على باب القصر الإمبراطهوري"، بالإضافة إلى هذا المقطع المقتبس من ديوان الشاعر الجزائري "عادل صياد" الموسوم بـ: "أنا لست بخير"، الذي يقول:

"أنا لست بخير
كنت أظن بأن الأرض ستحفظ من كان عليها
وأن الحاكم يحكم بالعدل
وأن الوقت سيحتاج لبعض الوقت فقط
كان يقيني في غير محله"[1]

ففي العنوان توجد إشارة إلى أن هناك يتامى بسبب الحقد السياسي، لكن من هؤلاء اليتامى؟ ولم جاؤوا إلى القصر؟ لكن بعد القراءة يتضح كل شيء؛ اليتامى هم أبناء الذين لقوا حتفهم على يد "ذياب الزغبي"، وأنهم قد كبروا وصاروا أقوياء للتجرؤ على اقتحام قصر الإمبراطور الذي يهابه الجميع، ويرتعدون لسماع اسمه، كما أن بدء المقطع الثاني بهذا المقتطف الشعري يؤكد ما جاء في العنوان، إذ يشير إلى أن هناك خيبة أمل كبيرة قد أصابت شخصية ما مثلما كانت خيبة أمل الشاعر "عادل صياد"من الأوضاع السيئة الراهنة للبلاد العربية عموما والجزائر على وجه الخصوص، وعند مواصلة القراءة نجد الخيبة قد أصابت "ذياب الزغبي"، فبعد حكمه قرنا كاملا، وبعدما ظن أنه ثابت في الحكم غير مزحزح عنه، يأتي اليتامى الهلاليون بقيادة "الجازية" ويضربونه ضربة رجل واحد، أصبح بعدها متهالكا جليسا على كرسي متحرك ينتظر أجله، وهنا في هذا المقطع نشهد نوعين من الحوارية؛ حوارية داخلية بين كل من العنوان والمقطع الاستهلالي وبين محتوى المقطع، وحوارية خارجية مع قصيدة "أنا لست بخير" لـ"عادل صياد.

أما المقطع الحادي عشر فقد استهله بهذا العنوان "لن تستقيم السلطة إلا بتصفية آخر الخصوم"، وكذلك المقطع الآتي لـ"دي لا بويسي" من المقال نفسه "مقال في العبودية

(1) الرواية، ص 15.

المختارة" الذي يقول: "ما هذا ياربي؟ كيف نسمي ذلك؟ أي تعس هذا؟ أي رذيلة بالأصدق أي رذيلة تعسة؟ أن نرى عددا لا حصر له من الناس لا أقول يطيعون بل يخدمون، ولا أقول يُحكمون بل يُستبد بهم، لا ملك لهم ولا نساء ولا أطفال بل حياتهم نفسها ليست لهم ! أن نراهم يحتملون السلب والنهب وضروب القسوة لا من جيش ولا من عسكر أجنبي.. بل من واحد لا هو هرقل ولا شمشون.."[1].

فالعنوان يوحي بأن هناك عملية انتقام مزمع عليها بسبق الإصرار والترصد لإزاحة جميع الخصوم حتى آخر واحد منهم، من أجل الحصول على السلطة كاملة، لا يهددها أي خطر، وهذا بالفعل ما يوجد بمتن المقطع الحادي عشر فبعدما قتل "ذياب الزغبي" زعيمَ الهلاليين "حسن بن سرحان" وقضى خمس سنوات منفيا في الحبشة فارّا من جيش "حسن بن سرحان"، قرر العودة لتصفية بقية الخصوم؛ "أبي زيد" و"الجازية"، على الرغم من أن الأول كان صديقه المقرب وشريكه في الحروب، والثانية كانت ولا زالت حبه الأول الذي طالما حلم بالظفر به، إلا أن تحالفهما مع "حسن بن سرحان" وموافقتهما على عزله من قبل بوادي الغباين لحماية القطيع كراع بدلا من حماية القبيلة كفارس، أجج في قلبه نار الانتقام لشرفه المنتهك، فقام إثرها بقتل صديقه المقرب -الذي سهل له العودة إلى الديار- بعدما استدرجه إلى رحلة صيد، ثم قام بالتنكيل بجثته أمام الناس، وبعدها استولى على القصر الإمبراطوري، وأعلن نفسه حاكما، وجنرالا، ورئيسا لكل المراتب الحكومية.

أما المقطع الاستهلالي لهذا المقطع الروائي فيحتوي على نويات تشير إلى حالة الرضوخ والاستسلام للأمر الواقع، وهو كذلك؛ لأن قارئ المقطع يجد أن الناس في الإمبراطورية فعلا يعيشون تلك الحالة من الانقياد والاستسلام والطاعة التامة للحاكم، فبعدما رأوا ما فعله بـ"أبي زيد"، وبعدما بين لهم عاقبة من يخرج عن طاعته، أخرست ألسنتهم، وصفدت أيديهم، وخضعت قلوبهم لهذا الجنرال الطاغي، فلم يحتجوا على القرارات التي أقرها، ولا على الدستور الذي سنّه وجعله في كتاب سماه بـ"الكتاب الأبيض"، حيث جعل السلطة جميعها بيده في كل الشؤون والمجالات.

([1]) الرواية، ص 161.

واستهل المقطع الثالث عشر بعنوان: "الزنديق ابن المقفع والدكتور عاشور فني والبروفيسور بوطاجين والروائي الموريسكي خوان خويتيصلو يفسدون مشروع الاستمرارية ويحبطون عرس التوريث"، بالإضافة إلي هذا المقطع الشعري للشاعر "ناصر معماش" الذي يقول فيه:

"ماذا سنفعل بالرعية إن بدا

–منها الردى، أو كثرة التفكير؟

أو قام فيها قائم متحمل

–عبء الحقيقة، يبتغي تكسيري؟"[1]

فالعنوان يستحضر شخصيات واقعية قد لعبت دور المعارضة، والمقطع الشعري يشير إلى انبثاق معارضة كلفت نفسها بحمل عبء مسؤولية كبيرة على عاتقها، فمن عارضت؟ وعلام عارضت؟ لكن القارئ الذي يواصل قراءة المقطع يجد أجوبة لكل الأسئلة التي تراوده، فالمعارضة يمثلها كل من "ابن المقفع" والدكتور "عاشور فني" و"البروفيسور بوطاجين" والروائي الموريسكي "خوان خويتيصلو"، وذلك حين عارضوا كتابة سيرة "ذياب الزغبي"، ومن قَبِل اقترح كتابتها بطريقة ساخرة؛ فالأول اقترح أن يكتبها على لسان بغل أحول، والثاني على لسان حشرة عمياء، والثالث قال له: من أنت؟...، مع العلم أن كتابة سيرته بالكيفية التي اقترحوها لا تساعد على استمراريته في الحكم، كما لا تساعد على توريث الحكم لابنه، لذلك كان أكبر شيء يخاف منه هو سماع كلمة مثقف؛ لأن هذه الكلمة تهدد مكانته، لاعتقاده أن أقوى الضربات الموجهة للديكتاتوريات الأوليغارشية وأكثرها إيلاما تأتي دائما من المثقفين، لذلك نجد المقطع الاستهلالي لهذا المقطع الروائي يشير إلى الأمر نفسه، وهو ظهور فئة من الرعية تحمل على عاتقها مسؤولية الوقوف في وجه الطغيان ومحاولة قطع أوصاله وهي فئة المثقفين، وعليه فمن خلال العنوان والمقطع الاستهلالي نشهد أيضا نوعين من الحوارية؛ داخلية مع متن المقطع، وخارجية مع الواقع، والتاريخ، والأدب من خلال استحضار تلك الشخصيات المنتمية لعصور وبيئات مختلفة، واختصاصات متباينة.

(1) الرواية، ص 197.

وقد استهل المقطع الرابع عشر بهذا العنوان: "ربيع "الإمبراطهورية".. اليتامى "الثوارجية".. رأس الحية" متبوع بمقطع للكاتب الفيلسوف "دي لابويسي" الذي يقول فيه: "... كذلك هي حال الطغاة، فكلما نهبوا وكلما ازداد الإغداق عليهم، تشتد سطوتهم.. أما إن لم يعطوا شيئا، ولم تقدم لهم عروض الطاعة، فإنهم، ومن غير قتال أو توجيه ضربات، سيلبثون مجردين مسحوقين ولا يبقى لهم من كيان، فحالهم كحال الغصن حين تنقطع عنه العصارة التي تغذيه من جذوره، فيجف ويموت"[1].

فالعنوان يأخذنا إلى فترة التسعينيات التي عرفت فيها معظم الدول العربية اضطرابا في الأوضاع بسبب الفوضى وظاهرة الإرهاب، حيث سميت تلك الفترة بـ"الربيع العربي"، أما لفظة "الثوراجية" فتدل أن اليتامى سيقومون بثورة على حاكم الإمبراطورية مثلما قام الشعب العربي بثورة على الحكام، وأن هناك من يقودهم وقد شبه برأس الحية، وحقيقة، هذا ما يتضمنه المقطع، فقد ثار اليتامى الهلاليون بقيادة "الجازية" على الحاكم "ذياب الزغبي"، ويتوافق العنوان مع المقطع الاستهلال الذي يوحي بأن هناك من خرج عن طاعة الحاكم وأعلن التمرد؛ وهي "الجازية" واليتامى الذين تقودهم، حيث أنها رفضت مبايعة الحاكم "ذياب" لعهدة أخرى تسمح له بالحكم لقرن آخر، وفرت من الإمبراطوري واحتمت بـ"شمشون" سلطان الجمهورية المتاخمة لإمبراطورية "ذياب"، ثم استجمعت قواها واستعدت للهجوم عليه في إمبراطوريته، لكنه قتلها بالرصاصة الوحيدة التي كان يدخرها، أما هو فقد اخترقت جسده سيوف اليتامى الهلاليين، وعليه ففي هذا المقطع حوارية وتفاعل مع أحداث الواقع العربي المعاصر، سواء كان ذلك من خلال العنوان أو من خلال المقطع الاستهلالي.

أما بقية المقاطع فقد استهلت بعناوين فقط، كل عنوان يحتوي على إشارات إلى أهم الأحداث أو الأفضية في المقطع والتي يمكن أن تثير اهتمام القارئ، فمثلا المقطع الثالث معنون بـ"وادي الغباين: الفارس الزغبي راعي القطيع"، فمن خلال هذا العنوان نستشف أن أحداث هذا المقطع تجري في مكان يسمى "وادي الغباين"، وأن الشخصية المحورية في هذا المقطع هي شخصية "ذياب الزغبي"، كما يبرز من العنوان أن الحدث المهم هو رعي هذا

(1) الرواية، ص 208.

الفارس للقطيع، وهنا تكمن المفارقة ويأتي عنصر التشويق لمواصلة القراءة ومعرفة سبب رعي الفارس للقطيع بدلا من المشاركة في الحروب مع أقرانه الفرسان.

والمقطع الرابع معنون بـ: "الأميرة الخائنة سحرتني"، وهنا إشارة إلى وجود أميرة منعوتة بالخيانة، إلا أنها قد سحرت الراوي بجمالها، وهنا يتساءل القارئ: من هي هذه الأميرة؟ ومن خانت؟ وكيف تمكنت من سحره؟ ، وحقا عندما نلج إلى متن المقطع نجده يتحدث عن ابنة "الزناتي خليفة" وهي الأميرة "سعدى" التي خانت والدها وأعانت "ذياب الزغبي" من أجل تحرير الهلاليين من قبضته، لكن "ذياب" عندما انتصر وظفر بالقصر الإمبراطوري بتونس أراد أن يتملك الأميرة التي كانت تحب ابن أخته "مرعي"، لكنها رفضته على الرغم من كل أشكال التعذيب التي لقيتها، ثم قتلها في النهاية.

والأمر نفسه مع بقية المقاطع المعنونة كما يأتي:

- عنوان المقطع الخامس: "لا تتردد لحظة.. اقتل بدم بارد "من الأفضل أن يخشاك الناس على أن يحبوك".
- عنوان المقطع السادس: "ست الغرب احرق زروعهم جوعهم...".
- عنوان المقطع السابع: "السادة يعرسون.. وأنا أتهرس "ليست الحكمة بل السلطة هي ما يصنع القانون".
- عنوان المقطع الثامن: "الأقدار التي نلومها تتوجنا "القوة والزيف هما الفضيلتان الأساسيتان في الحرب".
- عنوان المقطع التاسع: "الكتاب الأبيض في شؤون الحكم والرعية".
- عنوان المقطع العاشر: "السلطة شر لا بد منه "تمسكن حتى تتمكن"".
- عنوان المقطع الثاني عشر: " "إمبراطهورية" "ميكي ماوس" كرنفال الديموقراطية وفرجة الحكم الراشد".

كما يمكن أن ندخل ضمن الاستهلال المقطعي بداية معظم مقاطع الرواية بالجملة نفسها، وإن كان قد طرأ عليها تغيير طفيف في البنية من مقطع إلى آخر، وهي جملة إنشائية طلبية،نسمع من خلالها صوتين؛ صوت "ذياب الزغبي"، وصوت كاتب سيرته "غارسيا ماركيز"، لكنها تحمل في طياتها نويات الرواية بأكملها، هذه الجملة هي:

"إيه..غارسيا ماركيز!"، "إيه يا حضرة الجنرال ذياب الزغبي ! "اكتب يا ماركيز!"، "سجل يا ماركيز!"، "اكتب يا ماركيز! اكتب الحقيقة.."، "اكتب يا ماركيز اكتب!، سجل يا ماركيز!.. سجل"، "ما أصعب التيه يا ماركيز!..، إيه.. يا ماركيز! هرمنا..، نعم يا ماركيز!..، اكتب يا ماركيز!..، وهنا الطلب يتراوح بين الأمر والنداء مع وجود نبرة تعجبية تصطبغ هذه الجمل التي يدور موضوعها حول الكتابة، وذلك من خلال تكرار فعل الأمر "اكتبْ" ست مرات، ومرادفه "سجلْ" ثلاث مرات، وهاتان اللفظتان مفتاحيتان؛ لأن الرواية في حد ذاتها قدمت على شكل اعتراف شخصي للشخصية البطلة "ذياب الزغبي" وهو يروي سيرته على الكاتب "غابريال غارسيا ماركيز"، الذي أبدى استجابة إيجابية لكتابة سيرته بعدما سخر جميع الكتاب منه أثناء إطلاق مشروع كتابتها، ولعل مسحة التعجب الممزوجة بالتحسر تلك نابعة من الأوضاع المتقلبة والمتباينة التي عاشها، وعليه فهذه الجملة الاستهلالية لمعظم مقاطع الرواية تحمل في طياتها النويات الصغيرة التي تعبر عن الأحداث العظيمة المتناثرة على مدى مقاطع الرواية.

هذا عن الاستهلال المقطعي، فماذا عن الاستهلال الموسع؟

3 -الاستهلال الموسّع:

إن المتأمل لرواية "حضرة الجنرال" لـ"كمال قرور" يجد أنها بالإضافة إلى اشتمالها على استهلالات بدئية، واستهلالات مقطعية عديدة ومتنوعة، فإنها كذلك تشتمل على استهلال آخر وهو الاستهلال الموسع، ومن اسمه يتضح حجمه، فهو استهلال شمل مقطعين كاملين من الرواية؛ المقطع الأول (من ص 6 إلى ص 14)، والمقطع الثاني (من ص 15 إلى ص 41)، حيث نجد ضمن هذين المقطعين سردا لأهم أحداث الرواية بطريقة ملخصة، كما قام الراوي بتقديم الشخصيات الأساسية المشاركة في الرواية، إذ نجده في أول صفحة من الرواية قد عرّف ببطل الرواية -الجنرال "ذياب الزغبي"- وذكر أهم ألقابه، وصفاته وأحواله، كما عرّف بكاتب سيرته العطرة "غارسيا ماركيز" وعرج بعد ذلك إلى وصفه، وهذا المقطع يؤكد ذلك:

"إيه غارسيا ماركيز!

كاتب شهير

ومتألق أنت..!

ومهوس بكتابة سير أشهر ديكتاتوريات أمريكا اللاتينية ..

وأنا فارس وجنرال وديكتاتور "أوليغارشي" محلي، منسي، يبحث عن قلم يمنحه أضواء الشهرة(...)

يا لسخرية الأيام! أنت على فراش المرض والشيخوخة والخرف، ووراءك ملايين القراء المعجبين والمحبين، يطلبون لك الرحمة.

وأنا متهالك على كرسي متحرك، أعاني مثلك الخرف و"الزهايمر" والقرف واللعنات وطعنات قاتلة، وجهها إلى جسدي النحيف المرتعش، في لحظة واحدة، يتامى الحقد السياسي الأعمى..."[1].

بالإضافة إلى هاتين الشخصيتين البارزتين نجده قد عرف أيضا بشخصيات أخرى لها وزنها في هذه الرواية وهي: "أحمد قاسم الحجري" الملقب بـ"أفوقاي" الذي أتى الجنرال بمشروع تطوير البارود والمدافع والسفن الحربية والتجارية، و"الجازية"، و"حسن بن سرحان" و"أبو زيد" وأبناؤهم اليتامى،و"ابن المقفع"، والبروفيسور ""السعيد بوطاجين، و"عاشور فني"، و"عادل صياد".

كما قام الاستهلال الموسع بالإشارة إلى أهم أحداث الرواية، بداية برعي "ذياب الزغبي" للقطيع بـ"وادي الغباين"، ثم قيامه بحملات هجومية على أعدائه، واعتلائه كرسي الحكم، وانتهاء بسقوط حكمه على يد اليتامى الهلاليين.

كما تمت الإشارة في هذين المقطعين الاستهلاليين إلى أهم الأماكن التي كان لها تأثير في سيرورة الأحداث وتطور الشخصيات منها: "المشفى" الذي أدخل إليه "ذياب الزغبي" بعد تلقيه الطعنات القاتلة من طرف اليتامى الثوارجية، أين التقى فيه بكاتب سيرته "غارسيا ماركيز"، والذي قال عنه: "لقاؤنا هنا في هذا المشفى ليس صدفة. هو موعد من مواعيد القدر التي كثيرا ما فاجأني بها، والأكيد أن هذا آخر المواعيد غير الرسمية" [2]،

([1]) الرواية، ص 7.

([2]) الرواية، ص ن.

و"وادي الغباين" المكان الذي عُزل فيه "ذياب الزغبي" لحماية قطيع القبيلة، والذي كان فرصة له لتعلّم كيفية حكم البشر بعد تجربته في حكم القطيع، والمقطع السردي الآتي يبين ذلك: "لم أرع القطيع مجانا في "وادي الغباين"، كانت فرصة سانحة وثمينة لأخذ أبجديات أولية لفن حكم البشر. الراعي الناجح لقطيع الظأن راع ناجح وقائد ملهم لقطيع الشعب" [1]، والمكان الآخر هو "القصر الإمبراطوري" الذي استولى عليه "ذياب الزغبي" بعدما قتل "الزناتي خليفة"، وأصبح حينها جنرالا وإمبراطورا طاغية لمدة قرن من الزمن، حتى شب اليتامى الهلاليون وانقلبوا عليه، وحاصروا قصره الرئاسي الإمبراطوري مثلما هو وارد في هذا المقطع: "ها هم مصطفون خطا واحدا يحاصرون قصري الرئاسي "الإمبراطهوري" متأهبون يلهثون ويكشرون عن أنيابهم مثل الضباع الجائعة تروم الانقضاض على فريستها"[2].

وأخيرا يمكن القول أن الاستهلال في رواية "حضرة الجنرال" لـ"كمال قرور" جاء متنوعا ومتداخلا في الوقت نفسه، وقد أضفى على الرواية نوعا من الحوارية الداخلية والخارجية والتعددية اللغوية والصوتية.

المبحث الثاني- الرؤية السردية في رواية "حضرة الجنرال" لـ"كمال قرور"

المطلب الأول- مفهوم الرؤية السردية:

لقد عالج النقد الحديث نظريا وتطبيقيا العديد من القضايا، من أهمها الرؤية السردية، لا سيما في الدول الأنجلوسكسونية ، ولقد أكد الناقد الإنجليزي "هنري جيمس" (Henry James) أهميته ا في العمل الروائي، إذ رأى أن الروائي مثل الرسام؛ فمثلما يعرض الرسام الأشياء من منظور ما ،يعرضها الروائي من وجهة نظر معينة[3]، وبما أن وجهة النظر من الأدوات التقنية الضرورية داخل الرواية، فعلى الروائي أن يختار وجهة نظر معينة متموضعة في ذهن إحدى الشخصيات، من أجل تقديم الحياة الذهنية للشخصيات، مع محاولة الإيهام

([1]) الرواية، ص 17.

([2]) الرواية، ص 16.

([3]) ينظر، عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية)، مطبعة الأمنية، المغرب، ط 1، 1999م،ص 181.

بالواقع والمحافظة على انسجام العمل الأدبي المكتفي بذاته[1]، وما دامت الرؤية السردية بمثابة التقنية الأساسية التي يعتمدها الروائي لسرد أو عرض العالم الروائي، فإننا نجدها تختلف من رواية إلى أخرى لدى الكاتب نفسه، أو من كاتب إلى آخر.

كماتحدث "بيرسي لوبوك" (Percy Lubbock)عن أهمية الرؤية السردية في الرواية ، حيث قال:" لا يمكن أن نقول شيئا مفيدا حول رواية ما، ما لم نهتم بدراسة الطريقة التي صنعت بها. ففي كل نقاشاتنا حول الرواية، نعاني من جهلنا بما يمكن أن نسميه تقنية الرواية"[2]، وهنا يصرح "لوبوك" أنه عند دراسة أية رواية لا بد أولا من دراسة التقنية التي قدم بها الروائي عالم الرواية؛ لأن دراسة التقنية تبين التغيير الفعلي والتميز الحقيقي للفن الروائي، فقد أثبتت الدراسات أن الفن الروائي شهد نقلة نوعية عندما تغيرت التقنية المستخدمة فيه، وذلك عندما انتقلت من هيمنة الراوي العليم إلا الراوي المشارك.

ويقول عنها"جيرالد برنس"(Gerald Prince)بأنها "وجهة (أو وجهات النظر) (points of view) التي تقدم من خلالها المواقف والأحداث المروية "[3]، وعرفها "تزفيتان تودوروف "(Tzvetan Todorov) بأنها" الكيفية التي يتم بها إدراك القصة من طرف الس ارد"[4]، والمتمعن في هذين القولين يجد أنهما يركزان على فعل الإدراك الصادر من طرف الراوي الذي يقدم العمل الروائي بكيفية ما، ومن ثم فالراوي عنصر أساسي في الرؤية السردية ،ولا يمكن أن نتحدث عنها دون الحديث عنه؛ فعندما كان الراوي العليم هو المستحوذ على الحكي سادت الرؤية من الخلف، وعندما فسح الراوي المجال للشخصيات تتكلم بألسنتها سادت الرؤية الداخلية.

أما إذا انتقلنا إلى المنظر الأول للرؤية السردية "جون بويون"(John. Pouillon) فنجده قد ركز في حديثه عن الروايات والرؤيات من منظور علم النفس، حيث أشار إلى

([1]) ينظر، جيرار جنيت و آخرون، نظرية السرد من وجهةالنظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، دار الخطاب للطباعة و النشر، زنقة بروفان – البيضاء، ط1، 1989م، ص11.

([2]) المرجع نفسه، ص ن.

([3]) جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص 210.

([4]) تزفيتان تودوروف،<< مقولات السرد الأدبي >>، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي ، تر: الحسين سحبان و فؤاد صفا،منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992م، ص 61.

الترابط الوثيق بين الرواية وعلم النفس، وذلك في كتابه "الزمن والرواية"(roman et Temps)، وما يثبت هذا الأمر هو عَنْوَنَه الفصل الأول بـ"الرواية وعلم النفس"، وحديثه عن العلاقات القوية التي تربط بينهما، باعتبار أن العالم النفساني يعرفنا بأنفسنا، أما الروائي فيعرفنا بالآخر، وهو البطل في الرواية ويبدو القارئ ذاتا، ففي رأيه، عندما يكون البطل يحكي عن نفسه، تكون الذات تحلل نفسه ا[1]، وهذا الرأي قد أعاد الاعتبار للذات القارئة بعدما كانت مهمشة في الدراسات النقدية السابقة.

وإذا نظرنا إلى مفهوم الرؤية السردية عند النقاد العرب سنجده متقاربا مع ما ذهب إليه الباحثون الغربيون ، فـ"سعيد يقطين" يرى أنها "الطريقة العامة التي يجري عبرها تقديم القصة في الرّواية إذا كانت هناك قصة محورية، أو مجموع المواد الحكائية إذا لم تبن الرواية على قصة محدّدة"[2]، ذلك لأن المتن الحكائي "عبارة عن مادة خام طيّعة في يد السارد، و قابلة لأن تصاغ بما لا حصر له ولا عد من الأشكال التعبيرية، وفقا وتمشيا والإستراتيجية المتبناة من قبله نحو المسرود له "[3]، وعليه فإن الروائي هو الذي يختار أي الطرق سيستخدمها لتقديم العالم الروائي، ولربما سيمزج بين طرق مختلفة ومنه يتبين أن الرؤية السردية أنواع، فما هي هذه الأنواع؟

المطلب الثاني- أنواع الرؤية السردية:

معظم التصنيفات التي قدمها النقاد للرؤية السردية كانت ثلاثة على الرغم من اختلاف المصطلحات، فـ"جون بويون" قسمها كالآتي[4]:

أ - الرؤية "مع": وهي أن تصبح الرؤية رؤية الشخصية المركزية نفسها، وهي الشخصية التي نرى من خلالها الشخصيات الأخرى، ومعها نعيش الأحداث المروية.

([1]) ينظر، سعيد يقطين،تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1997م، ص 288.

([2]) سعيد يقطين، <<أساليب السرد الرّوائي العربي(مقال في التركيب) >>، ضمن كتاب:الرّواية العربية...<<ممكنات السرد>>، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، 10-13 ديسمبر 2004م، ج2، الكويت 2009م، ص132.

([3]) عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، ص180.

([4]) ينظر، سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص ص 289- 290.

ب – الرؤية من الخلف: وهي الرؤية التي ينفصل فيها الكاتب عن الشخصية، ليس من أجل رؤيتها من الخارج، ولكن من أجل رؤية موضوعية ومباشرة لحياة شخصياته النفسية، والراوي في هذه الرؤية ليس خلف شخصياته فحسب ولكنه فوقهم كإله دائم الحضور، ويسيّر بمشيئته قصة حياتهم.

ت – الرؤية من الخارج: والخارج هنا ليس إلا السلوك كما هو ملحوظ ماديا، وهو أيضا المنظور الفيزيقي للشخصية والفضاء الخارجي الذي تتحرك فيه ؛ تقديم الأحداث ووصف الشخصيات والأماكن كما تبدو للعيان دون الخوض في نفسيات الشخصيات ودواخلها أو معرفة ما تحت الأسقف وما بين الجدران.

وقد احتفظ "ت. تودوروف" بتصنيفات "ج . بويون" لكنه أجرى بعض التعديلات الطفيفة، فكان بتميطه كالآتي[1]:

أ – السارد > الشخصية الرّوائية: وفي هذه الحالة يكون السارد أكثر معرفة من الشخصيات الرّوائية، وهي الرؤية من الخلف حسب تعبير "جون بويون".

ب – السارد = الشخصية الرّوائية: وفي هذه الحالة يعرف السارد مقدار ما تعرف الشخصية الرّوائية، ولا يستطيع أن يمدّها بتفسير للأحداث قبل أن تتوصل إليه الشخصيات الرّوائية نفسها، وهي الرؤية "مع" حسب رأي "جون بويون".

ت – السارد < الشخصية: وفي هذه الحالة يعرف السارد أقل ممّا تعرف أيّ شخصية من الشخصيات الروائية، وقد يصف لنا ما يراه وما يسمعه لا أكثر، وهي الرؤية من الخارج على حد تعبير "جون بويون".

أما"جيرار جنيت"(G. Genette)فقدم أيضا تنميطا ثلاثيا للرؤية السردية لكن بنوع من التفصيل وكان ذلك تحت مصطلح "التبئير"، معا لأخذ بعين الاعتبار معطيات الصيغة والصوت معا، وهذه الأنماط هي[2]:

(1) ينظر، تزفيتان تودوروف،<< مقولات السرد الأدبي>>، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد، ص ص 58– 59.
(2) ينظر، المرجع نفسه، ص ص 201– 203.

أ– الحكاية ذات التبئير الصفر(الحكاية غير المبأرة): وهذا النمط تمثله الحكاية الكلاسيكية عموما، حيث يكون صوت الراوي العليم هو المسيطر على السرد.

ب – الحكاية ذات التبئير الداخلي: وينقسم هذا النمط إلى ثلاثة أقسام:

- تبئير داخلي ثابت: حيث يمر كل شيء من خلال شخصية واحدة.
- تبئير داخلي متغيّر: حيث تكون الشخصية البؤرية متغيّرة.
- تبئير داخلي متعدّد: وذلك كما في الرّوايات الترسلية التي يمكن فيها التصدي للحدث الواحد مرات عدّة حسب وجهة نظر شخصيات مترسلة عدة.

ت – الحكاية ذات التبئير الخارجي: وهي التي يتصرّف فيها البطل أمامنا دون أن يسمح لنا بمعرفة أفكاره أو عواطفه والتي تدفع بالتكتم إلى حدّ الإلغاز.

بعد هذا التقديم الموجز للرؤية السردية ولأنماطها،سنقوم بالتطرق إلى طبيعة الرؤية السردية في رواية "حضرة الجنرال" لـ"كمال قرور".

المطلب الثالث– أشكال الرؤية السردية في رواية "حضرة الجنرال":

إن القارئ لرواية "حضرة الجنرال" عموما يجد أن الرؤية الداخلية هي الرؤية الغالبة على الرواية ولقد اعتمدت أساسا على رؤية الشخصية المحورية "ذياب الزغبي" بالإضافة إلى الشخصيات الروائية الأخرى سواء أكانت رئيسية أو ثانوية، لذلك نجد أن هذه الرواية تتميز بالتنوع اللغوي والتعدد الصوتي، وما يثبت ذلك هو القول الذي ورد على لسان "ذياب الزغبي" وهو يخاطب كاتب سيرته "غارسيا ماركيز" حينما التقى به في المشفى والذي يقول فيه: "قاوم المرض والشيخوخة والخرف يا ماركيز العزيز واكتب بضميري وبرؤيتي، أنا حضرة الجنرال ذياب الزغبي، وليس بضميرك ورؤيتك أنت. فقد قلت ما عندك عن الديكتاتوريات وعرضت بها وسخرت منها.. والآن تجرد من أناك ونرجسيتك وإيديولوجيتك وحاول أن تفهم أكثر نفسية الديكتاتور من الداخل كما يبوح لك بها، لا أن تحكم عليه من تلقاء نفسك. وتصبغ عليه ما يحلو لك من صفات ونعوت لتحقره وتسفهه وتشمت به.

الديكتاتور هو الآخر إنسان يحب ويكره ويخاف، ومصاب برهاب خوف ما، وهو ضحية غالبا وليس جلادا دائما..

الكتابة تقاوم الزمن والزوابع وغبار النسيان..

سجل يا ماركيز ! شهادتي للتاريخ وللأجيال، قبل أن تطلع روحي وروحك، ما لم يسجله المؤرخون والروائيون العرب قديمهم وحديثهم وما بعد حداثة غيرهم"[1].

وتتضح الرؤية الداخلية من خلال العبارتين الآتيتين: (اكتب بضميري وبرؤيتي، أنا حضرة الجنرال ذياب الزغبي، وليس بضميرك ورؤيتك أنت)، وكذلك عبارة (سجل يا ماركيز ! شهادتي للتاريخ وللأجيال، قبل أن تطلع روحي وروحك)؛ لأن الراوي ينتمي إلى الرواية، فهو راو مشارك وليس راويا غائبا مثلما كان سائدا سابقا في الرواية الكلاسيكية، فكان بمثابة "الصوت الخفيّ الذي لا يتجسد إلا من خلال ملفوظه"[2]، وهذا راجع لكونه لا يظهر في أية صورة من صور الشخصيات القصصية الفاعلة؛ لأنه "أسلوب صياغة أو بنية من بنيات القص، قناع من الأقنعة العديدة التي يستتر وراءها الروائي لتقديم عمله، إذ يأخذ على عاتقه سرد الحوادث ووصف الأماكن وتقديم الشخصّيات، ونقل كلامها والتعبير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها "[3]، وسيطرة الرؤية الداخلية على الرواية يبين النقلة النوعية التي شهدها الفن الروائي في وقتنا المعاصر.

لقد تنوعت الرؤية السردية في رواية "حضرة الجنرال" بين رؤية داخلية ثابتة، ورؤية داخلية متغيرة، ورؤية داخلية متعددة.

1 -الرؤية الداخلية الثابتة:

هي الرؤية التي يمر فيها كل شيء من خلال شخصية واحدة وهي الشخصية المركزية؛ حيث نرى من خلالها الشخصيات، ونعيش معها الأحداث المروية من وجهة نظرها هي؛ أي حسب وصفها الذاتي للأفضية التي يدور فيها العالم الروائي، وكذلك تفسيرها وتأويلها الشخصي للأحداث وتصرفات الشخصيات، وتمثل هذه الرؤية شخصية "ذياب

([1]) كمال قرور، حضرة الجنرال، ص ص 13، 14.

([2]) عبدالله إبراهيم، المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)،المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1992م، ص 61.

([3]) سيزا قاسم، بناء الرّواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1،1974م، ص 131.

الزغبي" التي حمّلها الروائي مهمة السرد في قسم كبير من الرواية، حيث سادت تقريبا المقطع الأول كاملا وجزءا معتبرا من المقطع الثاني والثالث، وقد احتلت مساحة لا بأس بها في كل مقطع، حيث لا يخلو أي مقطع من مقاطع الرواية منها، وفي هذا النوع من الرؤية لا نكاد نسمع إلا صوت الشخصية المحورية فقط، ويمكن أن نمثل لها بهذا المقطع السردي المقتطف من بداية المقطع الثالث من الرواية:

"اكتب يا ماركيز! ..

في تلك الليلة المقمرة الهادئة، كانت النجوم تلمع بين سحب بيضاء، بدت كقطعان ضأن هزيلة ترعى في مرج السماء الصافية، والشهب ترمي الشياطين بلهيبها. وكان الهواء يهب خفيفا ومنعشا عبقا برائحة التربة الندية، والضفادع المشاغبة تنق نقيقا صاخبا، الكلاب السلوقية يزداد نباحها كل حين، يتردد صداه في الأفق معلنا عن خطر ما يتربص بنا.

تبين الخطر قبل منتصف الليل في غفلتنا وانغماسنا في اللهو.

هجم "الهصيص" أخ الزناتي خليفة وقومه، وقتلوا عدد كبيرا منا وسبوا نساءنا، وتراجع فرسان الهلاليين الأبطال الأشاوس المدربون على الطعن أمام ضربات الهصيص الذي أبلى بلاء حسنا في الميدان، وهو ابن المكان يعرفه ويعرف تضاريسه وأسراره، استطاع أن يفرق شملنا ويثخن جراحنا ويبيد كثيرا من فرساننا.

ولهول المباغتة بدا مثل عاصفة عاتية أتت على الأخضر واليابس..."[1].

فمن خلال هذا المقطع يتجلى الدور الكبير للشخصية المحورية "ذياب الزغبي"، الذي قدم لنا وصفا للأجواء ليلة هجوم "الهصيص" وقومه على الهلاليين، حيث تم وصف الأجواء حسب رؤيته الشخصية بكل ما تحمله من مشاعر وأحاسيس وتخيلات للمشاهد الطبيعية، كما قدم لنا كل ما قام به "الهصيص" من قتل وسب، وكيف كان رد فعل الأبطال الهلاليين أمام قوته وشراسته، كما عبر لنا عن حجم هول مباغتته لهم، كل ذلك حسب وجهة نظره هو، ودون الاستعانة برؤية شخصية أخرى، وما هذا المقطع السردي إلا جزء صغير من المقطع الروائي الثالث الذي تسوده الرؤية الثابتة.

([1]) الرواية، ص ص 42،43.

كما تسود الرؤية الثابتة المقطع التاسع من الرواية بأكمله، حيث لا نسمع فيه إلا صوت الشخصية المحورية "ذياب الزغبي" أيضا، وهو يسرد للكاتب "ماركيز" كيفية قضاء فترة من حياته في السجن، كما بين له دور الكتب التي أهداها له "أبو زيد" في تكوين شخصيته التسلطية الديكتاتورية، وهذا مقتطف منه:

"سجل يا ماركيز.. سجل! .

طبعا أيام السجن أطول من الحبل..

ولكن الفضل لأبي زيد الذي زودني بهذه التحف الفكرية والأدبية التي آنستني في وحدتي، وملأت فراغي، وأوقدت شموع خيالي في هذه الأماكن الباردة الرطبة والمظلمة (...)

وبعد أن اطلعت على رواية "زعيم الأقلية الساحقة" للروائي عزيز غرمول، و"جمهورية الخراب لكاتب مغمور اسمه كمال فنتازيا، وكفاحي للزعيم هتلر، والحوات والقصر للطاهر وطار (...)

كان الخيال الأدبي قد أوقد في نفسي شعلة نور في دهاليز السجن وأعاد إليّ شهية الحياة وشهوة السلطة، وأعطاني دافعا جديدا لإعادة الكرة، وخوض ملحمة السلطة لاعتلاء كرسي "الإمبراطهورية"..."[1].

وعليه فإن الرؤية الداخلية الثابتة قد أتاحت للشخصية المحورية الفرصة لسرد الوقائع، ووصف الأماكن والشخصيات حسب وجهة نظرها هي، فسمعنا بذلك صوتها هي، وعرفنا موقفها هي تجاه نفسها وتجاه العالم، فلربما لو أسند سرد الأحداث نفسها ووصف الأماكن والشخصيات نفسها لشخصية أخرى لكان ذلك مختلفا؛ لأنه بتغير الشخصية تتغير وجهة النظر للأشياء.

2 -الرؤية الداخلية المتغيرة:

هي الرؤية التي تتم فيها رؤية الشخصيات والأحداث في الرواية من خلال شخصيات روائية مختلفة تتبادل الأدوار في السرد، حيث يكون السرد تارة على لسان الشخصية المحورية، وتارة أخرى يُفسح المجال أمام الشخصيات الأخرى للتعبير عن نفسها وعن بقية

(1) الرواية، ص ص 141، 142.

الشخصيات والأحداث، وبالتالي فهي تكشف عن رؤيتها الخاصة لنفسها من جهة وللعالم من جهة ثانية، وهنا تتعدد الأصوات، وتتباين المواقف والإيديولوجيات.

تسود هذه الرؤية أيضا قسما كبيرا من الرواية فلا تكاد تخلو معظم مقاطع الرواية منها؛ لأن الشخصية الرئيسة "ذياب" التي تبدو أنها هي المسيطرة على الحكي كانت غالبا ما تتنحى جانبا لتترك الحرية للشخصيات الروائية الأخرى مهما كان مستواها لتمسك بزمام الحكي، وهذا النوع من الرؤية يجسد التعدد الصوتي في الرواية، وتبرز هذه الرؤية في مواضع سردية كثيرة، منها هذا الجزء المقتطف من المقطع الثاني، حيث تم السرد فيه بالتبادل بين "ذياب الزغبي" و"غارسيا ماركيز" والذي يقول:

"إيه حضرة الجنرال ذياب الزغبي!..

أيها البطل المغوار وملك الملوك والقائد الملهم وزعيم الأمة المفدى و"الإمبراطهور الأعظم..

يا كبدي.. انتهى أجلك، "طاب جنانك" ها هم يتامى التغريبة كبروا وشبوا عن الطوق.

أخيرا.. أصبحوا رجالا انقلابيين و"ثوارجية".. فرسان حقد وغضب وانتقام على جيادهم المطهّمة بتروسهم الحربية وخوذاتهم الفولاذية ورياتهم الخفاقة. ها هم مصطفون خطا واحدا، يحاصرون قصري الرئاسي "الإمبراطهوري" متأهبون يلهثون ويكشرون عن أنيابهم مثل الضباع الجائعة تروم الانقضاض على فريستها.

هؤلاء رأس الحية التي قطعت ذنبها ذات رغبة جامحة. عادوا أخيرا ليطالبوا بدم آبائهم، وبحقهم في وراثة السلطة.

كنت أظنني قضيت على كل من تسول له نفسه التطاول علي وعلى سلطتي. كان البطش بالبعض ضروريا وواجبا وطنيا وقوميا ليعتبر الآخرون، وشعاري دائما: "اضربه على التبن ينسى الشعير.." (...)

إنها النهاية الحتمية لكل بداية.

نعم، خرفت يا حضرة الجنرال، ولم تعد تُخيف أحدا. عليك أن تعترف بذلك وتترك المكان لغيرك "لو دامت لغيرك ما وصلت إليك"، و"لو دامت لك لن تصل إلى غيرك".

الآن ليس لهم عدو غيرك، ولم يبق لهم خيار غير خيار مواجهتك لإزهاق روحك وافتراسك"[1].

فمن خلال هذا النموذج يبرز صوتان سرديان قدما لنا العالم الروائي وفق رؤيتيهما الخاصة للأحداث والمواقف والشخصيات، حيث نجد "غارسيا ماركيز" قد كشف عن رؤيته الخاصة لـ"ذياب الزغبي"، أما "ذياب الزغبي" فأعرب عن رؤيته لـ"اليتامى الهلاليين"، وعليه فرؤية الأول تبين أن "ذياب الزغبي"على الرغم من كونه بطلا وقائدا وزعيما وإمبراطورا فقد أصبح في مرحلة ضعف، وهذا ينبئ بأن فترة قوته قد أوشكت على النهاية، أما الثاني فبين أن اليتامى الهلاليين أصبحوا في مرحلة قوة وغضب واستعداد لمواجهته، لذلك صرح بحسده وإعجابه بهم في الوقت ذاته

بالإضافة إلى تغير الرؤية في هذا المقطع نلمس تعددا لغويا من خلال استحضار "غارسيا" ماركيز" لبعض الأمثال العربية، وهي "طاب جنانك" الذي يدل على قرب نهاية الجنرال، وكذلك قوله: "لو دامت لغيرك ما وصلت لك"، و"ولو دامت لك لن تصل لغيرك"، الذي يبين للجنرال من خلاله أن الملك لا يدوم لأحد..

وهناك مقاطع أخرى اعتمد فيها الكاتب على ثنائية الصوت، منها المقطع الرابع الذي تم فيه سرد الأحداث بالتداول بين شخصيتين أيضا، وبالتالي وفق رؤيتين؛ هما رؤية "ذياب الزغبي" و"سعدى"، وهذا مقطع منه:

"الآن انتهت الحروب الطاحنة، وانتهت معها المشاهد الدموية العنيفة ومآسيها وآلامها ودموعها.. ما أروع السلم وما أروع كسله ودعته.

أنا الآن في قصري الذي ورثته عن خليفة الزناتي ، والذي يشبه قصور الجنة، فيه ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر ببال جنرال بدوي ابن الصحراء مثلي.

زادت القصر هذه الحورية الجوهرة سعدى قيمة ومهابة. لم يكن يخطر في بالي يوما أن أحظى بشرف قتل هذا الفارس البربري الباسل، والحصول على حصونه و قلاعه ثم على ابنته الجميلة الساحرة، وجواريه(...)

([1]) الرواية، ص ص 16، 20.

عرضت عليها الزواج، ولم أفكر في استغلالها كأسيرة حرب، لكنها رفضت بكبرياء (...) ظننته في البداية دلال فتاة في ريعان الشباب (...)

لم أستوعب أنها تحب مرعي. وأنهما قضيا معا وقتا طويلا (...) كان عليّ أن أستفزها وأسلط عليها الخدم ليهينوها، قد تعود إلى رشدها، وتستنجد بي لأعيد لها الاعتبار (...) لكنها لم تفعل، ولن تفعل أبدا (...)

أصبح جمالها الخلاب يذبل يوما بعد يوم من شدة التعذيب والتنكيل والقهر والحبس والابتزاز (...)

- أيها الجنرال الطاغية مكنتك، مكنتك من قتل أبي وحررت شعبك، فوقعت في قبضتك، أسيرة جبروتك وطغيانك. ها أنت تشحذ ساديتك بتعذيبي وذبحي، بعدما تلذذت ولم تشف غليلك بالتمثيل بجثة والدي(...)
- متى تتخلصين من عنادك يا بنت الزناتي..؟
- لن تستطيع أن ترغمني على ما أكره يا حضرة الجنرال ذياب..
- مرت شهور وأنت على حالك كما الفرس الجموح ترفضين الترويض..
- .....

أنتِ الآن في قبضتي، سبيتي، وأنا سيدك ويحق لي أن أفعل بك ما أشاء."[1].

من خلال هذا المقطع يتضح أن الشخصيتين الراويتين قد قدمتا رؤيتيهما عن نفسيهما وعن العالم أيضا، فـ"ذياب" عبر عن شعوره تجاه حياة السلم بعد الحرب، كما بين لنا موقفه من "سعدى" بنت "الزناتي خليفة" التي أرادها زوجة له، فكشف لنا عن جمالها، ودلالها، وعنادها الذي أوصلها إلى أسوأ حال، وفي المقابل بينت لنا "سعدى" موقفها من "ذياب"، حيث كانت تراه طاغية، وجبارا، وديكتاتورا، وساديا يتلذذ بتعذيب الآخرين.

3 -الرؤية الداخلية المتعددة:

هي الرؤية التي يتم من خلالها التصدي للحدث الواحد مرات عدة حسب وجهة نظر شخصيات مختلفة؛ أي أن في هذا النوع من الرؤية تقوم شخصيات مختلفة بإبداء رأيها في

(1) الرواية، ص 61، 68.

القضية نفسها حسب ما تراه هي، و قد يكون الراوي واحدا، ولكنه ينظر إلى مقاطع حكائية من زوايا مختلفة فتنتج عن ذلك رؤى متعددة، وإن تعلقت براو واحد.

إن القارئ لرواية "حضرة الجنرال" يجد أن هناك مقاطع كثيرة تكثر فيها الأصوات الساردة، وعليه يكون السرد من وجهات نظر مختلفة، تختلف باختلاف الشخصيات وإيديولوجياتها ومستوياتها الفكرية والاجتماعية، فكل شخصية تعبر عن رأيها في قضية معينة، ومثال ذلك ما هو وارد مثلا في المقطع الثاني عشر، فقد تداولت على سرده شخصيات عدة؛ فلا نسمع فقط صوت الشخصية المحورية الساردة "ذياب الزغبي" بل نسمع أيضا أصوات شخصيات أخرى مثل: صوت "الجازية" واليتامى الهلاليين،وصوت "مدير المخابرات"، و"رئيس الوزراء" الذي يمثل رأي "الشعب"، وصوت الشخصية الكرتونية "ميكي ماوس".

إن المتأمل في هذا المقطع الروائي يجد أن كل شخصية من هذه الشخصيات كان لها موقف معين حول مسألة حكم "ذياب الزغبي" أو توريث الحكم لابنه "نصر الدين"، إذ نجد الجازية قد وقفت موقفا رافضا لفكرة بقاء "ذياب الزغبي حاكما للإمبراطورية، وأبدت رأيها في أخذ السلطة كاملة عن طريق الثورة، أما بقية الرعية فكان لها موقف إيجابي حيث رحبت بفكرة بقائه في الحكم أو توريث الحكم لابنه، ويتجلى ذلك من خلال التقارير المقدمة من قبل "مدير المخابرات" و"رئيس الوزراء" و"المركز الأجنبي"، تلك التقارير التي بينت حال الرعية واتجاهات الرأي العام واستشراف القرن القادم، وإمكانية وجود حاكم آخر غير "حضرة الجنرال"، ووريث آخر غير ابنه للإمبراطورية.

أما وجهة النظر الأخرى حول مسألة الحكم فتمثلها الشخصية الكرتونية "ميكي ماوس"، التي قدمت رأيين مختلفين للقضية نفسها، فالرأي الأول يمثل رأي الرعية، أما الرأي الثاني فيمثل رأيها الشخصي الذي كان مخالفا لرأي الرعية، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على اختلاف الوعي لدى الشخصيات، كما جاء في هذا المقطع:

"إيه ماركيز ! بعد قرن من توليتي السلطة "الأوليغارشية" الشمولية في الإمبراطورية، وتسليطي سيفي البتار على رقاب المواطنين، وفرض "الكتاب الأبيض" في حملة إعلامية

واسعة تحت شعار: الكتاب الأبيض تحت وسادة كل مواطن" (...)حاولت الانفتاح على موجة العصر: التعددية والديموقراطية، والحكم الراشد.

طالبت رسميا بعودة الجازية واليتامى لتأسيس حزب جمهوري ديموقراطي، يطرد عني الكسل والملل ويعيد بعض بريق الشباب والبطولة.. لكنهم رفضوا الدور، وأبدوا رغبتهم في أخذ السلطة كاملة غير منقوصة عن طريق ثورة شعبية يشارك فيها كل الأبناء اليتامى والمهمشين و"المحقورين" في الإمبراطهورية (...) لذلك فكرت من جديد في طريقة للبقاء في الحكم للتكيف مع تقليعة مفاهيم الديموقراطية والحكم الراشد، وحقوق الإنسان والشفافية، بتخصيص يوم واحد في السنة للمواطنة وحرية التعبير والديموقراطية والمعارضة (...)أمرت مدير المخابرات بإعداد تقرير دقيق ومفصل عن حال الرعية واتجاهات الرأي العام حول استشراف القرن القادم، والظروف السياسية الدولية المتغيرة (...) كلفت رئيس الوزراء بالمهمة نفسها، فجاءت التقارير مطابقة تقريبا لتقرير المخابرات (...)طبعا التقريران في صالحي وفي صالح سياستي (...) وللمرة الثالثة يؤكد المركز الأجنبي ما جاء في التقريرين السابقين، ويخدمني خدمة جليلة (...)

غريب أمر هذا الشعب! .

أصبحت في حيرة أكثر من ذي قبل، هل هناك خطة تحضر ضدي. لم أعد أفهم.

استدعيت رئيس المخابرات ورئيس الوزراء على عجل وسألت الأول موبخا:

- ألا يوجد في "إمبراطهوريتي معارض واحد لسياستي التسلطية الشمولية؟
- على الإطلاق يا حضرة الجنرال، لقد تعوّد المواطنون جيلا بعد جيل على هذه الحياة الروتينية ، فيها الدعة والكسل "الماكلة والرقاد وبيع البلاد" كما يتندرون. وبفضل سياستكم الرشيدة وتوجيهاتكم السديدة في "الكتاب الأبيض" استطعنا في قرن كامل توحيد أفكار الشعب وعالجنا النطف المعارضة في أصلاب الآباء قبل النزول إلى أرحام الأمهات حتى تخرج إلى الوجود منسجمة مع أفكار الرعية (...)

تدخل بدوره رئيس الوزراء ليسجل حضوره الإيجابي:

- لقد حاولنا إغراء المواطنين بمزايا عدة للظفر بمعارض واحد فباءت كل محاولاتنا بالفشل كلهم صوت واحد يدعون لك بطول العمر، ويتمنون من صميم أعماقهم أن تبقى قرنا آخر حاكما حكيما تدبر شؤونهم وترعى مصالحهم. وفي حالة الاستثناء يطالبون ابنكم المفدى "نصر الدين" بتولي عرش "الإمبراطهورية" ليكمل المسيرة الرشيدة (...)
- كانت المهمة شاقة ومقرفة، حتى التقيت "ميكي ماوس" الشخصية الطريفة المشاكسة (...) حاولت إيقافه (...)
- ما رأيك في حضرة الجنرال ذياب حاكم " الإمبراطورية"؟
- هل تريدني أن أعبر عن الرأي السائد أم عن رأيي الشخصي..
- إنك تدخل عصر الحكم الراشد والمواطنة من بابه الواسع. لك كل الحرية التامة. أنت الآن مشروع معارضة وطنية واعدة.. إن شئت عبر عن الرأي السائد ثم عن الرأي الشخصي..
- حضرة الجنرال ذياب الزغبي حفظه الله، وأطال الله عمره وأبقاه ذخرا للأمة، ليحكم قرنا آخر أو يعين لنا ابنه "نصر الدين" وهو من سلالته المباركة، والأولى بمواصلة المسيرة المظفرة (...)

أوقفته بعنف دون أن أنتبه:

- (ستوب) "ميكي ماوس" بقية (الديسكور) أعرفه (...) والآن أريد معرفة رأيك الشخصي وإن كان مخالفا فالرجاء قليلا من العصبية حتى يصدقك الجمهور ويتعاطف معك (...)
- لعنة الله على الجنرال ذياب الزغبي الخرف.. مغتصب الإمبراطورية، عمّر في الحكم ونسيه الموت، بل عافه، وتركه مسلطا على رقابنا وأنفاسنا.. رجل حرب خشن، لا يعرف السلم، غاشم ديكتاتور، فاسد ومنحل.. قتل الزعماء التارخيين ونكل

بالمجاهدين الشرفاء، و سجن الوطنيين الأحرار. وبال على قبور الشهداء الأبرار.. أخرنا –لعنه الله– قرنا كاملا عن الشعوب المتحضرة."[1].

كما توجد هناك مقاطع كثيرة تكثر فيها الأصوات الساردة، وتختلف فيها وجهات النظر حول الأمر نفسه،مثل ما هو وارد مثلا في المقطع الخامس، فقد تداولت على سرده شخصيات عدة، فلا نسمع فقط صوت الشخصية المحورية الساردة "ذياب الزغبي" بل نسمع أيضا أصوات شخصيات أخرى مثل: "صوت "حسن بن سرحان"، وصوت "أبي زيد"، وصوت سعدى، فكل شخصية قدمت رأيها في قضية معاملة "ذياب الزغبي" لـ"سعدى" معاملة سيئة، فـ"حسن" و"سعدى" استنكرا ما قام به "ذياب"، أما "ذياب" فكان متعنتا ومتمسكا برأيه، أما "أبو زيد" فقد حاول أن يحل النزاع بطريقة سلمية هادئة تجنبا لوقوع أية فتنة، وهذا المقطع يبين ذلك:

"تفاجأت بالزعيمين حسن بن سرحان وأبي زيد على رأس جيش عرمرم مدجج بباب قصري، وشرر الغضب يتطاير من عيونهما.

قال حسن:

- يا حضرة الجنرال ذياب جئناك بلا استئذان، بعدما سمعنا أنك أسأت معاملة سعدى وإرغامك إياها على الزواج منك، وأنت تعلم أنها خطيبة ابني مرعي (...)
- أنتم سادة هلال ومقامكم عال عندي، ولكن سعدى باقية عندي معززة مكرمة، وأنا ما نويت الزواج منها، وما أجبرتها على ذلك، فهذا محض افتراء لست أدري من يروجه ضدي لينال من سمعتي ومقامي بينكم..

فهم حسن أن عنادي لن يثنيني عن موقفي، وفضل ربح الوقت:

- هذا كتابها موقع بختمها، أرسلته إلي وفيه ما يسيء إلى مقامك ويشوه ويحرق طموحك السياسي.. فأرجو أن تسرحها بمعروف (...)

امتعض وجهي واسود، ولم أستطع الدفاع عن نفسي وقد كشفتني اللعينة برسالتها فضمرت لها الشر(...) ولكنها أصبحت فضيحة يجب التخلص منها بسرعة.

([1]) الرواية، ص 176، 191.

- المرأة التي تخون أباها، لا خير فيها..

فهم حسن ما يجول في خاطري، فترجاني أن أطلقها لتعود إلى خطيبها لتزف إليه.

- لولاها لجز أبوها الزناتي رؤوس كل الهلاليين، وقضى على نسلهم، ولما كنا الآن ننعم بما ننعم به من خير وفير في "الإمبراطهورية" (...)

قالت يومها: لقد ضربت خط الرمل، وعرفت أن لا أحد يقضي على أبي إلا الفارس ذياب الزغبي، فأرسلوا في طلبه. ليوقف المجزرة وإلا ستهلكون جميعا (...)

كنت مصرا على موقفي يا أخي ماركيز..

وبعد سماع رواية حسن صدمت وازددت عنادا وإصرارا ظننتها عشقتني لفروسيتي وبطولتي، فضحت بأبيها وحبيبها من أجلي (...)

نفذ صبر حسن علي، وأنا صامت أتذكر ما فات من ذكريات أليمة وحزينة، ولم يتمالك نفسه حتى انفجر غيظا يهددني ويتحداني:

- والله لولم نكن ضيوفك لضربت رقبتك بسيفي..

اقتربت أكثر منه بعد أن تلفظ بتهديده، ولم يراع مقام سلطتي الرفيع كنت منتفخ الصدر بالعزة والكبرياء والغرور ويدي على مقبض سيفي البتار، كانت نيتي الفتك به لوضع حد لتطاوله، لكن حكمة أبي زيد سبقت كالعادة، ففك الاشتباك بيننا:

- مهلا أيها الأمراء لا توقظوا فتنة نائمة من أجل مشكل عابر.. بالهدوء نتفاهم ونصل إلى الحل المعقول الذي يرضي الجميع..

قلت مندفعا دون حساب لعواقب ما أقول:

-علمتنا الحياة أن أقصر الطرق للتفاهم هي طريق السيف، ولا بديل عنها.. لنتبارز، ومن يغلب ينفذ طلبه"[1].

([1]) الرواية، ص ص 78، 81.

كما تبدو الرؤية المتعددة في المقطع السابع الذي تناول مسألة قتل "ذياب"، حين تمكن "حسن بن سرحان" من استدراجه إلى عرس ابنه، حيث أبدت كل شخصية رأيها حول الحكم على "ذياب" سواء بالقتل أم لا، فكان رأي "حسن بن سرحان" فيه بعدم الشفاعة له والشنق بالنظر إلى أفعاله الشنيعة، وكان رأي "الجازية" مؤيدا لرأي "حسن"، أما رأي "أبي زيد" فكان يحمل نوعا من الليونة، حيث أنه حاول إنقاذ "ذياب" من ذلك الموقف الحرج مستعينا في ذلك برأي القاضي "سرور" الذي أعطاه فرصة للنجاة حين حكم عليه بالسجن، وهذا المقطع السردي يبين ذلك:

"صاح حسن بأعلى صوته: اشنقوا الجنرال ذياب الخائن..

لكن أبا زيد كعادته لا يحب الظلم، ويدافع عن الحق، ويقول كلمته دون خوف.. تقدم إلى القاضي سرور وطلب منه أن يشفع لي:يا سيادة القاضي "اللي فات مات"، علينا طي الصفحة الأليمة، وإلا ستفتح علينا جهنم.

رد القاضي مخاطبا حسن:

- أيها الرئيس! الجنرال ذياب منا ونحن منه، إنه فارسنا المغوار، وحامي حمانا، مهما فعل، فهو من قضى وحده على الزناتي وملّكنا الغرب.

رد حسن معدِّدا أخطائي وزلاتي، وبدا يضمر لي حقدا دفينا لا يليق بمقامه.

- لا تحل الشفاعة في هذا المجرم الذي قتل سعدى وأحرق الزرع وعصى أمري وقطع الطرقات، ونصب الرمح على باب تونس.. ويطالب بالحكم دون إجماع مجلس الشورى، ويرغب دون حياء في تطليق الجازية والزواج منها..هذا يحل دمه، هو ليس منا ولسنا منه، والحلف بريء منه ومن تصرفاته الرعناء.

سألني القاضي سرور وهو المشهود له بالعدل

- يا حضرة الجنرال ذياب ! أنت قتلت سعدى بنت الزناتي وخطيبة مرعي ، ونصبت الرمح على باب تونس، وطالبت بطلاق الجازية لتتزوجها، وتريد الحكم دون موافقة المجلس الشوري.

قلت وقد أحرجني القاضي سرور بوقاره وصراحته.

- نعم سيدي القاضي.. كل ما قلته صحيح، فورة شباب وحماسة مفرطة، وإني نادم على ما فعلت(...)

بدا أبو زيد مصدوما من جوابي، فقال وهو صادق في قوله:

- ليتك مت يا جنرال ذياب في المعارك، وأقمنا لك تمثالا، وبقيت رمزا تتحدث عن أسطورته الأجيال. ها أنت حي وأخطاؤك وسيئاتك غطت فضائلك(...)

قالت الجازية وهي تكشر عن أنيابها مثل اللبؤة:

- ستهلك يا حضرة الجنرال ذياب، وفي نفسك رغبة الرغبات، وسيقتلك استبدادك.
- قال حسن مؤكدا ما عزم عليه:
- فليشنق الجنرال المتمرد.. فليشنق المجرم ذياب الزغبي عبرة لمن تسول له نفسه الخروج عن طاعة الحاكم.. فليصفد الشيطان.
- قال أبو زيد القول الفصل الذي أوقف جموح حسن وتهافت الجازية:
- فليأخذ جزاءه.. ولا صوت يعلو فوق صوت القاضي.
- قال القاضي:
- ما دام قد اعترف بما نسب إليه فإننا نحكم عليه بالحبس سبع سنوات كاملة، ولن أسمح لأحد أن يحكم عليه وفقا لرغباته ونزواته حتى ولو كان الرئيس"[1].

وعليه فمن خلال النظر إلى أنواع الرؤية الموجودة في رواية "حضرة الجنرال" نقول: أن هذه الرواية تمتاز بالتعدد الصوتي، الذي تجسد من خلال تدخل الشخصيات للتعبير عن إيديولوجياتها وانشغالاتها الخاصة، وبأسلوبها الخاص، وحسب نظرتها الشخصية؛ إذ كثيرا ما كان الراوي المحوري في الرواية يترك زمام الحكي للشخصيات الأخرى لتتحدث بلسانها هي.

والتعدد الصوتي أو التعددية الصوتية (Polyphonie) هو في الحقيقة مصطلح نقدي حديث ارتبط مؤخرا بالعمل الروائي الذي تتعدد وتكثر فيه الأصوات الساردة؛ أي التي تنبع من أكثر من وجهة نظر، بعدما نشأ ضمن المجال الموسيقي، وعليه فإن تطويع هذا المصطلح وإطلاقه على تقنية حداثية عرفها العمل الروائي فتح جدلا نقديا أغنى الدراسات النقدية الحديثة، ووسع أفقها وأطلق عنانها، وخلصها من رتابة القول النقدي المتعاطي مع ما يعرف بسلطة الراوي العليم، أو الشكل والمضمون، أو البنية والخطاب، ومن القول بالدور أو الأثر الفني الخارجي (الاجتماعي، النفسي، التاريخي)، فانتقل إلى منظور أشمل وهو الكل

([1])الرواية ، ص ص 108، 111.

الذي تمثله حزمة من الأصوات المكتنزة إيديولوجيا، لها مرجعياتها الفكرية وأصولها الإنسانية التي على أساسها يبنى الفن وخطابه، وهذا التطويع لمفهوم البوليفونية يبين التراسل بين الفنون ويؤكد تكاملية الفن وترابطه[1].

إن تعدد الأصوات مرتبط بتعدد الشخصيات والاختلافات الفكرية والإيديولوجية بينها، فكل شخصية لديها وجهة نظر خاصة بها، تنبع من الوسط الاجتماعي الذي يحتويها، هذا الموقف الفكري يكون من الشخص لنفسه أو من الشخص إلى العالم، وبالتالي فهو يتأثر ويؤثر، ومن الواضح أن الإنسان الذي يتكلم ليس مشخِّصا وحده وليس بوصفه متكلما، ففي الرواية يستطيع أن يكون فاعلا على نحو لا يقل عن قدرته على الفعل في الدراما أو الملحمة، إلا أن لفعله دائما إضاءة إيديولوجية[2]؛ أي أن الشخص في الرواية لا يكون ساردا فقط بل مشاركا فاعلا مؤثرا في سيرورة الأحداث، وهذا ما لاحظناه في رواية "حضرة الجنرال لـ"كمال قرور".

من خلال ما تقدم يتبين أن الرؤية السردية الغالبة على الرواية هي الرؤية الداخلية بأنواعها الثلاثة: الثابتة، والمتغيرة، والمتعددة، هذه الرؤية التي سمحت لشخصيات الرواية بتقديم رؤيتها الخاصة حول نفسها وحول العالم، وهذا ما أضفى عليها ميزة التعدد الصوتي والإيديولوجي.

بعد التعرف على أشكال الرؤية السردية في رواية "حضرة الجنرال"، سننتقل الآن إلى معرفة طبيعة الشخصية في الرواية.

المبحث الثالث- الشخصية في رواية "حضرة الجنرال"

المطلب الأول- مفهوم الشخصية:

قبل الخوض في عالم رواية "حضرة الجنرال" للكشف عن مختلف أنواع الشخصية فيها، سنعرِّف أولا بمصطلح الشخصية.

([1]) ينظر، نزار مسند قبيلات، تمثلات سردية (دراسات في السرد والقصة القصيرة جدا والشعر)، دار كنوز للمعرفة والنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2017م، ص ص 125- 127 .

([2]) ينظر، ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 143.

لقد ورد في لساننا العربي ما يأتي: " شخص: الشخص: جماعة شخص الإنسان وغيره، مذكّر، والجمع أشخاص وشخوص، وشخاص (...) وكل شيء رأيت جُسمانَه، فقد رأيت شخصَه (...)

الشخصُ: كل جسم له ارتفاع وظهور، والمراد به إثبات الذات فاستعير لها لفظ الشخص..."[1]، من خلال هذا القول نفهم أن كلمة <<شخص>> في لساننا العربي تشير إلى كل ما له جسم، ذلك الجسم هو الذي يثبت الوجود الفعلي لتلك الذات، وبالتالي فالشخص مادي محسوس، وربما هذا هو الفرق بين لفظتي شخص وشخصية؛ فالشخص الحقيقي له تجسيد مادي، أما الشخصية الروائية فليس لها تجسيد مادي بل لها تمثيل صوري من خلال ملفوظها.

أما اصطلاحا فقد اختلفت المفاهيم المقدمة للشخصية باختلاف النقاد واتجاهاتهم، واهتماماتهم بها عبر العصور، ولقد فسّر "تودوروف" تذبذب الاهتمام بالشخصية الروائية لكونها ذات طبيعة مطاطية خاضعة للكثير من المقولات؛ ففي الشعرية الأرسطية كانت الشخصية تعتبر ثانوية بالقياس إلى باقي العمل التخيلي؛ أي خاضعة خضوعا تاما لمفهوم الحدث، وقد انتقل هذا التصور إلى المنظرين الكلاسيكيين الذين نظروا إلى الشخصية على أنها مجرّد اسم للقائم بالحدث، لكن في القرن 19م احتلت الشخصية مكانا هاما في الفن الروائي، حيث أصبح لها وجودها المستقل عن الحدث، بل أصبحت الأحداث نفسها مبنية أساسا لإمدادنا بمزيد من المعرفة بالشخصيات أو تقديم شخصيات جديدة، لذلك ربط "روب غريي" هذا الاهتمام الذي أولاه روائيو القرن 19 للشخصية بصعود قيمة الفرد في المجتمع ورغبته في السيادة، وهو ما اسماه بـ <<العبادة المفرطة للإنساني >>، وهذا ما يفسر كون الشخصية لديهم كانت تختزل مميزات الطبقية الاجتماعية التي تنتمي إليها[2].

وعليه فقد تطورت النظرة إلى الشخصية عبر المراحل الروائية المختلفة، فمثلا عند الواقعية التقليدية هي شخصية حقيقية، شخص من لحم ودم؛ لأنها شخصية تنطلق من

([1]) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، المجلد7، ص45.

([2]) ينظر، حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، د ط، 1990م، ص ص 207- 208.

إيمانها العميق بضرورة محاكاة الواقع الإنساني المحيط بكل ما فيه من محاكاة تقوم على المطابقة التامة، بين زمني ثنائية: السرد/الحكاية، أما الاتجاهات النقدية الحديثة فترى أن الشخصية ليست واقعية، بل إنها من خلق الروائي، ترتبط بخياله الفني وقدرته الإبداعية، وتكتسب سماتها من خلال وعيه ومخزونه الثقافي، فهي تشكيل جوهري <<كائنات من ورق>>على حد تعبير "رولان بارث"[1].

أما "ميخائيل باختين" فقد ربط الشخصية بالعالم، وقد تقدّم شوطا بعيدا في فهم تلك العلاقة بين البطل والعالم، فليس المهم عنده ما تمثله الشخصية في العالم، ولكن ما يمثله العالم بالنسبة للشخصية وما تمثله الشخصية بالنسبة لنفسها، وقد شكل هذا التوجه الذي سار فيه الباحث نوعا من الثورة الكوبيرنيكية في التعاطي مع مفهوم الشخصية، فتركيزه على البطل كوجهة نظر أو كرؤية للعالم ولنفسه جعله يفترض طرائق خاصة في التحليل والوصف الفني، وهذا ما جعله يصرح بأن ما يجب الكشف عنه وتحديده ليس الوجود المعطى للشخصية، ولا صورته المعدة بصرامة وإنما وعي البطل وإدراكه لذاته، أو بعبارة أخرى كلمته الأخيرة حول العالم وحول نفسه[2]، كما عد "باختين" أقوال الشخصيات شكل من أشكال التعدد اللساني في الرواية حيث قال: "هناك شكل آخر لإدخال وتنظيم التعدد اللّساني في الرواية، وهو مستعمل في جميع الروايات بدون استثناء: ويتعلق الأمر بأقوال الشخصيات فهذه الأخيرة المتوفرة على درجات مختلفة من الاستقلال الأدبي والدلالي وعلى منظور خاص، هي أقوال الآخرين في لغة أجنبية وتستطيع أيضا أن تكسر نوايا الكاتب وأن تكون بالنسبة له إلى حدّ ما بمثابة لغة ثانية. فضلا عن ذلك. فأقوال شخصية روائية تكاد تمارس دائما تأثيرا (أحيانا قويا) على خطاب الكاتب، فترصعه بكلمات أجنبية (خطاب مستتر للشخصية)، وتنضده تراتبيا، وإذن تدخل إليه التعدد اللّساني"[3].

وإذا انتقلنا إلى "غريماس" فنجده قد ميزّ في أطروحته عن مفهوم الشخصية الحكائية بين مستويين:

([1]) ينظر، عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط 1، 2006م، ص86.

([2]) ينظر، حسن بحراوي، المرجع السابق، ص210.

([3]) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 84.

الأول: تتخذ فيه الشخصية مفهوما عاما شاملا يهتم بالأدوار التي تقوم بها هذه الشخصية ولا يهتم بالذوات المنجزة لها.

والثاني: تتخذ فيه الشخصية كل ذات فاعلة تقوم بدورها في الحكي وتشترك مع غيرها في عمل أدوار[1].

لذلك فإن تعريف الشخصية اصطلاحا تعريف تعتريه بعض الزئبقية، لكن سنقدم مجموعة من التعاريف التي نجدها أشمل، لكونها –في رأينا– قد استفادت من الطروحات السابقة حول الشخصية

يقول "ميلان كونديرا" (Milan Kundera) "إنّ أشخاص الرواية لا يولدون من جسد، أو كما تولد الكائنات الحية، وإنما من مواقف، من جملة، من استعارات تحتوي على بذرة إمكان بشري أساسي، يتصور المؤلف أنه لمّا يكتشف، أو أنه لمّا يقل فيه ما هو جوهري"[2]، وهذا ما أكده "فيليب هامون" حين عرفها بأنها "مقولة سيكولوجية تدل على كائن ضمني لا يمكن وجوده في الواقع إن وظيفتها اختلافية، إنها علامة فارغة أي بياض دلالي لا قيمة لها لاختلال انتظامها داخل نسق محدد"[3].

لذلك تعرّف في الدراسات السردية على أنها ذلك العالم المعقد، شديد التركيب، متباين التنوع؛ إذ تتعدد بتعدّد الأهواء والمذاهب والأيديولوجيات والثقافات والحضارات والهواجس والطبائع البشرية التي ليس لها لتنوعها ولا لاختلافها حدود [4]، وعليه فالشخصية الروائية"كل مشارك في أحداث الحكاية سلبا وإيجابا، أما من لم يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصية، بل يكون جزءا من الوصف، الشخصية عنصر مصنوع، مخترع، ككل عناصر

([1]) ينظر، عبد الناصر هلال، المرجع السابق، ص87.

([2]) لينة عوض، تجربة الطاهر وطار بين الأيديولوجية وجمالية الرواية، دار أمانة عمان الكبرى، عمان، د ط، 2004م، ص265.

([3]) عبد الحق منصور بوناب، رسم الشخصيات عند الروائي للأزهر عطية (رواية المملكة الرابعة "تغريبة موجود الثاني" أنموذجا)، مجلة الأثر، العدد 26، سبتمبر 2016م، ص 89.

([4]) ينظر، عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، ص86.

الحكاية، فهي تتكوّن من مجموع الكلام الذي يصفها، ويصور أفعالها، وينقل أفكارها وأقوالها"[1].

والدارس للشخصية الروائية قد يصادف أمامه مصطلحين: الشخصية الروائية، والشخص الروائي، غير أنّ "الأولى عامة لها قوانين وأنظمة تقننها وتقعدها، والثانية خاصة تعني شخصا معنيّا في رواية معينة، له سماته الخاصة وصفاته النفسية والحسية المحدّدة، ومع ذلك فكلتاهما تتلامسان، تلامس الخاص ضمن العام"[2].

إن الشخصية في العمل الروائي هي واسطة العقد بين جميع المشكلات الأخرى؛ حيث إنها هي التي تصطنع اللّغة، وهي التي تبث أو تستقبل الحوار، وهي التي تصطنع المناجاة، وهي التي تصف معظم المناظر التي تستهويها، وهي التي تنجز الحدث، وهي التي تنهض بدور تضريم الصراع أو تنشيطه من خلال سلوكها وأهوائها وعواطفها، وهي التي تتفاعل مع الزمن فتمنحه معنى جديدا، وهي التي تتكيف مع التعامل معه في أهم أطرافه الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل[3].

بناء على ما تقدم يمكن القول أن الشخصية الروائية شخصية معنوية لها سماتها الخاصة، وهي مكون جوهري في العمل الروائي، لما لها من دور في تنامي الأحداث والتأثير فيها سلبا أو إيجابا، ووصف الأمكنة، وتجسيد مختلف المواقف، والتعبير عن الإيديولوجيات التي قد توافق إيديولوجية المؤلف أو تخالفها، ولا يمكن لأي عمل روائي الاستغناء عنها وإن اختلفت أشكالها، فما هي أصناف الشخصيات في رواية "حضرة لجنرال"؟

المطلب الثاني- أصناف الشخصيات في رواية "حضرة الجنرال":

إن المطلع على رواية "حضرة الجنرال" يجد تنوعا كبيرا في الشخصيات وبالتالي تنوعا في الأصوات والرؤى والإيديولوجيات، من أهم أنواع الشخصيات السائدة في الرواية: الشخصيات المرجعية، والشخصيات الواصلة، والشخصيات التكرارية.

([1]) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 2002م، ص114.

([2]) محمد عزام، شعرية الخطاب السردي (دراسة)، منشورات اتحاد كتاب العرب، د ط، 2005م، ص11.

([3]) ينظر، عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عام المعرفة، العدد 240، ديسمبر 1998م، ص91.

1 –الشخصيات المرجعية:

يرى "فيليب هامون" (Philippe Hamon) أن الشخصيات المرجعية هي شخصيات تحمل علامات مرجعية وإحالية مثل: الشخصيات التاريخية (نابليون الثالث في ريش ليو عند أليكسندر دوما)، والشخصيات الأسطورية (مثل فينوس، وزوس)، والشخصيات المجازية (الحب والكراهية) وشخصيات اجتماعية (العامل، الفارس، المحتال)، حيث تحيل هذه الشخصيات على معنى ممتلئ وثابت حددته ثقافة ما، كما تحيل على أدوار وبرامج واستعمالات ثابتة، إنّ قراءتها مرتبطة بدرجة استيعاب القارئ لهذه الثقافة، وباندماج هذه الشخصيات داخل ملفوظ معين، فإنها ستشتغل أساسا بصفتها إرساء مرجعيا يحيل على النص الكبير للإيديولوجيا، والكليشيهات أو الثقافة، إنها ضمانه لما يسميه "بارث" «الأثر الواقعي»، وعادة ما تتشارك هذه الشخصيات في التعيين المباشر للبطل[1].

لقد تنوعت الشخصيات المرجعية بدورها في الرواية فمنها شخصيات واقعية معاصرة، وتاريخية، أدبية، وفنية، وسياسية، نذكر منها: الكاتب الكولومبي "غارسيا ماركيز" المشهور بكتاباته عن الديكتاتوريات، الذي التقى به "ذياب الزغبي" صدفة بالمشفى وكلفه بكتابة سيرته، هذه الشخصية الحاضرة في جميع مقاطع الرواية إما بصفته مخاطَب أو مخاطِب، والكاتب "ابن المقفع" الذي اقترح كتابة سيرته على لسان بغل أحول لتكون موعظة وعبرة،والبروفيسور "السعيد بوطاجين" الذي اقترح كتابة سيرته على لسان حشرة عمياء لتكون –حسبه_ متميزة ومشوقة، والدكتور "عاشور فني" الذي استهزأ هو الآخر من بحث "ذياب" عمّن يكتب سيرته، حيث أراد أن يبين له أنه شخصية لا ترقى إلى درجة كتابة سيرتها، والشاعر "عادل صياد" الذي هجاه بقصيدة لاذعة: "أنا لست بخير"، بين لهمن خلالها أنه حاكم ظالم [2]، وكذلك الفنان القبائلي "أيت منقلات" الذي ظهر في الرواية كشخصية مسجونة، صادفه هناك واستمع إلى أغنيته "يا بني كيف تصبح ديكتاتورا" واستمتع بها، كما التقى بالمكان نفسه بالكاتب الإيطالي "أنطونيو غرامشي" أين سرد عليه جزءا من سيرته،

([1]) ينظر، فيليب هامون، سيميولوجيا الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع ، ط 1، 2013م، ص ص 35– 36.

([2]) ينظر، الرواية، ص ص 39– 40.

فأخبره هذا الأخير بأنه مشروع ديكتاتور ناجح [1]، ومن الشخصيات السياسية المعاصرة المناضل والمجاهد الجزائري "لخضر بورقعة" [2] الذي التقى به "ذياب" هو الآخر في السجن لكنه لم يخبره بسيرته، وتبرير ذلك أنه كان سليط اللسان وإنسانا ساخرا، وقد اتهمه بالخيانة والعمالة لصالح الدول الأجنبية(روما).

أما الشخصيات التاريخية التي تضمنتها الرواية فهي أيضا كثيرة نذكر منها: "قورش الكبير"، و"نيرون"، و"نابليون بونابرت"، و"ابراهام لنكولن"، و"الإسكندر المقدوني"، و"أدولف هتلر"، و"موسوليني"، و"فرانكو" و"صدام"، والقدافي"،و"يوليوس قيصر"، و"خالد بن الوليد"، و"طارق بن زياد"، و "جنكيز خان"، و"محمد الفاتح"، وجورج واشنطن" [3]، وغيرها من الشخصيات، ولقد تم تقديم هؤلاء الشخصيات التاريخية القيادية أو الديكتاتورية على أن الشخصية المحورية "ذياب الزغبي" قد حارب معها أو ضدها، أو اقتدى بها.

كما توجد شخصيات مجازية مختلفة؛ منها ما يرمز إلى الحكمة مثل شخصية "أبي زيد" والمحامي "سرور"، ومنها ما يرمز إلى الانتقام مثل "الجازية"، ومنها ما يرمز إلى الوفاء والحب كـ"سعدى"، و"مرعي"، وغيرها.

كما توجد شخصيات اجتماعية مثل شخصية "خضير" الممثلة للطبقة الاجتماعية الكادحة التي تحلم بتحقيق الطموحات بعيدة المنال، وشخصية "ست الغرب" الممثلة للطبقة الاجتماعية الثرية.

أما شخصية "ذياب الزغبي" فلا يمكن أن نصنفها ضمن نوع معين، بل يمكن وصفها بأنها شخصية زئبقية متناقضة؛ لأنه يمكن أن نصنفها ضمن مجالات مختلفة، فهي شخصية تاريخية بحكم أنها إحدى شخصيات التغريبة، وشخصية اجتماعية لأنها مثال التهميش والحقرة، وشخصية مجازية لأنها نموذج للحب، والانتقام في الآن نفسه؛ لأنه -حسب رأي

([1]) ينظر، الرواية، ص 153.

([2]) ينظر، الرواية، ص 148.

([3]) ينظر، الرواية، ص 153، وينظر، ص ص 51-52.

هامون- قد تنتمي شخصية واحدة إلى الأنواع الثلاثة في وقت واحد، أو بشكل تتابعي، فكل واحدة تمتاز بأبعادها المتعددة الوظيفية داخل السياق[1].

إن هذه الشخصيات المرجعية تعد إحالات على أهم أعمالها ونشاطاتها التي اشتهرت بها، كما تعبر عن ثقافة وإيديولوجية الفئة التي تنتمي إليها، وبالتالي فهي تدخل ضمن مجال الحوارية أو التفاعل مع الأدب والفن والتاريخ، والقيم، أو ما يعرف بالتناص الذي سنقوم بالتفصيل فيه في الفصل الأخير.

2 -الشخصيات الاستذكارية:

يرى "فيليب هامون"(Philippe Hamon) أن ما يحدد هوية هذه الفئة من الشخصيات هو مرجعية النسق الخاص بالعمل وحده،فهذه الشخصيات تقوم داخل الملفوظ بنسج شبكة من التداعيات، والتذكير بأجزاء ملفوظية ذات أحكام متفاوتة؛ كجزء من الجملة، كلمة، فقرة ووظيفتها وظيفة تنظيمية وترابطية بالأساس، إنها بالأساس علامات تشحذ ذاكرة القارئ، إنها شخصيات للتبشير، وشخصيات لها ذاكرة، إنها تقوم بنذر أو تأويل الأمارات إلخ .. إن الحلم التحذيري، ومشهد الاعتراف، والتمني والتكهن، والذكرى والاسترجاع، والاستشهاد بالأسلاف، والصحو، والمشروع، وتحديد برنامج، كل هذه العناصر تعد أفضل الصفات لهذه النوع من الشخصيات، ومن خلالها يقوم العمل بالإحالة على نفسه ويبنى باعتباره توتولوجيا [2]؛ أي أن هذه الشخصيات تقوم بأدوار بوليفونية تكرارية عدة كالإخبار والوصل والتقديم، والتعريف، والبوح والاستشهاد، وتتكرر بدرجة كبيرة جدا على مستوى الصور والإحالة والاندماج في سياق الأحداث [3]، وعليه فالشخصيات التكرارية هي التي تساهم في التذكير بكلام سابق سواء أكان قصيرا أم طويلا، بحيث يساعد هذا التذكير على الترابط والانسجام في النص، كما يعمل على خلق حوارية مع مقاطع سردية سابقة مبثوثة في جسد الرواية.

من أهم الشخصيات الاستذكارية في رواية "حضرة الجنرال" هو الشخصية المحورية نفسها؛ أي "ذياب الزغبي"، ذلك لأن الرواية في حد ذاتها عبارة عن استذكار لسيرة هذه

([1]) ينظر، فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص 37.

([2]) ينظر، المرجع نفسه، ص ص 36- 37.

([3]) ينظر، جميل حمداوي، أسلوبية الرواية، ص ص 49- 50.

الشخصية، حيث قام فيها "ذياب الزغبي" بتذكر الأحداث التي مرت عليه أمام الكاتب "غارسيا ماركيز"، ليدونها في كتاب خاص على أساس أنها سيرة عطرة للجنرال المفدى الذي تناسته الأجيال على الرغم من مكانته وشهرته، حيث بدأ بسرد الأحداث والوقائع مذ كان فارسا إلى جوار أبناء عمومته الهلاليين، ثم حينما عيِّن راعيا وحاميا للقطيع في وادي الغباين، إلى أن ثار وأصبح حاكما وجنرالا طاغية عاقب كل من تسبب في عزله والتقليل من شأنه، وحتى من لم يتسبب في ذلك، وعملية الاستذكار هذه قد استغرقت الرواية بأكملها، وما يدل على أنها استذكار قوله لكاتب سيرته "غارسيا ماركيز":

قاوم أيها المبدع، واكتب سيرتي الرسمية للأجيال لتعرف حقيقة المأساة.."[1]

إلى جانب عملية الاستذكار والإخبار التي قامت بها شخصية "ذياب الزغبي" نجد شخصية أخرى وهي "سعدى" بنت "الزناتي خليفة"التي قامت بالتكهن عندما ضربت خط الرمل الذي أنبأها بأن الفارس "ذياب الزغبي" هو الذي سيقتل والدها، وقد أخبرت بذلك الأمر خطيبها "مرعي" ابن أخت "ذياب الزغبي"، ويتضح ذلك من خلال قولها:

"- خط الرمل عندي يقول: إن الفارس ذياب الزغبي هو من يقتل الزناتي [2]، وهنا تتجلى أهم صفتين في الشخصية التكرارية وهما التكهن والإخبار.

كما تعد "ست الغرب" - أخت "الزناتي خليفة"- من الشخصيات التكرارية، ويتبين ذلك من خلال عملية الإخبار التي قامت بها عن "ذياب الزغبي"، حيث ذهبت إلى "حسن بن سرحان" و"أبي زيد" ووصفت لهما النعيم الذي صار فيه "ذياب الزغبي" بعدما باتت ليلة كاملة في القصر، ورأت حياة البذخ والرفاهية التي يعيشها هذا الأخير، كل ذلك بغية أن يحسده أبناء عمومته ويثوروا عليه، وبالفعل هذا ما وقع، مثلما هو وارد في هذا المقطع:

"لكن للأسف، سرعان ما استيقظت من حلمي بعد أن ذهبت "ست الغرب" الماكرة إلى حسن وأبي زيد وقدمت لهما الهدايا ووصفت لهما النعيم الذي صرت فيه، فحسداني قبل أن ترى عيونهما الجنة الساحرة..

([1]) الرواية، ص 10.

([2]) الرواية، ص 60.

بدا ابن سرحان في حالة هستيرية من شدة الحسد والغضب (...)

قال أبو زيد بنبرة حادة:

-يا حضرة الجنرال ذياب نحن نمسك البقرة من ذنبها وأنت تحلبها..[1].

3 -الشخصيات الإشارية:

تعد الشخصيات الإشارية حسب "فيليب هامون" دليلا على حضور المؤلف أو القارئ أو من ينوب عنهما في النص؛ شخصيات ناطقة باسمه، جوقة التراجيدية القديمة، والمحدثون السوقراطيون، وشخصيات عابرة، ورواة وما يشابههم، فالكاتب قد يكون حاضرا بشكل قبلي وراء "هو"، "أنا"، أو وراء شخصية أقل تميّزا، أو وراء شخصية مميزة بشكل كبير [2]، فهذا النوع من الشخصيات يدل على وجود صوت مختلف عن الشخصيات الورقية وبالتالي دليل على وجود تهجين في الرواية، وذلك ما يثبت حواريتها وتعددية الأصوات فيها.

وما دامت رواية "حضرة الجنرال" بوليفونية حوارية، فهناك شخصيات واصلة متعددة تدل عليها الأصوات المختلفة المنبعثة من مختلف الطبقات والأزمنة، حيث تعبر كل شخصية عن وجهة نظرها الخاص نحو ذاتها ونحو العالم، و"تتحول هذه الشخصيات، بأسمائها العلمية الشخوصية إلى رموز سيميائية دالة"[3].

فـ"ذياب الزغبي" رمز للاستبداد والديكتاتورية المتفشية في المجتمعات العربية، وهو يشير في الرواية إلى استبداد وديكتاتورية الحكام في المجتمعات العربية خصوصا، وما يؤكد ذلك ورود أسماء حكام عرب نُعتوا بالديكتاتورية والاستبداد نظرا لقيامهم ببعض الأعمال التي تدخل ضمن هذه الدائرة، منها عمليات السجن، والتنكيل، والاستبداد بكرسي الحكم لمدة طويلة، ومن هؤلاء الحكام الواردة أسماؤهم في الرواية: الرئيس العراقي "صدام حسين"، والرئيس المصري "حسني مبارك"، والرئيس الليبي "معمر القذافي"، والرئيس السوري " حافظ الأسد"، والرئيس الجزائري "عبد العزيز بوتفليقة"، والرئيس اليمني "علي عبد الله صالح"،

([1]) الرواية، ص 89.

([2]) ينظر، ينظر فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص 36.

([3]) جميل حمداوي، أسلوبية الرواية، ص 51.

والرئيس التونسي "زين العابدين بن علي" [1]، وما دام المؤلف قد عايش فترة حكم هؤلاء الحكام، ورأى منهم ما رأى، وسمع عنهم ما سمع، فورودهم في الرواية ليس عبثا، بل هو دليل على حضوره في الرواية، وإن كان بشكل ضمني، يمكن اكتشافه من خلال آرائه التي تنبئ عنه.

أما "أبو زيد" فهو رمز للإنسان المثقف المتنور الذي يسعى جاهدا لتحقيق العدالة في المجتمع، وإن كان ذلك على حساب مصالحه؛ لأنه غالبا ما كان يتنازل عن حقوقه الشرعية الخاصة من أجل خدمة الصالح العام، كما أنه رمز للإنسان المثقف الوفي لوطنه ويتجلى ذلك من خلل محاولاته الكثيرة لإطفاء نار الفتنة بين أبناء العمومة الهلاليين والزغبيين كلما وقع خلاف أو تصادم بينهم، وخصوصا عندما استولى "ذياب الزغبي" على كرسي الحكم في الإمبراطورية التونسية عنوة دون موافقة الحاكم الأول "حسن بن سرحان" وأعضاء مجلس الحكم، ومطالبته بانفصال "الجازية" من "أبي زيد" لكي يتزوج منها [2]، لذلك كان الجنرال يخافه ويغار منه حتى وصل به الأمر إلى طعنه في الظهر، وإلى جانب "أبي زيد" توجد أيضا"سعدى" فهي أيضا رمز للإنسان المثقف الذي يضحي بأغلى ما عنده من أجل مصلحة العامة، فقد خاطرت بنفسها وذهبت إلى الهلاليين لتطلب منهم إرسال "ذياب" لقتل والدها بغية إيقاف المجزرة التي قام بها في حق فرسان الهلاليين؛ لأنه هو الأقدر عليه [3]، وبالفعل قد تم ذلك، وأنقذت الكثير من الأرواح.

كما توجد هناك شخصيات واقعية أخرى قد أعطت صورة مشرفة عن الإنسان المثقف الذي يخافه الحكام، وهي: "ابن المقفع"، والبروفيسور "بوطاجين"، والدكتور "عاشور فني"، وذلك من خلال اقتراحاتهم الساخرة حول كتابة سيرة الجنرال "ذياب"، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على رفضهم لتدوين أفعاله السيئة وإن كان حاكما [4]، في حين نجد في المقابل شخصية أخرى قد أعطت صورة سلبية عن المثقف، وهو الكاتب الإيطالي "أنطونيو غرامشي" الذي كان متواطئا مع السلطة، ويظهر ذلك من خلال تشجيعه لـ"ذياب الزغبي" بأن

([1]) ينظر، الرواية، ص 203.

([2]) ينظر، الرواية، ص 103.

([3]) ينظر، الرواية، ص 80.

([4]) ينظر،الرواية، ص 37، وص 200.

يكون ديكتاتورا عالميا ناجحا، وحثه على كتابة أفكاره وإيديولوجياته في كتاب، ليطبقها بعد الاستيلاء على الإمبراطورية، وتوجيهه له للبحث عن كاتب رصين لكتابة سيرته بأسلوب رصين، ودعوته لقراءة كتاب "العبودية المختارة" لـ"لابويسي"[1].

إن وجود هذا النوع من الشخصيات في الرواية أثرى لغتها، وأدخل عليها التنوع اللغوي بفضل انتماء هذه الشخصيات إلى طبقات اجتماعية لديها وعيها الخاص تجاه نفسها وتجاه العالم.

4 -الشخصيات المدورة والشخصيات البسيطة:

هذان النوعان من الشخصيات ذكرهما "فورستر" (E.M.Foster) في كتابه (Aspects of the novel)،واللذان ترجمهما (ميشال زيرافا) إلى الفرنسية تحت عبارة << personnages rondes et personnage plats>>، ولقد ترجماهما "تودوروف" و"ديكرو" بـ" épais" و«plats»- وشرحا الفرق بينهما بذكر المعيار الذي بواسطته يتم التمييز والحكم عليهما، وهو أنه يتم الحكم بأن شخصية ما مدوّرة من خلال موقفها، فإن فاجأتنا مقنعة إيانا فهي مدوّرة، وإن لم تفاجئنا فهي مسطحة، فتصبح الشخصية المدورة تلك الشخصية المركبة المعقدة التي لا تستقر على حال، ولا يستطيع المتلقي أن يعرف مسبقا ماذا سيؤول إليه أمرها؛ لأنها متغيرة الأحوال، ومتبدّلة الأطوار؛ فهي في كل موقف على شأن، وعليه فعنصر المفاجأة لا يكفي لتحديد نوع الشخصية، ولكن غناء الحركة التي تكون عليها داخل العمل السردي، وقدرتها العالية على تقبل العلاقات مع الشخصيات الأخرى والتأثير فيها، إذ تملأ الحياة بوجودها ولا تستبعد أي بعيد، ولا تستصعب أي صعب، ولا تستمرّ أي مر، إنها الشخصية المغامرة المعقدة بكل الدلالات التي يوحي بها لفظ العقدة، فهي التي تكره وتحب، وتصعد وتهبط، وتؤمن وتكفر، وتفعل الخير كما تفعل الشر، وتؤثر في سواها تأثيرا واسعا[2]،فهي الشخصية غير المنجزة حسب "باختين"، إنها الشخصية التي تعيش حالة اللإنجاز، واللاّكتمال، واللاّحزم، داخل المسار السردي الروائي؛ مما يعني أن الشخصية غير المنجزة هي تلك الشخصية القلقة التي تعيش المعاناة، وتواجه الحياة المعقدة، فهي شخصية

(1) ينظر، الرواية، ص ص 143-144.

(2) ينظر، عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص ص 87-88.

غير مستقرة، لأنها تعاني داخليا وتعيش فضاء الأزمات والمواقف والأفكار، وقد ترتكب جنحا وجنايات للتعبير عن أفكارها، أو رغبة في التخلص من أعدائها الآخرين، وعليه تصبح الشخصية غير المنجزة شخصية مهووسة ومريضة نفسيا[1].

من أهم نماذج الشخصية المدورة في رواية حضرة الجنرال نذكر: "ذياب الزغبي"، و"أبا زيد الهلالي"، و"حسن بن سرحان"، و"الجازية"، والقاضي "سرور"، و"اليتامى الهلاليين"، والمتمعن في متن الرواية يجد أن كل هذه الشخصيات رئيسة إذا استثنينا القاضي، و"اليتامى الهلاليين"، وتعد هذه الشخصيات مدورة لما لها من تأثير في مجريات أحداث الرواية، ولما أحدثته من مفاجآت غير متوقعة كسرت أفق انتظار القارئ، فمثلا الشخصية المحورية "ذياب الزغبي" قد أغنت الرواية حركة ونشاطا، من خلال دينامية أفعالها وتنوع أقوالها، فلقد بدأ "ذياب الزغبي" حياته فارسا بطلا إلى جانب أبناء عمومته الهلاليين، لكن فجأة قد تغير وضعه إلى الأسوأ من فارس في ساحة الميدان إلى راع في وادي الغباين، ثم حدث تحول آخر عندما تمكن من قتل "الزناتي خليفة" بعدما فشل زعماء بني هلال من النيل منه، فتغير وضعه فجأة من راع إلى جنرال وحاكم للإمبراطورية بتونس بعدما نصب نفسه إمبراطورا عليها، وعلى الرغم من استقراره في منصبه هذا لمدة قرن من الزمن، إلا أن ذلك لم يؤدِّ إلى ثبات الأحداث وسكونيتها، بل ازدادت حركة وتشويقا بما قامت به هذه الشخصية من قتل وتنكيل ظلم وتجبُّر وطغيان على من يستحق وعلى من لا يستحق، كما قامت بأمور غير متوقعة تماما؛ كالغدر بالصديق الوحيد "أبي زيد" الذي ساعده في العودة إلى دياره بعد قضائه في أرض المنفى –الحبشة–لمدة خمس سنوات، كما قام بقتل المرأتين اللتين أحبهما وناضل من أجل الحصول عليهما بالطرق المشروعة وغير المشروعة، وهما: "سعدى"، و"الجازية"، فهذه الشخصية مزاجية متغيرة الأحوال،وهذا ما يثبت أنها شخصية مدورة بامتياز، وفي كل حالة من حالاتها أغنت الرواية بالتنوع اللساني.

إن نبرة كلام "ذياب الزغبي" قبل التهميش، كانت مختلفة بعده، حيث كان أسلوبه الكلامي لبقا هادئا، مما يجعلنا نقول أنه إنسان مسالم، وهذا مقطع من حديثه عن "أبي زيد" الذي واجه "الهصيص" وبتر ذراعه حيث يقول: "وحده دون غيره – وشهادة للتاريخ– أبو زيد

(1) ينظر، جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي، ص 135.

وقف له بالمرصاد كالطود الشامخ .. تحداه، وطلبه بكبرياء وشجاعة للمبارزة، فكان بينهما النزال ما يكون عادة بين الأبطال أثبت أبو زيد وهو الفارس المحارب مهارته في المبارزة والمراوغة _ وهو في الحيلة مثل الجان _ حتى بتر ذراع "الهصيص" بضربة سيف بتار أسقطته"[1].

لكن أسلوب كلامه قد تغير حينما تعرض للحقرة والتهميش من أبناء عمومته الهلاليين الذين عزلوه، حيث صار قاسيا مملوءا بالحقد والضغينة، نستشف ذلك من خلال قوله: "آن الأوان لأخلد إلى الراحة، ونكاية في الهلاليين أقسمت أن لا أعود مهما حدث لهم وكنت أتشفى منهم بما يأتيني عنهم من أخبار وخراب الحرب"[2].

وحينما استولى على قصر الزناتي ونصب نفسه جنرالا إمبراطورا وحاكما، صار أسلوب كلامه جادا، حاملا لنبرة التحدي والقوة، مثلما يتجلى في قوله لسادة بني هلال:

"_ علمتنا الحياة أن أقصر الطرق للتفاهم هي طريقة السيف ولا بديل عنها.. لنتبارز، من يغلب ينفذ طلبه"[3].

ولما ملأ الغل والحقد قلبه واستولت عليه شهوة الانتقام، وتحول إلى دكتاتور وطاغية ظهر ذلك في كلامه، جاء كلامه حادا مليئا بروح الانتقام والبطش والجبروت، فها هو يخاطب "أبا زيد" عندما غدر به: "الآن جاء دورنا لنحكمها بسيوفنا ونسترجع حقوقنا، ولن تأخذنا رأفة بمن يقف في طريق تنفيذ مشروعنا الكبير"[4].

أما ما يجعلنا نصنف شخصية "أبي زيد" مع الشخصيات المدورة أيضا، هو دوره في تغيير مجريات الأحداث، ويتجلى ذلك من خلال الانتصارات التي حققها على خصومه من جهة، ومن جهة أخرى من خلال كلمته الثقيلة والمسموعة بين أعضاء الحلف الهلالي، خصوصا فيما يتعلق بمصير صديقه وابن عمه "ذياب الزغبي"، ففي كل موقف حرج يقع فيه "ذياب الزغبي" يقوم هو بإخراجه منه بأقل الأضرار، فعندما نفي إلى وادي الغباين أعانه بمجموعة من الكتب قللت من وطأة الوضع وساهمت في تكوين شخصيته الديكتاتورية،

([1]) الرواية، ص 43.

([2]) الرواية، ص 54.

([3]) الرواية، ص 81.

([4]) الرواية، ص 168.

وعندما قرر الحلف الهلالي إعدامه بعد عودته من أرض المنفى، استعان "أبو زيد" بالقاضي "سرور" للتأثير عليهم ومساعدته، هذا وغيرها من المواقف التي تثبت أن هذه الشخصية فاعلة في الرواية، فهي تتميز بالقدرة الفائقة على إقامة علاقات مختلفة مع شخصيات الرواية بفضل ثقافتها ووعيها الرزين، وهذا النموذج الذي يخاطب فيه "أبو زيد" "حسن بن سرحان" يثبت ذلك:

"يا حسن! إنّ ما فعلته ليس من شيمة العرب ويسيء إلى سمعتك وينقص من مهابتك .. ماذا تنتظر أن يقال عنك بعد اليوم .. ابن سرحان غدر بصهره في عرس ابنه !؟

قال حسن وهو في غاية الاطمئنان بأنه على حق في قراراته (...)

قال أبو زيد بكثير من الرزانة، وهو يحاول ألا يخلط بين الذاتي والموضوعي:

-إنه ليس بالأمر الهيّن "ياريّس" حتى نتبع أهواءك وتستبد برأيك في قضية خطيرة تهم كل الحلف، وأنت تصرفت بها وفق ما أملته عليك نزواتك، لقد ظلمت ذياب يا حسن، وظلمت نفسك وأسأت إلى رصيدك السياسي الحافل، وكشفت عن نقائصك، وليتك صبرت عليه ولم تفعل.

قال حسن، وقد أحس بتسرّعه:

-كلامك صواب يا أبا زيد !ولكنيّ جالس على الجمر، ولو كنت مكاني لا أخالك تفعل إلاّ ما توبخني عليه الآن"[1].

نستنتج من خلال ما ذكر أن الشخصية المدورة بالإضافة إلى تأثيرها وتأثرها بمجريات الأحداث، فإنها ساهمت في وسم الرواية بالتنوع والتعدد اللغوي الذي تجلى عبر مواقفها المختلفة.

أما الشخصية المسطحة فهي تلك الشخصية البسيطة التي تمضي على حال لا تكاد تتغيّر ولا تتبدل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها بعامة، وعليه يكون مصطلح الناقد "فورستر" وارد تحت مصطلحي الشخصية <<النامية>>(Dynamique) و<<الثابتة>>(Statique)، كما يمكن أن يرد تحت مصطلح <<الشخصية الإيجابية>> التي تكون واسطة أو محور اهتمام لجملة من الشخصيات الأخرى فتكون ذات قدرة على التأثير

(1) الرواية، ص ص 112-113.

ولها قابلية على التأثر، وكذلك الشخصية << السلبية >> التي لا تستطيع أن تؤثر كما لا تستطيع أن تتأثر [1]، وعليه فالشخصيات المدورة هي الشخصيات الفاعلة والفعالة، المتغيرة عبر الزمن، أما الشخصيات البسيطة فهي الشخصيات غير الفاعلة، وغير المتغيرة.

من الشخصيات المسطحة أو البسيطة في الرواية نذكر: "مرعي"، "نافلة"، "البرغوث"، "غارسيا ماركيز"، وغيرها فهي شخصيات مسطحة بسيطة، لم تفاجئنا بأي موقف غير منتظر، ولم تتطور وضعياتها أو تتدهور على مدار مساحة الرواية، فحالاتها في نهاية الرواية مثل بداياتها، كما أن آراءها لم تحدث أي تغيير أو تأثير في الشخصيات الأخرى أو في سيرورة الأحداث، فمثلا "نافلة" -أخت "ذياب الزغبي" وزوجة "حسن بن سرحان"- مهما حاولت ثني أخيها عن فكرة قتل زوجها إلا أنها لم تتمكن من ذلك، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أنها شخصية ليس لها وزن في الرواية، على الرغم من أنها زوجة حاكم الهلاليين، وأخت الجنرال، كما أن مكانتها لم تتغير لا إلى الأحسن ولا إلى الأسوأ ؛ لأنها شخصية ممثِّلة للطاعة والرضوخ الدائم، والاستسلام للأمر الواقع ... فحين طلب منها أخوها "ذياب" أن تساعده ضد "حسن" رفضت ذلك، لكنها لم تتمكن من إقناعه عن التراجع عما هو عازم عليه، وهذا المقطع يبين ذلك: "قلت لها: هل يرضيك ما فعله بي، وأنا جنرال الهلاليين؟

-قالت: إنه السلطان يا ذياب، وحاكم الإمبراطورية أونسيت أنّ حقّ طاعته واجب عليك، وعلى كل واحد منا (...)

-قلت: لست مجرما حتى أسجن وأهان

-قالت: هل نسيت أنك قتلت سعدى خطيبة ابني مرعي؟ وهل نسيت الزرع الذي أحرقت، وعرضت شعب الإمبراطورية إلى مجاعة مهلكة؟

-قلت متعجبا: تدافعين عن زوجك، ونسيت أني أخوك..."[2].

([1]) ينظر، عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص ص 88.

([2]) الرواية، ص ص 155-156.

وكذلك الأمر مع شخصية "غارسيا ماركيز" الموجودة في جميع مقاطع الرواية كشخصية مستمعة أكثر منها متكلمة، مع أنها قد قدمت من حين إلى آخر آراءها فيما يخص "ذياب الزغبي"، والأمر نفسه مع بقية الشخصيات البسيطة.

نستنتج من ما تقدم أن ما يميز الفرق بين الشخصيات المدورة في الرواية والشخصيات المسطحة هو قوة مواقفها أو بساطتها، والتي تتجلى من خلال كلمتها، وتبقى كلمة الشخصية في الرواية هي الفيصل في تحديد مكانتها ونوعها، كما أ ن اختلاف الشخصيات وتباين مستواهم الاجتماعي والثقافي والأيديولوجي خلق التنوع والتعدد اللغوي في الرواية، حيث اشتملت الرواية على أساليب لغوية مختلفة؛ راقية، بسيطة، عنيفة، هادئة، فصحى، عامية، جدية، ساخرة، عربية، معربة، أجنبية...

الفصل الثاني- تجلّي الحوارية في رواية "حضرة الجنرال" لـ"كمال قرور"

المبحث الأول-الحوارية والرواية

المطلب الأول-مفهوم الحوار

المطلب الثاني-مفهوم الحوارية

المطلب الثالث- الحوارية في الرواية

المبحث الثاني-أشكال الحوارية في رواية "حضرة الجنرال"

المطلب الأول- الحوار الخالص الصريح

المطلب الثاني- التهجين

المطلب الثالث- تعالق اللغات والملفوظات من خلال الحوار الداخلي

المبحث الأول- الحوارية والرواية:

قبل التطرق إلى مفهوم "الحوارية" في الرواية سنتناول أولا مفهوم الحوار في اللغة وفي الاصطلاح للكشف عن العلاقة الموجودة بينهما.

المطلب الأول- مفهوم الحوار:

1 -مفهوم الحوار لغة:

لقد اتفقت المعاجم والقواميس العربية على أن الحوار أو المحاورة يعني الجواب ومراجعة الكلام أو النطق، فقد ورد في القاموس المحيط في مادة <<الحَوْر>> ما يأتي:"المحاورة والمَحْوَرَة والمَحُورة: الجواب (...) ومراجعة النطق. وتحاوروا: تراجعوا الكلام بينهم"[1]، كما جاء في لسان العرب ضمن باب <<حَوَرَ>> ما يأتي: "تقول سمعت حَوِيرَهما وحِوارهما، والمُحاورة، والتَّحاوُر: التجاوُب(...)، وهم يتحاورون أي يتراجعون الكلام، والمحاورة: مراجعة المنطق والكلام في المخاطبة" [2]، والمعنى نفسه ورد في "كتاب العين" لـ"الخليل بن أحمد الفراهيدي"، فالحوار بذلك هو التجاوب بين طرفين أو أكثر، وهو الأخذ والرد في الكلام؛ أي وجود علاقة تناغم بين المتحاورين، وهذا أيضا ما تشير إليه المعاجم المعاصرة، وفي مقدمتها "معجم اللغة العربية المعاصرة" الذي ورد فيه ما يأتي: "حوار (مفرد): ج حوارات (لغير المصدر): 1 مصدر حاور. 2 حديث يجري بين شخصين أو أكثر"[3].

أما "المعجم المفصل في اللغة والأدب"فيرى أن "الحوار، والمحادثة مصطلحات تدل عموما على تناوب الكلام بين شخصين، أو أكثر، حول موضوع يفترض فيه الأخذ والرد، توصلا إلى إِكفَاء حاجة، وبلوغِ غاية (...) والحوار عنصر أساس من عناصر البناء المسرحي (...) والحوار هو أيضا أحد عناصر الأسلوب القصصي. لكنه ليس العنصر الأدبي الوحيد، كما في المسرحية، يعتمده القصاص، في جملة ما يعتمده من تقنيات التعبير، كسرا لرتابة السرد، وإضفاءَ حيويةٍ على الحادثة وأبطالها، وإيهام القارئ بواقعية الحدث،

([1]) الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ص 381.

([2]) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، المجلد 4، د ت، ص218.

([3]) أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، المجلد الأول، ط1، 2008م، ص 589.

وحركية الأشخاص"[1]، ومن هذا التعريف يتضح دور الحوار في تحقيق أغراض المتكلمينمن جهة، كما تبرز أهميته البالغة في الفن المسرحي القائم عليه أساسا، ودوره في الفن القصصي لما يحققه من أهداف فنية.

2 -مفهوم الحوار اصطلاحا:

أما اصطلاحا فقد قُرن تعريف الحوار بالفن القصصي عموما، حيث عرّفه "عبد المالك مرتاض" بقوله: "هو اللغة المعترضة التي تقع وسطا بين المناجاة واللغة السردية، ويجري الحوار بين شخصية وشخصية أو بين شخصيات وشخصيات أخرى داخل العمل الروائي"[2]، ذلك أن السرد المعاصر قد تجاوز الطريقة التقليدية في تقديم العالم القصصي، التي تعتمد على الراوي العليم، وعلى لغة السرد المحضى، الناتجة عن أحادية الصوت وأحادية الرؤية للعالم، ويوافق هذا التعريف تعريف "محمد القاضي" وآخرين حين عدّوا الحوار مظهرا من مظاهر التعددية الصوتية في النصوص السردية، حيث يقول: "يعد الحوار موطنا من مواطن تعدد الأصوات في النص السردي (أصوات أعوان السرد التخييليين وعوني السرد الواقعيين، المؤلف، والقارئ) وينهض بوظائف متعددة كالإيهام بالواقع والوصف والإخبار ورسم الشخصيات ودفع الحركة القصصية والإسهام في بناء الحكاية بالتمهيد لأحداثها و/ أو بالارتداد إلى ما مضى منها مما تعمد الراوي إسقاطه و/ أو بالإشارة سلفا إلى ما لم يبلغه السرد بعد"[3]، هذا عن الحوار، فماذا عن الحوارية؟

المطلب الثاني- مفهوم الحوارية:

الـ"حوارية (مفرد) 1 اسم مؤنث منسوب إلى حوار (...)2 مصدر صناعي من حوار: حالة من التناغم والتلاؤم بين الأشياء" [4]، وعليه فالحوارية يمكن أن يكون اسما منسوبا إلى الحوار وذلك بزيادة ياء النسب المشددة وتاء التأنيث إلى كلمة حوار، فنقول: هذه فقرة حوارية إذا طغى عليها الحوار ،وقد تكون الحوارية مصدرا صناعيا أيضا بزيادة ياء مشددة وتاء

([1]) إميل بديع يعقوب وميشال عاصي، المعجم المفصل في اللغة والأدب، دار العلم للملايين، المجلد الأول، بيروت، ط 1، 1987م، ص ص 587، 588.

([2]) عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية، ص116.

([3]) محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص 159.

([4]) أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، ص 589.

مربوطة في آخر لفظة "الحوار" للدلالة على الخصائص الموجودة في الحوار، والحوارية في هذه الدراسة تجمع بين الجانبين.

أما مصطلح <<الحوارية>>(Dialogisme)في الدراسات النقدية السردية فيعود إلى المنظر الروسي "ميخائيل باختين"(Mikhaïl Bakhtine)، وذلك في غمار حديثه عن الكلمة الروائية، الذي لم يركز في دراسته لها على الناحية اللغوية في الخطاب الروائي، بل درسها ضمن التواصل الحواري، وذلك ضمن كتاب وسمه بـ" الكلمة في الرواية" الذي أصدره في مطلع السبعينيات من القرن الماضي، متجاوزا في ذلك مقولات الشكلانية الروسية المتشددة التي حصرت شعرية النص في شكله، متجها إلى عمق الخطاب؛ وبالضبط إلى كلام الشخصية الروائية، لمحاولة الكشف عن النسيج العلائقي الداخلي والخارجي له فيما أسماه بالحوارية، وها هو يقول في وصفه لمنهجه التحليلي للكلام الروائي: "ولهذا السبب فإن تحليلاتنا التالية لن تكون لغوية بالمعنى الدقيق والصارم للكلمة، من الممكن أن تنتسب إلى ما بعد علم اللغة (Metalinguistic)، ونعني بـ"ما بعد اللغة" تلك الدراسة التي لم تتشكل بعد من خلال علوم محددة ومتميزة وهي خاصة بتلك الجوانب من حياة الكلمة التي تتجاوز حدود علم اللغة"[1]، ذلك لأنه يرى أن التوجه الحواري للكلام ظاهرة خاصة بكل كلام، بل إنه التثبيت الطبيعي لكل الكلام الحي، حيث يلتقي الكلام بكلام آخر <<غريب>> لا يمكن أن يتجنب القيام بعمل حيوي ومكثف معه، إلا إذا تعلق الأمر بآدم فقط فإنه يمكن تجنب هذا التوجه الحواري، حيث قال:

"L'orientation dialogique du discours est, naturellement, un phénomène propre à tout discours. C'est la fixation naturelle de toute parole vivante. Sur toutes ses voies vers l'objet, dans toutes les directions, le discours en rencontre un autre, « étranger», et ne peut éviter une action vive et intense avec lui. Seul l'Adam mythique abordant avec sa première parole un monde pas encore mis en question, vierge, seul Adam-le-solitaire pouvait éviter totalement cette orientation dialogique sur l'objet avec la parole d'autrui".[2]

([1]) ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص 265.

([2]) Ilie moisuc, dialogisme et lecture .polyphonie et sens dan le discours romanesque, Directeurs de thèse : prf . Dr. Vincent jouve et làcràmioara petrescu, lasi-reims, 1011, p26.

وكما هو ملاحظ فإن "الحوارية"مصطلح له جذر مشترك مع (الحوار) وهو يدل عند "باختين" على العناصر المتباينة داخل الأثر الروائي، فوجود هذه العناصر المشترك وتفاعل بعضها مع بعض حسب نظام بعينه من شأنهما إنشاء كيان فني واحد هو الرواية" [1]، وعليه يمكن أن تشترك الحوارية مع الحوار في التعددية، ففي حين يشمل الحوار تعدد الشخصيات المتحاورة حول موضوع ما، تعني الحوارية تعدد العناصر القولية واختلافها وتفاعلها في العمل الروائي، ولقد بين "دومينيك مانغونو" في كتابه "المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب" متى يطلق لفظ <<الحوارية>>، حيث قال: "يطلق هذا اللّفظ في البلاغة للدلالة على الطريقة المتمثلة في تضمين حوار خيالي في صلب الملفوظ، أما في تحليل الخطاب، فيستعمل على إثر "باختين"، للإحالة على البعد التفاعلي الجم للغة، أكان شفويا أو مكتوبا"[2]، حيث تتعدد اللغات والملفوظات المقتبسة من أوساط اجتماعية مختلفة لتكوّن لوحة متنوعة الأصوات، كل صوت يحمل إيديولوجية خاصة وله علاقة ما بلغات أو نصوص أخرى، وعليه انطلاقا من مفهوم الحوارية فإن "باختين" يرى أنه لا يوجد أي تعبير لا تربطه علاقة بتعبيرات أخرى، بل كل تعبير مؤسس على تعابير أخرى سابقة عليه أو معايشة له، وهذا الأمر هو الذي حقق للفن الروائي النقلة النوعية من المونولوجية إلى الديالوجية، وهذا ما جعل "باختين" يقول "إن إضعاف أو تحطيم قرينة الكلام المونولوجية يتحقق فقط عندما يجتمع تعبيران اثنان موجهان مباشرة وبدرجة واحدة إلى المادة الملموسة. إن كلمتين اثنتين موجهتين مباشرة وبدرجة واحدة إلى المادة الملموسة ضمن حدود قرينة كلام واحدة لا يمكنهما أن تظهرا جنبا إلى جنب ما لم تتقاطعا حواريا، سواء ستؤديان في النهاية إلى تأكيد إحداهما الأخرى أودعم إحداهما الأخرى، أو على العكس كأن تتعارض إحداهما مع الأخرى أو تترابطا مع بعضهما بأي علاقات حوارية أخرى"[3].

وعليه فإن العلاقة الحوارية حسب "باختين" تتم حين يدخل فعلان لفظيان، تعبيران اثنان، في نوع خاص من العلاقة الدلالية، والعلاقات الحوارية هي علاقات (دلالية) بين

([1]) محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص 161.

([2]) دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2008م، ص36.

([3]) ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص 275.

جميع التعبيرات التي تقع ضمن التواصل اللفظي[1]، وعن ميزات هذه العلاقة يقول: "إن هذه العلاقات (الحوارية) خاصة ومميزة بصورة عميقة ولا يمكن اختزالها إلى علاقات من نمط منطقي أو لغوي أو نفسي أو آلي، أو أي نوع من العلاقات الطبيعية. إنها نمط استثنائي وخاص من العلاقات الدلالية التي ينبغي أن تتشكل أجزاؤها من تعبيرات برمتها(أو تعبيرات تعد تامة أو تتضمن احتمال كونها تامة) يقف خلفها (ويعبرون عن أنفسهم) فاعلون متكلمون حقيقيون، أو فاعلون متكلمون محتملون، مؤلفو التعبيرات موضوع الكلام" [2]، ذلك أنه يعتبر أن العمل الأدبي هو حوار ينشأ أساسا كحوار داخلي ، إذ "يتكون كل بلاغ Noncéé تبعا للمستمع Auditeur(...) غير أن الخطابات الأكثر حميمية هي بدورها أيضا ومن أولها لآخرها حوارية: إذ تتخللها تخمينات مستمع موجود بالقوة، وحضور Auditoireكامن، فالتخاطب Interlocution يسبق الحوار بين المؤلف والقارئ" [3]، وهذا القول يجعلنا نستحضر القارئ الضمني عند "آيزر" الذي يضعه الكاتب في الحسبان أثناء كتابته للنص الروائي.

المطلب الثالث– الحوارية في الرواية:

إن المتمعّن في أغلب أشكال الفن الروائي المعاصر، سواء أكان ذلك من خلال الحوار المباشر أم من خلال سرد الوقائع والأحداث بلغة الراوي يجد أن هناك تعددية في أشكال الوعي المتصارعة، وبالتالي تعددية اللّغات المعبِّرة عن تلك الأشكال، لذلك فكلام الراوي ليس هو كلام الكاتب، وهذا الكلام لا يمكن أن يشكل أسلوبا واحدا يعبّر عن فردية فكرية، ولكنه خليط من الأساليب، وبواسطة هذا الخليط تريد الرواية ككل أن تقول شيئا ما، ولهذا فالرواية لا تقول هذا الشيء بواسطة لغة واحدة ولكن بواسطة صورة تشكيلية لعدد من اللّغات ضمن نسق بنائي متكامل [4]، وهذا ما جعل "ميخائيل باختين" يرى أن ما يضفي الخصوصية على الرواية ويميّز أسلوبيتها هو موضوع الإنسان الذي يتكلّم وكلامه، فهذان العنصران الأخيران تتخذ منهما الرواية موضوعا لتشخيص لفظي وأدبي، والمتكلّم في الرواية

([1]) ينظر، تزفيتان تودوروف، باختين والمبدأ الحواري، ص 122.

([2]) المرجع نفسه، ص ن.

([3]) جيزيل فالانسي، "النقد النصي"، ضمن كتاب مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ضاضا، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع221، 1997م، ص199.

([4]) ينظر، حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، ص84.

هو دائما منتج إيديولوجيا وإن كان بدرجات مختلفة، وكلماته هي دائما عيّنة إيديولوجية، غير أن الأمر لا يتعلق بنقل حرفي لكلام الآخرين إلى النص الروائي، بل لا بد أن يتحوّل إلى تشخيص أدبي يجعلنا نحس، وراء كل ملفوظ منقول بطبيعة اللّغة الاجتماعية وبمنطقها وضرورتها الداخلية، ولقد أورد "ميخائيل باختين" ثلاث طرائق لتشييد صورة اللّغة في الرواية وهي: الحوار الخالص الصريح، والتهجين، وتعالق اللغات والملفوظات من خلال الحوار الداخلي[1].

وهذه الأنماط تهدف إلى خلق صورة اللّغة؛ "لأن الرواية في نظره لا تتحدث بلغة واحدة، بل هي تعتمد أساسا على تعددية الأصوات اللّغوية وتخلق من هذه التعددية أسلوبا كلّيا عاما شاملا، هو صورة لمجموع اللّغات المندمجة فيها "[2]، فيصبح النص الروائي بذلك مساحة تلتقي فيها نصوص مختلفة وأساليب لغوية متنوعة ومواقف متباينة، تتداخل فيما بينها وتتحاور، تتفكك وتتحلل، وتعاد صياغتها حسب ما تقتضيه الضرورة لخدمة أيديولوجيات مختلف الشخصيات.

إن الرواية فن يجمع بين مستويات عديدة من اللسان، هذه المستويات ناتجة عن تعدد الشخصيات واختلاف ثقافاتها ووعيها ومنظورها إلى العالم، فكل شخصية تتحدث بلغتها الخاصة وتعرض أيديولوجيتها، وهذا ما ذهب إليه "ميخائيل باختين" حين قال: "أن الجنس الروائي هو عبارة عن تنوع كلامي واجتماعي منظم فنيا، ومتباين الأصوات، وهو ناتج عن ظاهرة التفكك اللغوي بواسطة تجمع مختلف اللهجات الاجتماعية وطرائق التعبير الخاصة بمجموعة اجتماعية محددة " Jargons" لها علاقة بمهنة ما أو جنس أدبي معين، أو هي منتمية إلى أجيال وأعمار متفاوتة ترتبط بمذاهب فلسفية وفكرية عديدة، فهي لغات أفراد ذوي نفوذ في مجالات السياسة والأخلاق، والقانون. وهكذا يبدو أن لكل يوم شعاره ومفرداته ونغماته المتنوعة"[3].

([1]) ينظر، ميخائيل باختين، الخطاب الروائي،ص 18.

([2]) حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، ص 84.

([3]) نورة بعيو، التشخيص الفني للغة في الرواية(واسيني الأعرج وبنسالم حميش أنموذجا)، مجلة الممارسات اللغوية، المجلد 4، العدد 2، 06/01/ 2013م، ص 89.

وانطلاقا من تعددية الأصوات عرف "ميخائيل باختين" الرواية بأنها "تنوع كلامي (وأحيانا لغوي) اجتماعي منظم فنيا وتباين أصوات فردية، والتفكك الداخلي للغة القومية الواحدة إلى لهجات اجتماعية وطرق تعبير خاصة بمجموعات معينة، ولغات وأجناس أدبية، ولغات أجيال وأعمار متفاوتة، ولغات اتجاهات، ولغات أفراد ذوي نفوذ وكلمة مسموعة، ولغات حلقات وتقليعات (رغبات) عابرة، لغات أيام بل ساعات اجتماعية سياسية(فكل يوم له شعاره ومفرداته ونبراته)، هذا التفكك الداخلي لكل لغة في كل لحظة من لحظات وجودها الاجتماعي هو المقدمة الضرورية للجنس الروائي؛ إذ بهذا التنوع الكلامي الاجتماعي وبالتباين الفردي بين الأصوات الذي ينمو على أرضيته توزع الرواية مواضيعها كلها وعالم المعاني والأشياء الذي تصوره وتعبر عنه تعبيرا أوركستراليا، وما كلام المؤلف وكلام الرواة والأجناس الدخيلة وكلام أبطال الرواية إلا وحدات التأليف الأساسية التي يدخل التنوع الكلامي الرواية بواسطتها فكل وحدة من هذه الوحدات تسمح بوجود تعدد في الأصوات الاجتماعية وتنوع في العلاقات والصلات بينها" [1].فالتنوع في الأصوات داخل الرواية يؤدي بالضرورة إلى التنوع الكلامي الذي يؤدي بدوره إلى التنوع اللغوي الاجتماعي، إلا أن ذلك التنوع لا يكون بشكل عشوائي، بل يكون بطريقة فنية منظمة، تكشف عن الانقسام الحاصل في اللغة القومية الواحدة إلى لهجات متعددة تجسدها فئات المجتمع المختلفة.

ويتفق "تزفيتان تودوروف" في تعريفه للرواية مع "ميخائيل باختين"، كونها نظاما حواريا بين اللغات، والأساليب والإيديولوجيات، غير أنه ميز بين الرواية والأجناس المتقاربة معها بقوله: "إن كل رواية، إلى حد ما، هي نظام حواري من تمثيلات <<اللغات>>، الأساليب، الوعي الملموس الذي لا يمكن فصله عن اللغة، في الرواية لا تمثل اللغة فحسب (ولا تعيد تقسيم الأشياء)، إنها هي نفسها غاية من غايات التمثيل، الخطاب الروائي ينقد ذاته دائما، وهنا بالضبط يكمن الفرق بين الرواية والأنواع <<المباشرة>> الملحمة، القصيدة الغنائية، والدراما بالمعنى الضيق للكلمة"[2]، ومن ثم تصبح اللغة في الخطاب الروائي غاية ووسيلة في الوقت نفسه، على خلاف الأجناس الأخرى التي تكون اللغة فيها وسيلة فقط.

([1]) ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص 11.

([2]) تزفيتان تودوروف، باختين والمبدأ الحواري، ص131.

فأساس الجنس الروائي إذًا هو التباين الكلامي الناشئ عن اختلاف الأصوات، والتي يتم من خلاله عرض مواضيع الرواية المتشعبة التي تحمل أيديولوجيات شخصياتها إلى جانب إيديولوجية المؤلف؛ لأن الرواية "نسق من العلاقات، والنسق لا يتأسس في ذاته إلا من خلال التناقضات، ومادتها الأساسية هي الأفكار الإيديولوجية الجاهزة سلفا في الواقع"[1]، فحسب "باختين" "كل ما هو إيديولوجي يملك مرجعا، ويحيلنا على شيء ما له موقع خارج عن موقعه، وبعبارة أخرى، فكل ما هو إيديولوجي هو في الوقت نفسه بمثابة دليل (Signe)"[2].

كما تعد الرواية الجنس الوحيد الذي يتميز بالتغيير وعدم الثبات على حال واحدة، وعدم التقيد بقانون محدد "إنها المرونة ذاتها، فهي تقوم على البحث الدائم وعلى مراجعة أشكالها السابقة باستمرار، ولا بد لهذا النمط الأدبي من أن يكون كذلك، لأنه إنما يمد جذوره في تلك الأرضية التي تتصل اتصالا مباشرا بمواقع ولادة الواقع"[3].

ونظرا للأهمية الكبرى التي تحظى بها اللغة في الرواية ذهب "باختين" إلى أن الرواية ظاهرة لغوية قبل أي اعتبار آخر ويتجلى ذلك في تعدديتها اللغوية، فقد تشكلت الرواية ونمت بخلاف باقي الأجناس الأدبية الأخرى من التعددية اللغوية الداخلية والخارجية، بل إن مفهوم الرواية عنده لا يقوم على موضوع الرواية أو شكلها الفني -وإن كان لا يغفل هذين العنصرين الأساسيين- بقدر ما يستند على ارتباط لغتها بالواقع ، فالمهم في الرواية لديه هو ماهيتها كممارسة تقنية للغة في علاقة عضوية مع المجتمع، وليس ما تعكسه من آراء المؤلف أو ما تطرحه من موضوعات، ولما كانت الرواية تتوفر على مزيج من اللغات وعلى أكثر من نسق لغوي، فقد أسهب "باختين" في الحديث عن لغة الروائي التي أصبحت مشكلة من لغات متعددة ومتنوعة تعكس تعدد لغات المجتمع وفئاته المختلفة، وتقوم على الإفادة من أشكال القول الإنساني في المخزون الثقافي واللغوي والاجتماعي للكاتب، لذلك أسس نظرية الرواية على اللغة الحوارية، ورأى في الرواية صورة عن اللغة، وفي اللغة صورة حوار لا

([1]) حميد لحمداني، النقد الروائي والأيديولوجيا (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م، ص ص 42، 43.

([2]) المرجع نفسه، ص 74.

([3]) روجر ألن ، الرواية العربية، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، تر: حصة إبراهيم المنيف، د ط، 1997م، ص 19.

ينقطع، حيث تأخذ الرواية وفق هذه الرؤية صفات الحوار وتكون تجسيدا له، ومن هنا ينظر إلى الكلمة الروائية بوصفها حاملا إيديولوجيا لا بوصفها أسلوبا فقط، ومن ثم لا تكون اللغة مجرد علامات رمزية بل تصبح فضاء يتوفر على مستويات إيديولوجية متنوعة كما لا يتعامل معها بوصفها تركيبا نحويا أو صرفيا خاضعا لقوانين موضوعية ستاتيكية، أو كشكل جمالي منمق يتم التلاعب فيه بالألفاظ بمنأى عن أي عمق أو دلالة، بل ينظر إليها كفضاء إبداعي ورؤية للعالم ووعي متعدد ومتشبع بجدلية التجارب الحياتية في بعدها الإنساني؛ لأن اللغة كما يرى هذا المنظر ما هي إلا جزء من حياة الإنسان مهما كانت طبقته، وجزء معبر عن وعيه[1].

ومن هنا اتسمت الرواية بسمات مختلفة عما كانت عليه قبل "باختين"، وانتقلت من سيادة وحدة الصوت ووحدة الرؤية ووحدة اللغة إلى تعددية الأصوات ،وتعدد الرؤى، وتعدد اللغات، فتميزت بالحوارية والتفاعل والانفتاح.

وسنقدم الآن الأشكال المختلفة التي تتجلى فيها حوارية رواية "حضرة الجنرال" للروائي الجزائري " كمال قرور".

المبحث الثاني– أشكال الحوارية في رواية "حضرة الجنرال"

المطلب الأول– الحوار الخالص الصريح:

الحوار الخالص الصريح عند "باختين" هو ما سماه "أفلاطون" منذ زمن بالمحاكاة المباشرة(Mimesie)؛ أي حوار الشخصيات فيما بينها داخل الحكي، كما أطلق عليه اسم << الحوارات الدرامية الخالصة>>، و<<حوار الرواية>> وكلها تسميات تشير إلى حوار الشخصيات المباشر في الحكي، والحوار الخالص لا يكون قاصرا على الأغراض الذاتية النفعية للشخوص ولكنه يتغذى من الحوارية الكبرى في الرواية أي من التهجين والأسلبة، وهذا ما جعله يقول: "وحوار الرواية نفسه، بصفته شكلا مكونا، مرتبط ارتباطا وثيقا بحوار اللّغات

(1) ينظر، جوادي هنية، التعدد اللغوي في رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، مجلة المخبر– أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة، ، ص 314.

الذي يرن داخل الهجنة وفي الخلفية الحوارية للرواية" [1]، وهنا يتميز حوار الشخصيات عن حوار اللغات والنصوص والأساليب، لكنه في الوقت نفسه منها.

"إن حوار الرواية إذن مندمج في حواريتها العامة، وإذا كان له ما 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 اللّغات المتحاورة عبره، لغة منظِّمة ومؤسلِبة" [2]، فتغدو أقوال الشخصيات طريقة أخرى لإدخال التعدد اللّغوي إلى الرواية، "ولهذا فالحوار في الرواية حوار من نوع خاص. فهو، قبل كل شيء، لا يمكن أن يستنفذ كما قلنا سابقا في حوارات الشخوص العملية المتصلة بالموضوع (Sujet). بل إنه يزخر بتنوع لا متناه من الموجات الحوارية العملية المتصلة بالموضوع التي لا تنتهي بهذا الحوار ولا يمكن أن تنتهي به إلى حل"[3].

ويكشف الحوار بوظائفه المتعددة وخصائصه الفنية -خصوصا في رواية الأصوات- مستوى الشخصيات الفنية، الثقافية، الاجتماعية والسياسية، والاقتصادية، ومستوياتها النفسية؛ لأنه أداة فنية لإبراز الحقائق وتوليدها، وتقديمها في إطار وجهات النظر المتعددة، فالحوار إذن ليس حلية أو أداة استثنائية في رواية الأصوات، بل هو أساسي وجوهري؛ لأنه يكشف عن المستويات المختلفة للأصوات الروائية، وعن المواقف الثقافية والفكرية المختلفة، والمستويات النفسية المتعددة والمتباينة، لذلك فالحوار ليس وسيلة لمسرحة الأحداث وإخفاء الراوي، وإنما أصبح الحوار غاية نستطيع به اكتشاف حجم التباين واللاتجانس بين الأصوات الروائية، ثم إن الحوار يعزز الترهين السردي المغذي لفاعلية الأحداث الروائية في الرواية وحركيتها بدلا من الانغلاق الاستلابي للمونولوج، ذلك أن الحوار يمثل رؤية متجددة تذيب سطوة التوجه القيمي الأحادي[4].

([1]) حميد لحميداني، أسلوبية الرواية، ص 90.

([2]) المرجع نفسه، ص 91.

([3]) ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص 152.

([4]) ينظر، حسن عليان، تعدد الأصوات والأقنعة في الرواية العربية، مجلة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، المجلد 24، ع 1-2، 2008م، ص 177 -178.

يرى "باختين" أن "هذا الحوار هو من صنف خاص. فهو لا يستطيع أن يستنفذ نفسه في الحوارات الذرائعية والتيماتيكية للشخصيات. إنه يحمل داخله تعددية الأشكال اللانهائية للمقاومات الحوارية والذرائعية عند الذات التي لا تستطيع تلك التعددية أن تذيبها"[1]

إن الملاحظ لرواية "حضرة الجنرال لـ"كمال قرور" يجدها تعج بالحوارات الخالصة، فهي منتشرة على مدار الرواية، فمنها ما أتى بأسلوب حر مباشر دون أي تدخل من الراوي، لكن معظمها غلب عليها الأسلوب المباشر، حيث يتدخل الراوي من حين إلى آخر معلنا عن تدخل الشخصيات تارة، ومعلقا عليها تارة أخرى، غير أن أهم ما يميز تلك الحوارات هو حواريتها المضاعفة، فمن جهة أنها حوارات بين مختلف الشخصيات، فإنها أيضا ضمت حوارات أخرى من نوع خاص؛ كالحوار بين النصوص ، أو الحوار بين أشكال الوعي سواء كان ذلك عن طريق المحاكاة العادية أو عن طريق المحاكاة الساخرة؛ لأن الحوار مجال واسع يسمح بتوظيف الأنماط الحوارية الأخرى كالتهجين، والأسلبة، والأسلبة الساخرة.

وسنقدم بعض النماذج من الحوارات الخالصة التي وردت في الرواية بالأسلوبين.

1 -الحوار بأسلوب حر مباشر:

يرى كل من "ليتش" و"شورت" أن الأسلوب الحر المباشر هو الأسلوب الذي تأتي وفقه الأقوال والأفكار مسوقة على لسان الشخصيات نفسها دون وساطة من أحد [2]، وعليه فإن كل شخصية مشاركة في هذا الحوار تعبر عن وجهة نظرها الخاصة حول نفسها وحول العالم دون أي سلطة من الراوي.

من أهم النماذج الحوارية الواردة في الرواية المقطع الثاني من الرواية الذي دار بين الكاتب "غارسيا ماركيز" و"ذياب الزغبي" والذي شمل مساحة ست وعشرين صفحة (من ص 16إلى ص 41)، وهذا مقتطف منه:

"إيه يا حضرة الجنرال ذياب الزغبي!

أيها البطل المغوار وملك الملوك والقائد الملهم وزعيم الأمة المفدى و"الأمبراطهور" الأعظم..

([1]) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 123.

([2]) ينظر، عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، د ط، 1996م، ص 53.

ياكبدي.. انتهى زمنك، انتهى أجلك، "طاب جنانك" ها هم يتامى "التغريبة" كبروا وشبوا عن الطوق.

أخيرا ... أصبحوا رجالا انقلابيين و"ثوراجية".. فرسان حقد وغضب وانتقام على جيادهم المطهمة بتروسهم الحربية وخوذاتهم الفولاذية، ورياتهم الخفاقة. ها هم مصطفون خطا واحدا، يحاصرون قصري الرئاسي "الإمبراطهوري" متأهبون يلهثون ويكشرون عن أنيابهم مثل الضباع الجائعة تروم الانقضاض على فريستها (...)

كنت أظنني قضيت على كل من تسول له نفسه التطاول عليّ وعلى سلطتي. كان البطش بالبعض ضروريا وواجبا وطنيا وقوميا ليعتبر الآخرون، وشعاري دائما:"اضربه على التبن ينسى الشعير" (...)

إنها النهاية الحتمية لكل بداية .

نعم، خرفت يا حضرة الجنرال، ولم تعد تُخف أحدا. عليك أن تعترف بذلك وتترك المكان لغيرك، "لو دامت لغيرك ما وصلت إليك"، ولو "دامت لك لن تصل لغيرك"(...)

طعنوني "السُوفَّجْ" بسلاحي الذي ظللت أشهره في وجوههم..."[1].

إن هذا المقطع الحواري يبين موقف كل شخصية من الوضع الذي آل إليه "ذياب الزغبي"، ومن اليتامى الهلاليين؛ فـ"غارسيا ماركيز" أقر بالحقيقة التي آل إليها "ذياب" والتي يرفض هذا الأخير الاعتراف بها، وهي أنه قد انتهى زمنه، وبالتالي فهو في قائمة الآيلين إلى الزوال، فلا هيبة ولا سلطة بقيت له، أما "ذياب الزغبي" فأعرب عن موقفه من اليتامى الهلاليين،والذي مفاده أنهم أصبحوا رجالا أقوياء بمقدورهم الدفاع عن أنفسهم وأخذ حقوقهم، والثأر لآبائهم، كما بين خيبة أمله فيما كان يظنه وهو قضاؤه على كل ثائر.

إضافة إلى تعبير الشخصيتين عن انشغالاتهما من خلال الأخذ والرد في الكلام، نجد أن هذا المقطع الحواري مُغذى من الحوارية الكبرى للرواية؛ لأنه مغذى من الموروث الشعبي عن طريق تضمين بعض الأمثال الشعبية لتدعيم الآراء، مثل قول "غارسيا ماركيز" لـ"ذياب": <<طاب جنانك>>، و<<لو دامت لغيرك ما وصلت إليك، ولو "دامت لك لن تصل

([1])الرواية، ص ص 16، 18.

لغيرك"<<، كما تضمن هذا المقطع تهجينا من خلال المزج بين اللغة العربية واللغة الفرنسية بتوظيف اللفظة المعربة "السوفج" التي يستخدمها كبار السن من العوام.

ومن بين المقاطع الحوارية أيضا التي غلب عليها الأسلوب الحر المباشر في الرواية، حيث ترك الراوي زمام الحكي للشخصيات تقول ما تريد وتسكت عما تريد، وتعبر عن انشغالاتها المختلفة،هذا الحوار الذي دار بين الجنرال "ذياب الزغبي" وابنة "الزناتي خليفة" "سعدى"، الذي شغل مساحة سبع صفحات متتالية من الرواية، مما يعني ترك الحرية للشخصيات، وعدم الحكي بدلا منها، وهذا مقطع منه:

"- متى تتخلصين من عنادك يا بنت الزناتي ..؟

- لن تستطيع أن ترغمني على ما أكره يا حضرة الجنرال ذياب..

- مرت شهور وأنت على حالك كما الفرس الجموح ترفضين الترويض..

- أنت الأن في قبضتي، سبيّتي، وأنا سيدك ويحق لي أن أفعل بك ما أشاء.

- إني أبغضك أيها الجنرال قاطع الرقاب، ولن تنال منّي ما تشتهي نفسك ولو قطعتني بسيفك.. سقط قناع فروسيتك وظهرت حقيقتك.

- أي هراء هذا الذي أسمعه يا بنت الزناتي.. أنت تقولين عن جنرال الهلاليين وفارسهم وسيفهم المسلول هذا.. والله ما جرأ وجاهر بمثل ما تقولين الآن في حضرتي أحد من الأعداء والأصدقاء.

- لا تراوغ يا حضرة "الجنار" كل شيء انكشف، وبانت أطماعك، كما للحرب مروءة للحب مروءة أيضا"[1].

فهذا المقطع السردي يتضمن حوار الشخصيتين في الحكي دون تدخل الراوي للتعليق، حيث يبرز هذا الحوار الأغراض الذاتية النفعية للشخصيات، والمتمثلة في طلب الجنرال "ذياب" من "سعدى" أن تقبل الارتباط به والذي قوبل بالرفض من طرف "سعدى"، حيث يبرز الصراع القائم بين القوي والضعيف، فالطرف الأول يريد فرض هيمنته وإيديولوجيته على الطرف الثاني، وتحقيق رغباته على حسابه، فلا تهمه بذلك موافقته من عدمها، فهو بذلك تَهمُّه وجهة نظره هو لا وجهة نظر الآخر، كما يتغدى الحوار بين الشخصيات من الحوارية

(1) الرواية، ص ص 68، 69.

الكبرى للرواية لما يتضمنه من محاكاة ساخرة متجلية في هذا القول: << لا تراوغ يا حضرة الجنرال>>، وهذه كلمة تهكمية ساخرة تدخل ضمن مجال المحاكاة الساخرة، كما يشتمل هذا المقطع الحواري على التهجين من خلال عبارة << والله ما جرأ وجاهر بمثل ما تقولين الآن في حضرتي أحد من الأعداء والأصدقاء>>، وهذا يعني أن القول الذي جهرت به "سعدى" للجنرال وهو أنه <<قاطع رقاب>> يُسِرُّه الآخرون (الأصدقاء والأعداء)، وعليه فالقول يعود لمتكلم واحد وهي "سعدى" لكنه يمزج بين وعيين لغويين الأول لـ"سعدى" والثاني للأعداء والأصدقاء.

فالشخصيات إذًا تساهم في إدراج التعدد اللّغوي في جسم الرواية عبر خطابات الشخوص، "فهي تترجم خطابات الآخرين داخل لغة أجنبية بالنسبة للكاتب، إلا أنّ الكاتب يعمد إلى عرض أقوال الشخوص مع الحفاظ على لغاتهم الخاصة التي يقبع خلفها، حيث تتم المقابلة بينهم في إطار حواري دون تدخل من قبل المبدع الذي يشرع في التأثير بهم لبقائه خارج لغاتهم الخاصة التي يقبع خلفها، ويمكن للكاتب أن يلتقي بشخوصه في المناطق المحيطة بهم، ففي هاته المناطق تهيمن أشكال البنيات الهجينة الأكثر تنوعا ودائما تكون تقريبا في صيغة حوار، وداخلها ينتشر الحوار بين الكاتب وشخوصه، وهو ليس حوارا دراميا متمفصلا إلى ردود، بل أنه حوار خاص بالرواية، منجز داخل بنيات لها مظهر مونولوجي، إن تنوع لغات مجتمع ما يتجسد في العمل الروائي، عبر خطابات الشخوص التي تساهم في خلق تنضيد تراتبي وتنسيب الوعي اللّساني"[1].

2 -الحوار بأسلوب مباشر:

الأسلوب المباشر هو ذلك الأسلوب الذي يتدخل وفقه الراوي بالتقديم لكلام الشخصية وتوجيهه فقط[2]، وفي هذا النوع من الحوار يتم "التداخل بين السرد وقيّمه، وبين مهارة الحوار وضروراته، وتداخل المهارتين يثبت بأن لكل منهما دورا وقيمة في الخطاب، فالسرد يدفع بالأحداث نحو النهاية، فيساعد على توالدها وعلى تراكم المتواليات السردية، وعلى خلق الانسجام بين فقرات النص أو بين فصول الرواية، أو بين مشاهد القصة، بينما الحوار

(1) رشيد أوديجي، التعدد اللّغوي في الرواية وحوارية الخطاب عند باختين، التجليات والدلالة، مجلة دراسات، المجلد 6، العدد 2، ديسمبر 2017م، ص34.

(2) ينظر، عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، ص 54.

يضفي على الخطاب القصصي طابع السجال"[1] ، وهذا التناوب بين الحوار والسرد هو الذي يكسر خطية السرد، ويعمل على التحول من السكون إلى الحركة، بفعل الحوار الذي يشعر القارئ بالمشاركة، حيث يجعل القارئ قريبا من الشخصية بشكل كبير، مما يحدث تفاعلا بينهما، وهنا تتولى الشخصيات التصريح بالمعلومات سواء كانت معلومات خاصة بشخصيات أخرى وبأعمالها، أو بمختلف العلاقات بينها.

إن معظم الحوارات التي سادت الرواية كثيرا جاءت بأسلوب مباشر، تتخللها تعليقات بسيطة للراوي، حتى تكاد تكون هذه الحوارات السمة الغالبة على الرواية، وعليه فإن هذا النوع من الحوارات يعبر عن أنماط مختلفة من الوعي؛ وعي الشخصيات المشاركة في الحوار، ووعي الراوي الذي يتدخل من حين لآخر للتعليق سواء كان مشاركا أو غائبا، من هذه الحوارات هذا المقطع الذي يتحدث فيه "ذياب الزغبي"عن لحظة إطلاق سراحه بعد سجنه من طرف "حسن بن سرحان"، حيث يقول: "أحضرني مكبلا بالسلاسل مهانا، ولما رآني الفرسان في هيئتي تلك ضحكوا ساخرين وقالوا:

- لا يمكن أن يكون هذا الجنرال ذياب الذي تحكي عنه وعن فرسه " الهامر" الأساطير..

سألني حسن بنبرة ساخرة:

- كيف ترى نفسك الآن يا حضرة الجنرال الزغبي..؟

- أنا بخير ما دمت راضيا عني يا سيد القوم وسيد "الإمبراطهورية""[2].

فهذا الحوار يعبر عن نظرة الفرسان الساخرة لـ"ذياب الزغبي" ولفرسه "الهامر"، كما أسفر عن رأي "ذياب الزغبي" في الحال التي آل إليها، وبالإضافة إلى الرؤى المختلفة للشخصيات، والأغراض النفعية لها المتحققة من خلال الحوار بينها، نجد أن التعدد اللغوي أُدخل بواسطة الكلمة المعربة <<الهامر>>، فهذه الكلمة في الحقيقة نوعية من السيارات رباعية الدفع، التي تتميز بشدة التحمل، والقدرة على السير في الأماكن الوعرة، وقد استعارها الراوي ليبين أن هذه الفرس أشد وأقوى تحملا أثناء المعارك، كما أدخل التعدد أيضا عبر اللغة

([1]) محمد المعتصم، المرأة و السرد، دار الثقافة ، المغرب، ط1، 2004م، ص ص 185، 186.

([2]) الرواية، ص 154.

الساخرة التي تمثلها كلمة "الإمبراطهورية"، وبالتالي يكون الحوار الخالص بين الشخصيات قد تغذى من الحوارية الكبرى للرواية كما ساهم في تغذيتها من خلال المزج بين اللغات داخله.

كما ساهم الحوار في إدخال التعدد اللغوي إلى الرواية عن طريق الشخصيات المختلفة، فألقى الضوء على لغة المثقفين والحكماء، الذين يمتلكون أسلوبا حكيما وسديدا في معالجة الأمور المستعصية، ويعد "أبو زيد" ممثلا للشخصية المثقفة وذلك يبدو من خلال المقاطع السردية التي وردت بلسانه، والتي تنم عن رزانته وخبرته، منها الحوار الذي دار بينه وبين رئيس الهلاليين "حسن بن سرحان"، الذي واجه "ذياب الزغبي" ليسترد منه حكم الأمبراطهورية بتونس، حيث قال له: "أيّها الرئيس أنت سيد القوم وأحكمهم وأعقلهم وأحلمهم وذياب فارسنا المغوار وجنرالنا الباسل، شئنا أم أبينا وإذا كان قد أبدى عصيانه وتمرده فليس من الحكمة أن نعيده إلى جادة الصواب بأسلوبه الهمجي وإلاّ أصبحنا مثله.. إني أخاف الفتنة أكثر من أي شيء آخر .. الأفضل أن نكون أحلم منه ونصالحه، وهو قبل كل شيء صهرك.. وإذا كان قد أبدى رغبته في مقايضة السياسة بالمصاهرة، فليكن له ما أراد أنا موافق على تطليق الجازية.." [1]، وهنا يبدو أن الشخصية المثقفة تعطي الأولوية للمصلحة العامة قبل المصلحة الخاصة.

كما تضمن الحوار لغة الثورانيين المحتجين على الحاكم، تلك اللغة الخطابية الحماسية المشحونة بمختلف الانفعالات والمشاعر، التي تنم عن الروح الثائرة على الأوضاع، والراغبة في إزالة الحكم الديكتاتوري القائم، وتوجد هذه اللغة ضمن الخطاب الذي وجهته "الجازية" وفرسانها لـ"ذياب الزغبي":

"- أيها الجنرال.. أيها الشر الأعظم، ارحل.. ارحل.. ارحل..

"بضربة واحدة، ازهقوا روح ذياب الأوليغارشي الديكتاتور الغدار، لا تأخذكم به رأفة ولا شفقة ليتفرق دمه بينكم، لا ترحموا من لن يرحمكم، كما لم يرحم آباءكم من قبلكم، وحرمكم من حاضركم ومن حقكم في الحياة الكريمة، وبرك في طريقكم مثل جمل أجرب، ويريد أن

(1) الرواية، ص 103.

يصادر مستقبلكم، ليستأثر بالسلطة والمال والجاه والغطرسة لنفسه لابنه "نصر الدين" من بعده ولعشيرته الزغبية"[1].

مما تقدم يمكن القول أن الحوارات الخالصة ساهمت في إدخال التعدد اللغوي إلى الرواية، مما جعل منها لوحة فنية مركبة من مجموع اللغات المتحاورة التي تمثلها مختلف شخصيات الرواية، ليبدو الأمر أمام المتلقي وكأن تلك الحوارات فعلا مجسدة على أرض الواقع ويستحيل أن تكون من نسج الخيال.

المطلب الثاني– التهجين:

يعد التهجين(Hybridation) الشكل الثاني من أشكال التعدد اللساني في الرواية، إذ يشير إلى وجود مزج بين اللغات، واللهجات، والأساليب، أو أشكال الوعي في الملفوظات الصادرة عن الشخصيات بأشكال مختلفة، وهذا المزج لا يكون عفويا بل يكون متعمدا من طرف المؤلف، وذلك بغرض إدخال التنوع على الرواية، وقد عرفه "باختين" بقوله: "التهجين: أي مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، والتقاء وعيين لغويين مفصولين داخل ساحة ذلك الملفوظ، ويلزم أن يكون التهجين قصديا" [2]، ذلك لأنه يرى أن "صورة اللغة في الفن الأدبي يجب أن تكون هجينا قصديا يتحتم وجود وعيين لسانيين: الوعي المشخَّص والوعي الذي يشخِّص، وهما ينتميان إلى نسق لغة مختلفة، وصورة اللغة من حيث هي هجنة قصدية تعد هجنة واعية مرتبطة بالوعي والإرادة الخالصة للكاتب الذي يشخِّص والوعي والإرادة الخاصة بالشخصية الروائية"[3]، وهذا يشير إلى أن التهجين أنواع ما دام التهجين الموجود في الرواية قصديا/ إراديا.

وعليه فإن "باختين" يرى أن التهجين إرادي ولاإرادي، فالروائي يقصد إلى التهجين إراديا، بينما يقع التهجين عادة بين اللّغات في كلام الناس اليومي المألوف بشكل لا إرادي، بل يدخل في سياق تبادل التأثير المألوف بين اللّهجات واللّغات التي تتعايش في حقل

([1]) الرواية، ص 25.

([2]) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 18.

([3]) المرجع نفسه، ص 28.

اجتماعي واحد، وهذا التهجين ليس له بعد جمالي إطلاقا، وإنما تتحاور اللّغات بطريقة إبداعية أدبية، في التهجين الإرادي داخل الفن الروائي[1].

وفي التهجين القصدي لا يتعلق الأمر فحسب بمزج أشكال أسلوبين أو لغتين وإشاراتهما، وإنما يتعلق الأمر قبل كل شيء بالصدمة التي تصيب وجهات النظر حول العالم داخل تلك الأشكال[2]، حيث" تعمل الإضاءة المتبادلة بين لغة محلية ولغة أجنبية في عملية الخلق الأدبي على تأكيد <<إدراك العالم>> في كلتا اللّغتين وتعطيه شكلا، وكذلك تفعل مع شكليهما الداخليين وأنظمة قيمهما الخاصة. وبالنسبة للوعي الذي يخلق العمل الأدبي ليس ما يظهر من الحقل الذي يضيئه اللّسان الأجنبي هو النظام الصوتي للّغة المحلية أو خصائصها المورفولوجية أو حتى معجمها المجرد، بل، وبدقة، ذلك الذي يجعل من اللّغة إدراكا محسوسا للعالم لا يمكن ترجمته إطلاقا، وبالتحديد أسلوب اللّغة كوحدة كاملة "[3]، وعليه فإن المبدع يعمل على خلق عوالم جديدة بواسطة اللغة الهجينة حيث تبرز مهارات اللغات المتباينة في إدراك العالم الخارجي، والتعبير عنه بأساليب غير مألوفة تكسر أفق انتظار المتلقي، وهذا هو الهدف الأسمى من الإبداع عموما والإبداع الروائي خصوصا، هذا بالإضافة إلى مختلف الإيديولوجيات المبثوثة في طياته.

كما يعد التركيب هجينا ذلك القول الذي يعود بسماته النحوية والتأليفية إلى متكلم واحد، إنّما يختلط فيه في الواقع قولان وطريقتان في الكلام، أسلوبان، <<لغتان>>، أفقان من المعاني والقيم، حيث أنه لا حدّا شكليا -تأليفيا أو نحويا- بين هذين القولين، الأسلوبين، اللّغتين، الأفقين؛ الانقسام بين الأصوات واللّغات يجري في نطاق الكل النحوي الواحد وغالبا ما يكون في نطاق الجملة البسيطة، بل كثيرا ما تعود كلمة واحدة في الوقت نفسه إلى لغتين، أفقين يتقاطعان في التركيب الهجين، وبالتالي تكتسب هذه الكلمة معنيين ونبرتين مختلفتين، وللتراكيب الهجينة أهمية كبيرة في الأسلوب الروائي، ويعد التعليل الموضوعي الكاذب أحد أنواع التركيب الهجين في شكل كلام الآخر الخفي (كلام الرأي العام، وجود كلمات اعتراضية من مثل: وهكذا، وبالتالي، وأدوات الربط مثل: حيث أن، لأن، سبب أن،

([1]) ينظر، حميد لحميداني، أسلوبية الرواية، ص 86.

([2]) ينظر، المرجع نفسه، ص 91.

([3]) تزفيتان تودوروف، باختين والمبدأ الحواري، ص 123.

على الرغم من...)؛ لأن وجود كلمات اعتراضية تضيع قصد المؤلّف المباشر وتتردد كلغة غريبة، تصبح عاكسة بل حتى متصلة بالموضوع-الشيء[1].

ويكون التهجين أيضا عن طريق المزج بين لغات مختلفة متعايشة في نطاق لهجة واحدة للغة قومية واحدة، ويتحقق من خلال التصادم بين وجهات النظر إلى المعالم الكامنة في هذه الأشكال اللّغوية[2]، هذا ما جعل "ميخائيل باختين" يقول: "الهجنة الروائية ليست هي ثنائية الصوت والنبرة فحسب، بل، هي مزدوجة اللسان، وهي لا تشمل فقط على وعيين فرديين، على صوتين، على نبرتين، بل على وعيين اجتماعيين لسانيين، وعلى حقبتين ليستا في الحقيقة مختلطتين هنا بكيفية لا واعية(...)، بل هما قد التقيتا بوعي، وتتصارعان فوق أرض الملفوظ"[3].

وتكمن طبيعة التهجين في وجود علاقة غير متكافئة بين اللّغتين المهجنتين، حيث توجد هناك لغة مشخِّصة ولغة أخرى مشخَّصة، وعن هذا الأمر يقول "باختين": "إن صورة اللّغة بوصفها هيمنة قصدية، هي قبل كل شيء هجنة واعية بخلاف الهجنة التاريخية العضوية الغامضة لسانيا، إنها بالضبط ذلك الوعي بلغة من جانب لغة أخرى، إنها النور الذي يلقيه عليها وعي لساني آخر، ويمكن لصوره أن تنبني فقط من وجهة نظر لغة أخرى مقبولة على أنها بمثابة معيار(..)، من مميزات التهجين أيضا أن يكون هناك على الأقل، صوتان لغويان أو وعيان، حاضران معا إلزاميا في ملفوظ واحد، لأنّ هناك أشكالا أخرى من الحوارية لا يشترط فيها حضور ازدواجي مباشر للغتين" [4]، وهذا ما جعله يقر بأن الهجنة الأدبية تتطلب جهدا ضخما؛ لأنها مؤسلبة كلية، وموزونة بإمعان، ومفكر فيها من البداية إلى النهاية، وهذا ما يجعلها تختلف جذريا عن مزج اللغات الموجود عند كتاب النثر المبتذلين لكونه مزجا سطحيا عفويا [5]، وهذا يعني أن التهجين العفوي أمر سلبي في نظر "باختين" أما التهجين الإرادي عنصر إيجابي يهدف إلى إنتاج الجديد دائما.

([1]) ينظر،ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص ص 69- 70.

([2]) ينظر، المرجع نفسه، ص ص 146_147.

([3]) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 121.

([4]) حميد لحميداني، أسلوبية الرواية، ص 86.

([5]) ينظر، ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 125.

وهذه بعض المقاطع السردية التي تجلى فيها التهجين في رواية "حضرة الجنرال" لـ"كمال قرور"، والذي تمظهر بأشكال عدة، وهي:

1 -التهجين بين اللغة العربية الفصحى والعامية:

يرى الباحثون والنقاد أن استخدام العامية في الرواية لا يخل ولا يضر بالعربية في شيء، بل هو تعبير عن واقع لغوي وتحقيق للمعادلة بين ما يتكلم به الناس بلغة دارجة بسيطة وما يسطر في الكتب، ويلقى من خطب، بل إن خطيب الجمعة قد يخرج أحيانا عن نمط الفصحى إلى لغة الحياة اليومية حتى يقترب من الناس في توصيل أفكاره، على ألا تكون العامية مسفّة أو مبتذلة، بل مهذبة وقريبة من الفصحى، كما يرى "صلاح صالح" أن توظيف العامية في الرواية لا مفر منه منذ سبعينيات القرن الماضي حتى الآن؛ لأنه أقرب إلى الواقعية، في الحياة الواقعية وملامسته للقارئ، بحيث يوضع في وسط الأحداث وجو الرواية العام انطلاقا من أن الشخصيات الواقعية في الحياة اليومية تستعمل هذه التراكيب، فيحصل بذلك الصدق الفني على العمل السردي بأكمله، ويجد إقبالا من لدن المتلقي لا النفور والملل، فهي إذن أساليب معتمدة لإشاعة الأجواء المحلية والتي تتجاوز باستعمالها حدود الاستعمال الفكري، ولقد لوحظ أن العامية انحصر توظيفها في الحوار؛ لأنه الأسلوب الأوسع لتنويع التعابير واللغة بصفة عامة، ذلك أن الحوار يعبر عن الشخصيات ومواقفها أكثر مما يعبر عن آراء القاص ومواقفه [1]؛ لذلك صار القاص يترك لشخصياته الحرية في التعبير عن أفكارهم وعواطفهم ورؤاهم للعالم، لتصبح مواقفه جزءا من مجموع المواقف الموجودة في الرواية، وتغدو العامية طريقة من بين الطرق التي تضفي على الرواية الإحالة الواقعية.

من المقاطع التي تمظهر فيها التهجين في الرواية من خلال المزج بين اللّغة الفصحى واللّغة العامية المقطع الآتي:

"وأُخوِّف الشعب في كل خُطبي بمناسبة وبغير مناسبة بخطر الغول القادم: "بعّو".. "بعّو" يتربص بدولتنا "بعّو" لا يحب لنا الخير "بعّو" يتآمر على الوحدة الوطنية "بعّو" عدونا

(1) ينظر، أحمد نقي، السمات الأسلوبية في الرواية الجزائرية المعاصرة، أطروحة دكتوراه، إشراف: د/ محمد عباس، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2018/2017م، ص 268.

التاريخي الشرير. حتى ارتبط اسم "بعّو" بشخصي، وبإمبراطهوريتي فأصبحوا يطلقون عليّ اسم "الجنرال بعو" وعلى إمبراطهوريتي "إمبراطهورية بعو"..[1].

فلفظة<<بعو>> عامية محضى؛ لأنها من نسج الخيال الشعبي، تستعمل عادة لتخويف الأطفال الصغار أثناء عجز الكبار عند منعهم من فعل بعض الأمور، أو عجزهم عن تنويمهم؛ لأنها كلمة توحي بالقوة والسلطة، وقد استعملها الراوي ليبين مدى الرعب الذي بثه في قلوب الناس، كما أن المتأمل في هذه العبارة يجد أنها تضم وعيين لغويين مختلفين؛ الوعي الأول المشخِّص يعود للراوي "ذياب" بحكم أنه هو المتكلم، والوعي الآخر المشخَّص هو وعيعامة الناس؛ لأنهم هم الذين ينادونه باسم "بعو".

أما في قوله: "هل تصحّح ما اقترفت من أخطاء وآثام وجرائم أم تعيد التجربة الدموية كما كانت، أم تراك ستكون أكثر تجبّرا و"تفرعينا" وبطشا ودموية؟ " [2]، فقد مزج الراوي بين كلمات فصيحة<< تجبرا، بطشا، دموية >> وكلمة عامية لها المعنى نفسه<<تفرعينا>> التي يقولها عامة الناس لتزيد من جلاء الوصف أكثر، فكلمة" تفرعينا" تجعل المتلقي يستحضر الطاغية "فرعون" وما فعله بسيدنا "موسى" عليه السلام وبقومه من بطش وتجبر في الأرض.

كذلك في هذا المقطع: "أنا مكابر وعنيد.. "نموت على تغنّانت" ولا أحب الاستسلام للأمر الواقع. أفكر في خوض جولة جديدة لمواجهة هؤلاء، "هنا يموت قاسي ويتدفن" لكن هيهات.. الجسد يخون"[3]، فعبارة << نموت على تغنانت>>، وكذلك عبارة <<هنا يموت قاسي ويتدفن>> مأخوذتان من الرصيد اللغوي العامي، مع العلم أن المعنى الحقيقي لكلمة "تاغنانت" في وسطها الحقيقي الشاوي هو الإصرار على نصرة الحق والذوذ عنه، والدليل على ذلك إصدار الحركة الوطنية في أربعينيات القرن العشرين لجريدة "فتاغنانت" التي تدعو إلى الإصرار على نصرة الحق، غير أن التداول حمّلها دلالات أخرى، فأصبحت تستحضر حين يعاند الشخص الآخرين، سواء أكان هذا الشخص على حق أم على باطل، وتعد عبارة "هنا يموت قاسي ويتدفن" توكيدا لها إلى جانب المثل القائل "معزة ولو طارت"، لذلك فإن المقطع السردي السابق يمزج بين العربية الفصحى والعامية الشاوية وغير الشاوية.

([1]) الرواية، ص ص 9، 10.

([2]) الرواية، ص 19.

([3]) الرواية، ص 24.

أما في هذا المقطع السردي: " آه يا "بورب" قرن في السلطة مثل رمشة عين.. ما أقصر أعمارنا .. وما أطول أطماعنا.."[1]، فقد مزج الراوي بين الفصحى والعامية وذلك من خلال استخدام لفظة << بورب>> العامية لإظهار تعجبه؛ لأنه يجد فيها أفضل تعبير لتصوير مشهد التعجب من الألفاظ التعجبية الفصيحة، وذلك للتعبير عن سرعة انقضاء الوقت.

وعندما نلاحظ هذا المقطع: "كنت جنديا باسلا، ثم ضابطا منضبطا محنكا، ثم فارسا مغوارا، قبل أن أصبح جنرالا مهابا مرهوبا و"امبراطهورا" دكتاتوريا أوليغارشيا يحكم قطيع "الغاشي" بأحكامه ومزاجه ونزواته"[2]، نجد أن الراوي مزج العامية بالفصحى أيضا من خلال استعماله لكلمة <<الغاشي>>، التي توحي بعدم وعي الناس بما يحدث حولهم، ورضوخهم لكل ما يملى عليهم من أوامر، وما يثبت ذلك جعل تلك الكلمة مضافة إلى كلمة <<قطيع>> التي وضعت أصلا لمجموعة من الحيوان.

2 -التهجين بين اللغة العربية الفصحى واللغة الفرنسية:

لقد تمّ المزج بين اللّغة العربية الفصحى واللّغة الفرنسية، حين وظف الراوي هذه الأخيرة في شكل رموز مختصرة لبعض العبارات، وذلك أثناء وصف الأئمة الذين وظفهم "ذياب الزغبي" لتعليم الناس كيفية طاعة الحاكم، إذ قاموا يرددون الآية الكريمة الآتية: <<وأطيعوا أولي الأمر منكم >> للتأثير على الناس من أجل طاعة الحاكم الديكتاتور؛ ذلك لأنهم يعرفون مصير من تسوّل له نفسه أن يخرج عن طاعة الحاكم، إذ قال: "وكان على أئمة ccp أن يبادروا بترديد الآية في كل الخطب والصلوات المفروضة والنوافل حفاظا على الأمن العام من القلاقل وحفاظا على خبزهم اليومي الطري" [3]، فمن خلال نعت الراوي للأئمة بـ<<أئمة ccp>>، يتبين أنهم لا يبالون بالمبادئ والأصول الشرعية بقدر ما يهتمون بما يعود عليهم من أجور.

كما تضمنت الرواية بعض الرموز لقنوات تلفزيونية فضائية باللغة الأجنبية وذلك في القول الآتي: "وللمرة الثالثة يؤكد المركز الأجنبي ما جاء في التقريرين السابقين ويخدمني

([1]) الرواية، ص 30.

([2]) الرواية، ص 32.

([3]) الرواية، ص 174.

خدمة جليلة بعد تسريب التقرير لوكالات الأنباء العالمية الشهيرة وبعض الفضائيات مثل الجزيرة و CNN وBBC لتأكيد قبول شعبي بحكمي في قرن الديمقراطية والحكم الراشد"[1].

أما الشكل الثاني الذي تم فيه التهجين بين اللغة العربية الفصحى واللغة الفرنسية، فكان من خلال توظيف كلمات معرّبة في عدة مواضع، منها هذا المقطع: "لا بد من اللّجوء إلى العلم لتثبيت العرش الإمبراطهوري بعد أن كان يقوم على أشياء محلية خاصة جدا، كالتزوير الوطني المبرمج ودجل الدراويش و"البوليتيك" "[2]، والكلمة المعربة في هذا القول هي<<البوليتيك>>، حيث كان بمقدوره أن يقول << السياسة>> إلا أنه آثر الأولى على الثانية لما تحمله من شحنات ساخرة حول سياسة السلطة للاستبداد بالحكم، وهي الكلمة الشائعة بين العوام.

كذلك ما ورد على لسان مدير المخابرات لمّا سأله الجنرال "ذياب" حول وجود مُعارض لسياسة السلطة التي وصفها بالشمولية في إمبراطوريته ، فأجابه قائلا: "على الإطلاق يا حضرة الجنرال، لقد تعوّد المواطنون جيلا بعد جيل على هذه الحياة الروتينية، فيها الدعة والكسل..." [3]، وفي هذا المقطع نجد أن المزج تم من خلال إدخال لفظة <<الروتينية>> ليعبر بها عن العيش وفق وتيرة واحدة، حياة لا تعرف التغيير والتجديد،وهذا ما جعل الراوي يستخدم هذه الكلمة المعربة؛ لأنها الكلمة التي يمكنها أن تعبر عن الموقف أكثر، فهذه الكلمة صحيح قد وردت في ملفوظ مدير المخابرات لكنها تعبر في الحقيقة عن الرأي العام .

وفي السياق نفسه تم المزج بين العربية والكلمات المعربة حين اعترض "ذياب الزغبي" طريق "ميكي ماوس" لكي يستجوبه فقال له:"(ستوب) يا "ميكي ماوس" بقية (الديسكور) أعرفه وأحفظه عن ظهر قلب لا داعي لسرده على مسامعي" [4]، فالراوي استعمل لفظة<<ستوب>> بدلا من <<قف>> لأنه يريده أن يتوقف في الحال عن الكلام من دون أن ينبس ببنت كلمة، كما استخدم لفظة <<الديسكور>> بدلا من لفظة <<الخطاب>>؛ لأنها اللفظة

(1) الرواية، ص 181.
(2) الرواية، ص ن.
(3) الرواية، ص ن.
(4) الرواية، ص 190.

الشائعة بين العامة حول الكلام الذي يتكرر حكيه بين الناس إلى درجة الملل، وكذلك استعمال لفظتي <<الديكتاتوريون>>، و <<الأوتوماتيكية>> في المقطع الذي ورد على لسان "الجازية" والموجه إلى "ذياب الزغبي"، الذي يصف الأسلحة العصرية التي أحضرها اليتامى الهلاليون لقتل الحاكم الديكتاتور "ذياب الزغبي"، حيث قالت: "... يمكنك أن تطلق رصاصتك الأولى والأخيرة على الجازية، على حبك الكاذب المتوهم. أنت تحب نفسك ولا تحبني يا ذياب.. ما دمت جبنت، ولم تطلقها على رأسك كما يفعل الديكتاتوريون الشجعان، وما دمت غير قادر على قتل كل هؤلاء اليتامى المدججين بالأسلحة الأوتوماتيكية والرشاشة الفتاكة، ولكنهم سيقتلونك بسلاحك"[1].

أما في قوله: "طعنوني "السوفج" بسلاحي الذي ظللت أشهره في وجوههم" [2]، فقد تم التهجين بواسطة الكلمة المعربة <<السوفج>>، ليصف بها مدى شراسة أبناء الهلاليين الذين قتل آباءهم وشردهم، فهو يراهم كالوحوش المفترسة التي تنقض على طريدتها، وهذه اللفظة مستخدمة كثيرا من طرف كبار السن من العوام.

كما وظف التعريب في شكل عبارات وذلك في المقطع الذي يتحدث فيه الراوي عن رأي الناس في حاكمهم "ذياب الزغبي"، حيث قالوا عنه:

"- رائد التنمية والنهضة القومية، حضرة الجنرال..

-أعزه الله بقرن آخر من الحكم الشمولي ورسخ لابنه من بعده الحكم والصولجان. استورد لنا كل أنواع الألبان والأجبان، فكيف نتنكر للصدر الحنون الذي لم يفطمنا عن الحليب الهولندي و(فرماج لافاش كيري)" [3]، غير أن المتأمل لهذا المقطع السردي يجده يجمع بين أشكال حوارية مختلفة، فبالإضافة إلى اشتماله على التهجين بين اللغة العربية والمعربة من خلال استخدام عبارة <<فرماج لافاش كيري>> عوضا عن <<جبن البقرة الضاحكة>> ، فقد جاء في شكل حوار خالص نلمس فيه المحاكاة الساخرة للغة العوام التي يتجلى فيها الرياء والتظاهر بالرضا على الأوضاع، على الرغم من الاستبداد القائم.

([1]) الرواية ، ص ص 218، 219.

([2]) الرواية، ص 18.

([3]) الرواية، ص 187.

إن ورود ألفاظ وعبارات أجنبية باللغة الفرنسية يعني أن ما يهدف إليه الراوي لا يمكن أن يؤدي الغرض إلا بوجود هذه اللغة الأجنبية، وعليه فإن هذا الأمر يوحي بوجود هيمنة ثقافية خفية للغة الفرنسية على اللغة العربية، وهو ما يعرف بالفرانكفونية و"يعتبر هذا المستوى، مستوى يتعلق بأيديولوجية الهيمنة، بعيدا عن الانفتاح الطبيعي، وترتبط الفرانكفونية Francophonie بمفهوم العلاقة القهرية بوساطة اللغة الفرنسية، لأنها لا تعني الشعب الفرنسي، بل الدول والشعوب الأخرى الناطقة بالفرنسية، وهنا بيت القصيد، فالشعوب التي تتحدث الفرنسية كانت شعوبا مستعمرة تحت هيمنة الدول الفرنسية، ثم انتقلت إلى حالة الاستقلال فانتقلت من حالة الاستعمار الفرنسي العسكري إلى حالة الاستعمار الفرنسي الثقافي، ولم تكن العلاقة بين هذه الشعوب واللغة الفرنسية علاقة اختيارية، بل فرضت هذه الحالة، حالة "الإرث الاستعماري" المتجدد" [1]، الذي بقيت آثاره منتشرة في الكثير من دول العالم، خصوصا دول المغرب العربي.

وعليه فإن "التجاور الحواري للغات الخالصة إلى جانب التهجينات في الرواية هو وسيلة قوية لخلق صور اللغات، والتجابه الحواري للغات (وليس للمعاني التي تشتمل عليها) يرسم حدود اللغات، ويتيح الإحساس بها، ويرغم على استشفاف الأشكال البلاستيكية للغة"[2]، فتتجلى القدرة الإنتاجية للغات من خلال التفاعل مع بعضها البعض.

3 -التهجين بين وعيين لغويين(وعي حاضر ووعي غائب):

يبدو التهجين بين وعيين لغويين في هذا المقطع الذي يعود إلى متكلم واحد وهو "ذياب الزغبي" حين كان يكلم "غارسيا ماركيز"، لكنه يجمع في الحقيقة بين وعيين لغويين مختلفين، الوعي الأول للمتكلم والوعي الثاني للكاتب "أنطونيو قرامشي" الذي كان حاضرا بوعيه اللغوي فقط في كلام "ذياب" دون أن يكون حاضرا فعليا، حيث يقول: "اخترتك عزيزي ماركيز لكتابة سيرتي الحقيقية، بعد أن تعرضت للتهميش والإقصاء والتشويه، فقررت- تصحيحا للمسار واستجابة لرغبة أنطونيو غرامشي- أن أعلن عن مزايدة دولية لكتابة سيرتي

([1]) عز الدين المناصرة، المثاقفة والنقد المقارن(منظور إشكالي)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2، 1996م، ص98.

([2]) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 123.

الرسمية وفق معايير أدبية عالمية في كل الوسائط الإعلامية المحلية والقومية والعالمية" [1]، فالملاحظ لعبارة "واستجابة لرغبة أنطونيو غرامشي- أن أعلن عن مزايدة دولية لكتابة سيرتي الرسمية وفق معايير أدبية عالمية في كل الوسائط الإعلامية المحلية والقومية والعالمية" يجد أن هذه العبارة تعود إلى متلفظ واحد وهو "ذياب الزغبي"، لكن المتمعن فيها يجد أنها تضم وعي "ذياب" ووعي أنطونيو قرامشي" الذي تجسده عبارة "رغبة أنطونيو غرامشي" المتمثلة في الإعلان عن مزايدة دولية لكتابة سيرته؛ وكأننا به يقول: "يا "ذياب" أعلن عن مزايدة دولية لكتابة سيرتك الرسمية وفق معايير عالمية في كل الوسائط الإعلامية المحلية والقومية والعالمية".

كما قام الروائي بالمزج بين وعيين لغويين في هذا المقطع الذي يخاطب فيه "ذياب الزغبي" "الجازية"، حيث يقول: "آه.. الجازية، التي خفق لها القلب في ربيع العمر. وبقي في خريفه يشهق، ولم تنسنها كل نساء قصري والجواري والمحظيات، وبائعات الهوى، هي غصتي، وشوكة في حلقي وقلبي.

عليك الحب يا الجازية..

خذلتني و"بهدلتني" وأنت حية وخذلتني وأدميتني وأنت ميتة وقهرتني وأنت بين الحياة والموت"[2].

وهنا نجد أن الراوي قد استعمل وعيين لغويين داخل ملفوظه، ذلك أنه أثناء حواره مع "غارسيا ماركيز" استخدم حوارا آخر مع نفسه استحضر من خلاله وعي "الجازية" داخل الملفوظ نفسه وكأنه يرد فيه عليها كأنها حاضرة أمامه؛ لأنه استعمل ضمائر المخاطب المتصلة (الكاف، والتاء) في الكلمات الآتية: عليك، خذلتني، بهدلتني، أدميتني، قهرتني، وكذلك الضمير المنفصل <أنتِ>، وهنا نجد الوعي المشخِّص هو وعي "ذياب"، والوعي المشخَّص هو وعي "الجازية" حاضرين في الملفوظ نفسه الذي يعود في ظاهره للمتكلم "ذياب"؛ وهذا يعني أن هناك حوارين؛ حوارا صريحا وحوارا خفيا يشكلان جدلا بين وعيين.

([1]) الرواية، ص 36.

([2]) الرواية، ص ص 27، 28.

كما يبدو التهجين بين وعيين لغويين من خلال هذا المقطع السردي الوارد على لسان "ذياب" الذي يقول فيه: " نعم في لحظة غضب وببرودة ووحشية، وبكل جبن أطلقت على الجازية حبيبتي الرصاصة الوحيدة التي احتفظت بها في مسدسي طوال حياتي، للحظة استثنائية .

يا لها من جريمة حمقاء..

كانت الرصاصة هدية من أحمد بن قاسم الحجري "أفوقاي" العالم الأندلسي الغريب الأطوار، الذي جاءني حافي القدمين من القرن السادس عشر بمشروعه الغريب لتطوير صناعة البارود والمدافع والسفن الحربية والتجارية، فرفضته دون مناقشة أو خوض في حيثياته وتفاصيله واستشرافه" [1]، ويتجلى التهجين بالتحديد في هذه العبارة "الذي جاءني حافي القدمين من القرن السادس عشر بمشروعه الغريب لتطوير صناعة البارود والمدافع والسفن الحربية والتجارية، فرفضه دون مناقشة..."، فهذه العبارة تعود إلى متكلم واحد وهو "ذياب الزغبي" لكنها تتضمن أيضا الوعي اللغوي لـ"أفوقاي" وكأننا نسمع هذا الأخير يقول: "عليك أن تقوم بمشروع تطوير البارود والمدافع والسفن الحربية والتجارية يا ذياب"، و"ذياب" يرد عليه قائلا:" أنا أرفض هذا المشروع فلا تناقشني".

ويتجلى التهجين بين وعيين أيضا في هذا القول الذي ورد على لسان "ذياب الزغبي"، والذي يضم وعي لساني آخر هو وعي الشعب، حيث يقول:" أخذت من الألقاب المتناقضة ما لم يأخذه من قبلي ومن بعدي حاكم أو ملك أو "إمبراطور" على وجه الأرض.

فأنا السلطان الخليفة زعيم الأمة، ملك الملوك، "الإمبراطور"، الفارس، الجنرال "بعو"، "الأوليغارشي"، الديكتاتور، الجهوي، المتعصب، الجشع، المنتقم، سلال القلوب، قاطع الرقاب، خائن الملح.

الطرقي, البعثي، الإسلاموي، الناصري، الاشتراكي، الليبيرالي، الماسوني، الصهيوني، العنصري، الطوباوي، الفوضوي، المجوسي، النازي، الفاشيست، البربريست، الماركسي، العلماني، الغلماني، (...)، "لخوانجي"، العربيد، عبد روما، حليف روسيا، خادم أمريكا،

(1) الرواية، ص 8.

معين الفرس، مدلل بريطانيا، جاسوس الفاتيكان، وكلب فرنسا" [1]، فهذه الألقاب على الرغم من أنه هو الذي قالها في ملفوظ واحد، إلا أنها تعود في الحقيقة إلى الشعب الذي ألصقها به في مختلف المواقف التي مر بها.

من التراكيب الهجينة التي تعود تراكيبها إلى متكلم واحد لكنها في الحقيقة هي خليط من قولين معبرين عن وعيين لغويين مفصولين بفارق اجتماعي، ما ورد في ملفوظ "خضير" حين خاطب سيده "الزناتي خليفة" قائلا: "معذرة سيدي لقد ظننت الحرب سهلة مثل غلق الباب وفتحها.. أعفني منها رجاء، سأكتفي بمهنتي التي ورثتها عن أبي وأترك الحرب لرجالها وفرسانها"[2].

فالمتمعن في هذا المقطع السردي يجد أن المتكلم هو حارس البوابة "خضير"، لكن في الواقع أن الكلام الذي قاله "خضير" يعود لـ"أبي زيد" وذلك حين حذّره قبل أن يبدأ المبارزة معه، وما يبين ذلك هذا المقطع الوارد قبله: "قهقه أبو زيد ساخرا وقال:

-يا حارس البوابة لا تطمع فيما ليس لك فيه نصيب، ارجع إلى عملك أفضل لك، وانج بنفسك وانقد رأسك، إذا كنت تعرف أسرار فتح وغلق بوابة الحصن فقد وفيت، لأن أسرار الحرب لا يعرفها إلا الفرسان أمثالي وأمثال سيدك الزناتي و حسن بن سرحان.. خلقنا لها وتربينا عليها، وخضنا المعارك تلو المعارك، وحافظنا على رقابنا" [3]، إذا فالكلام في المقطع الأول يعود إلى متكلم واحد وهو"خضير"، لكنه في الحقيقة يجمع بين وعيين اجتماعيين مختلفين، وعي شخصية بسيطة ووعي شخصية مثقفة وقائدة محنكة.

إن التهجين الذي قام به المؤلف بين اللغات، واللهجات، وأشكال الوعي الذي برز من خلال الرواة المختلفين ساهم في إضفاء التنوع اللغوي في الرواية.

([1]) الرواية، ص 35.

([2]) الرواية، ص 59.

([3]) الرواية، ص 58.

4 -التهجين بين التعبير الحقيقي والتعبير المجازي:

كما هو معروف أن الحقيقة هي استعمال اللّفظ فيما وضع له أصلا؛ أي دلالة اللّفظ على المعنى الموضوع له في أصل اللّغة، أما المجاز فهو استعمال اللّفظ في غير ما وضع له لعلاقة ما، مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي.

وعليه فقد شهدت رواية "حضرة الجنرال" نوعا آخر من التهجين، تمثل في المزج بين تعبيرين مختلفين؛ الأول حقيقي والثاني مجازي، والذي تجلى في كلام الشخصيات عبر استخدامهم لبعض الصور البيانية أثناء وصف الأحداث والمواقف، ومن بين المقاطع التي تم فيها ذلك، نذكر هذا المقطع الذي وصف من خلاله "ذياب الزغبي" إحدى المعارك الطاحنة التي قامت بين بني العمومة الهلاليين والزغبيين، حيث قال:" وللأسف فعلنا ببعضنا ما لم نفعله بأعدائنا.. أكلنا لحم بعضنا ولم نشبع، مثلما تأكل فرائسها سباع القفار الجائعة، وشربنا دماء بعضنا مثل مصاصي الدماء، وللأسف لم نرتو ولم نثمل"[1].

إن المتأمل في هذا المقطع يجد أن الراوي قد شبه ما فعله أبناء العمومة ببعضهم البعض، والأضرار التي ألحقها كل طرف بالآخر بما تفعله السباع بفرائسها، أو مصاصو الدماء بضحاياهم، وهي صورة فظيعة جدا،حيث عبّر عن ذلك بلغة مجازية من خلال قوله: <<أكلنا لحم بعضنا ولم نشبع>>، وكذلك قوله:<< شربنا دماء بعضنا>>؛ لأن في التعبيرين الأول والثاني لم يكن الأكل والشرب حقيقيين، بل استخدمت اللفظتان على سبيل المجاز لبيان حجم المجزرة التي نفذت في حق بعضهما، وعليه فقوله:<<تأكل فرائسها سباع القفار الجائعة>> تعبير حقيقي، أما أن يأكلوا هم لحم بعضهم فهو تعبير مجازي زاد الصورة قوة ووضوحا وجمالا، وساهم في التنوع اللغوي.

كما يتجلى المزج بين التعبيرين الحقيقي والمجازي في هذا المقطع السردي الذي ورد على لسان "ذياب الزغبي" والذي يقول فيه: " هذه دورتنا العمرية التي كانت، وها هي تغرب مثل قرص الشمس مع كل مسا، ويعود مع إشراقة الصباح، بعد نوم وسبات، تتغير من حال إلى آخر كل سنة مع فصول الطبيعة، تذبل وتهرم وتموت ثم تحيا وتزهر، طقس بديع، نراه

(1) الرواية، ص 22.

ولا نعتبر، ولا نحتاط ولا نستبق" [1]، وهنا نجد أن الراوي قد صور دورة العمر التي تشهد تغيرات وتحولات من الأحسن إلى الأسوأ، ومن الأسوأ إلى الأحسن بتعابير مجازية قد زادت الموقف وضوحا وجلاء حين شبهها بقرص الشمس، الذي يشرق كل صباح ويغرب كل مساء بصفة متكررة، وكذلك الطبيعة التي تشهد تغيرات بتغير الفصول فتكون تارة بهيجة وتارة أخرى متجهمة، ويكمن المجاز بالتحديد عندما أسند لفظة "تغرب" لدورة العمر، في حين أنها ظاهرة تخص أصلا الشمس، وكذلك استعمال لفظتي "النوم" و"السبات" للشمس وهما يستعملان في الحقيقة للإنسان أو الحيوان.

أما في المقطع السردي الآتي فقد قدم لنا صورة رائعة من خلال العبارة المجازية <<حذف الرقاب>> الواردة في قول الراوي: "علينا أولا أن نحمي قطيع جمالنا وغنمنا وماعزنا من الأعداء (...) يجب أن يكون في مكان آمن لا تصل إليه أيدي الأعداء لنتفرغ للحرب والنزال وحذف الرقاب" [2]. وهنا نجد أن الراوي قد عبر عن "قطع الرقاب" بعبارة "حذف الرقاب" وهذا لم يكن عبثا؛ لأن القطع يبقي آثار الشيء المقطوع ظاهرة للعيان، أما الحذف فهو محو من الوجود، وعليه فقوله:<< نتفرغ للحرب والنزال>> فهذا تعبير حقيقي، أما قوله: <<حذف الرقاب>> فهو تعبير مجازي أورده ليبين الآثار الوخيمة للحرب التي لا تبقي ولا تذر شيئا على وجه الأرض، وقد أتى هذا التعبير في شكل مجاز مرسل علاقته الجزئية،؛ لأن المذكور هو الرقاب والمقصود هو الناس، والرقبة هي جزء من الإنسان.

كما تجلى المزج بين التعبير الحقيقي والمجازي في هذا المقطع الحواري الذي خاطب من خلاله "ذياب الزغبي" "سعدى" ابنة "الزناتي خليفة" والذي يقول فيه: " ما هذا الكلام السام الذي تنفثينه أيتها الأفعى.. كل النساء يتمنين ابتسامة أو التفاتة من فارس الفوارس ذياب الزغبي"[3]، والمتأمل لهذا المقطع يجد أن المجاز موجود في عبارة << ما هذا الكلام السام الذي تنفثينه أيتها الأفعى>>، ويكمن المجاز هنا في استخدام صفة "السام" للكلام الذي يسمع وهي في الحقيقة تستعمل كصفة لما يؤكل، وقد وظفها الراوي ليصور مدى عظم

([1]) الرواية، ص 31.

([2]) الرواية، ص 49.

([3]) الرواية، ص 71.

الأذية التي تلحقه إثر سماعه لكلامها الجارح، لذلك شبهها هي بالأفعى والكلام الذي يصدر عنها بالسّم، وهذا التعبير يدخل ضمن مجال تراسل الحواس.

وعليه، يمكن القول أن اختلاف أنواع التهجين يدل عن التنوع اللغوي في الرواية وكثرة أساليبه.

المطلب الثالث– تعالق اللغات والملفوظات من خلال الحوار الداخلي في رواية "حضرة الجنرال":

يعني تعالق اللغات والملفوظات من خلال الحوار الداخلي، دخول لغة الرواية في علائق مع لغات أخرى من خلال إضاءة متبادلة، بدون أن يؤول الأمر إلى توحيد للغتين داخل ملفوظ واحد، وصيغ هذا التعالق هي: الأسلبة التنويع والبارروديا [1]، أي أن اللغات والملفوظات في الرواية تتبادل العلاقة بكيفية أو بأخرى مع بعضها، ويكون:

1 عن طريق الأسلبة(Stylisation):

تمثل الأسلبة في الرواية صورة فنية؛ لأنها تجمع بين لغتين مختلفتين في ملفوظ واحد لغة ظاهرة ولغة ضمنية؛ بحيث تكون اللغة الأولى لغة مؤسلِبة أما اللغة الثانية فتكون لغة مؤسلَبة.

تتمايز الأسلبة عن التهجين في كون الأسلبة في الرواية تقوم على تقليد الأساليب والجمع بين لغة مباشرة (أ) من خلال لغة ضمنية (ب) في ملفوظ واحد، أما التهجين فهو لغة مباشرة (أ) مع أو من خلال لغة مباشرة (ب) في ملفوظ واحد [2]، ولذلك يبدو التداخل الكبير بين المفهومين؛ لأن في كل من الأسلبة والتهجين يوجد تمازج بين لغتين،وعن الفرق بين الأسلبة والتهجين يقول "باختين": "وتتميز الأسلبة عن التهجين بأنها لا تحقق توحيدا مباشرا للغتين داخل ملفوظ واحد، بل الأسلبة لغة واحدة معينة وملفوظة لكنها مقدمة على ضوء اللغة الأخرى وتلك اللغة الأخرى تظل خارج الملفوظ ولا تتعين أبدا، وفي الأسلبة نجد

([1]) ينظر، ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 18.

([2]) ينظر، حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، ص88.

وعيين لغويين مفردين: وعي مشخِّص (وعي مؤسلِب) ووعي من هو موضوع للتشخيص والأسلبة"[1].

أما عن الأسلبة أو تقليد الأساليب يقول "باختين": "هذا الوعي اللّساني للمؤسلِب، ولمعاصريه، يباشر عمله اعتمادا على المادة الأولية للغة المؤسلَبة، ولا يتحدث المؤسلِب عن موضوعه إلا من خلال تلك اللّغة التي سيؤسلبها، والتي هي <<أجنبية>> بالنسبة إليه، لكن هذه اللغة الأخيرة هي نفسها مقدّمة في ضوء الوعي اللساني المعاصر المؤسلِب، فاللّغة المعاصرة تلقي ضوءا خاصا على اللّغة موضوع الأسلبة، إنها تستخلص منها بعض العناصر، وتترك بعضها الآخر في الظل،(...) وباختصار، إنها تخلق صورة للغة الآخرين، لا تترجم إرادة ما سيؤسلَب فحسب، بل أيضا الإرادة اللّسانية والأدبية المؤسلِبة" [2]، فقد تكون الفقرة الخاصة بالأسلبة تعبّر عن طابع تقليدي، لغوي، وأيديولوجي، كما أنها تعبّر ضمنيا عن موقف معاد لذلك الطابع، بما لحق تلك اللّغة ذاتها من تفسّخ أسلبتها [3]، وقد تعبر عن طابع لغوي إيديولوجي حديث يعاد تشكيله في موقف آخر موافق له؛وهذا يعني أن الوعي المؤسلِب يعتمد على اللغة الأخرى المؤسلَبة التي تعد عنده بمثابة المادة الأولية، فيأخذ منها ما يخدم موضوعه ويترك بعضها الآخر لتحقيق أغراض معينة.

كما يتم في الأسلبة تقليد أسلوب الغير وتوجيهه لتحقيق وظائف خاصة بالمؤلف، ذلك أن فكرة المؤلف إذ تتغلغل في كلمة الغير وتستقر داخلها لا تصل إلى حالة التصادم مع فكرة الغير، إنها تقتفي أثرها في نفس الاتجاه الذي تسير فيه، غير أنها تضفي على هذا الاتجاه طابعا نسبيا[4]؛ أي تتوافق نوايا اللّغة المؤسلِبة ونوايا اللّغة المؤسلَبة، فتعبّر هذه عن موقفها من خلال صورة تلك، ويبدو أن هذا النوع -بالنسبة لباختين- هو أكثر أشكال الأسلبة شيوعا[5]، لأنه يرى أن أهمية الأسلبة المباشرة في تاريخ الرواية عظيمة جدا كأهمية التنويع، لا يفوقهما في ذلك إلا المحاكاة الساخرة [6]، فـ"في الأسلبة Stylisation كما في

([1]) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 30.

([2]) المرجع نفسه، ص 89.

([3]) ينظر، حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، ص89.

([4]) ينظر، ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص 28.

([5]) ينظر، حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، ص 90.

([6]) ينظر، ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص 150.

الباروديا Parody يستخدم المؤلف خطاب الآخر ليمنح توجيهاته الخاصة (أسلوبا) تعبيريا (...) هنا لا يعاد إنتاج خطاب الآخر بتأويل جديد، ولكنه يعمل ويمارس تأثيرا، بطريقة أو أخرى، بحيث يحدد خطاب المؤلف رغم أنه يبقى خارجه" [1]، كما يرى "باختين" أن الأسلبة يمكنها أن تتحول في يد كاتب لا يلقي بالا لتمايز أشكال الحوارية إلى تهجين حقيقي [2]، "إذ يستطيع الوعي اللّساني المؤسلِب- لا مجرد إضاءة اللّغة التي هي موضوع الأسلبة فحسب- بل يستطيع كذلك أن يدمج فيها مادته التيماتيكية واللّسانية وفي هذه الحالة لا يعود الأمر يتعلق بأسلبة بل بتنويع غالبا ما يصبح تهجينا" [3]، وعليه يمكن القول أن أشكال التعالق متقاربة جدا لذا يجب التدقيق جيّدا في التمييز بينها.

1 1 -أسلبة لغة القرآن:

تبرز أسلبة لغة القرآن في رواية "حضرة الجنرال" لـ"كمال قرور" في بعض المقاطع منها هذا المقطع الوارد على لسان "غابريال غارسيا ماركيز" عندما خاطب "ذياب الزغبي" قائلا: إيه.. يا حامي الحمى، ومرهب الأصدقاء، ومرعب الأعداء، وسافك دماء المعتدين، وقاطع رؤوس الجبابرة الكاسرين، وكاتم أنفاس المرتزقة والخونة والمندسين والمخربين.. انتهيت"[4].

إن المتأمل في هذا المقطع يجد أن الراوي قد قام بتقليد أسلوب الآية الثالثة من "سورة غافر"، حيث يقول الله تعالى: "... غَافِرِ الذَّنْبِ وَقَابِلِ التَّوْبِ شَدِيدِ العِقَابِ ذِي الطَّوْلِ لَا إِلهَ إِلَّا هُوَ إِلَيْهِ المَصِيرِ"، إذ أن هذه الآية الكريمة تكشف لنا عن بعض صفات الله تعالى منها: (غافر، قابل) الواردتان متتاليتين على صيغة اسم الفاعل، بأسلوب متميز يشد الانتباه، وتدلان على استمرار مغفرة الذنوب، ودوام قبول التوبة دون انقطاع رحمةً بالعباد، كذلك كلام الراوي الذي أتى على نسق هذه الآية، كشف عن صفات "ذياب الزغبي" باستخدام اسم

([1]) تزفيتان تودوروف، باختين والمبدأ الحواري، ص139.

([2]) ينظر، حميد لحميداني، أسلوبية الرواية، ص 85.

([3]) ميخائيل باختين، المتكلم في الرواية، تر: محمد برادة/ فصول (مجلة النقد الأدبي)، المجلد، العدد 3، 1985م، ص116.

([4]) الرواية، ص ص 24-25.

الفاعل أيضا: (حامي، مرهب، مرعب، سافك، قاطع، كاتم)، ليدل به على استمرار "ذياب" في التحلي بتلك الصفات مع الأصدقاء والأعداء.

كما تتجلى أسلبة لغة القرآن في هذا المقطع الذي قام فيه المتكلم بتقليدها فيما يخدم نواياه، وذلك في سياق حديث "ذياب الزغبي" عن ابن أخته "مرعي"، حيث قال: "اللّعنة، حتى ابن أختي صار مثلهم، وفي صفهم، والله سأضعه في قائمة المغضوب عليهم" [1]، وهنا نجد المتكلم قام بتقليد هذا الجزء من سورة الفاتحة فيما يخدم وجهة نظره، حيث يقول الله تعالى: "اِهْدِنَا الصِّرَاطَ المُسْتَقِيمَ (5) صِرَاطَ الَّذِينَ أَنْعَمْتَ عَلَيْهِمْ (6)غَيْرِ المَغْضُوبِ عَلَيْهِمْ...(7)"؛ ذلك أن "ذياب الزغبي" قرر أن يجعل ابن أخته في زمرة المغضوب عليهم؛ لأنه خرج عن طاعته وولائه، على الرغم من أنه يعلم مصير من يفعل ذلك؛ أي أنه سيغضب عليه مثلما غضب الله تعالى من اليهود لشدة كفرهم وعنادهم وخبثهم وفسادهم بعد علمهم بما ينتظرهم من عقاب شديد.

1 2 -أسلبة لغة الأمثال والحكم:

تتجلى أسلبة لغة الأمثال والحكم في بعض المواضع منها هذا المقطع الوارد على لسان "ذياب الزغبي": "اكتب.. ما أمليه عليك من أحداث وبأسلوبك الشيق، ولا تُدخل أنفك فيما لا يعنيك، ولا تستعمل مقصك لشذب ومحو ما قد تراه شوائب وزوائد ديكتاتور متعجرف "عاش وكسب كل شيء، ومات وترك وراءه الخراب"[2]، وهنا نجد المتكلم قد قام بتقليد أسلوب الحكمة التي تقول: <<لا تتدخل فيما لا يعنيك حتى لا تسمع ما لا يرضيك>>وذلك في قوله:<<لا تدخل أنفك فيما لا يعنيك>> ليبين للكاتب مدى إصراره على تدوين سيرته من وجهة نظره الشخصية دون أي تدخل منه لكي يبلغ مراده، ألا وهو نسخ التجربة المزورة التي كرسها مزيفو الحقائق والسير والتواريخ، وعليه فأسلبة تلك الحكمة كانت فيما يخدم نواياه.

كما قام الراوي في المقطع نفسه بأسلبة المثل القائل: <<عاش ما كسب، مات ما خلّى>> لخدمة نواياه على الرغم من اختلاف المعنى؛ لأن هذا المثل يشير إلى ذلك الإنسان الذي يعيش فترة حياته دون أن يكسب شيئا سواء أكان ماديا أو معنويا، وإذا مات لا يترك شيئا يستفيد منه غيره، أما قول "ذياب" <<عاش وكسب كل شيء، ومات وترك وراءه

([1]) الرواية، ص72.

([2]) الرواية، ص14.

الخراب>>، فيعني أنه عاش ثريا لم ينقصه مال ولا جاه، وحين يموت لن يترك وراءه شيئا إلا الخراب والدمار حتى لا يستفيد منه أحد من أعدائه.

كما تبدو أسلبة لغة الأمثال والحكم من خلال قول "ذياب الزغبي" في سياق حديثه مع "غارسيا ماركيز" عن كتابة سيرته، حيث قال: "الكتابة تقاوم الزمن والزوابع وغبار النسيان"[1]، هذا القول الذي يماثل فيه أسلوب المقولة الحكيمة لـ"ابن سينا" التي مفادها ما يأتي: "الوقت ينسي الألم ويطفئ الانتقام، بلسم الغضب ويخنق الكراهية، فيصبح الماضي كأن لم يكن"[2]، والملاحظ هنا أن "ذياب الزغبي" قد نسج كلامه حول الكتابة بالأسلوب نفسه الذي نسج به "ابن سينا" مقولته عن الوقت، فعلى الرغم من الاختلاف الظاهر في موضوع المقولتين إلا أننا نلمس الأسلوب نفسه؛ لأنه قد خلق من أسلوب الآخرين أسلوبا خاصا به، يماثله ويوافق لغويا، لكنه بشكل غير ظاهر.

1-3- أسلبة اللغة الشعرية:

تتمظهر أسلبة لغة الشعر في رواية "حضرة الجنرال" في بعض المواضع، منها المقطع السردي الذي قام فيه الراوي "ذياب" بأسلبة لغة الشعر الحديث، وتقليدها لخدمة نواياه، حيث جاء أسلوب الراوي على نظام الأسطر وفق تفعيلة واحدة وهي "فاعلاتن" مع بعض التغييرات الطارئة عليها من جراء الزحافات والعلل، والذي استحضر فيه ملحمة جلجامش، حيث تحدث فيه عن خيبته الكبرى عندما شارف على فقدان حكمه ومكانته بعدما جلس طويلا على كرسي الحكم، ثم ثار عليه أبناء الهلاليين بقيادة "الجازية"، والتي تماثل خيبة "جلجامش" حينما فقد عشبة الخلود، حيث قال:

"يا لخيبة البشر.
يا لخيبتك يا ذياب..
خيبة "جلجامش" تطاردنا..
لا عشبة للخلود.

([1]) الرواية، ص 14.

([2]) حكم نت، حكم وأقوال عن الوقت: 512 مقولة عن الوقت، تاريخ الاطلاع: 05/08/ 2020م، https://حكم.net/%D8%AD%D9%83%D9%85-%D8%B9%D9%86-%D8%A7%D9%84%D9%88%D9%82%D8%AA/

الهلاك مصيرنا.

أبدا.. لن نكون كما كنا..."[1].

أما المقطع الآخر فقد عبر من خلاله عن اعتقاداته عندما كان حاكما ديكتاتوريا أوليغارشيا لا يؤمن بالديموقراطية، ولا بالأحزاب، ولا بالبرلمان، ولا بالدستور، ولا بالمجتمع المدني؛ لأن هذه الأمور في اعتقاده بدع ما أنزل الله بها من سلطان، ولقد ورد هذا المقطع وفق "بحر المتقارب" المعتمد على التفعيلة الأساسية "فعولن"، حيث قال:

"أنا حضرة الجنرال ذياب الزغبي...

أنا السيد المطلق.. أنا رب"الإمبراطهورية" وربكم. أنا الممثل الشرعي الوحيد والأوحد لرب السموات.

وظله ونائبه المعتمد في الأرض..

أنا أخوكم وأبوكم ورفيقكم وسيدكم.

علي إطعامكم وعليكم طاعتي وخدمتي.

أنا الجنرال "بعو".

مصدر كل السلطات والتشريعات.

أنا "مطرقة" القانون..

أنا سندان الحكم المطلق..

لا أحد غيري يضوي" الإمبراطورية".

لا شريك لي في المشورة والحكم..

أنا وحدي وبعدي الطوفان..

أنا الطوفان..

وأنتم جرفي"[2].

وعليه فبالإضافة إلى الإضاءة التي قام بها الوعي اللغوي المؤسلِب للغة المؤسلَبة سواء أكانت لغة القرآن أو لغة الأمث الوالحكم، أو لغة الشعر، فإنه منح لغته أسلوبا تعبيريا جديدا، دون أن يعطي تأويلا جديدا للغة المؤسلَبة.

([1]) الرواية، ص 31.

([2]) الرواية، ص 33.

2 -عن طريق التنويع:

التنويع هو النوع الثاني من أشكال تعالق اللغات والملفوظات من خلال الحوار الداخلي في الرواية،وهو نوع من الأسلبة يتميز بأن المؤسلِب يدخل على المادة الأولية للغة موضوع الأسلبة مادته << الأجنبية>> المعاصرة (كلمة، صيغة جملة،...)، متوخيا من وراء ذلك أن يختبر اللغة المؤسلَبة بإدراجها ضمن مواقف جديدة مستحيلة بالنسبة لها [1]، وعليه ففي التنويع يبدو التصرف في المادة الأولية واضحا، حيث يقوم الوعي المؤسلِب بإدخال تغييرات على اللغة المؤسلَبة ليختبر مدى تجاوبها مع التغييرات الجديدة، ومدى استيعابها لمواقف جديدة قد تبدو مستحيلة بالنسبة لها، ومن ثم فإن التنويع طريقة أخرى لإدخال التنوع اللغوي على الرواية.

وعن الفرق بين الأسلبة والتنويع يقول "باختين": "ففي الأسلبة يعمل الوعي اللساني للمؤسلب فقط بالمادة الأولية للغة موضوع الأسلبة، فيضيئها، ويدخل إليها اهتماماته <<الأجنبية>> لكنه لا يدخل إليها مادته <<الأجنبية>> المعاصرة. والأسلبة بهذا المعنى، يجب أن يحافظ عليها من البداية إلى النهاية. لكن إذا دخلت إليها المادة اللسانية المعاصرة (كلمة، شكل صيغة جملة، ...إلخ) ...فإنها تشتمل عندئذ على خلل أو خطأ أو مفارقة، عصرية، غير أن <<عدم الانضباط>> هذا قد يكون مقصودا ومنظما؛ إذ يستطيع الوعي اللساني المؤسلِب ليس فقط إضاءة اللغة موضوع الأسلبة، بل يستطيع أن يدمج فيها مادته التيماتيكية واللسانية. في هذه الحالة، لا يعود الأمر يتعلق بأسلبة بل بتنويع (غالبا ما يصبح تهجينا). إن التنويع يُدخل بحرية مادةً للّغة<<الأجنبية>> في التيمات المعاصرة ويجمع العالم المؤسلَب بعالم الوعي المعاصر ويضع موضع الاختبار اللغة المؤسلَبة وذلك بإدراجها ضمن مواقف جديدة ومحالة بالنسبة لها" [2]، وهنا نلاحظ مدى التداخل الكبير بين الأسلبة، والتنويع، والتهجين، الأمر الذي يستدعي التدقيق الكبير في الكلمة الروائية للتمييز بين هذه الأشكال.

([1]) ينظر، ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 18.

([2]) الرواية، ص 123.

وقد جعل "باختين"قيمة كبيرة لدلالة الأسلبة والتنويع في تاريخ الرواية، حيث يرى أنه لا يفوقهما شيء إلا الأسلبة الساخرة؛ لأن الأسلبات في رأيه تمنح للنثر التشخيص الأدبي للغات.

وقد تمظهر في الرواية عن طريق:

2 1 -إدخال ألفاظ جديدة على الحكم العربية:

يتجلى التنويع في الرواية من خلال إدخال ألفاظ جديدة على بعض الحكم العربية، منها هذا المقطع السردي المقتطف من الحوار الذي دار بين "ذياب الزغبي" والشخصية الكارتونية "ميكي ماوس"، حين تنكر الأول في زي صحفي وأراد استجواب الثاني ودعوته ليمثل المعارضة في الانتخابات القادمة، من أجل أن تكسب الانتخابات الشرعية، وتتصف بالقانونية، فرد عليه قائلا: "والآن ها قد توقفت.. الرجاء الاختصار لأن نومي من ذهب إن لم أستغله ذهب، وهو كحد السيف إن لم أقطعه قطعني" [1]، فلقد استغل الراوي على لسان الشخصية الكرتونية "ميكي ماوس" حكمتين عربيتين تتحدثان عن أهمية الوقت وتحفزان على استغلاله، حيث تمثلان الوعي اللغوي المؤسلَب، فالأولى هي <<الوقت من ذهب إن لم تدركه ذهب>>، والثانية<< الوقت كالسيف إن لم تقطعه قطعك >>، فقد أدخل على الحكمة الأولى لفظتين أجنبيتين وهما <<النوم>> و << أستغله >> بدلا من اللفظتين الأصليتين <<الوقت>> و<<أدركه>>، وكذلك أضاف لفظة <<كحد>> على الحكمة الثانية ليختبر مدى قابلية اللغة المؤسلَبة لتقبل مواقف جديدة عنها، وبالفعل قد استوعبت بهذا التنويع موقفا معاصرا جديدا، كما أن الاستعانة بالحكمتين ساهم في خلق حوارية كبرى مع الموروث الشعبي.

كما يوجد التنويع في هذا المقطع السردي الذي يتحدث فيه "ذياب الزغبي" عن الحالة التي آل إليها، حين اتفق الحلف الهلالي على إرساله لرعي القطيع والاعتناء به وحمايته من الأعداء، عوضا عن المشاركة في المعارك مع الفرسان كالعادة، والذي يقول فيه:

"ولكني قبلت المهمة على مضض، وتحكمت في نفسي على غير العادة، فأربكت توقعهم.تجري الرياح بما لا نشتهي أحيانا" [2]، وهنا نجد أن المتكلم قد أدخل

(1) الرواية، ص 188.

(2) الرواية، ص 51.

لفظة<<أحيانا>>على الحكمة العربية التي تقول: << تجري الرياح بما لا تشتهي السفن >>، كما أسند الفعل <<تشتهي>> إلى ضمير جمع المتكلمين بدلا من السفن بغرض أن تتوافق الحكمة والموقف الذي هو فيه.

كما يبدو التنويع أيضا في قول "ذياب الزغبي" عن "أبي زيد" القائد الحكيم، لما طلب من "ذياب الزغبي" و"حسن بن سرحان" أن يتسابقا من أجل الظفر بـ"سعدى"، مع العلم أن "أبا زيد" كان يتوقع أن الفائز هو "حسن" لا محالة، حيث قال: "لكن ليس كل ما يتمناه أبو زيد يدركه، لحسن حظي وسوء حظهما عثرت فرس حسن في الطريق وكانت في المرتبة الأولى، فسمحت لفرسي أن تخترق المسافة كالبرق لأصل إلى سعدى قبل حسن" [1]، وهنا استحضر الراوي الحكمة القائلة: <<ليس كل ما يتمناه المرء يدركه >>، لكنه استبدل كلمة <<المرء>> وهي الكلمة الأصلية في الحكمة بكلمة <<أبو زيد>>، لأن الموقف يستدعي ذلك ما دام أنه يتحدث عن النوايا الخفية لـ"أبي زيد".

3 -عن طريق المحاكاة الساخرة/الباروديا(Parodie):

تعد المحاكاة الساخرة/الباروديا النوع الثالث من أنواع تعالق اللغات والملفوظات من خلال الحوار الداخلي في الرواية، ففيها "لا تكون مقاصد الكلمة المصوِّرة على وفاق مع مقاصد الكلمة المصوَّرة بل تقاومها، فهي لا تصور العالم المادي الفعلي بمساعدة اللغة المصوَّرة بوصفها وجهة نظر مثمرة بل تصوره عن طريق تهديمه الفاضح"[2]، وبالتالي فاللغة الأولى تقاوم الثانية، وتلجأ إلى فضحها وتحطيمها، بشرط ألا يكون تحطيم لغة الآخرين بسيطا وسطحيا، بل عليها أن تعيد خلق لغة بارودية وكأنها كلٌّ جوهري مالك لمنطقه الداخلي وكاشف لعالم فريد مرتبط ارتباطا وثيقا باللغة التي بوشرت عليها[3]؛ أي أن الباروديا لا تستطيع أن تخلق صورة اللغة والعالم المطابق لها إلا بتوفر شرط التحطيم العميق لا البسيط السطحي للغة الآخرين، وهذا ما جعلها تحمل موقفا ساخرا من اللّغة موضوع الأسلبة.

إن القضية في المحاكاة الساخرة مختلفة عن الأسلبة؛ لأن في المحاكاة الساخرة عندما يتحدث المؤلف بواسطة كلمة الآخرين يعكس ما يفعله في الأسلبة، حيث يدخل في هذه

([1]) الرواية، ص 82.

([2]) ينظر، ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص151.

([3]) ينظر، ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 18.

الكلمة اتجاها دلاليا يتعارض تماما مع النزعة الغيرية، إن الصوت الثاني الذي استقر في الكلمة الغيرية يتصادم هنا بضراوة مع سيد الدار الأصلي ويجبره على خدمة أهداف تتعارض مع الأهداف الأصلية، فتتحول الكلمة إلى ساحة لصراع صوتين اثنين، ولذلك ففي المحاكاة الساخرة يتعذر امتزاج صوتين، بينما يكون ذلك ممكنا في تقليد الأساليب/ الأسلبة، ففي قصة الرواية الأحداث لا تكون معزولة عن بعضها البعض فحسب بل تكون متناقضة إلى حد العداوة، ولهذا السبب فإن الإحساس المتعمد بوجود الكلمة الغيرية يجب أن يكون في المحاكاة الساخرة واضحا وحادا بصورة خاصة. إن مأرب المؤلف يجب أن يسبغ عليه المزيد من الطابع الفردي ويجب أن تمتلئ بالمضمون [1]؛ لأن الباروديا إذا لم تكن خشنة يصعب كثيرا الكشف عنها إذا لم تُعرف خلفيتها اللفظية الأجنبية، وسياقها الثاني[2].

وتقوم المحاكاة الساخرة على إعادة صياغة لكل طبقات اللّغة الأدبية المحكية الكتابية المعاصرة لهذه الرواية تقريبا عن طريق المحاكاة الفكاهية، فيستعيد القص بذلك أشكال البلاغة البرلمانية، وبلاغة رجال القانون والقضاة، وأشكال التحقيق الصحفي، واللغة العملية الجافة، وتقولات النمامين، وكلام أدعياء العلم، والأسلوب الملحمي الرفيع أو الأسلوب الثوراتي، وأسلوب الوعظ الأخلاقي المنافق، وأخيرا الطريقة الكلامية للشخص المعني والمحدد اجتماعيا الذي يدور حوله الكلام، هذه الأسلبة لطبقات اللّغة الجنسية والمهنية وغيرها، هي أسلبة محاكاة ساخرة عادة، تقاطع أحيانّا بكلمة المؤلف المباشرة الحماسية أو العاطفية التي تجسد مباشرة مقاصده معاني وقيما[3].

وقد تقدّم الجمل بنفس ملحمي فخم، وقد تدرج في كلمة المؤلِّف (القص) كلام الآخر في شكل خفي أي دون أي سمات شكلية لكلام الآخر(المباشر أو غير المباشر)، لكن معنى هذا ليس فقط إدراج كلام الآخر باللّغة ذاتها؛ بل إنه قول الآخر بلغة غريبة عن المؤلّف، هي اللّغة القديمة للأجناس الخطابية الرسمية الاحتفالية المرائية[4]، فالمحاكاة الساخرة إذًا لغة تدمج اللّغات والملفوظات المستدعاة من مصادر متعددة، ومن حقول معرفية مختلفة، فتشتغل

([1]) ينظر، ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص282.

([2]) ينظر، ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 133.

([3]) ينظر،ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص ص 63- 64.

([4]) ينظر،المرجع نفسه، ص67.

ككرنافالية معجمية، تستضمر الفصيح والعامي، والسامي والوضيع، وتتصيد اليومي في أدنى مستوياته[1]، حيث يتم التقليد في صورته القصوى للغة فئة اجتماعية، لدرجة أن يعتقد القارئ أن المتحدث هو فعلا شخص موجود في الواقع ويستحيل أن يكون من تأليف كاتب[2].

كما أنها لغة تمتح من المعجم الشفوي، وتستحضر المتعدد في الأصوات والأساليب وأنماط الوعي والأيديولوجيات[3]، وتعمد إلى اقتناص الشائه في العلاقات الإنسانية، وتعمل على تعريته وكشف مناوراته وألاعيبه كما تفصح في النص عن الأصوات المرذولة التي تضج تحت قشرة وعي الفئات الاجتماعية الواسعة، والتي سعى الصوت المهيمن من أجل كبتها، وإرغامها على ترك الركح، والانسحاب إلى خلفية المسرح [4]، فبعدما كانت الأحداث والأقوال خاضعة لأيديولوجية الصوت الواحد صار لها حضور فعّال كي تعرض ما يخصها دون أي سلطة أو تأثير.

إن كلمة المحاكاة الساخرة يمكن أن تكون متنوعة لدرجة كبيرة؛ حيث يمكن أن يحاكى محاكاة ساخرة أسلوب الغير بوصفه أسلوبا، ويمكن أن يحاكى محاكاة ساخرة طريقة نموذجية على المستوى الاجتماعي أو شخصية على المستوى الفردي، أو طريقة في الرؤية أو طريقة في التفكير أو الكلام، وقد تكون المحاكاة الساخرة عميقة، كما يمكن أن تقتصر على الأشكال اللفظية السطحية، كما يمكن أن تصل إلى المبادئ والأسس العميقة لكلمة الغير، لكن مع كل هذا التنوع في أغراض كلمة المحاكاة الساخرة فإن العلاقة بين سعي المؤلف ومسعى الغير يبقى نفسه[5]؛ أي يبقى بينهما تعارض وتصادم في النوايا والأهداف.

ولقد أعطى "ميخائيل باختين" أهمية كبيرة للباروديا، حيث جعلها في مكانة أرفع من الأسلبة والتنويع ، حيث قال عنهما: "لا يفوقهما في ذلك إلاّ في المحاكاة الساخرة" [6]، أما

([1]) ينظر،جلول قاسمي، الكتابة والنص الغائب (سؤال المرجع في روايات أحمد التوفيق)، أفريقيا الشرق، د ط، 2015م، ص74.

([2]) ينظر، منيرة شرفي، المبدأ الحواري عند ميخائيل باختين، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، العدد 3، سبتمبر 2015، ص91.

([3]) ينظر، حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، ص43.

([4]) ينظر، جلول قاسمي، المرجع السابق، ص74.

([5]) ينظر، ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص 283.

([6]) ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص150.

"جيرار جينت" فيرى "أن المحاكاة الساخرة أو الباروديا تدخل ضمن السرد المنحط، وتعني في الأصل الغناء على هامش الجوقة أو معها وبصوت مختلف"[1]، في حين رأى "مارتن ولاس" أن المحاكاة الساخرة "حالة مخصصة لظاهرة تشمل كل شيء: تناقضات اللّغة التي تتوضح في أي حوار يشمل أناسا ذوي مهن وطبقات، أو اهتمامات أو أيديولوجيات أو وجهات نظر مختلفة"[2].

وتشبه المحاكاة الساخرة الكلمة الغيرية التهكمية وكل كلمة مستخدمة بدلالة مزدوجة، ذلك أن في مثل هذه الحالات تستخدم الكلمة الغيرية من أجل نقل النزعات المعادية لها، وفي كلام الحياة اليومية يكون مثل هذا الاستخدام لكلمة الغير شائعا جدا، خصوصا في الحوار، حيث يكرر المحاور حرفيا في حالات عديدة ما يؤكده المحاور الآخر،محملا إياه قيمة جديدة ومضفيا عليه نبرة خاصة به للتعبير عن الشك، أو الاستياء، أو التهكم، أو الاستهزاء، أو السخرية وغيرها، وهذا الأمر يؤكده "ليو سبيتز" (Leo Spitzer) في كتابه حول خصائص لغة الحديث الإيطالية، حيث يقول: "عندما نعيد في كلامنا صياغة جزء صغير من تعبير محدثنا فإنه يجري تغيير حتمي في النغمة وذلك بحكم تناوب الأشخاص المتكلمين: إن كلمات <<الآخر>> تتردد دائما على شفاهنا بوصفها كلمات غريبة علينا، وغالبا ما يصحبها مزيد من النبرة الهازئة، والمتهكمة والمبالغ فيها.. بودي هنا أن أذكر بالتكرار الهزلي والساخر بحدة للفعل في الجمل الاستفهامية للمحاور، وذلك في الجواب الذي يترتب عليها. في هذه الحالة يمكن أن نلاحظ أنهم يلجؤون في الغالب ليس فقط إلى البنية الصحيحة من ناحية القواعد، بل وحتى إلى الجريئة جدا والمستحيلة أيضا، وذلك من أجل أن يتكرر بشكل من الأشكال جزء من كلام محدثنا ومن أجل أن نسبغ عليه نوع من التهكم"[3]، ففي الكلمة التهكمية الساخرة نجد هناك وجهان وجه ظاهر ووجه خفي أو غرض مضمر يتضح من خلال النبرة الساخرة التي يشحن بها الخطاب.

فلقد صارت السخرية تقنية مهمة في الإبداع الأدبي الغربي، حيث يوظف المتكلم السخرية كفن لغوي ومظهر أسلوبي، إذ يسمح هذا الفن بقول شيء، ولكن المتكلم يريد أن

([1]) المرجع السابق، ص42.

([2]) مارتن ولاس، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، د ط،1998م، ص 66.

([3]) ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص 284.

يقول شيئا آخر، فعندما نكرر القول نفسه، فإننا نقصد عكس المعنى الظاهر أو السطحي، فقد شبه "دومينيك مانغونو" السخرية بطريقة الاستعارة أي في الملفوظ الواحد هناك معنى ما وتعريف له[1]، وتتمظهر المحاكاة الساخرة في الرواية من خلال:

3 -1 -محاكاة ساخرة للسيرة الهلالية:

تتجلى المحاكاة الساخرة في رواية "حضرة الجنرال" لـ"كمال قرور" بدءا من الغلاف الخارجي للكتاب، وبالضبط في العنوان الفرعي للرواية " التخريبة الرسمية للزعيم المفدّى ذياب الزغبي كما رواها غارسيا ماركيز"، حيث بُدئ بلفظة "التخريبة " بدلا من لفظة "التغريبة"، المستوحية من التغريبة التي قام بها الهلاليون نحو المغرب العربي، مما يضفي مسحة ساخرة يستشفها المتلقي منذ العتبة الأولي للرواية؛ لأن الرواية في الحقيقة محاكاة ساخرة للسيرة الهلالية بغرض تعرية واقع المجتمع العربي في ضوء الأحداث الراهنة التي تعيشها الدول العربية، من فوضى، وانقلابات داخلية على الحكم، واستبداد بعض الرؤساء بالحكم لمدة طويلة، لتنتقد بذلك تلك الأوضاع، لذلك فالروائي وجد في السيرة الهلالية المادة الأولية والأرضية الصلبة التي اعتمد عليها لسرد تجربته الروائية، وذلك بتوظيف أهم شخصياتها كـ: "حسن بن سرحان"، و"الجازية"، و"أبي زيد"، وبطل الرواية "ذياب الزغبي"، والارتكاز على أهم الأحداث التي تخدم مضمونه الروائي.

أما عندما نلج إلى متن الرواية فنجدها تعج بالمحاكاة الساخرة، حيث تمت محاكاة نماذج لغوية كثيرة خاصة بفئات اجتماعية مختلفة، منها لغة البسطاء، ولغة الفرسان، ولغة المثقفين والحكماء، ولغة الحكام والوزراء، وغيرها.

3 -2 -محاكاة ساخرة للغة العوام والبسطاء:

من النماذج التي يمكن أن نستدل بها عن المحاكاة الساخرة للغة البسطاء، ما ورد على لسان "خضير" حارس بوابة قصر "الزناتي خليفة"، حين توانى الفرسان عن مواجهة "أبي زيد" وتقدم هو، حيث يقول الراوي: "لم يتقدم أحد من فرسانه خوفا من أبي زيد، وكانت المفاجأة التي لم يتوقعها أحد حتى الزناتي نفسه.

تقدم خضير حارس البوابة، وكان متيما بسعدى (...)

([1]) ينظر، نورة بعيو، التشخيص الفني للغة في الرواية/ واسيني الأعرج وبنسالم حميش أنموذجا،ص 100.

قال خضير: - أنا أقتله يا سيدي الزناتي وأخلصك من شره.

اندهش الحاضرون من جرأة خضير البواب. لم يكن أحد يدري أن الفرص تخلق الرجال من عدم.(...)

-سأقضي على الهلالي الأسمر وأحصل على مدينة، أحكمها وأتسلطن فيها، آمر وأنهي وأتجبر، وأضرب من أشاء بسوطي، وأعفو عن من أشاء، ولا أحد يحاسبني.. وها أنت مقبل على عهد جديد يا "خضير"..

افسحوا الطريق للفارس الجديد..

ظللت لسنوات وراء هذه البوابة الضخمة المشؤومة، أمتثل لأوامر أسيادي بالفتح والغلق، سأتزوج الأميرة "سعدى" التي ظلّت ترفض خاطبيها، وأمتلك مدينة أرأسها، وأضرب عصفورين بحجر واحد. نعم شيء مدهش: "كي تجي تجيبها شعرة وكي تروح تقطع السلاسل"

خرجت على فرس الزناتي وفي يدي سيفه، لمقاتلة أبي زيد البطل الصنديد. كنت مضطربا وخائفا من مقابلته وهو المعروف ببطشه وجبروته. فلما رآني أقترب منه سألني ساخرا:

من أنت أيها الفارس المجهول المثير للشفقة والضحك؟

رددت عليه وأنا في حالتي تلك، وقد اعتقدت أني لا محالة سأقتل أبا زيد وأحصل على ما وعدني به سيدي الزناتي خليفة:

-أنا خضير حارس البوابة، جئت آخذ رأسك مهرا لخطيبتي سعدى.

قهقه أبو زيد ساخرا وقال:

-يا حارس البوابة، لا تطمع فيما ليس لك فيه نصيب. ارجع إلى عملك أفضل لك. وانج بنفسك وأنقذ رأسك..." [1].

ففي هذا المقطع نلمح أسلبة ساخرة للوعي اللغوي لـ"خضير"، وذلك حين قام الراوي بالكشف عن نواياه الخفية، وطموحاته الكبيرة المكبوتة، وما لَقِيَه من نقد لاذع من قبل "أبي

(1) الرواية، ص 57.

زيد"، ذلك أن طلب حارس البوابة المواجهة مع فارس محنك دعا الوعي المؤسلِب وهو الراوي إلى السخرية من كلام الوعي اللغوي المؤسلَب ، وهذا ناتج عن عدم توافق نوايا الوعي الأول مع الثاني.

كما تجلت المحاكاة الساخرة في الرواية من خلال تصيد العامي في أدنى مستوياته، وذلك عندما استعمل الراوي ألفاظا شائعة بين العوام، منها لفظة <<الهجالة>> التي نعت بها "ذياب الزغبي" "الجازية" بعد موت زوجها "أبي زيد"؛ لأنها امتنعت عن الزواج منه بعدما قتل زوجها ونكّل به أمام الملأ، حيث قال:"كنت أفكر في أمر الجازية "الهجالة"، قد تلين الآن وتستسلم لقدرها بعد تمنع طويل، لكنها كانت شوكة في حلقي، وحجر عثرة في طريقي لتنفيذ مشروعي.."[1].

كما وظف الراوي كذلك لفظة <<شكوبي>> الشائعة بين صيادي البحر، حيث كان الصيادون يتلفظون بها في الوقت الذي لم يتمكنوا فيه من اصطياد شيء؛ لأن الكلمة تعني << لا شيء >>، وذلك حينما وصف "ذياب الزغبي" إمبراطوريته بعدما امتنعت الشخصية الكارتونية "ميكي ماوس" عن تمثيل دور المعارضة المزيفة، وإن أجبرت ستقوم بوضع حد لحياتها بشكل دراماتيكي أمام مقر الأمم المتحدة أو الجامعة العربية، وبحضور مختلف وسائل الإعلام، فحتى الشخصية الكرتونية ترفض المشاركة في المسخرة الانتخابية المبنية على الزور والخداع، وهذا الأمر جعل الجنرال "ذياب" يعترف بهزيمته، فراح يقول: "الجنرال هزمه "ميكي" هذه إمبراطهورية "شكوبي""[2].

3 3 -محاكاة ساخرة لأسلوب الوعظ الأخلاقي المنافق:

كما نجد المحاكاة الساخرة متجلية من خلال أسلوب الوعظ الأخلاقي المنافق الذي اتبعه الأئمة والدراويش في إمبراطهورية "ذياب الزغبي"، حيث نعت الراوي هؤلاء الأئمة بأئمة ccp، إذ صورهم بطريقة ساخرة، فهم في نظره مجرد عمال يسعون وراء الأجور، وتلبية رغبات الحاكم حتى وإن كانت غير شرعية، ولا يهمهم تطبيق تعاليم الشريعة الإسلامية على الوجه الصحيح وذلك حين شرعوا يرددون الآية الكريمة التي تقول: <<وأطيعوا أولي الأمر منكم..>>، حيث كانت هذه الآية بمثابة الشعار الذي رفعه الحاكم "ذياب الزغبي" منذ جلس

([1]) الرواية، ص 172.

([2]) الرواية، ص ص 196.

على كرسي الحكم خلفا لـ" حسن بن سرحان" و"أبي زيد"، أما الدراويش فجندهم لتعليم الناس كيفية طاعة ولي الأمر بالطريقة التي يريدها؛ لأنه يرى أن الدين مهم جدا للبقاء طويلا في السلطة وضمان الاستقرار، وذلك من خلال المقطع الآتي: "وكان على أئمة ccp أن يبادروا بترديد الآية في كل الخطب والصلوات المفروضة والنوافل حفاظا على الأمن العام من القلائل وحفاظا على خبزهم اليومي الطري.

وجندت الدراويش في ربوع "الإمبراطهورية"، وأجزلت العطاء لهم ليتولوا تعليم الشعب مبادئ طاعة ولي الأمر من جديد، وتعليمه: أحكام الجنائز، وغسل الإليتين، وآداب تشميت العاطس واختلاف الفقهاء في تفاصيل النوافل وطرائق الحرث المتاح في النكاح المباح.

الدين مهم للحاكم ولبقائه في السلطة أطول. لذلك وجود الأئمة والفقهاء ضروري لحفظ الأمن والاستقرار، مثل ضرورة توفر الخبز" [1]، فبالإضافة إلى كشف الستار عن أسلوب الوعظ الأخلاقي الزائف لدى بعض الأئمة والدراويش، فإن هذا المقطع قد صور جهل الشعب بأدنى السلوكات الحياتية، مما ينبئ بأنه شعب غير واع بما يحدث، حيث يمكن التلاعب به بالكيفية التي تريدها السلطة.

3-4- محاكاة ساخرة لكلام الوزراء والرؤساء:

كما تبدو المحاكاة الساخرة من خلال هذا المقطع السردي الذي يحاكي كلام الوزراء والرؤساء، ويكشف عما يدور في غرف الحكم حول الانتخابات الرئاسية من ألاعيب سياسية قذرة من أجل الاستحواذ على الحكم لمدة أطول، والتخفي تحت مظلة الانتخابات الديمقراطية والشفافية بدعوى وجود المعارضة، وذلك حين طلب الحاكم "ذياب الزغبي" من رئيس الوزراء أن يبحث له عن مترشح يمثل المعارضة، فرد عليه رئيس الوزراء قائلا: "لقد حاولنا إغراء المواطنين بمزايا عدة للظفر بمعارض واحد فباءت كل محاولاتنا بالفشل، كلهم صوت واحد يدعون لك بطول العمر، ويتمنون من صميم أعماقهم أن تبقى قرنا آخر حاكما حكيما تدبر شؤونهم وترعى مصالحهم. وفي حالة الاستثناء، يطالبون ابنكم المفدى "نصر الدين" بتولي عرش "الإمبراطهوريه" ليكمل المسيرة الرشيدة .

قلت غاضبا مزبدا كالبحر وأنا أسمع هذه التقارير السلبية:

([1]) الرواية، ص 174.

-إذا، أنا لا أحكم شعبا بل أحكم بهائم.. عجبا "الإمبراطهورية" فيها ملايين البطون، ولا يوجد فيها عقل واحد رشيد، وصوت واحد معارض لسياسة حكمي التسلطية" الأوليغارشية"..

كيف أبرر لقادة العالم ترشحي لحكمهم قرنا آخر وليس هناك أصوات معارضة ولو شكليا؟ لقد انتهت موضة الحكم الشمولي، ولا يمكن الحديث في المستقبل عن حكم دون معارضة ودون مؤسسات منتخبة تمارس مهامها في ظل الشفافية.

يا للأسف أين المعارضة لأستمر في الحكم، أين المنتقدون أين الشاتمون أين "الشياتون"؟ نريد أرانب للسباق، هل تريدون مني أن أستورد معارضتي أيضا مثلما أستورد الفول والقمح والعدس والسباغيتي والأرز والزبدة والجبن والشعير والكوكا والفودكا"[1].

3-5- محاكاة ساخرة لأسلوب المثقفين:

كما برزت المحاكاة الساخرة لأسلوب المثقفين في مواطن عدة من الرواية، منها هذا المقطع الذي يصور أسلوب التملق والمحاباة للحكام الذي مثله "أبو نواس"، والمتجلي من خلال قوله لـ"ذياب الزغبي": << الأحمر يليق بك يا حضرة الجنرال >>، وذلك في هذا المقطع الذي ورد على لسان"ذياب الزغبي": "بينما المثقف الذي يبدو لكم متعففا صاحب مبادئ وأخلاق ومثل، في بلاطي رأيته على حقيقته فهو: جبان وجشع و"جيعان" ومتملق ومرتزق وفاسق، وسمسار وواش وحرباء.. أبونواس قال لي متغنجا وهو في حالة سكر: الأحمر يليق بك حضرة الجنرال. قلت له موبخا: يليق بأمك أو أختك أيها المتملق الداعر.. صرت أكره المثقفين واسخر منهم وأحتقرهم لما يتملقون، ويبيعون ضمائرهم من أجل مصالحهم"[2].

إن المتأمل في هذا المقطع يجد أن الراوي قد قام بمحاكاة ساخرة لأسلوب المثقفين، وذلك بتصويرهم بأبشع الصفات؛ مرتزقة، جبناء، جشعين، جياع، متملقين، فاسقين، سمسارين، وشاة، ويشبهون الحرباء، وكلها صفات ذميمة توحي بالرياء والتظاهر بغية الارتزاق، وهنا نجد الراوي قد حكم على الكل من خلال الجزء، فمن خلال شخص "أبي نواس" حكم على جميع المثقفين، كما أن قول "أبي نواس" يجعلنا نستحضر رواية الكاتبة "أحلام مستغانمي" <<الأبيض يليق بك >>، وهنا أيضا محاكاة ساخرة مع عنوان الرواية

([1]) الرواية، ص ص 182، 183.

([2]) الرواية، 202.

وبالتالي مع الأسلوب اللغوي للروائية باعتبارها هي الأخرى مثقفة، ويستمر الراوي في السخرية من كلام "أبي نواس" حين رد عليه بألفاظ سوقية عن طريق استحضار أمه وأخته في خضم سبه له.

إن المتصفح للرواية يلمس أن الراوي كثيرا ما يسخر من المثقفين ومن أسلوبهم ومواقفهم، ففي معظم المواقف كان يصور أسلوبهم بطريقة ساخرة، ويبدو ذلك الأمر جليا حين طرح "ذياب الزغبي" فكرة كتابة سيرته العطرة في كتاب فعرض الأمر في مزايدة، فتقدم "ابن المقفع" والبروفيسور "السعيد بوطاجين" والدكتور "عاشور فني" والشاعر "عادل صياد" وقدموا اقتراحاتهم حول كتابة سيرته بأسلوب ساخر، مما جعله هو الآخر يسخر من ردودهم، حيث قال: "...الأول أراد كتابة سيرتي على لسان بغل أحول، والثاني على لسان حشرة عمياء. والثالث قال لي: من أنت؟ أي استهتار هذا؟ وأي تطاول أفظع من هذا على ذات الإمبراطهور الأعظم"[1]، وهذه إشارة إلى أن المثقفين يقفون مواقف ساخرة من السلطة، إذ لا يعجبهم ما يُقر من قرارات سلطوية غير مسؤولة، فكيف لحاكم ديكتاتور مستبد أن ينتظر التأييد والأحسن من المثقف الواعي لما يحدث في بلده؟، إنها بالفعل إشارة صريحة لما يحدث في البلاد العربية، من استبداد الحكام بالحكم لمدة طويلة، حتى "ذياب الزغبي" يرى بأنه مهما بلغ من الأمر ما بلغ، إلا أنه لا يمكن أن يقارن بالرؤساء العرب؛ لأنهم في رأيه أسوأ منه، وفي هذا الشأن يقول: "هل كانت صدفة أم مؤامرة تحاك ضدي وضد حكمي؟ وحكم سلالتي المباركة، وتشبيهي بصدام ومبارك والقذافي والأسد وبوتفليقة وعلي صالح وبن علي. هؤلاء حقا حكام لا يستحقون أن أشبه بهم"[2].

وعليه يتبين أن الكتاب المعاصرين قد عمدوا إلى تطبيق تقنيات كتابية جديدة وأساليب لغوية متنوعة، كل هذا بغرض تحطيم اللغات الرسمية النمطية، التي استحوذت ردحا طويلا من الزمن على الكتابة الأدبية، وذلك تماشيا مع التغيرات التي طرأت على مختلف المجالات وما اتسمت به من تفكك وتشظٍ، مما نتج عنها أشكالا متباينة من الوعي كانت موائمة لتلك التغيرات.

([1]) الرواية، ص 200.

([2]) الرواية، ص 203.

وأخيرا يمكن القول أن رواية "حضرة الجنرال" للكاتب "كمال قرور" رواية حوارية محضى؛ لأنها اشتملت على أشكال حوارية متنوعة بدءا بالحوارات الخالصة للشخصيات التي تجسّدت الحوارية الداخلية والخارجية للرواية من خلالها، ثم التهجين الذي بيّن التعدد اللغوي فيها،وتعالق اللغات والملفوظات من خلال الحوار الداخلي الذي يشمل الأسلبة، والتنويع والمحاكاة الساخرة، إلا أن الشيء الذي لوحظ على هذه الأنماط الحوارية هو أنها جاءت متداخلة فيما بينها؛ فالحوار الخالص يتغذى من التهجين والمحاكاة الساخرة، والأسلبة، والتنويع، والمحاكاة الساخرة، وأن الأسلبة تعتمد الحوار وتتغذى من التهجين، وعليه فإن هذه الأنماط الحوارية خدمت فيما بينها الحوارية الكبرى للرواية، فجعلت منها رواية حوارية بوليفونية بامتياز.

الفصل الثالث–الانفتاح الروائي في رواية "حضرة الجنرال" لـ"كمال قرور"

المبحث الأول– ماهية التناص

المطلب الأول–مفهوم التناص لغة

المطلب الثاني–مفهوم التناص اصطلاحا

المطلب الثالث– المفاهيم المتعالقة مع التناص

المبحث الثاني– آليات التناص وأشكاله

المطلب الأول–آليات التناص

المطلب الثاني– أشكال التناص

المطلب الثالث– التناص الخارجي

المبحث الثالث– أنواع التناص في رواية "حضرة الجنرال"

المطلب الأول– التناص الأدبي

المطلب الثاني– التناص مع النص الديني

المطلب الثالث–التناص مع الموروث الشعبي

المطلب الرابع– التناص التاريخي

تسمح الرواية بدخول أجناس فنية مختلفة في قوامها كالقصص والتمثيليات الغنائية والقصائد الدرامية وغيرها، وخارجة عن الفن كالأجناس الحياتية اليومية والبلاغية والعلمية والدينية وغيرها، فمن حيث المبدأ يمكن لأي جنس أن يدخل في تركيب الرواية، ومن حيث الواقع فمن العسير جدا العثور على جنس لم يدخل الرواية في وقت ما وعند كاتب ما، حيث تحتفظ الأجناس المدخلة إلى الرواية عادة بلدونتها البنائية، واستقلالها الذاتي ، وفرادتها اللّغوية والأسلوبية، وهناك مجموعة خاصة من الأجناس تضطلع بدور بنائي جوهري جدا، بل إنها تجدد أحيانا بناء الكل الروائي ؛ إذ تخلق أجناسا روائية جديدة خاصة مثال ذلك الاعترافات، اليوميات، الرحلات، السير الذاتية، الرسائل و غيرها، هذه الأجناس قد لا تدخل في الرواية بوصفها جزءا بنائيا جوهريا فحسب، بل قد تحدّد أيضا شكل الرواية ككل، فتسمى بذلك رواية الاعترافات، رواية المذكرات، الرواية في رسائل ... إلخ، حيث يمتلك كل جنس من هذه الأجناس أشكاله الكلامية المعنوية الخاصة لاستبيان جوانب مختلفة من الواقع، والرواية تستخدم هذه الأجناس لكونها أشكالا جاهزة لاستبيان الواقع بالكلمة[1].

وبفضل تميز الرواية بالقدرة الاستيعابية للأجناس الأجناس الأدبية وغير الأدبية، واللغات، والأساليب والمنظورات احتلت الرواية مكانة هامة،حيث قال عنها الناقد المغربي "جميل حمداوي": "تعد الرواية من أهم الأجناس الأدبية التي حاولت تصوير الذات والواقع وتشخيص ذاتها، إما بطريقة مباشرة وإما بطريقة غير مباشرة قائمة على التماثل والانعكاس غير الآلي. كما أنها استوعبت جميع الخطابات واللغات والأساليب والمنظورات والأنواع والأجناس الأدبية والفنية الصغرى والكبرى، إلى أن صارت الرواية جنسا أدبيا منفتحا وغير مكتمل، وقابلا لاستيعاب كل المواضيع والأشكال والأبنية الجمالية"[2]، وهذا القول يؤكد ما ذهب إليه "ميخائيل باختين" حين جعل الميزة الرئيسة للرواية هي الحوارية، ووجود أجناس تتخللها ما هو إلا وجه من أوجه الحوارية، فلقد أكد في كتابه "جمالية ونظرية الرواية" أن التنوع الكلامي والأسلوبي، وكذا اللغوي يتعمق وتتوسع دائرته بخطابات مختلفة وأشكال تعبيرية متنوعة تتخلل الخطاب الروائي، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، يدرجها المؤلف

(1) ينظر، ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص93.

(2) جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي، ص 11.

بواسطة السارد أو إحدى الشخصيات لتحقيق أهداف معينة [1]، وتكون هذه الأجناس والأشكال التعبيرية أدبية وغير أدبية، بالإضافة إلى أشكال التعبير الشعبي.

بيد أن " كل الأجناس التي تدخل الرواية تحمل إليها لغتها و بهذا فهي تفكك الوحدة اللّغوية للرواية وتعمق على نحو جديد تنوعها الكلامي، وكثيرا ما تك تسب لغات الأجناس الخارجة عن الفن التي تدخل الرواية أهمية ، بحيث ينشئ إدخال جنس ما (كالرسائل مثلا) عصرا كاملا ليس في تاريخ الرواية وحسب، بل في تاريخ اللّغة أيضا "[2]، فيساهم في تطوير الجنس الروائي وينقله نقلة نوعية غير معهودة، ودخول هذه الأجناس في الرواية قد تكون عن قصد من المؤلف ، وقد تكون دون قصد، إلا أنّ هذه الأجناس حسب ما يرى "باختين" تعكس في أكثر الأحيان مقاصد المؤلف بقدر أو بآخر.

إن قابلية النص الروائي لدخول مختلف الأجناس إلى متنه، هي ما جعلته يتميز بالتفاعل بين نصوص من مصادر مختلفة ؛ شعبية، دينية، أدبية، تاريخية، أسطورية، وغيرها، على الرغم من أنها تختلف عن بعضها البعض في طبيعتها الدلالية والنوعية ، فيصبح "النص بنية دلالية تنتجها ذات ضمن بنية نصية منتجة (...) وهذه البنية النصية المنتجة نحددها هنا زمنيا، بأنها سابقة على النص، سواء كان هذا السبق بعيدا أو معاصرا، كما أننا نراها بنيويا مستوعبة في إطار النص، وعن طريق هذا الاستيعاب أو << الضمن >> يحدث <<التفاعل النصي >> بين النص (المحلل) والبنيات النصية التي يدمجها في ذاته كنص، بحيث تصبح جزءا منه، ومكونا من مكوناته "[3]، وبالتالي يدخل النص الروائي في علاقات عديدة مع غيره من النصوص، قد تنتمي إلى النوع نفسه أو إلى أنواع فنية أخرى، أو حتى إلى أنواع ليست فنية، في نوع من الحواري ة أو التضمين، فيصبح النص آنذاك هجينا قد يصعب تحديد هويته، و يعد التناص من أهم طرق التفاعل النصي ، فما هو إذًا التناص؟

([1]) ينظر، نورة بعيو، التشخيص الفني للغة في الرواية، ص103.

([2]) ينظر، ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص94.

([3]) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2001م، ص 92.

المبحث الأول– ماهية التناص:

المطلب الأول– مفهوم التناص لغة:

يعود أصل كلمة التناص إلى الجذر اللّغوي "نَصَصَ"، الذي ورد في المعاجم العربية بهذا المعنى: "نصّ الحديث إليه: رفعه، ونا قته: استخرج أقصى ما عندها من السير، والشيء: حرّكه، ومنه: فلان ينص أنفه غضبا، وهو نصّاص الأنف، والمنصّة: جعل بعضه فوق بعض (...) والنصّ: الإسناد إلى الرئيس الأكبر، والتو قيف والتعيين على شيء ما"[1].

إنّ المتمعن في مفهوم النص يجد أنه يحمل في أحد جوانبه معنى الإسناد، والإسناد عملية أساسية في بناء النصوص، سواء تعلّق هذا الإسناد بالكلمات عندما تنسد إلى بعضها البعض فتشكل فقرات، ثم الفقرات بدورها تشكل نصوصا ، أو تعلق الإسناد بالنصوص المختلفة التي يستحضرها المؤلف من مصادر مختلفة فتتفاعل فيما بينها لتنتج نصا، ومن هذا الباب يمكن أن يقترن هذا المفهوم بالتناص.

المطلب الثاني– مفهوم التناص اصطلاحا:

1 -التناص عند الغربيين:

ينتسب التناص إلى الخطاب (Discoures)ولا ينتسب إلى اللّغة ، وبالتالي فإنه يقع ضمن مجال اختصاص علم عبر اللّسانيات (Translinguistics)، ولا يختص باللّسانيات[2].

والتناص في أبسط صوره يعني أن يتضمن نص أدبي ما نصوصا أو أفكار ا أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس ، أو التضمين، أو التلميح، أو الإشارة، أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تلتقي هذه النصوص أو الأفكار داخل النص الأصلي وتندمج فيه ليتشكل نص جديد محكم البناء ومتكامل.

والتناص مصطلح نقدي مترجم عن المصطلح الإنجليزي(Intertextuality)، ويقابله بالفرنسية مصطلح (Intertextualité)، ولقد شاع هذا المصطلح في ستينات القرن العشرين

([1]) الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ص ص 632، 633.

([2]) ينظر، تزفيتان تودوروف، باختين والمبدأ الحواري، ص122.

– كما أشار أغلب الدارسين – على يد الباحثة البلغارية "جوليا كريستيفا" (Julia Kristeva) عام 1966، في مقالاتها عن السيميائية والتناص في مجلتي(Tel quel) و(Critique)، حيث عرفته بقولها:" هو النقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة وهو "اقتطاع" أو "تحويل"... وهو عيّنة تركيبية تجمع لتنظيم نصّي معطى التعبير المتضمن فيها أو الذي يحيل إليه "[1]، كما رأت أن "كل نص يتشكل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات، وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى "[2]، وعليه نجد أن التناص ترتبط به مجموعة من المفاهيم منها: التضمين، الإحالة، الاستشهاد، الامتصاص، التحويل، وهذه المفاهيم تعد أشكالا لتجلي التناص في الرواية.

إن النص من منظور "جوليا كريستيفا" ليس حلقة مغلقة معدومة الانفتاح على النصوص الأخرى، بل حلقاته مرتبة إلى درجة ضرورة التداخل والتقاطع لإنتاج ما هو جديد، على خلاف فكرة الانتحال الذي كان ينظر إليه على أنه منقصة عند الشاعر أو الأديب إذا وصل إلى مرحلة السرقة [3]، وعليه فالنص عند "جوليا كريستيفا"جهاز عبر لساني قائم على إعادة توزيع النظام اللساني بكيفية خاصة، كما أنه فضاء تتقاطع فيه النصوص،حيث تقول: "تحدد النص كجهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللّسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه والمتزامنة معه، فالنص إذن إنتاجية، وهو ما يعني:

أ– أن علاقته باللّسان الذي يتموقع داخله هي علاقة إعادة توزيع ...

ب– أنه ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطفة من نصوص أخرى"[4].

إن وجود التناص في النص الروائي يعني أن كل نص لا يمكن أن تكون مكوناته معزولة عن معرفة السلف، بل أن أكثر المبدعين أصالة من كان في تكوينه رواسب من

([1]) أحمد الزغبي، التناص (نظريا وتطبيقيا)، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2000م، ص11.

([2]) المرجع نفسه، ص12.

([3]) ينظر، حسين منصور العمري، إشكالية التناص (مسرحيات سعد الله ونوس أنموذجا)، دار الكندي للنشر والتوزيع، ص15.

([4]) كريمة غيتري، تداخل الأنواع الأدبية في الرواية العربية المعاصرة (قراءة في نماذج)، أطروحة دكتوراه علوم في النقد الأدبي العربي المعاصر، إشراف: أ. د محمد بلقاسم، السنة الجامعية 2°16– 2017م، ص ص 113، 114.

الأجيال السابقة، وفي هذا الصدد يقول "لانسون": "ثلاثة أرباع المبدع يكون من غير ذاته"[1]، وقوله هذا يؤكد على حقيقة مفادها أنه لا يوجد نص خال من التناص، بل ويستحيل على أي مبدع أن يكتب نصا دون الاستعانة بشكل من الأشكال بنصوص أخرى، فيغدو التناص "تشكيل نص جديد من نصوص سابقة أو معاصرة بحيث يغدو النص المتناص خلاصة لعدد من النصوص التي تمحي الحدود بينها، وأعيدت صياغتها بشكل جديد، بحيث لم يبق من النصوص السابقة سوى مادتها، وغاب الأصل فلا يدركه إلاّ ذوي الخبرة والمران"[2]، فالتناص لا يمكن كشفه إلا إذا كان القارئ على اطلاع واسع يمكّنه من معرفة النصوص الذائبة في النص الجديد.

بيد أن مصطلح التناص الذي استعملته "جوليا كريستيفا" كان تطويرا لمصطلح الحوارية الذي وظفه "ميخائيل باختين" في دراسته للكلمة الروائية ، كما استعمله فيما بعد "تزفيتان تودوروف" في كتابه "باختين والمبدأ الحواري" ، واستخدمه أيضا "جيرار جنيت" في كتابه "طروس"، وكذلك "رولان بارث" وغيرهم، مما يوحي بأهمية هذا المفهوم في الدراسات النقدية المعاصرة.

لقد قدم "ميخائيل باختين"المعيار الذي تقاس بواسطته العلاقات بين النصوص في قوله: "يمكن قياس هذه العلاقات (التي تربط خطاب الآخر بخطاب الأنا) بالعلاقات التي تحدد عمليات تبادل الحوار (رغم أنها بالتأكيد ليست متماثلة) "[3]؛ لأن في تبادل الحوار يتم الأخذ والرد في الكلام، لكن العلاقات بين النصوص تكون مبنية على الأخذ فقط، بحيث "يدخل فعلان لفظيان، تعبيران اثنان، في نوع خاص من العلاقة الدلالية ندعوها نحن علاقة حوارية، والعلاقات الحوارية هي علاقات (دلالية) بين جميع التعبيرات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللّفظي"[4].

يرى "تزفيتان تودوروف" أن النصوص لا يمكنها أن تستغني عن الحوارية بأي شكل من الأشكال، وإلا فلا يمكن لها أن تكتمل، كما أن النص الجديد يضع النص السابق أمام

([1]) محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي (دراسة)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2001م، ص28.

([2]) المرجع نفسه، ص29.

([3]) تزفيتان تودوروف، باختين والمبدأ الحواري، ص121.

([4]) المرجع نفسه، ص122.

الواقع بحيث لا يمكنه التملص منه وبالتالي يدخل معه في علاقة تفاعل، فيقول: " التوجيه الحواري هو بوضوح ظاهرة مشخّصة لكل خطاب، و هو الغاية الطبيعية لكل خطاب حي ، يفاجئ الخطاب خطابا آخر بكل الطرق التي تقود إلى غايته ولا يستطيع شيئا سوى الدخول معه في تفاعل حاد وحي"[1].

أما "جيرار جنيت"فقد عرف التناص بأنه "علاقة حضور مشترك بين نصين أو عدد من النصوص بطريقة استحضارية (Eidentiquement) وفي أغلب الأحيان الحضور الفعلي لنص في نص آخر (...) إنّ أكثر أشكال هذه العلاقة وضوحا وحرفية هي الممارسة العادية للاقتباس(Citation)مع الإحالة أو دون إحالة إلى مرجع محدّد. وأقل أشكالها وضوحا وشرعية هي السرقة (Plagiat) وهي اقتراض غير معلن عنه ولكن حرفي. أمّا أقل أشكالها وضوحا وحرفية فهو التلميح (Allusion) وهو أن يقتضي الفهم المعمق لملفوظ ما ملاحظة العلاقة مع ملفوظ آخر تحيل إليه بالضرورة هذه أو تلك من تحولاته. و لا يمكن فهمه بغير ذلك"[2]، وهنا بيّن "جنيت" أشهر أشكال التناص الممارسة؛ إذ ميز بين ثلاثة أشكال وهي: الاقتباس، والسرقة، والتلميح، بالاعتماد على ثلاثة معايير؛ معيار الوضوح، والحرفية، والشرعية، حيث تشمل هذه الأشكال التناص بمختلف أنواعه الحرفي، والمعنوي، والتلميحي.

أما "رولان بارت" (Roland Barthes)فقد جعل النص نسيجا من التناصات بمختلف أنواعها؛ قديمة، وحديثة، والبحث عن المصادر التي استقى منها النص مادته تعد بحثا عن بُنوة النص، ففي مقالته الموسومة بـ"العمل – الكتابة – إلى النص" (Fromwork to text) قال: "إنّ كل نص هو نسيج من الاقتباسات والمرجعيات والأصداء، وهذه لغات ثقافات قديمة وحديثة (...) وكل نص (الذي هو تناص مع نص آخر) ينتمي إلى التناص، فالبحث عن مصادر النص أو مصادر تأثره هي محاولة لتحقيق أسطورة بنوة النص فالاقتباسات التي يتكون منها النص مجهولة (المصدر) ولكنها مقروءة، فهي اقتباسات دون علامات تنصيص"[3]، ولم يكتف "رولان بارث"بهذا التعريف، بل أضاف قائلا : "النص جيولوجيا

([1]) المرجع السابق، ص125.

([2]) وسيلة بوسيس، بين المنظور والمنثور في شعرية الرواية (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط 1، 2001م، ص54.

([3]) أحمد الزغبي، التناص، ص ص 12– 13.

كتابات"[1]، وعليه فإن مهمة القارئ هي البحث والتنقيب بين ثنايا النص عن النصوص المشكِّلة له، وكأن النص من منظاره متكون من طبقات مثلما هي طبقات الأرض تبدو منها طبقة وتختفي طبقات.

إن للقارئ أيضا نصيب في التناص عند "بارث" وذلك حين قال: "فالأنا لدى القارئ هي أيضا مجموعة من النصوص مقارنة بمجموعة النص وص في النص (plurality) غير محددة وغير معروفة الأصول "[2]، وعليه فهو ينظر إلى القارئ باعتباره مخزونا من النصوص، فعند تلقيه للنص الجديد يستحضر تلقائيا مجموعة النصوص التي يتقاطع معها هذا النص سواء عرف مصدرها أم لم يعرفه، وعليه يتضح من رأيه نوعان من التناص: تناص خاص بالمؤلف، وتناص خاص بالقارئ، الأول يوظفه المؤلف من أجل بناء النص، والثاني يستحضره القارئ من أجل إعادة بناء النص من جديد، فينتج بذلك نصّا آخر من تشكيل الذات القارئة.

فـ"رولان بارت" إذًايرى أن كل (نص) هو (تناص)، وأن النصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة، وبأشكال ليست عصية على الفهم، إذ فيها نتعرف على نصوص الثقافة السالفة والحالية، فكل نص ليس إلا نسيجا جديدا من استشهادات سابقة والتناصية عنده هي قدر كل نص، مهما كان جنسه ولا تقتصر على التأثر فحسب ،ففي النص تناص والكاتب يمارسه واعيا أو غير واع، كما أن القراءة تثير لدى المتلقي خبراته وذكرياته ومعلوماته السابقة وهكذا يبدو التناص حوارا بين النص وكاتبه، وما يحمله الكاتب من خبرات سابقة، كما أنه حوار بين النص ومتلقيه، وما يملكه المتلقي من معلومات سابقة، وهذا الحوار (الديالوج) هو ما تطلق عليه "كريستيفا" اسم (التناص) [3]، وهو ما أطلق عليه "باختين" من قبل اسم الحوارية، حيث وصف الرواية بأنها نوع غير منته، فهو النوع الأدبي المعبر عن الصيرورة وليس ثمة ما يمكن أن يضع حدّا فاصلا بين هذا النوع الأدبي والأنواع الأخرى[4]، فالرواية هي الجنس الأدبي المتميز بالانفتاح وعدم الاكتمال، لحاجتها المستمرة لاستيعاب

([1]) المرجع السابق، ص13.

([2]) المرجع نفسه، ص ن.

([3]) ينظر، محمد عزام، النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي) اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م، ص 33- 34.

([4]) ينظر، كريمة غيتري، تداخل الأنواع الأدبية في الرواية العربية المعاصرة، ص113.

القديم، والجديد، المتوافق والمتناقض، الواقعي والعجائبي، الأدبي والعلمي، العامي والنخبوي، وغيرها من الأشكال.

إن النص إذًا لا يمكن أن يكون معزولا عن النصوص الأخرى، ولا يمكن له أن يستقل عنها، فهو مثل الشجرة لها جذور يتغذى عليها؛ وهي مجموع النصوص التي يستند عليها، وكذلك له فروع تتغذى منها نصوص أخرى تالية له، وهذا الأمر أكد عليه أيضا"ليش" حين قال: " أن النص ليس ذاتا مستقلة، أو مادة موحّدة، لكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى... إن شجرة نسب النص شبكة غير تامة من المقتطفات المستعارة شعوريا"[1]، وهنا نستشف أن لشعور الكاتب دورا كبيرا في تعالق النصوص، وذلك بسبب التأثير الذي تمارسه النصوص السابقة المترسبة في شعور أو لاشعور الكاتب، وهذا الأمر أكده أيضا "هارولد بلوم" الذي يرى أن الكاتب يُكيف نصه تحت تأثير الهَوس الذي يمارسه النص السابق، كعقدة أوديبية تدفع المبدع إلى السير على منوال النص الأول أو التمرد عليه[2].

من خلال ما تقدم يمكن القول أن النقاد الغربيين أدركوا أن النص لا يمكنه أن يتكئ على نفسه بل لا بد له من تداخلات تضيق أو تتوسع حسب قدرة الكاتب أو ميوله أو اجتهاداته؛ ولم يعد الحكم على النص نجاحا أو فشلا بجانب واحد من مكوناته، بل لا بد من تعاون كافة البنى الداخلية والخارجية لإنجاح النص [3]، فالنص عبارة عن مجموعة من التراكمات المعرفية والمنهجية المستقاة من مصادر مختلفة عبر الزمن، وعليه "فلا نستطيع أن نفصل نصّا فصلا نهائيا عن الموروثات القديمة أو المؤثرات الحديثة، فالتداخل ليس مرتبطا بزمان دون زمان ولا مكان دون مكان، المهم أن التأثير موجود" [4]، هذا عن التناص عند الغربيين فماذا يقول عنه العرب؟

([1]) محمد عزام، النص الغائب، ص30

([2]) ينظر، المرجع نفسه، ص ن .

([3]) ينظر، حسين منصور العمري، إشكالية التناص، ص9.

([4]) المرجع نفسه، ص14.

2 -التناص عند العرب:

إن كلمة تناص بالمستوى اللّفظي الذي وردت عليه عند الغرب لم ترد عند النقاد العرب، أما إذا نظرنا إليها من جانبها المعنوي فنجد لها ملامح في تراثنا العربي، معبرا عنها بمصطلحات عدة منها: السرقات الأدبية/الشعرية، الانتحال، التضمين، المعارضات؛ ولذلك لم يأت"ابن منظور" بأي نوع من الاشتقاقات لكلمة نص بما ينسجم مع هذا المصطلح الجديد، لهذا نجد النقاد العرب حينما اصطدموا بهذا المصطلح سادت الفوضى في تحديد مفهومه وكثُرت ترجماته، فمنهم من وصفه بالسرقات، أو الانتحال أو التضمين، ثم بدأت الرؤيا تتوضح شيئا فشيئا، وأخذ الحديث عن هذا المصطلح بجرأة [1]، إلى أن صار أمرا جماليا يوشح النصوص.

فعن فاعلية التناص يقول "عبد النبي اصطيف": "إنّ النصوص لا تتفاعل بوصفها مجرّد نصوص، ولو كانت كذلك يصبح النظر إلى تفاعلها على أنه مجرّد اقتباس أو تضمين أو تأثير بمصادر معينة يستطيع أن يحددها القارئ المطّلع والخبير، ولكنها تتفاعل بوصفها ممارسات دلالية متماسكة، إنها عندما تتجاوز وتتصارع وتتزاوج وينفي بعضها الآخر، أو باختصار عندما تتفاعل بوصفها أنظمة علامات متماسكة لكل منها دلالته الخاصة به، وهذه الأنظمة إذ تلتقي في النص الجديد تسهم متضافرة في خلق نظام ترميزي جديد يحمل على عاتقه عبء إنتاج المعنى أو الدلالة في هذا النص" [2]، ومن ثم يتضح الفرق بين التناص والاقتباس أو التضمين، فبينما يكون الأخذ فيهما لفظا ومعنى، يكون في التناص الأمر مختلفا تماما، حيث يوضع المأخوذ في سياق جديد وبالتالي سيحمل دلالات جديدة، ويقوم بوظائف مختلفة عن سياقها الأول الذي أخذت منه.

أما الناقد الجزائري "عبد المالك مرتاض"، فيذهب في دفاعه عن الجذور العربية لمصطلح التناص إلى حد نفيه غربية هذا المصطلح الإجرائي، فهو يعتمد على مقولة "ابن خلدون" حول فكرة النسيان، وفي هذا السياق يؤكد على العودة إلى التراث النقدي البلاغي، لأنه يشكل خلفية مناسبة للدرس النصي الحديث، فيقول: "إن الفكر النقدي العربي حافل بالنظريات، ومن الاستخذاء (الخضوع والانقياد)، والعقول أن نضرب صفحا عن الكشف عما

([1]) ينظر، المرجع السابق، ص18.

([2]) المرجع نفسه، ص24.

قد يكون من أصول لنظريات نقدية غربية، تبدو لنا الآن في ثوب مبهرج بالعصرانية فتنبهر أمامها، وهي في حقيقتها، لا تعدم أصولها في تراثنا الفكري مع اختلاف المصطلح، والمنهج بطبيعة الحال"[1]، وفي آخر بحثه الموسوم بـ "فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص" يقر بالمطابقة الوثيقة بين نظرية التناص وفكرة السرقات الأدبية قائلا: "إن التناص كما يبرهن على ذلك اشتقاق المصطلح نفسه هي تبادل التأثير بين نص أدبي ما، ونصوص أدبية أخرى، وهذه الفكرة كان الفكر العربي قد عرفها معرفة معمقة تحت شكل "السرقات الأدبية"، لذلك عرّفه بقوله: "ليس التناص في تصورنا إلاّ حدوث علاقة تفاعلية بين نص سابق، ونص حاضر، لإنتاج نص لاحق، فقراءة النصوص السابقة في تصور السيميائيين، وحفظ النصوص، ونسيانها في تصور ابن خلدون هما أساس فكرة التناصية، التي تلازم كل مبدع مهما يكن شأنه فالمخزون من النصوص المقروءة، أو المحفوظة المنسية من قبل هو الذي يتحكمّ غالبا في صفة النص المكتوب" [2]، وعليه فمهما اختلفت الاصطلاحات بين الغربيين والعرب تبقى المفاهيم متقاربة.

ولقد لخّص "محمد بنيس" طبيعة التناص عندما تحدث عن معايير النص الغائب التي تتخذ صيغة قوانين، وهي: الاجترار، والامتصاص، والحوار، وهذه القوانين تحديد لطبيعة الوعي المصاحب لكل قراءة للنص الغائب، لأن تعدد قوانين القراءة هو من أصله انعكاس لمستويات الوعي التي تتحكم في قراءة كل شاعر لنص من النصوص الغائبة [3]، كما يرى ضرورة النظر إلى القديم بقدمه وإلى الحديث بنظرة حداثية، فيقول: "أن العلاقة الرابطة والصلات الوثيقة بين النص وغيره من النصوص الأخرى السابقة عليه أو المعاصرة له وعاها الشعراء والنقاد منذ القديم على أن القراءة المحدثة للنص سلكت سبيلا مغايرا لما كان سائدا من أساليب القراءة التقليدية لهذه الظاهرة، وعالجتها بوعي متقدم، غير أن المعاصر يحفل بقراءة النصوص الأخرى للتأكد من أنها أكثر تعقيدا مما هو معروف في النص القديم"[4]، وقد عُرف مصطلح التناص عندهـ "التداخل النصي" وذلك من خلال كتابه

([1]) فاتح حمدلبي، التناص في الدرس النقدي الحديث (إشكالية التنظير والممارسة)، مجلة أبوليوس، المجلد 1، العدد 1، 15/ 12/ 2008م، ص 158.

([2]) المرجع نفسه، ص 157.

([3]) ينظر، حسين منصور العمري، المرجع السابق، ص29.

([4]) المرجع نفسه، ص25.

"ظاهرة الشعر الحديث في المغرب"، فعلى الرغم من أن ذلك المصطلح لم يَلْقَ رواجا كبيرا داخل الخطاب اللّساني العربي، إلاّ أن الناقد قد بقي متشبثا به، وقد علل ذلك بأن "الترجمة تخضع قبل كل شيء لشبكة من العلائق في لغة الانطلاق وشبكة أخرى في لغة الوصل علائق دلالية وصرفية وتركيبية "[1]، غير أنه في كتابه "حداثة السؤال" قد استخدم مصطلح "هجرة النص" بدلا من مصطلح التداخل النصي، حيث جعله في قسمين: نص مهاجِر، ونص مهاجَر إليه.

أمّا "سعيد يقطين" فقد استعمل مصطلح "التفاعل النصي" في كتابه "انفتاح النص الروائي"، الذي يشمل المناصة، والتناص، والميتانص.

وحين نعود إلى"محمد مفتاح"نجده قد استخلص من تعريفات الباحثين الأجانب أمثال: "جوليا كريستيفا" ، و"أرفي"، و "لورانت"، و"ريفاتير" وغيرهم تعريفا انطلاقا من المقومات المذكورة في تعاريف الباحثين على أن التناص"هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة "[2]، كالاقتباس والتضمين والاستشهاد ، ويرى أنواعا مختلفة للتناص وهي: التناص الضروري والاختياري، والتناص الداخلي والخارجي، ويعترف أن التناص ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين أو يعتمد في تميزها على ثقافة المتلقي الواسعة وقدرته على الترجيح[3].

المطلب الثالث – المفاهيم المتعالقة مع التناص:

لقد كثرت المفاهيم والمصطلحات حول التناص، كل ذلك رغبة في الوصول إلى أدق جزئيات هذا المصطلح الجديد، ومنها[4]:

– **التفاعل النصي:** ويكون بين بنيتين، بنية النص، والبنيات النصية، وهو لا يكون مباشرا دائما، فقد يكون ضمنيا عندما يُنتَج نصٌّ ما حاملا صور نصوص أخرى من خلال تبني نه

(1) محمد بنيس، حداثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1988م، ص96.

(2) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجيةالتناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 3، 1992م، ص121.

(3) ينظر، حسين منصور العمري، المرجع السابق، ص18.

(4) ينظر، محمد عزام، النص الغائب، ص ص 30-41.

الجديد، والتفاعل النصي مصطلح يؤثره بعض النقاد–مثل سعيد يقطين– على مصطلح (التناص).

– **البنيات النصية:** حيث ينتج كل كاتب نصوصه ضمن بنية نصية معاصرة له، أو سابقة عليه.

– **التعالق النصي(Hypertextuality):** الذي يرى أن النص اللاحق يكتب النص السابق بطريقة جديدة.

– **المناص (Paratexte):** وهو ما نجد فيه العناوين والمقدمات والخواتم، وكلمات الناشر، والصور.

– **المصاحبات الأدبية(Paralittérature):** هي الاستشهادات الأدبية التي تدخل في بنية نصية معينة.

– **التناصية:** هي مجموعة من العلاقات التي نراها بين النصوص وهي تتجاوز قضية التأثر والتأثير إلى أمور تتعلق بالبنية والنغم والفضاء الإبداعي.

– **المتناص(Intertext):** هي مجموعة النصوص التي يمكن تقريبها من النص سواء كانت في ذاكرة الكاتب أو القارئ، أ و في الكتب، وهو النص الذي يستوعب عددا من النصوص، ويظل متمركزا من خلال المعنى (لوران جيني)، بينما يناقش "ريفاتير" الخلط السائد بين (التناص) و(المتناص)، فيرى أن (المتناص) هو مجموع النصوص التي يمكن تقريبها من النص الموجود تحت أعيننا، أو مجموع النصوص التي نجد ها في ذاكرتنا عند قراءة مقطع معيّن.

– **المتعاليات النصية (Transtextualité):** هي كل ما يجعل نصّا يتعالق مع نصوص أخرى، بشكل ضمني أو مباشر، وقد خصص لها "جيرار جنيت" كتابا بأكمله سماه: (Palimpsestes-seuil-) (1983)، حدّد فيه أنماط (المتعالقات النصية) في خمسة أنواع تتداخل فيما بينها وهي[1]:

– **التناص:** وهو العلاقة بين نصين أو أكثر، كما يتجلى في الاستشهاد والتلميح والسرقة.

(1) ينظر، المرجع السابق، ص 40.

– **الميتانص**(**Meta textualité**) : أو ما وراء النص، وهو علاقة التعليق الذي يربط نصّا بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره، ويمثل له "جينيت" بكتاب (فينومينولوجيا الروح) "لهيجل" الذي يلمح بطريقة مبهمة إلى كتاب (ابن أخ رامو) لـ "ديدرو".

– **النص الأعلى:** وهو العلاقة التي تجمع بين نص أعلى ونص أسفل، وهي علاقة تحويل ومحاكاة، ومثالها (أوديسة) "هوميروس" التي تحاكيها (أوليس) "جويس"، وتختلف عنها.

– **المناص (Paratextualite)**: ونجده في العناوين والعناوين الفرعية، والمقدمات، والخواتم، والصور، وكلمات الناشر.

– **جامع النص:** أو معمارية النص، وهو النمط الأكثر تجريدا وتضمنا ويتضمن مجموعة الخصائص التي ينتمي إليها كل نص على حدة، في تصنيفه كجنس أدبي، رواية، محاولات، شعر،... إلخ

هذا حول المفاهيم المتعالقة مع التناص، فما هي آلياته وأشكاله؟

المبحث الثاني– آليات التناص وأشكاله:

المطلب الأول– آليات التناص:

لقد تحدث "محمد مفتاح" عن الآليات التي يتم بواسطتها التناص، وتتمثل هذه الآليات فيما يأتي[1]:

أ - **التمطيط:** الذي يحصل بأشكال مختلفة، وهي:

1 -**الأناكرام:** (الجناس بالقلب وبالتصحيف)، والباراكرام (الكلمة– المحور)، فالقلب مثل: قول – لوق، عسل – لسع، والتصحيف مثل: نخل – نحل، و عثرة – عترة ... وأما الكلمة المحور فقد تكون أصواتها مشتتة طوال النص مكوِّنة تراكما يثير انتباه القارئ الحصيف، وقد تكون غائبة تماما من النص ولكنه يبنى عليها، وقد تكون حاضرة فيه.

2 -**الشرح:** وذلك حين يبدأ الكاتب بفكرة معينة أو عبارة معينة ثم يقوم بشرحها على مدار النص.

(1) ينظر، محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجيةالتناص)، ص ص 125– 128.

3 -**الاستعارة:** فهي تقوم بدور جوهري في كل خطاب بما تبثه في الجمادات من حياة وتشخيص، حيث تنقل المجرد إلى المحسوس.

4 -**التكرار:** ويكون على مستوى الأصوات و الكلمات والصيغ متجليا في التراكم أو التباين.

5 -الشكل الدرامي.

6- أيقونة الكتاب: إن الآليات التم طيطية تؤدي إلى ما يمكن تسميته بأيقونية الكتاب؛ أي علاقة المشابهة مع << واقع >> العالم الخارجي.

ب-الإيجاز: ويتجلى في ما يحتويه الخطاب من إحالات تاريخية، سواء أكانت إحالات تذكرة، أو إحالات محاكاة ، أو مفاضلة ، أو إضراب ، أو إضافة، فقد يعتمد على المشهور منها والمأثور، وقد يعتمد على استقصاء أجزاء الخبر المحاكى وموالاتها على حد ما انتظمت عليه حال وقوعها.

المطلب الثاني- أشكال التناص:

لقد اختلف النقاد في تحديد أشكال التناص، فمنهم من يراها ثلاثة أشكال، وهي[1]:

1 -**التناص الذاتي (التفاعل النصي الذاتي):** وذلك عندما تدخل نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع بعضها البعض، ويتجلى ذلك أسلوبيا، ولغويا ونوعيا.

2 -**التناص الداخلي (التفاعل النصي الداخلي):** حينما يدخل نص الكاتب في تفاعل مع نصوص لكتاب عصره، سواء كانت هذه النصوص أدبية أم غير أدبية.

3 -**التناص الخارجي (التفاعل النصي الخارجي):** وذلك عندما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة.

غير أن "محمد مفتاح" يرى أن التناص الداخلي يعني أن الكاتب يكون معيدا أو مجترا لأعماله السابقة ، إما عن طريق محاورته ا، أو نقضها، أو أن بعضها يأتي مفسرا لبعض، وعليه يجب على الدارس أن يطلع على نتاجاته السابقة ليعرف مدى استقائه منها ،

(1) ينظر، نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2010م، ص125.

أما التناص الخارجي فمعناه أن يمتص الكاتب نصوص غيره ، أو يجاورها، أو يتجاوزها، وعليه يجب موضعة نصه/ نصوصه مكانيا في خريطة الثقافة التي ينتمي إليها[1].

أما "محمد عزام" فيرى أن التناص الداخلي هو حوار يتجلى في (توالد) النص و(تناسله)، وتناقش فيه: الكلمات المفاتيح أو المحاور، والجمل والمنطلقات والأهداف، والحوارات المباشرة وغير المباشرة، فهو إعادة إنتاج سابق، في حدود من الحرية، أما التناص الخارجي فهو حوار بين نص ونصوص أخرى متعددة المصادر والوظائف والمستويات[2].

وقد أضاف "محمد مفتاح" شكلا آخر للتناص وهو أن يكون التناص في الشكل والمضمون: وفيه يقوم الكاتب بإعادة إنتاج ما تقدمه وما عاصره من نصوص مكتوبة وغير مكتوبة، عالمية أو شعبية، أو ينتقي منها صورة أو موقفا دراميا أو تعبيرا ذا قوة رمزية، ما دام أنه لا مضمون خارج الشكل، بل إن الشكل هو المتحكم في المتناص والموجه إليه، وهو هادي المتلقي لتحديد النوع الأدبي ولإدراك التناص، وفهم العمل الأدبي تبعا لذلك[3].

من خلال عرضنا لأشكال التناص يتبين أن هناك اختلافا حولها؛ إذ هناك من جعل التناص الذاتي داخليا، وهناك من جعل التناص الخارجي داخليا، لكن على الرغم من هذا الاختلاف إلا أن هناك شكلين بارزين، هما: إما أن يقتبس الكاتب من نصوصه التي أنتجها سابقا، وإما أن يضمنها نصوص كُتّاب آخرين سواء أكانوا معاصرين له أم غير معاصرين، وسواء أكان ذلك شكلا أم مضمونا.

بعد التطرق إلى أهم المفاهيم الغربية والعربية حول مصطلح التناص وآلياته، والتعرض لمختلف المفاهيم التي يشملها، أو تتقاطع معه، سنقدم الآن أنواع التناص الموجودة في رواية "حضرة الجنرال" للروائي "كمال قرور".

المبحث الثالث– أنواع التناص في رواية "حضرة الجنرال":

من المعلوم أن المبدعين لحظة إبداعهم تنتابهم حالات انفعالية مختلفة، وصراعات داخلية محتدمة تنبئ بميلاد نتاج جديد، تلك الحالات يصحبها تداعي نصوص من مصادر

(1) ينظر، محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص ص 124-125.

(2) ينظر، محمد عزام، النص الغائب، ص32.

(3) ينظر، محمد مفتاح، المرجع السابق، ص ص129- 130.

مختلفة؛ منها ما هو أدبي بشقيه الشعري والنثري، ومنها ما هو ديني سواء أكان قرآنا أم حديثا، ومنها ما هو تاريخي سواء أكان أحداثا أم شخصيات، ومنها الأسطوري الخرافي مهما كان أصله، ولقد تضمنت رواية "حضرة الجنرال" تناصات عديدة ومختلفة، تأخذ المتلقي إلى عوالم أخرى قديمة وحديثة،كما منحت الرواية تنوعا مفعما بالحيوية، يؤكد الميزة الحوارية لها، مما يجعلنا نصنفها ضمن الرواية الحوارية البوليفونية، ومن ثم فما هي أهم أنواع التناص الموجودة في الرواية؟

المطلب الأول–التناص الأدبي:

يعني التناص الأدبي تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة وحديثة، شعرا ونثرا مع نص الرواية الأصلي بحيث تكون منسجمة وموظفة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها المؤلف أو الحالة التي يجسدها ويقدمها في روايته [1]، ولقد تجلى التناص الأدبي في رواية "حضرة الجنرال" من خلال استحضار أو تلميح أو اقتباس نصوص شعرية، ومؤلفات روائية، ونصوص مسرحية، وشخصيات أدبية، وغيرها، مما يمت بصلة إلى الأدب، وعليه فقد جاء متنوعا، وسندرج فيما يأتي أشكال وروده:

1 –التناص مع النص الشعري:

يعد تضمين الشعر داخل الرواية شكلا من أشكال التحاور بين الألوان الأدبية، وهو في الوقت نفسه وسيلة من الوسائل المتعددة التي تكسر رتابة السرد، كما يمكنها أن تشكل ملمحا ميتا قصيا سواء كانت منسوبة إلى شاعر آخر كشكل من أشكال التناص، أ م إلى شاعر له حضوره الداخلي كشخصية من شخصيات الرواية [2]، بيد أن تداخل الشعر مع الرواية يأتي في سياق سردي وفي خدمته، وليس خروجا عليه أو تمردّا نوعيا ، إذا صح التعبير، فهو يوظف توظيفا جماليا يسبر أغوار اللّحظة ويبحر في نسغ التكوين الوجداني للشخصية بما يضيء الموقف ويستشرف آفاقه الآتية، وهو جزء من البناء الحيوي للرواية أي أنه متداخل مع النسيج الإبداعي لها [3]، لذلك لا تجده منفصلا عنها في شكل استشهاد، بل تراه منصهرا داخلها، يصعب فصله عن نسيجها اللغوي.

([1]) ينظر، أحمد الزغبي، التناص (نظريا وتطبيقيا)، ص 50.

([2]) ينظر، كريمة غيتري، تداخل الأنواع الأدبية في الرواية العربية المعاصرة، ص132.

([3]) ينظر،المرجع نفسه، ص133.

إن التفاعل الخلاق بين الأدباء والشعراء، القدماء والمحدثين، العرب والأجانب، أنشأ علاقة حلولية متبادلة بين الماضي والحاضر، حيث لا يحضر فيها الماضي باعتباره مصدرا من مصادر الاحتذاء والتقليد والتكرار، بل باعتباره مصدرا للابتكار والتجديد والدهشة، حيث تعاد صياغة النص الموروث وفق رؤيا جديدة معاصرة، وتفتح له أفاق واسعة من التأويل والكشف، ليجد المتلقي نفسه أمام نص قديم جديد يكتنز بأبعاد دلالية شمولية وإنشائية في الوقت نفسه[1].

لقد برز التناص الشعري في رواية حضرة الجنرال بأوجه مختلفة؛ منه ما تجلى من خلال استحضار مقاطع شعرية بعينها مصرح بقائليها، ومنه ما تم فيه التلميح إلى نصوص شعرية، ومنه ما تم فيه استحضار الشخصية الشاعرة في حد ذاتها، سواء أكان هذا المستحضر عربيا أم غربيا، لذلك أضفى ذلك التباين على الرواية تنوعا لغويا وكلاميا كبيرين.

يتجلى التناص الشعري في مقاطع سردية عديدة منها المقطع الذي يترجى فيه "أبو زيد" "ذياب الزغبي" لكي يأخذ قطيع القبيلة –من جمال وغنم وماعز– ويحميه بعيدا عن أعين الأعداء، تجنبا لما قد يصيبه من أخطار، وهذا الرأي لم يكن رأي "أبو زيد" فقط، بل كان أيضا رأي "الجازية" وأخيها "حسن بن سرحان"، وعلى الرغم من الصدمة التي أصابت ذياب الزغبي من قرار عزله عن الحرب، إلا أنه قبل ذلك اضطرارا، وردّ على "أبي زيد" قائلا: "شكرا لك أيها الصديق العزيز .. أنت طيب وفيك الخير والبركة، إنّي كنت و مازلت وسأبقى فارس الهلاليين وحامي حماهم ما أنا إلا من غزية إن غزت... وإن ترشد غزية أرشد"[2]، فمن خلال هذا المقطع يتجلى أن الموقف الذي وضع فيه "ذياب الزغبي" يماثل الموقف الذي وضع فيه "دريد بن الصّمة" مع قومه، حين غزا أخوه "عبد الله الصّمة" على قبائل غطفان، وأخذ الغنائم ونزل بوادي اللّوى وبدأ يقسم الغنائم، فأشار عليهم "دريد" أن هذا المكان قريب من غطفان، لكنه رفض إلاّ أن يبقى هناك، وبينما هم منهكون في تقسيم

(1) ينظر، جاسم محمد العبيدي، التناص الأدبي والديني، رسالة ماجيستير في اللّغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم، جامعة الشرق الأوسط، إشراف: بسام موسى قطوس، 2016م، ص34.

(2) الرواية، ص 53.

الغنائم إذ بقبائل غطفان تهجم عليهم وتقتل منهم الكثير ،ومن بينهم "عبد الله بن الصمة"، أما "دريد" فقد نجا رغم إصابته البالغة، وحينها قال[1]:

وقلت لعرّاض وأصحاب عــارض ورهط بني السوداء والقوم شُهدي

علانية ظنوا بألفَي مدجـــــج سَراتُهم في الفــارسيّ المسرَّد

وقلت لــهم إن الأحاليف هــــذه مُطنَّـبةٌ بين السِّــتار وثَهمــد

فيما فَتِئوا حتى رأوها مُغـــــيرةً كرِجْلِ الدَّبِيّ في كل رَبعٍ وفَدْفد

ولما رأيت الخيل قُبـُلا كأنــها جـــرادٌ يُباري وجـْـهةَ الريح

أمرتهم أمري بمنعرج اللـــوى فلم يستبينوا الرشد إلاّ ضحى الغد

فلما عصوني كنت منهم وقد أرى غوايتهم وأنـــي غير مهـتدي

وما أنا إلا من غزية إن غوت غويت وإن ترشد غزيـــــــــة أرشد

مما يعني أنه كان رافضا لفعلتهم إلاّ أن الموقف حتم عليه أن يكون معهم، كذلك "ذياب الزغبي" على الرغم من رفضه وجداله معهم، وتفضيله البقاء معهم محاربا إلاّ أنهم فرضوا عليه أن يكون راعيا للقطيع لا فارسا محاربا ، وما عليه إلا الامتثال لرأي القادة من أجل حماية قطيع القبيلة، وهنا نجد أن الموقف هو الذي استدعى حضور هذه القصيدة.

كما كان للشعر الجزائري حضور في الرواية وكان ذلك عن طريق استحضار الراوي لقصيدة "أنا لست بخير لـ"الشاعر والإعلامي الجزائري "عادل صياد"، هذا الشاعر الذي ثار بأسلوب تهكمي ساخر على الأوضاع الاجتماعية والسياسية التي يعيشها الجزائريون في ظل الحكم الظالم والمستبد ومن بينهم هو، والذي من فرط يأسه أعلن موته فنيا حين أقام جنازة رمزية لدفن فنه في حديقة منزله، ولقد تمت الإشارة إلى هذه القصيدة إثر حديث "ذياب الزغبي" عن الكُتاب الذين اقترحوا كتابة سيرته، حيث قال: "بينما هجاني هذا الشاعر المدعو عادل صياد بقصيدة لاذعة: "أنا لست بخير" وكتب على هامشها أنه ميت شهيد الاستقلال

(1) دريد بن الصمة، الديوان، تحقيق: عمر عبد الرسول، دار المعارف، القاهرة، د ط، 2009م، ص ص 59، 62.

وضحية حاكم "الإمبراطهورية" حضرة الجنرال ذياب الزغبي "[1]؛ ذلك لأن الشاعر "عادل صياد" كان إحدى شخصيات الرواية.

ومن المقاطع السردية التي تستحضر أيضا النصوص الشعرية عبر تقنية التلميح، ذلك المقطع الذي ورد على لسان "ذياب الزغبي" والذي من خلاله كان للقصيدة الغربية حضور في الرواية، حين قال : "نعم هربنا من القفار، وهدمنا الجنة الجديدة وجعلناها خرابا يبابا"[2]، فهذا المقطع يستحضر قصيدة "الأرض اليباب"* للشاعر الإنجليزي "ت–س– إليوت" الذي تحدث فيها عن الخراب والذعر الذي خلفته الحرب العالمية الأولى ، وقد أوردها الكاتب في سياق الحديث عما فعله "ذياب الزغبي" من تدمير وتخريب لممتلكات الإمبراطورية، فحين منعه قادة بني هلال من الجلوس على كرسي الحكم، قرر أن يخرب كل الممتلكات؛ لأن في رأيه إذا لم تكن له،فلن تبقى لغيره.

2 –التناص مع النص القصصي:

بالإضافة إلى التناص مع النصوص الشعرية، قام الكاتب باستحضار نصوص قصصية من خلال ذكر عناوينها أو التلميح إليها،والتي تأخذ المتلقي في رحلة الغوص في متونها بغرض ربط المتن الروائي الجديد بالمتون الروائية السابقة في شكل من أشكال الحوارية.

من المقاطع السردية التي تشتمل على التناص مع بعض المؤلفات القصصية الروائية من خلال تقنية التلميح ما ورد على لسان كاتب سيرة "ذياب الزغبي" الروائي "غارسيا ماركيز"، وذلك حين خاطب "ذياب الزغبي" قائلا: "هذا ما زرعت يداك أيها الفارس المعمّر، تحصده اليوم جراحا وحقدا وانتقاما على أيدي هؤلاء الفتية "الثوارجية" البواسل، في ربيعهم المبتسم وفي خريفك الحزين ضحايا غطرستك واستبدادك وتميزك وغدرك.."[3].

([1]) الرواية، ص ص 37–38.

([2]) الرواية، ص22.

*حسب ما ورد في "ويكيبيديا الموسوعة الحرة" فهي قصيدة حداثية واسعة التأثير في أربعمائة وأربعة وثلاثين سطرا، نشرت في 1922، وأصبحت واحدة من علامات الأدب الحديث رغم غموضها المزعوم وغرابتها.

([3]) الرواية، ص25.

ففي عبارة "خريفك الحزين"* تناص مع عنوان رواية كاتب السيرة نفسه ا لكولومبي "غارسيا ماركيز" التي تحمل عنوان " خريف البطريرك"؛ لأن هذه الرواية تروي قصة حاكم عجوز مستبد طا غٍ، ألحق أذًى كبيرا بالناس وبخاصة النساء منهم، وكيف كان ينتقم ويعذب ويسرق ويغتصب وينهب كل ذلك باسم صالح الوطن، فالراوي "غارسيا ماركيز" الشخصية الروائية يلمح لـ"ذياب الزغبي" أيضا على أنه حاكم وطاغية استبد بشعبه فلم يترك له شيئا، حتى هُوياتهم سلبها منهم، فصاروا لا ينادون إلا بحياته، ودوام حكمه الذي يدّعون –من شدة خوفهم– أنه حكم راشد، ثم حُكمِ ولده من بعده إذا قدر الله دنو أجل، ومن ثم ففي العبارة السابقة دعوة للعودة ذهنيا لاستحضار تلك القصة.

كما يوجد التناص مع النص القصصي من خلال التصريح بعناوين بعض الروايات، وهذا الأمر يوحي بوجود علاقة بين الأحداث التي تدور في الرواية والأحداث التي ت رويها هذه المؤلفات، حيث ذكرت أسماء هذه الكتب في سياق الحديث عن الكتب التي اطلع عليها "ذياب الزغبي" في السجن ، وهي : "كتاب الأمير" لـ "ميكافيلي"، "زعيم الأقلية الساحقة" لـ "عزيز غرمول"، و"جمهوريا الخراب" لكاتب مغمور اسمه "كمال فنتازيا"، –وهي إشارة إلى اسم المؤلف–، و "كفاحي" للزعيم "هتلر"، و"الحوات والقصر" "للطاهر وطار"، و"كليلة ودمنة" "لابن المقفع"، و"الجنرال في متاهة" "لغابريال غارسيا ماركيز" و "الإليادة" "لهوميروس" و" 84" "لجورج أرويل"، و"هكذا تكلم زاردي شرت" "لنيتشة" و"اللفياثان" "لهوبز" و "العبودية المختارة" لـ"ديلابويسي"[1]، معظم هذه المؤلفات روايات تتحدّث عن ديكتاتورية الحكام واستبدادهم، ولقد استحضرها الراوي ليجعل القارئ يربط بين الأحداث في الرواية وما تحتويه هذه المؤلفات، فيجدها متشابهة إلى حد كبير، ذلك أن كل الأفعال التي كان يقوم بها "ذياب الزغبي" كان متأثرا فيها بالأحداث الموجودة في المتون الروائية المذكورة سابقا، والسبب يعود إلى أن "ذياب الزغبي" قد اطلع عليها كلها عندما كان في السجن، لذا نقول إن ذكر أسماء هذه المؤلفات لم يكن بمحض الصدفة، بل كان مخططا له مسبقا من قبل المؤلف، ليجعل القارئ يسأل ويستفسر عن سبب استحضار هذه الكتب بالذات دون غيرها، لكن عند مواصلة قراءة

*رواية كتبها في برشلونة، ونشرت في طبعتها الأولى سنة 1975م.

([1]) ينظر، الرواية، ص ص 142–144.

المتن الروائي يكتشف مدى ترابط أحداث الرواية بما تتضمنه تلك المؤلفات، وهذا الأمر يثبت وجود نوع من الحوارية بين النص الروائي الجديد والمؤلفات السابقة.

ولم يقتصر التناص مع النص القصصي على التلميح إلى نصوص روائية بل شمل أيضا ذكر أسماء أدباء عرب وجزائريين قدماء ومعاصرين اشتهروا بالكتابة في المجال القصصي؛أمثال "ابن المقفع" ، والبروفيسور " السعيد بوطاجين"، والدكتور "عاشور فني"، وذلك إثر حديثه عن الكتاب التي اقترحوا كتابة سير ة "ذياب الزغبي"بطريقة غريبة وطريفة، وفي ذكره لأسماء هؤلاء استحضار لنتاجاتهم الأدبية المختلفة، وذلك من خلال ما ورد في هذا المقطع السردي الذي جاء على لسان "ذياب الزغبي" حين قال : "منهم الزنديق ابن المقفع، اقترح كتابة سيرتي على لسان بغل أحول لتكون موعظة وعبرة .. ياله من مستبغل.. البغل يتحدث عن البغل. والبروفيسور بوطاجين، اقترح كتابتها على لسان حشرة عمياء لتكون –حسبه– متميزة ومشوقة. أنا حشرة عمياء.. كم هو مقزز هذا البروفيسور، و"مايحشمش". والدكتور عاشور فني، كتب سطرا يقول لي فيه: من أنت حتى تبحث عن كاتب ليكتب سيرتك؟ ألا يدعو هذا إلى إعادة "نظهير" نخب الإمبراطهورية"[1].

إن ذكر الراوي لأسماء هؤلاء الكتاب يجعل المتلقي يستحضر الإرث الأدبي لهم،فيتبادر إلى ذهنه كتاب "كليلة ودمنة" "لابن المقفع"، وهو الكتاب المشهور بسرد القصص والحكايات على لسان الحيوان خوف ا من بطش الحكام، فلا غرابة إذن أن يقترح هذه الشخصية كتابة سيرته على لسان بغل، وكذلك البروفيسور "السعيد بوطاجين"، الذي يجعلنا نبحث في تاريخه الإبداعي محاولين ربط ما اقترحه به، فنجده هو أيضا قد استخدم الأسلوب الساخر في الكثير من مؤلفاته ، منها المجموعة القصصية الموسومة بـ"اللعنة عليكم جميعا"، ورواية "أعوذ بالله" التي طعمها كثيرا بالسخرية.

كما ورد التناص القصصي من خلال استحضار الشخصيات القصصية نفسها كشخصية "شهريار" التي تأخذ القارئ إلى عوالم كتاب "ألف ليلة وليلة"، وذلك من خلال المقطع السردي الآتي الوارد على لسان "ذياب الزغبي" : "كان شهريار يقتل النساء كل ليلة لينتقم من خيانة زوجته، وكنت أعاشر نساء الرجال والوزراء والمسؤولين والبغايا والمطلقات والأرامل(...) كل ذلك لأنتقم لنفسي من تمنّع وصد الجا زية، التي بقيت مكابرة ومحبوبة

(1) الرواية، ص ص 37، 38.

الجميع، كفرس أصيل استعصت على ترويض الفرسان وبقيت طيّعة وفية لسائسها "[1]، ففي هذا المقطع استحضر الراوي شخصية "شهريار" ليبين أن ما كان يفعله "ذياب الزغبي" مع النساء يماثلها كان يفعله الملك "شهريار"، من قتل للنساء، إلاّ أن الغرض من وراء القتل كان مختلفا، فـ"شهريار" يرى كل النساء مثالا للخيانة، أما "ذياب الزغبي" فكان يقتل النساء لأنهن كن يمتنعن من الارتباط به، فقتل بذلك "سعدى" بنت "الزناتي خليفة"، التي فضلت ابن أخته "مرعي" عليه، وقتل "الجازية" التي فضلت صديقه "أبا زيد" عليه أيضا.

3 -التناص مع النص المسرحي:

يتجلى التناص مع النص المسرحي من خلال حديث "ذياب الزغبي" عن قصة حبه مع "الجازية"، فهو المحب المولع، الذي فعل المستحيل للظفر بها، وهي المرأة المتعالية التي لم تنظر إليه قط مثلما نظر إليها، حيث يقول : "وغصّة حب الجازية المرأة التي أحببتها وتمنيتها لي وحدي، أحبّت غيري فقزّمتن ي وخذلتني وأشعلت نيران عطيل بداخلي، وأججت بركان حقدي"[2]، فمن خلال ذكر الراوي لاسم "عطيل" يجعل المتلقي يستحضر في نوع من الحوارية المسرحية التراجيدية التي ألفها الكاتب الإنجليزي "وليام شكسبير" وهي مسرحية "عطيل"، التي تدور أحداثها حول القائد المغربي "عطيل"، الذي قتل زوجته "ديدمونة" خنقا بعدما اكتشف خيانتها المزعومة التي حاكها أحد القادة ضدها، فمثل ما قتل "عطيل" حبيبته "ديدمونة"، قتل "ذياب" حبيبته "الجازية"، بالرصاصة الوحيدة التي احتفظ بها طول حياته والتي كانت هدية من العالم الأندلسي "أحمد بن قاسم الحجري" المدعو "أفوقاي"، بعدما حارب طول حياته بالسيف وظل وفيا له ، لكن قتله للجازية لم يكن بسبب الخيانة بل بسبب تجاهلها له، وهنا يبدو توظيف النص المسرحي السابق في مواقف جديدة، تعيد انتعاشه.

بناء على ما سبق نقول إن حضور النصوص القصصية والمسرحية في الرواية يجسد حوار المتن الروائي الجزائري مع الآداب العربية والعالمية، وامتصاص ما يتناسب مع أحداث وأفكار الرواية في قالب جديد، ورؤية جديدة.

([1]) الرواية، ص 28.

([2]) الرواية، ص ص 26، 27.

المطلب الثاني– التناص مع النص الديني:

يعني التناص الديني تداخل نصوص دينية مختارة عن طريق الاقتباس أو التضمين من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، بحيث تنسجم هذه النصوص مع السياق الروائي، وتؤدي غرضا فكريا أو فنيا أو كليهما معا؛ أي أنها تعمق هذه التناصات الرؤية للأحداث وتساهم في تشكيل البناء الفني للرواية[1].

من أهم صور التناص مع الموروث الديني هو التعالق مع القرآن الكريم وتضمين ألفاظه ومعانيه ودلالاته وقصصه نظرا للمكانة التي يتبوأها القرآن الكريم، وقد عُدّ استحضاره إلى النص الأدبي علامة فارقة في أدبنا العربي، عززت شعرية الشعر والنثر معا، ذلك أن التعالق مع القرآن الكريم له هدف أدبي جمالي، إذ أن أسلوب القرآن الكريم الأخاذ المعجز هو الأسلوب الأمثل في اللّغة العربية عند الأدباء واللغويين، واتخاذ بعض صوره وأساليبه نموذجا يغني الصياغة الأدبية، ويكسبها جمالا ورونقا، بالإضافة إلى أنّ التفاعل مع القرآن الكريم يعمل على تحفيز الذاكرة النصية للمتلقي في استكناه المعاني، والدلالات الجديدة التي أضافها هذا التفاعل مع القرآن الكريم في النص الأدبي المتناص مع القرآن الكريم، وذلك من خلال إعادة قراءة النصوص القرآنية بوعي جديد، والبحث عن أوجه التماثل والتضاد، وآليات التوظيف إلى ما يشكل مجمل الوظيفة التناصية، وقد يكون الهدف من التناص مع القرآن الكريم هدفا دينيا يقصده الأديب، من أجل تأكيد بعض الأحكام القرآنية، وذلك من خلال إعادة صياغتها بما يتناسب والسياق الأدبي، وتطعيمها بمعان إضافية تخدم دلالاتها الأصلية، وتعمل على إدامة واستمرارية فعالياتها الرمزية والدلالية، والعَقَدية زمنيا وفق ما يتلاءم ومستجدات المرحلة التي جرى توظيفها فيها [2]، وقد يكون لغرض تدعيم المعاني والدلالات التي يرمي إلى إيصالها، أو لجعل المتلقي يصاب بالدهشة من شدة عظم الفجوة الموجودة بين الدلالات الظاهرة والعميقة، وقد أتى التناص الديني في الرواية بكيفيتين؛ مباشرا وغير مباشر.

([1]) ينظر، أحمد الزغبي، التناص (نظريا وتطبيقيا)، ص 37.

([2]) ينظر، جاسم محمد العبيدي، التناص الأدبي والديني في شعر وليد الصراف، رسالة ماجيستير في اللّغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم، جامعة الشرق الأوسط، إشراف: بسام موسى قطوس، 2016م ، ص77.

1 -التناص المباشر مع النص القرآني:

يكون التناص مع القرآن بطريقة مباشرة، وذلك باجتزاء بعض آياته وتراكيبه بصورة كلية، أو جزئية، من خلال الإبقاء على النص القرآني كما هو، أو إجراء بعض التحويرات اللّغوية، والأسلوبية والدلالية، بما يتفق مع السياق الأدبي المستقطر إليه، وقد يكون التناص اقتباسيا محوّرا لغويا؛ أي أن يعمد الأديب فيه إلى انتزاع أجزاء وتراكيب كلية في القرآن الكريم؛ مستقدما إياها إلى نصه من سياقاتها الأصلية بعد أن يغير في بنيتها، فيزيد فيها، أو ينقص، ويقدم فيها أو يؤخر سواءّ أكان هذا التغيير بسيطا أم معقدا، وعادة ما يتماثل هذا النوع من التناص مع دلالة النص الأصيل المستشهد به، وقد يكون التناص اقتباسيا كليا محوّرا دلاليا مع القرآن الكريم، ويقصد به ذلك التناص الذي يعمد الشاعر/الأديب فيه إلى انتزاع أجزاء أو تراكيب بعينها من النص المستشهد به من القرآن الكريم، وذلك من خلال مراميها ومدلولاتها، أو الدخول في علاقة تضادية تتنافى مع ما وضعت له أصلا، ويتضمن هذا النوع من التناص الاقتباسي النوع الاقتباسي الأول المحوّر لغّويا عادة[1].

لقد اشتملت رواية "حضرة الجنرال" لـ "كمال قرور" على تناصات دينية كثيرة من القرآن الكريم بكيفية مباشرة غزت معظم المقاطع الروائية، لعل الروائي قد وجد في المتح من القرآن الكريم وسيلة لدعم أفكاره وتمريرها إلى المتلقي بكيفية جذابة مؤثرة منها ما أتى محددا بشولتين ومنها ما جاء متداخلا مع كلام الراوي والشخصيات.

تجلى التناص المباشر مع النص القرآني المحدد بشولتين في عدة مقاطع منها ما ورد على لسان "ذياب الزغبي" في هذا المقطع: "الآن والآن فقط أفهم جيدا معنى الآية التي كنت أقرأها قراءة سطحية خالية من أي فهم عميق متبصر: "وتلك الأيام نداولها بين الناس" [2]، ففي هذا المقطع السردي تناص مع قول الله تعالى: "إن يَمْسَسْكُمْ قَرْحٌ فَقَدْ مَسَّ القَوْمَ قرحٌ مثْلُهُ وتِلَكَ الأَيَّامُ نُدَاوِلُهَا بَيْنَ النَّاسِ وَلِيَعْلَمَ اللهُ الَّذِينَ آمَنُوا ويَتَّخِذَ مِنْكُمْ شُهَدَاءَ وَاللهُ لَا يُحِبُّ الظَّالِمِينَ"(الآية 140، سورة آل عمران)، لأن ما حدث بين "ذياب الزغبي" وأعدائه يشبه ما حدث للمسلمين والكفار، فـ"ذياب الزغبي" كان هو الأقوى فقد تسلط وتجبّر لقرن كامل على قبيلته وبني عمومته عندما تولى الحكم، قتل ونكّل، وأحرق وظن أن ذلك الوضع دائم، غير

([1]) ينظر، جاسم محمد العبيدي، المرجع السابق، ص ص 78– 85.

([2]) الرواية، ص31.

أن الموازين تغيرت، وأصبحت القوة بيد يتامى بني هلال الذين تدربوا أحسن تدريب على يد قائدتهم "الجازية"، فطعنوه بسيوفهم طعنة رجل واحد بعد ما قتل "الجازية"، فصارت القوة بأيدي الفتية الثورانيين، تماما مثلما نصر الله تعالى الرسول صلى الله عليه وسلم والمسلمين في بدر على المشركين، ونصر المشركين عليهم يوم أحد ، "ذلك أن الله عز وجل أدال المسلمين من المشركين ببدر، فقتلوا منهم سبعين وأسروا سبعين. وأدال المشركين من المسلمين بأُحد، فقتلوا منهم سبعين، سوى من جرحوا منهم"[1].

وكذلك المقطع السردي الآتي: " "وأطيعوا أولي الأمر منكم".. كان هذا شعاري الجديد الذي فضلت أن أرفعه مباشرة بعد أن جلست على كرسي الحكم وخلعت حسن بن سرحان وأبا زيد"[2]، فيشتمل على التناص مع قوله تعالى: "يَا أَيُّها الَّذِينَ آمَنُوا أَطِيعُوا اللهَ وَأَطِيعُوا الرَّسُولَ وَأُولِي الأَمْرِ مِنْكُمْ فَإِنْ تَنَازَعْتُمْ فِي شَيْءٍ فَرُدُّوهُ إِلَى اللهِ وَالرَّسُولِ إِنْ كُنْتُمْ تُؤْمِنُونَ بِاللهِ وَاليَوْمِ الآخِرِ (الآية 59، سورة النساء)، لكن "ذياب الزغبي" جعل الآية الكريمة شعارا لإمبراطوريته بعدما تولى زمام الحكم بغرض تطويع الرعية، لطاعته، ومن يخرج عن طاعته يعاقب، وذلك حفاظا على الأمن العام في الإمبراطورية، لذلك جند الأئمة والد راويش للقيام بمهمة تعليم الناس كيفية طاعة ولي الأمر، حتى يكون تأثيرهم على الناس أسهل وأسرع.

وقد ورد التناص القرآني المباشر المتداخل مع كلام الرواة وغير المحدد بشولتين في مقاطع عدة، منها قول الراوي "ذياب الزغبي " في سياق حديث ه عن مسيرته الحياتية، وبالتحديد خلال فترة حكمه عندما صار "إمبراطورا" دكتاتورا أوليغارشيا يحكم قطيع "الغاشي" بأحكامه ومزاجه ونزواته ،حيث لا يؤمن بديمقراطية النخبة، ولا بالأحزاب ، ولا البرلمان ، ولا الدستور، ولا المجتمع المدني،إذ كان يرى أن هذه الأمور بدع من اختلاقهم وذلك حين قال: "هذه البدع الجديدة التي ما أنزل الله بها من سلطان "[3]، فهذا المقطع السردي متناص مع قوله تعالى: "وَمَا تَعْبُدُونَ مِنْ دُونِهِ إِلاَّ أَسْمَاءَ سَمَّيْتُمُوهَا أَنْتُمْ وَآبَاؤُكُمْ مَا أَنْزَلَ اللهُ بِهَا مِنْ سُلْطَان..."(الآية 40 ، سورة يوسف)، وهنا يتضح أن الراوي يقيم مقارنة بين الأمور السياسية مثل ديمقراطية النخبة ، والأحزاب، والبرلمان، والدستور، و بين أسماء الأوثان التي

([1]) االطبري، تفسير الطبري (من كتاب جامع البيان عن تأويل آي القرآن)، تحقيق: شبار عواد معروف وعصام فارس الحرستاني، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر، بيروت، المجلد الثاني،ط1، 1994م، ص334.

([2]) الرواية، ص174.

([3]) الرواية، ص32.

أطلقها عليها المشركون وآبا ؤهم ثم جعلوها آلهة أربابا لهم، تلك الأسماء لم يأذن لهم الله بتسميتها، ولم يصنعها الله لهم، ولكنها اختلاق منهم لها وافتراء [1]، فكذلك تلك الأمور التي تدل على الديموقراطية فهو لا يؤمن بها ولا يعطي لهل أية قيمة.

هناك نموذج آخر ينصح فيه "غانم الزغبي" ولده "ذياب الزغبي" بالاختفاء حتى يهدأ الهلاليون، حيث يقول هذا الأخير :"أمرني بالاختفاء حتى تهدأ الأمور وتعود المياه إلى مجاريها وإلا وقعت حرب ضروس بين الإخوة الأعداء لاُ تُبْقِي وَلَا تَذَرُ "[2]، فعبارة "لا تبقي ولا تذر" متناصة مع قوله تعالى: "سَأُصْلِيهِ سَقَرَ(26) وَمَا أَدْراكَ مَا سَقَرُ(27) لَا تُبْقِي وَلَا تَذَرُ(28) لَوَّاحَةٌ لِلْبَشَرِ(29)"(سورة المدثر) ، حيث جعل الراوي الحرب التي قد تقوم بين الإخوة الأعداء حربا ضروسا تفتك بهم فلا تترك منهم شخصا حيا مثل السقر؛ تلك النار التي <<لاتبقي>> من فيها حيا <<ولا تذر>> من فيها ميتا، ولكنها تحرقهم كلّما جُدِّد خَلْقُهم"[3].

كما يوجد هناك تناص مع الآية الكريمة الآ تية: "كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ المَوْتِ وَإِنَّمَا تُوَفُّونَ أُجُورَكُم يَوْمَ القِيامَةِ"(الآية 185،سورة آل عمران)، وذلك في سياق الحديث على حادثة قتل "حسن بن سرحان" من طرف "ذياب الزغبي"، والتي برّرها "أبو زيد" بحضور أجله، حي ث قال: "وإن كان قتل حسن من سنن الحياة، فقد حضرهالأجل وكل نفس ذائقة الموت"[4]، وما كان استحضار هذه الآية الكريمة إلاّ تحفيزا لصديق حياته ورفيقه في المعارك "ذياب" على العودة من أرض الحبشة، ونسيان الأضغان والأحقاد التي تفشت بين أبناء العمومة.

2 -التناص غير المباشر مع النص القرآني:

يكون التناص غير مباشر مع القرآن الكريم عن طريق استحضار الأديب لنصوص قرآنية عن طريق الإشارة المركزّة، بحيث تعد هذه الإشارة بمثابة الاستحضار الكامل لتلك النصوص من دون أن يكون هناك حضور لفظي كامل، أو تحوير جزئي لها في النصوص اللّاحقة، وغالبا ما يعتمد هذا النوع من التناص على لفظة واحدة أو اثنتين، وهو أقل أنواع التناص وضوحا، لاعتماد الشاعر على ألفاظ مركزية في النصوص القرآنية التي تتناص

([1]) ينظر، الطبري، تفسير الطبري (من كتاب جامع البيان عن تأويل آي القرآن)، ، المجلد 4، ص ص 357–358.

([2]) الرواية، ص102.

([3]) ينظر، الطبري، المرجع السابق، ص404.

([4]) الرواية، ص163.

معها، وأن التناص غير المباشر يمتاز بقدرة كبيرة على الإيجاز، مع الدقة في التعبير، إذ تثير المفردة أو العبارة وجدان المتلقي ومشاعره، وتنقله إلى أجواء النص المستحضر بسرعة فائقة، وبأقل قدر ممكن من الكلمات[1].

ويتجلى التناص غير المباشر مع القرآن الكريم في مواضع عدة، منها ذلك المقطع السردي الذي يتحدث عن "خسف الأرض"بالأعداء، والأضرار الكبيرة التي تكبدوها من طرف الجنرال "ذياب الزغبي" ، إذ يقول: "بعد أن خسفنا الأرض، بكل أعدائنا، وكسرنا عظامهم، وفاضت بدمهم الوديان، وتغذّت بجثثهم طيور البر ووحوش الغاب حققنا حلما ومجدا.. نأكل حتى نشبع ونشرب حتى نرتوي ونعيش في سلام"[2].

فالمعنى الحقيقي الذي يرمي إليه بقوله "خسفنا الأرض بكل أعدائنا" هو قتلُهم جميعا، إلا أنه عبّر عن فعل "القتل" بفعل آخر استحضره من القرآن وهو "الخسف" لما لها من دلالة عميقة، وهي محوهم من فوق الأرض واختفاؤهم بداخلها، وكأن له قوة تضاهي قوة الله تعالى حين توعّد الماكرين والمسيئين بخسف الأرض بهم، وهذا تناص مع العديد من الآيات منها قوله تعالى: "ومنهم من خسفنا به الأرض ومنهم من أغرقنا "(الآية 40، سورة العنكبوت) وكذلك قوله: "أفأمن الذين مكروا السيئات أن يخسف الله بهم الأرض " (الآية 45، سورة النحل)، وقوله أيضا: "إن نشأ نخسف بهم الأرض " (الآية 07، سورة سبأ)، وكذلك قوله تعالى: "ءأمنتم من في السماء أن يخسف بكم الأرض فإذا هي تمور"(الآية 16، سورة الملك)، كل هذه الآيات تشير إلى خسف الله تعالى الأرض بالكفار، فقد استند المؤلف على هذه الآيات الكريمة، ليبين ما قام به "ذياب الزغبي" من أعمال شنيعة بالأعداء حين كسر عظامهم، وفاضت الوديان من دمائهم ، وتغذّت الطيور والوحوش بجثثهم، فهذ ه الصفات المتمثلة في التجبر والسلطان والقوة لا تماثل ميزات البشر، لذلك استقاها المؤلف من القرآن الكريم لتقديم صورة عميقة ودقيقة ومؤثرة للمشهد.

كما يوجد التناص غير المباشر في المقطع السردي الذي يصف فيه "ذياب الزغبي" السنوات التي قضاها في الحبشة منفيا مع نفر قليل من أتباعه بالسنوات العجاف، حيث عانوا فيها الجوع والمرض والخوف والموت، والوحوش الضارية، وأسئلة وجودية حرجة،

([1]) ينظر، جاسم محمد العبيدي، التناص الأدبي والديني في شعر وليد الصراف، ص 100-101.

([2]) الرواية، ص21.

ويتمثل ذلك في هذا القول الذي يخاطب فيه الكاتب " غابرييل غارسيا ماركيز" : "ما أصعب التيه يا ماركيز.. أكثر من خمسة سنوات قضيناها في الحبشة منفيين، كانت سنوات عجافا قاسية جدا "[1]، وهذا المقطع يتناص مع قوله تعالى: "يُوسُفُ أَيُّها الصِّدِّيقُ أَفْتِنَا فِي سَبْعِ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُن سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعِ سُنْبُلَاتٍ خُضرٍ وأُخرَ يابِسَاتٍ لَعَلِّيَّ أَرْجِعُ إلى الناسِ لَعَلَّهُمْ يَعْلَمُونَ"(الآية 46، سورة يوسف)، وعليه فالحياة التي عاشها "ذياب الزغبي" ومن معه تشبه الحياة التي عاشها قوم سيدنا يوسف عليه السلام عندما رأى سيده في الرؤيا التي أوَّلَها سيدنا يوسف عليه السلام بأنه ستأتي عليهم سنوات خصبة تتبعها سنوات قحط وجدب تستهلك كل ما ادُّخِر.

وهناك تناص آخر غير مباشر ورد على لسان الكاتب "غارسيا ماركيز" الشخصية الروائية التي حظيت بفرصة كتابة سيرة "ذياب الزغبي" من خلال قوله:" يسعدني أن أكتب سيرتك كونك الديكتاتور العربي المحلي الذي تجاهلته كل الأقلام، فعاش في الظل نسيا منسيا رغم أنه عمر قرنا على رأس الإمبراطورية" [2]، فهذا المقطع السردي يتناص مع قوله تعالى عن "مريم" العذراء:" فَأَجَاءَهَا الْمَخَاضُ إِلَى جِذْعِ النَّخْلَةِ قَالَتْ يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَذا وَكُنْتُ نَسْيًا مَنْسِيّا"(الآية 23، سورة مريم)، غير أن المقطع السردي يبين أن "ذياب الزغبي" من هؤلاء الحكام الذين اعتلوا سدة الحكم لمدة طويلة، بل واستبد بالحكم ولم يتنازل عنه وناضل من أجله بجميع الطرق والوسائل ولم ينتبه إليه الكتاب، والصحافيون، وغيرهم ليكشفوا للناس حقيقته، بل ظل لزمن طويل مثالا ونموذجا للحاكم النموذجي بعيدا عن انتقادات ذوي الأقلام، فـ"ذياب الزغبي" لم يتمن أن يكون في الظل بل إن الوضع السائد المطبوع بالخضوع هو الذي فرض ذلك، أما "مريم العذراء"فهي التي تمنت لو كانت منسية بدل أن تعيش تلك اللحظات الحرجة مع قومها، ومن ثم فالعبارة استعملت في سياقين متضادين.

أخيرا نخلص إلى أن التناص مع القرآن الكريم بنوعيه الذي تزخر به الرواية لم يكن في شكل استشهادات مبثوثة هنا وهناك دون أي تفاعل، بل وظف بطريقة حوارية تفاعلية،

([1]) الرواية، ص162.

([2]) الرواية، ص 39.

حيث شحن بدلالات جديدة تستجيب ومستجدات النص الجديد وتطلعاته ورؤاه المعاصرة المتفاعلة مع الأوضاع السائدة في بيئة كاتبه.

المطلب الثالث– التناص مع الموروث الشعبي:

يشمل الموروث الشعبي/ المأثورات الشعبية (Folklore)"الإبداع الشفاهي للشعوب البدائية والمتحضرة على السواء، ويتحقق بالكلمات المنظومة أو المنثورة، ويضم الخرافات والملاحم والسير الشعبية، والظواهر التمثيلية المباشرة وغير المباشرة، والرقصات والأغاني والأمثال والألغاز والحكايات الشعبية والظواهر التمثيلية، وتدخل فيها أيضا المعتقدات والعادات والتقاليد والمراسيم والممارسات الشعبية" [1]، فالموروث الشعبي إذًا هو كل نتاج ورثناه عن الأقدمين ولم ينسب لقائل بعينه، أو فاعل بذاته.

ويعني التناص مع التراث استحضار نماذج منتقاة من الموروث الشعبي بمختلف أنواعه وتشعباته من أساطير وأمثال، وأغاني شعبية"لتؤدي غرضا فنيّا أو فكريا ولتؤدي وظيفة أسلوبية أو موضوعية يراها المؤلف ضرورية أو مناسبة أو منسجمة مع السياق الروائي الذي يقدمه"[2].

ونظرا للأهمية الكبرى للتراث فإن المبدعين حرصوا جميعا على استلهام هذه القيمة لأسباب خارجية، وداخلية، إذ تتمثل في أنّ التراث هو وجدان الإنسان العربي، ولذا فهو جزء من وجوده فإن لم يظهر من خلال إبداعه وواقعه فإنه سيطلق راحته في أحلامه، وبالتالي لا يستطيع الانفصال عنه لو حاول ذلك، أما الخارجية فالتراث يشكل الصيغ المختلفة في الإنسان، ولذا فإن حركة التراث يجب أن تستمر واستمرارها يأتي من خلال التواصل معها، وفنون الكتابة هي إحدى وسائل الاتصال، فالتراث يغني العمل الإبداعي من عدة نواحي منها: اللّغوية، والفكرية، وحتى الروحية، ومن خلال هذا التوظيف يصل المبدع إلى قلب المتلقي بأريحية، وكأنه يحصل على مصداقية، فمن طبيعة الإنسان العربي نبذُ الدخيل على ثقافته وهو موقف أيديولوجي، لكنه يرتاح إلى درجة عالية في حالة رؤيته لتراث يمثل على خشبة مسرح أو يلقى من خلال قصيدة شعرية، أو يقص من خلال رواية، فالتراث يعد مصدرا مهما لكل أمة من أجل الاتصال الخلاق لبنائها الحضاري، ومن هذا المنطلق جاء

([1]) مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 322.

([2]) أحمد الزغبي، التناص (نظريا وتطبيقيا)، ص63.

اهتمام الشعوب بتراثها، واللّجوء إلى التراث وثقافة الأمة ومعتقداتها ودينها بأخذ منحيين؛ أولهما يتمثل في أنه ارتباط طبيعي كون المادة المعرفية والفكرية متوفرة، والثاني يتمثل في الهروب من التعريب ومقاومة كل ما هو دخيل [1]، إذن فالتراث أحد مقومات الشخصية العربية، والمحافظة عليه واستحضاره يعد حفاظا على الهوية العربية بكل خصوصياتها وسماتها.

وعن منزلة التراث يقول "ماجد السامرائي": "شيء قائم فينا وهو ذواتنا التي تنادينا من وراء العصور وإن العودة الفعلية إليه بقصد الاستكشاف أو المعرفة أو التّعرف، ينبغي أن يكون طريقا لتنميته والامتداد في المستقبل بقيم متطورة عنه مستلهمة رؤاه، مستمدة حوافزها من كثير من حقائقه مضافة إلى حقائق عصرنا"[2]، كل ذلك بغرض مواجهة الثقافات الغربية التي تسعى جاهدة إلى فرض هيمنتها على الشعوب العربية، من خلال ضربها في حضاراتها المتجلية في مختلف الأشكال الثقافية والفكرية التاريخية خصوصا.

فالتراث مهم جدا في حياة الأمم والشعوب، وبخاصة إذا كان يشكل موقفا وليس معرفة فقط، فالمعرفة هي ملك للجميع أمّا المواقف فهي خاصة ولذا تشكل إحدى مقومات الأمة ومن الضروري أن يتعامل المبدع مع مواقف أمته، فلقد عرّفته الباحثة "زينب فلاح عيسى الفلاح" بقولها: "يعني التراث بمعناه الشامل حياة الأمة الماضية التي تجسد ذلك الموروث الحضاري الذي تركه لنا الأجداد، سواء أكان على صعيد الفن أو الأدب أو الفلسفة أم على الصعيد الاجتماعي المتمثل في العادات والتقاليد والقيم والموروثات الشعبية، وتعد مهمة الأدباء ولا سيما المسرحيين منهم خطرة جدّا لأنها تمثل قراءة هذا التراث من جديد ثم إعادة صياغته وتشكيله بما يتلاءم مع الواقع وإشكاليات ه"[3]، ومن أهم النصوص التراثية المستحضرة في الرواية هي: النص السيري وبالتحديد سيرة "بني هلال" في قسمه الخاص بالتغريبة، النص الأسطوري، والأمثال الشعبية، والأغنية الشعبية.

([1]) ينظر، حسين منصور العمري، إشكالية التناص، ص54.

([2]) المرجع نفسه، ص55.

([3]) المرجع نفسه، ص ن.

1 -التناص مع النص السيري:

إن السِّيَرَ الشعبية من أهم النصوص التراثية التي استند عليها الإبداع الروائي المعاصر، حيث اعتمدت كمادة خام بنى عليها الروائيون المعاصرون نصوصهم الروائية المختلفة على الرغم من أن الأصل واحد، فقاموا بتوظيف شخصياتها وأحداثها بطريقة فنية متميزة، وتعد السيرة الهلالية من أهم السير الشعبية التي وظفت بشكل واسع، وذلك بغرض انتقاد الواقع ومعالجة نقائصه، لا سيما بعد الصدمة القوية التي أصابت المبدعين من الفوضى السائدة في المجتمعات العربية.

يقول "عبد الرحمن أيوب" عن السيرة الهلالية: " وإن الروايات المتعددة لها تشكل في النهاية ما نطلق عليه بالمتن الهلالي (Corpus) فمثلا: (الرواية التي تنقل اليوم في إحدى واحات الجنوب التونسي قد تكون في الأصل رواية مصرية، ولكن مهما كان دور راويها المصري في إثرائها وطبعها بطبعه.. إلا أنها في رحلتها من مصر إلى تونس عابرة القطر الليبي وفي نقلها من فن لآخر، أصبحت رواية ثانية، أو روايات متعددة للسيرة الهلالية" [1]، وعليه فقد تكون هناك بنية أساسية للسيرة الروائية إلا أن الروايات المتعددة تجعل لها أوجها مختلفة، فتظهر عند أديب بوجه وعند أديب آخر بوجه آخر، كل ذلك حسب المؤثرات العصرية والاجتماعية والثقافية للأديب، وهذا يعني أن البنية العميقة واحدة لكن بنى التجلي متعددة، وقد لجأ إليها المبدعون لإثراء نتاجاتهم من الناحيتين اللغوية والفكرية من جهة، ومن أجل كسب مصداقية العمل الجديد من جهة أخرى.

والسيرة الهلالية هي إحدى السير الشعبية العربية المشهورة، وهي ملحمة طويلة تصف حياة الغزو والترحال والهجرة التي قام بها بنو هلال بحثا عن مواضع الماء والكلأ، فلطالما عانت شبه الجزيرة العربية من أوقات عصيبة بسبب المجاعة، كما تشمل السيرة تغريبة بني هلال وخروجهم من ديارهم الموجودة في نجد نحو الغرب، وخصوصا إلى تونس، وحروبهم مع "الزناتي خليفة" وما جرى لهم من حوادث طريفة وحروب طاحنة مخيفة، وقصة إرسال "ذياب الزغبي" إلى وادي الغباين لحماية قطيع المواشي، ومنها قصة أسره، وقصة قتل

(1) المرجع السابق، ص58.

الأمير "حسن"، والأمير "أبي زيد"، وغيرها من الأخبار العجيبة والقصص الغريبة [1]؛ لأن الأحداث الواردة في التغريبة تعد الأكثر رسوخا في الذاكرة الجمعية، على الرغم من التغييرات بالزيادة أو النقصان التي تعرضت إليها من جراء الروايات العديدة والمختلفة، كما أن الروائيين المعاصرين اعتمدوا عليها كثيرا في تأليف رواياتهم، ومنهم الروائي "كمال قرور" الذي استند عليها لبناء عالمه الروائي في نوع من الحوارية لجعلها تتناسب والرسالة التي يرمي تبليغها إلى المتلقي، فاستوحى منها أبطالها: "ذياب"، "أبو زيد"، "حسن بن سرحان"، "الجازية"، "الزناتي خليفة، "ابنته سعدى"، و"مرعي" وغيرها من الشخصيات، كما استوحى الوقائع الخاصة بفتح تونس والاستيلاء عليها وهذا المقطع يثبت ذلك:" بدا أبو زيد مصدوما من جوابي، فقال وهو صادق في قوله:

– ليتك مت يا ذياب في المعارك وأقمنا لك تمثالا، وبقيت رمزا تتحدث عن أسطورته الأجيال. ها أنت حي وأخطاؤك وسيئاتك غطت فضائلك(...)

قالت الجازية، وهي تكشر عن أنيابها مثل اللبؤة.

_ ستهلك يا حضرة الجنرال ذياب، وفي نفسك رغبة الرغبات وسيقتلك استبدادك.

قال حسن مؤكدا ما عزم عليه: فليشنق الجنرال المتمرد.. فليشنق المجرم ذياب الزغبي وليكن عبرة لمن تسول له نفسه الخروج عن طاعة الحاكم.. فليصفد الشيطان"[2].

بيد أن هذا المقطع السردي يبن الحوار الذي جرى بين قادة بني هلال حول عقاب "ذياب الزغبي" المقرر بالإعدام بعدما أوقعوه غدرا في حفل زواج "مرعي" ابن "حسن بن سرحان"، ذلك لأنه جلس على كرسي الحكم في تونس بعدما قتل "الزناتي خليفة" واستولى عليها دون موافقتهم.

2 -التناص مع النص الأسطوري:

تعد الأساطير والحكايات الخرافية أيضا من أهم مصادر الإبداع الأدبي في مجال التراث الشعبي، وقد عرف "هردر" الأساطير والحكايات الشعبية بقوله: "إن الحكايات الشعبية

([1]) ينظر، عمر أبو النصر، تغريبة بني هلال ورحيلهم إلى بلاد الغرب وحروبهم مع الزناتي خليفة، دار عمر أبو النصر وشركاه للطباعة والنشر والتوزيع والصحافة، بيروت، ط1، 1971م.

([2]) الرواية، ص 111.

بأسرها، ومنها الحكايات الخرافية والأساطير، هي بكل تأكيد بقايا المعتقدات الشعبية، كما أنها بقايا تأملات الشعب الحسية، وبقايا قواه وخبراته، حينما كان الإنسان يحلم لأنه لم يكن يعرف، وحينما كان يعتقد لأنه لم يكن يرى، وحينما كان يؤثر فيها بروح ساذجة غير منقسمة على نفسها" [1]، والأسطورة كلمة لها امتدادات في أية لغة من لغات العالم، فهي توحي بالامتداد في الزمان وفي المكان، وتوحي بالعطاء الزاخر للعقل البشري، ولوجدانه المرهف، وتوحي بامتزاج الحلم بالحقيقة، وبالخيال الذي يثري واقع الحياة، ومن الأسطورة تسرّبت ألوان الأدب ومنها تحرّر فكر الإنسان ليبدع أشكال الأدب، وكانت الأسطورة أيضا دافعا إلى نشأة علوم حديثة منها: الأنثروبولوجيا والأنثولوجيا والسيكولوجيا [2]، وعليه يمكن القول أن الأسطورة أو الخرافة تتميز بالطابع العفوي التلقائي الساذج، الناجم عن المعرفة الأولية البدائية، التي تفتقد للعلم والتجربة وتعتمد على الحلم والاعتقاد غير المؤسَّسين.

إن حضور العالم الأسطوري في النص الروائي يبين أن العلاقة وثيقة جدا بينهما، كما أن الأسطورة أصبحت من أهم مركبات النص الروائي الحداثي، وعن علاقة الأسطورة بالأدب يرى "نور ثراب فراي" أن الأسطورة تزودنا بالخطوط الرئيسية والمحيط الدائري لعالم كلامي مرتبط بالأدب، كما يلاحظ أن الأدب أكثر مرونة من الأسطورة من حيث قدرته على تغطية هذا العالم، فالشاعر أو الراوي مثلا يمكن أن يعمل في حقول الحياة الإنسانية البعيدة عن ظلال القوة الخارجة عن الخطوط العريضة للقصص في عالم الأساطير، لكننا نرى أن الأساطير في جميع الحضارات تطل علينا من خلال اقترانها بالأدب، وعليه فإن في استخدام الأسطورة بعدين، الأول توظيف الأسطورة لخدمة الأدب، والثاني توظيف الأدب لخدمة التراث الأسطوري، وللأسطورة خصائص بارزة منها: أن أبطالها فوق مستوى البشر، وغالبا ما يكونون من الآلهة، كما أن الحديث فيها خارق متجاوز للمألوف، كما تتميّز أيضا بعدم خضوعها للمنطق العقلي أو التحليل العلمي، وقد تأخذ الأسطورة أبعادا أخرى، فقد تعني أية حكاية تقليدية تروي وقائع حدثت في بداية الزمان وتهدف إلى تأسيس جميع أشكال الفعل والفكر التي بواسطتها يحدد الإنسان موقفه من العالم، غير أن هذا الرأي يختلف عما قاله

([1]) عبد الصمد جلايلي ومحمد بلقاسم، التناص الأسطوري في "رواية الورم" لإبراهيم الكوني، مجلة الآثر، العدد 30، جوان 2018م، ص288.

([2]) ينظر، المرجع نفسه، ص287.

"شتراوس" على أنّها فوق مستوى البشر وقد تكون من الآلهة وكل ما فيها خارق للمألوف، وليس لها علاقة بالمنطق العقلي أو التحليل العلمي[1].

وتعد ملحمة جلجامش من أشهر الأساطير الموظفة في النتاجات الروائية المعاصرة، وهي من مؤلفات بلاد ما بين النهرين القديمة، والتي تعود بمصدرها إلى المثيولوجيا السومرية التي ازدهرت على مدى أكثر من ألف سنة سواء في أشور أو بابل، وتعرض هذه الملحمة وقائع رحلة "جلجامش" أحد ملوك "أوروك" في سعيه للبحث عن سر الحياة الأبدية، وسعيه لمجابهة القلق أمام المصير المحتوم، والجهود العملاقة واللّا مجدية التي بذلها لتجاوز هذا المصير المحتوم وهو الموت، والذي خطف أمام عينيه صديقه"أنكيدو" – بعدما كان عدوه– الذي رافقه في مغامراته، وحقق معه أعمال البطولة[2].

ولقد تم توظيف هذه الأسطورة في رواية "حضرة الجنرال" بكل ما تحمله من وقائع ومغامرات، من خلال ذكر الشخصية الرئيسية فيها وهي "جلجامش"، هذه الشخصية التي تجمع بين البشر والآلهة ، وذلك من خلال المقطع الآتي:

"يا لخيبة البشر.
يا لخيبتك يا ذياب..
خيبة "جلجامش" نطاردنا..
لا عشبة للخلود.
الهلاك مصيرنا.
أبدا.. لن نكون كما كنا..."[3].

وما أورد الراوي هذه الشخصية الأسطورية إلا ل يعبر عن خيبة "ذياب الزغبي" في الاستبداد بالحكم مثلما خاب أمل "جلجامش" من قبل في الظفر بعشبة الخلود ، فبعدما اعتقد"ذياب الزغبي"أنه خالد في الحكم، وأن السلطة حكرا عليه فقط، ولا يحق لأحد أن يطمع فيها أو يتطلع إليها ، يأتي اليتامى الهلاليون بقيادة "الجازية" ليطالبوا بحقهم في الملك بالقوة، عندما فقد "ذياب الزغبي" قوته، فقد حينها سلطته التي طالما تمسك بها وقاتل من أجلها،

(1) ينظر، حسين منصور العمري، إشكالية التناص، ص ص 73–74.
(2) عبد الصمد جلايلي ومحمد بلقاسم، التناص الأسطوري في "رواية الورم" لإبراهيم الكوني، ص291.
(3) الرواية، ص 31.

وقد أدرك في النهاية أنه هالك لا محالة ، ولا توجد أية إمكانية للخلود مثلما حدث مع "جلجامش" الملك القوي الذي كان في بداية أمره طاغية شهوانيا حتى ضج منه الناس، والذي أراد الخلود مثل الآلهة، فلما وجد العشبة ضاعت منه حين أخذتها إحدى الأفاعي في النهر، فعاد خائبا من رحلته الطويلة والشاقة التي جعلته يتعلم منها دروسا، ليدرك في آخر الأمر أن مصيره الموت، وما الخلود إلاّ بالأعمال فقط.

كما تم استحضار عوالم أسطورية مختلفة من خلال ورود أسماء لشخصيات تراثية أسطورية عديدة على لسان الشخصية المحورية "ذياب" إثر رواية سيرته على مسمع الكاتب " غابريال غارسيا ماركيز"، والذي يرى في سيرته الشخصية ما يفوق التوقع بحيث تجعل قارئها ينسى هذه الأساطير المشهورة، وهذه الشخصيات الأسطورية هي: شخصية "السندباد" التي تأخذنا إلى عالم حكايات"ألف ليلة وليلة" والمغامرات التي خاضها في مختلف رحلاته البحرية الخرافية، والمتميزة بالقدرة على مواجهة الأخطار، والمشاكسات الجنونية "لدونكيشوت" المزارع الذي توهم نفسه فارسا حقيقيا، متأثرا في ذلك بقصص الفروسية التي اطلع عليها، وكذلك شخصية "أوديسيوس" المعروف في الثقافة العربية باسم "عوليس"، ورحلته الطويلة التي استغرقت عشر سنوات، واجه خلالها مصاعب كثيرة كانت من تدبير الآلهة، لكنه كان ينجو منها هو الآخر بأعجوبة، أو بمساعدة آلهة أخرى ، وكذلك ورود شخصية دون كيشوت ومغامراته الفكاهية، وما كان الهدف من ذكر الراوي لكل هذه الشخصيات في سياق واحد، إلا ليبين أن سيرته متميزة، وأنها ستحظى بتفاعل الجمهور وتنسي مغامرات تلك الشخصيات الأسطورية المشهورة، التي تتمتع بحضور قوي في ذاكرة الشعوب العربية، إلا أنها ستفقد ذلك الاهتمام بذيوع قصة "ذياب الزغبي" بعد نشرها على صفحات التواصل الاجتماعي، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أنها إشارة إلى أن سير الحكام العرب المستبدين وأفعالهم الشنيعة ستنسي الشعوب ذاكرتهم الثقافية بما تحمله من وقائع خطيرة تفوق الأحداث التي عاشتها تلك الشخصيات، وهذا المقطع يثبت ذلك:

"اكتب يا ماركيز!

اكتب تغريبة أو تخريبة حضرة الجنرال ذياب الزغبي.. كما سميتها أنت بلغتها الساخرة.. أو تغريدة حضرة الجنرال ذياب الزغبي إذا قررت أن تنشر فصولها على "تويتر" و"الفايسبوك" ليتفاعل معها جمهور واسع من القراء.

بكل تأكيد ستكون تغريدة متميزة حقا، ستنسي الشعب العظيم مغامرات سندباد ألف ليلة وليلة وأوذيسيوس الإلياذة، ومشاكسات دون كيشوت ومراوغات "ميسي" ونطحة "زيدان" وبوسة "الساسي الفرطاس"[1].

وعليه فإن هذا المقطع السردي لوحة فسيفسائية متناغمة من الإحالات على مختلف الأساطير العربية والغربية،التي ميزت الروايةِ بالتنوع والتعدد.

3 –التناص مع الأمثال الشعبية:

المثل أو الحكمة (Proverb) "عبارة موجزة يتداولها الناس تتضمن فكرة حكيمة في مجال الحياة البشرية وتقلباتها، وتصاغ عادة بأسلوب مجازي يستميل الخيال ويسهل حفظه"[2]، وعادة ما يحمل المثل درسا أو عبرة، يؤتى به عندما تقتضي بعض المواقف استحضاره لعلاقة المماثلة بينها.

وعن أهمية الأمثال ومكانتها قال صاحب "العقد الفريد":"الأمثال التي هي وَشْيُ الكلام، وجوهر اللفظ، وحَلي المعاني، والتي تخيرتها العرب، وقدمتها العجم، ونُطق بها في كل زمان، وعلى كل لسان، فهي أبقى من الشعر، وأشرف من الخطابة، لم يَسِر شيء مسيرها، ولا عمَّ عمومها، حتى قيل: أسير من مثل، وقال الشاعر:

ما أنت إلا مثل سائر يعرفه الجاهل والخابر

وقد ضرب الله عز وجل الأمثال في كتابه، وضربها رسول الله صلى الله عليه وسلم في كلامه، قال الله عز وجل: " يَا أَيُّهَا النَّاسُ ضُرِبَ مَثَلٌ فَاسْتَمِعُوا لَهُ"، وقال أيضا: وضَرَبَ لَكُمْ مَثَلًا رَجُلَيْنِ""[3]، ولا شك أن المؤلف قد وعى أهمية الأمثال، فأوردها كلما استدعى الأمر حضورها.

تشتمل الرواية على عدد كبير من الأمثال والحكم المأثورة عن السلف الذين خبروا الحياة، من أهم الأمثال الشعبية التي احتوتها الرواية والتي وظفت في مقامات مناسبة، ما

([1]) الرواية، ص 41.

([2]) مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، لبنان، ط 2، 1984م، ص332.

([3]) ابن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، مكتبة الحضارة الإسلامية، مصر، د ط، 2011م، ص 207.

جاء في سياق حديث الجنرال "ذياب الزغبي" عن تأديب شعب إمبراطوريته عن التطاول عليه وعلى سلطته، كان يبطش بالبعض كي يعتبر الآخرون، ومن ثم رفع شعاره الدائم "اضربه على التبن ينسى الشعير "[1]، وعن إصراره على موقفه في التمسك بالحكم، ومقاومة أعدائه من بني عمومته قال: "الإنسان ابن خطوته الأولى.. ابن مواقفه الأولى.. ابن ردود أفعاله الأولى.. صعب أن يتراجع، "معزة ولو طارت""[2].

أما عن تحسّره على الحياة التي استمتع بها وأراد توريثها لابنه، لكن الحظ لم يحالفه، عندما أتى أبناء اليتامى الهلاليين للمطالبة بحقوقهم، فاعترف قائلا: "نعم ننسى دائما: "اللي فاتو وقتو ما يطمع في وقت الناس"[3].

وعن إجماع زعماء الهلاليين "حسن بن سرحان" و"أبي زيد" و"الجازية" على نفيه إلى واد الغباين لحراسة قطيع المواشي من الأعداء ، وإبعاده عن ساحة الوغى على الرغم من رفضه، يقول: "حتى لا يكون لي فضل فتح المدينة التي كانت محصنة ومستعصية على أي غاز محتمل، ولكن من "يحسب وحده يشيطلو" [4]، وبما أن الزعماء قرروا وحدهم دون أ خذ أي اعتبار لرأيه، فهو يرى أن حسابهم ذلك خاسر لا محالة، وأنه سيفوز عليهم في يوم ما.

وإثر حديثه عن أولئك الكتاب الذين اقترحوا كتابة سيرته بطريقة ساخرة على لسان الحيوان، منهم "ابن المقفع" والبروفيسور "السعيد بوطاجين"، والدكتور "عاشور فني"، والشاعر المدعو "عادل صياد" الذي هجاه بقصيدة لاذعة "أنا لست بخير"، قرر تجريد هذا الأخير من الجنسية وسجنه بتهمه هتك اللّغة والتآمر على النحو والبلاغة، أما البقية فأمر بنصب كمين ثقافي لشراء صمتهم والانتقام منهم، عن طريق رشوتهم وإن لم يصرّح بها، غير أن المثل الآتي يوحي بذلك: "أطعم الكرش لتستحي العين"[5].

أما عن أمر البساتين وبئر النفط التي أهدتها "ست الغرب"– أخت الزناتي خليفة– لـ"ذياب الزغبي"، يرى هذا الأخير أن هذا الأمر لا يصدق، فلن يحصل على كل ذلك

([1]) الرواية، ص 17.

([2]) الرواية، ص 19.

([3]) الرواية ، ص 32.

([4]) الرواية، ص 65.

([5]) الرواية، ص 39.

بسهولة بين عشية وضحاها أمر غريب، وحينها استحضر المثل القائل : "نعم كي تجي تجيبها شعرة وكي تروح تقطع السلاسل "[1] ليبين أن ما هو مقدر للإنسان الحصول عليه سيتحقق بأسهل الطرق، وما ليس مقدرا له سيضيع منه وإن كان محافظا عليه، ومقفلا عليه بالسلاسل المتينة، وبالفعل قد أثار ذلك الأمر غضب الزعماء الهلاليين، وثاروا عليه من أجل أخذ تلك الممتلكات منه كي لا ت علو مكانته ولا يقوى سلطانه ، فعلى الرغم من المفاوضات التي أجريت معه لأخذها فإنهم لم يتمكنوا، وحينها أمر"أبو زيد" الفرسان بتدمير البساتين، وردم بئر النفط، فلم يبق إلا الخراب.

ولما أتى زعماء الحلف الهلالي يطالبون بالتخلي عن الحكم الذي أخذه بالقوة دون مشورة المجلس، قال"ذياب": "لن يقبلوا بي حاكما عليهم، لأن الحكم شورى بينهم وحدهم، وهم يعرفون بالسليقة على من ينتخبون "اللّعاب أحميدة والرشام حميدة ""[2]، حيث يضرب المثل الموجود في هذا المقطع عادة عندما يكون الشخص لاعبا وحكما في الوقت نفسه، وبالتالي تغيب النزاهة، وعليه فقد أتى الراوي بهذا المثل؛ لأنه يعرف أنهم لن يمنحوا له الحُكم بل سينتخبون واحدا منهم، لأنهم هم المجتمعون وهم المرشحون والمنتخِبون في الوقت ذاته، فكيف لا والقول الفصل من صلاحيتهم، وأنهم يمكن أن يرجحوا الكفة إلى من يشاؤون.

أما المثل الآخر الذي استحضره الراوي "ذياب الزغبي" فكان عن "مرعي" ابن أخته عند تواجهما معا في ساحة الوغى، وكان ابن أخته فتى ضريرا، فسخِر منه عندما طلب منازلته بسبب قتله لـ"سعدى" خطيبته فقال: "قلت ساخرا ضامرا حقدي وُمبديا بعض الشفقة عليه:

–يا "مرعوش"، أنت ضرير وما زلت صغيرا عن منازلة خالك، الجنرال ذياب.. هيا عد إلى أمك نافلة لترضعك وتهدهدك؟

–رد مبديا بعض الشجاعة والإقدام:

– "العود الذي تحقره قد يعميك" ياذياب""[3].

([1])الرواية، ص 88.

([2])الرواية، ص 97.

([3])الرواية، ص 99.

إن المثل الوارد في هذا المقطع عادة ما يقال عند الاستخفاف بصغائر الأمور التي قد تنجر عنها آثار وخيمة، ولقد جاء هذا المثل في سياق اللهجة التهديدية الصادرة من "مرعي" والموجهة إلى "ذياب" إثر احتقار هذا الأخير للأول ، وبالفعل عند المبارزة استطاع "مرعي" الذي كناه خاله بـ"الساموراي المرعوش" أن يصيبه بالسيف في ذراعه، ولولا هروبه على فرسه لبترها له.

ولما أُلقي القبض على "ذياب الزغبي" من طرف الهلاليين ، وأراد "حسن بن سرحان" أن يشنقه تدخل "أبو زيد" بحكمته كعادته وطلب من القاضي "سرور" أن يشفع له قائلا: "يا سيادة القاضي، "اللي فات مات"، علينا طي الصفحة الأليمة، وإلاّ ستفتح علينا جهنم.

رد القاضي مخاطبا حسن:

أيها الرئيس ! الجنرال ذياب منا ونحن منه، إنه فارسنا المغوار، وحامي حمانا، مهما فعل، فهو من قضى وحده على الزناتي وملكنا الغرب"[1].

إن استخدام الراوي لهذا المثل يدل على الرغبة في نسيان الماضي وتجاوزه ، بغية تحقيق ظروف آمنة للعيش في الحاضر والمستقبل، وهذا ما أراده بالفعل "أبو زيد" على الرغم من تعنت "حسن بن سرحان" وإصراره على موقفه.

أما هذا المثل: "بوس الكلب من فمو حتى تقضي حاجتك منو "الدال على انتهاز الفرصة لقضاء الأغراض الشخصية ، فقد استحضره "ذياب الزغبي" لحظة عودته من وادي الغباين منفاه الذي أُرغم إلى الذهاب إليه لحماية القطيع هناك، فلمّا عاد استقبله القوم بحفاوة إلا الزعماء الثلاثة؛ "حسن بن سرحان" و"الجازية" و"أبا زيد" ، أو كما سماهم هو"ثلاثي الشر المتآمر" الذين لم يخرجوا لاستقباله، بل فضلوا البقاء داخل الديوان ولم يمنحوه شرف اللقاء الذي أراده خارج الديوان، ذلك الديوان الذي نعته بأنه ليس ديوان المشورة بل هو ديوان التمييز والظلم والجبروت، غير أنه فضل مقابلتهم هناك،حيث قال: "الغاية تبرر الوسيلة الآن "بوس الكلب من فمو حتى تقضي حاجتك منو " "[2]، فالوضع الذي هو فيه يتطلب اصطناع نوع من الليونة من أجل تحقيق غايته، حتى لا تتفضح نواياه ال مضمرة المشحونة با لحقد

([1])الرواية، ص ص 108، 109.

([2])الرواية، ص 118.

والغل اتجاه هم، فليس مهما أن يبدي بعض الذل لكن المهم ما سيحقق من ورائه، والمقولة الشهيرة التي سبقته تثبت ذلك وهي "الغاية تبرر الوسيلة" "لميكافيلي" صاحب كتاب "الأمير".

وعندما تمكّن "ذياب"من قتل "الزناتي خليفة" وملك تونس، مثّل بجثته أمام الملأ في الشوارع، فسارع الكثيرون لمبايعته خوفا من بطشه وجبروته ،ذلك لأنه كان ينفذ أحد مبادئ رعي القطيع، وفي هذا الصدد يقول: "وكنت أنفّذ أحد مباد ئ رعي القطيع: "اضربهم على التبن ينهسون الشعير "[1]، وكما هو معلوم أن هذا المثل يضرب أثناء التأديب والترهيب على الأخطاء البسيطة حتى لا يتم التعدي للأخطاء الكبيرة ، ولهذا استحضره الراوي ليؤكد أنه سيتبع قانون معاقبة الناس على الأخطاء البسيطة حتى لا يقومون بالأخطاء الفادحة.

كما تم استحضار المثل العربي القائل: "هذا جزاء سنمار" من خلال الخطاب الذي وجهته "سعدي" للجنرال "ذياب" لما ضربها ضربة قاتلة، على الرغم من أنها هي التي مكنته من كل ما ظفر به، بما في ذلك قتل أبيها، حيث قالت: "هذا جزاء سنمار يا حضرة الجنرال ذياب؟ نعم قتلتني فأرحتني .. أما أنت فستحيا شقيا وتموت ذليلا" [2]، وهنا نجد "سعدى" قد استحضرت المثل العربي الذي قيل في "سنمار" مهندس قصر "الملك النعمان"، الذي قتله الملك بعدما أنهى بناء القصر حتى لا يعرف أحد سر بنائه، لأنها هي أيضا قدمت خدمة جليلة لـ"ذياب الزغبي" الذي أصبح إمبراطورا بفضلها، لكنه قتلها في النهاية، وهنا يبدو التشابه بين الشخصيتين المقتولتين في كونهما قد قدمتا الخدمة للآخر، لكنهما قوبلا بالجحود والقتل على الرغم من حسن صنيعهما.

من خلال ما تقدم يتضح أن الرواية متفاعلة كثيرا مع الأمثال الشعبية لوجودها بكثرة في المتن الروائي والتي تمظهرت من خلال كلام الشخصيات، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على حواريتها الخارجية.

4 -التناص مع الأغنية الشعبية:

لقد تعددت التعاريف المقدمة للأغنية الشعبية بتعدد الدارسين لكن يبقى الجوهر مشتركا، فـ"محمد مرسي"يرى أنها "الأغنية المرددة التي تستوعبها حافظة جماعة تتناقل آدابها

([1])الرواية ، ص 134.

([2])الرواية ، ص 82.

شفاها، وتصدر في تحقيق وجودها عن وجدان شعبي" [1]، ويعرفها "فوزي العنتيل" بأنها "قصيدة غنائية ملحنة مجهولة المؤلف، مجهولة النشأة، نشأت بين العامة من الناس في أزمنة ماضية، وبقيت متداولة أزمانا طويلة"[2]، وتبين "يسرى جوهرية عرنيطة" طبيعة نظمها المتمثلة في كونها أغانيَ "فطرية لا أثر فيها لصفة متعمدة، ارتجلها فرد مجهول من أفراد الشعب بطريقة بدائية لا كلفة فيها ولا تكنيك"[3]، وعليه تتضح أهم مميزاتها وهي:

- أنها تمثل الذاكرة الجماعية للشعوب.
- أنها قديمة، ومجهولة المؤلف،لكن هذا لا يمنع من وجود أغان شعبية حديثة مؤلفوها معروفون.
- ميراث حي لا يموت.
- نصها مرتجل خال من الكلفة والتكنيك.

وعليه فهي تتميز ببساطة أسلوبها وبدائية آلاتها الموسيقية، وتعبيرها المباشر عن لحظات الوجدان والانفعال والتأثر التي تجعل نصوصها يغلب عليها الحزن والمزاج الفردي[4].

تعد الأغنية الأمازيغية/ القبائلية نوعا من أنواع الأغاني الشعبية الجزائرية، ولقد كانت حاضرة بموضوعها السياسي لتساهم في إثراء الرواية بشكل من أشكال التناص مع الموروث الشعبي، عن طريق شخصية من شخصيات الرواية، هي في الحقيقة شخصية واقعية وظفت من خلال موقف من مواقفها الحياتية الحقيقية، ألا وهي الفنان "لونيس أيت منقلات" إثر دخوله السجن، وهذه الأ غنية هي "يا بني.. AMMI"أو "هكذا يا بني تصبح حاكما" (Akkaaammi ara tuyaled daquerru) التي ترجمها إلى اللغة العربية "بلقاسم سعدون"،هذه الأغنية هي عبارة عن حوار بين الأب وابنه الذي يسأل عن الطريقة التي يتبعها حتى يصبح حاكما، ويجيبه الأب الحكيم بأسرار هذا الأمر قائلا:

([1]) نصيرة ريلي، الأغنية الشعبية القبائلية (الماهية، والوظيفة، والأنواع)، مجلة الناص، العدد 22، ديسمبر 2017م، ص48.

([2]) عبد القادر نطور، الأغنية الشعبية في الجزائر (منطقة الشرق الجزائري نموذجا)، أطروحة دكتوراه، إشراف: أ/د محمد العيد تاورتة، جامعة منتوري قسنطينة، 2008–2009م، ص 16.

([3]) نصيرة ريلي، المرجع السابق، ص 48.

([4]) ينظر، عبد القادر نطور، المرجع السابق، ص ص 16–17.

"يا بني.. AMMI

لا تتوكل على العلم/ اتركه جانبا/

فإنك لن ترقى به/ إذا احتجت إليه/

كان عندك/ ارمه بعد قضاء المصلحة/

انزع من قلبك الصفاء/ وارم حسن النية/

فإنك إذا اتصفت بهما سقطت/

مسكين ذلك المتعلم إذا زرع/ وكان ذا تفكير نظيف/

فإن حصاده تذروه الرياح/ مسكين ذلك الرجل إذا صلح/

وسار على نيته/ فإنه سيكون في آخر الصف/

يا بني/

إنك لن تصل إلى سدّة الحكم/ لا بالعلم ولا بالشجاعة/

ابدأ في تعلم الحيل/ فإن الحياة عليها تبنى/

تعلم فإنها مبنية على الخداع/ صاحب من تحتاجه/

والآخر تجنبه/ فلا علاقة لك به/

اسبق خصمك إلى المنصب/ وإذا سبقك ألغه/

فإن لم تضره يضرك/ لا تخشى الله في الظلم/ لا ترحم أحدا/

بل انزع من قلبك الرحمة/

أصبُ دائما إلى الغد/ دون أن تنسى أمسك/

أعمل حسابا لكل أمر/

لا تصدق أحدا إذا قال إن ذلك قدر/ فالقدر ما تفكر فيه

أنت/ اعرف ما تختاره/ من ألفاظ خطابك/

اختر الكذب الذكي/ إذا أحسنت ذلك/

سيترك سامعوك الحقيقة/ ويصدقونك/

لن تبلغ مآربك/ إلا بذلك/ وإلا سبقوك/

هكذا يا بني تصبح حاكما/

وإذا كنت ذكيا/ فكل شيء يسير على هواك/

أولئك الذين تحبهم/ لا تثق بهم/
لأن أعداءك سيؤلبونهم ضدك/
من تخاف منهم/ اصنع لهم حربا/
ترسلهم إليها/ ليموتوا فيها/
ولما يعودون/ في توابيتهم/ احمل باقة ورد/ لتزين أضرحتهم/
إذا كان هناك أحد/ يفوقك ذكاء، يحبه الجميع/
وتخاف أن يحجبك ظله/ شمر على كمك/
ما لم تلغه/ لا تنم/ حتى يسقط/ وقل حينئذ أنه مسكين/
المرض هو السبب/ قلبه خدعه/ وموته أحزنني كثيرا/
إذا كان هناك أحد/ بدأ يفهم الأمور/ اغره بالمال/
وكل ما يشتهيه/
إذا كان هناك أحد/ يريد أن يفضحك/ أرسل إليه/ من يهدئه
عنوة/ تزيل كل عثرة/ دون تردد في القتل/
فإذا أردت أن تحكم/ خضب يديك بالدماء/
إذا كان الناس مؤمنين/
احمل سبحة في يدك/ وتظاهر بينهم بالإيمان/
كن دوما في أول الصف/ حتى لو كنت تخدعهم/
فإن الله مع المبادرين/ ولو أن قلبك كافر/ فما رآك أحد/
اخدع الناس/ فهم لا يؤمنون إلا بالمظاهر/
هكذا يا بني/ تصبح حاكما/
وإذا كنت ذكيا/ فكل شيء يسير على هواك/
تشجع يا بني/ فإنك أصبحت حاكما/
فإذا صمدت يا بني/ فكل شيء يسير في هواك/"[1].

لقد ضمن المؤلف الرواية هذه الأغنية حينما كان "ذياب الزغبي" في السجن سمع "المغني "أيت منقلات" يرددها في الزنزانة المجاورة لزنزانته، فاستمتع بها ؛ لأن معظم

([1]) الرواية، ص 138، 140.

النصائح التي قدّمها الوالد لابنه في هذه الأغنية تهيئ لمشروع صناعة حاكم ديكتاتور، وهو الأمر نفسه الذي كان يتطلع إليه "ذياب الزغبي" بعد اطلاعه على كتب الديكتاتوريات في العالم التي أهداها له "أبو زيد"، فمن بين التوجهات التي تضمنتها الأغنية والتي تضمن وصول الابن إلى سدة الحكم: ترك العلم، والابتعاد عن الضعفاء و ترك حسن النية، وتعلم الحيلة والخداع، وعدم الخشية من الله في الظلم، ونزع الرحمة من القلب، والتزام الكذب الذكي، إلغاء كل معترض من الحياة، التظاهر بالإيمان رغم الكفر وغيرها من النصائح السيئة، التي تجعل من الإنسان وحشا قاسي القلب، لا يعرف قلبه الرحمة والشفقة على أحد، وهذه الصفات كلها تحلى بها "ذياب الزغبي" بعد خروجه من السجن فصار بالفعل شخصا ديكتاتورا مستبدا، لا يهمه شيء إلا مصلحته الخاصة واعتلاء كرسي الحكم، لذلك استحضر الكاتب هذه الأغنية لأن أحداث الرواية تتماثل مع مضمون هذه الأغنية.

المطلب الرابع – التناص التاريخي:

يعني التناص التاريخي تداخل نصوص تاريخية منتقاة مع النص الأصلي للرواية تبدو مناسبة ومنسجمة لدى المؤلف مع السياق الروائي أو الحدث الروائي الذي يسرده، بحيث يؤدي غرضا فكريا أو فنيا، أو كليهما معا[1].

يشكل الموروث التاريخي مرجعية جمالية وفكرية لدى كثير من الكتاب حيث يستثمر العديد من كتاب القصة والرواية هذا الموروث لأغراض معرفية وجمالية.

ويبقى التاريخ أداة أخرى من الأدوات التي يلجأ إليها المبدع، ليس لكونه تاريخا فقط، بل هو الملجأ الذي يكوّن من خلاله المبدع محاورة فكرية وإبداعية، وإذا كان الهدف من إعادة التاريخ هو إعادة الصدى، فالمادة الإبداعية لا تصلح لهذا الأمر، فالإبداع هو إعادة تكوين الأشياء وصقلها برؤى تتناسب والهدف المراد ومن خلال الأهداف التي يطمح المبدعون إلى تحقيقها من وراء استحضارهم للتاريخ منها:

- عرض إنجازات الأسلاف لتقوية الروح المعنوية والقومية.
- مرحلة مساءلة التاريخ ومحاكمة أشخاصه.
- مرحلة رفض التاريخ كليّا إذا ما كتبه الرسميون الذين يعملون في خدمة الحكام[1].

(1) ينظر، أحمد الزغبي، التناص (نظريا وتطبيقيا)، ص 29.

وعليه يمثل التراث التاريخي حقلا معرفيا خصبا يحتاج إلى نظر نقدي لاختيار العناصر الحية منه، والقادرة على الديمومة التي تصلح أن تكون شواهد قادرة على التجدد والتموضع في نصوص جديدة، وتستعصي على الاستهلاك الآني لما تختزنه من ظلال وثراء يتأبى على الاندثار والزوال[2].

ولقد تجلى التناص التاريخي في الرواية بوجهين؛ الأول عبر استحضار أحداث تاريخية مهمة في حياة الإنسانية عموما، والمسلمين خصوصا، والثاني بواسطة استحضار شخصيات تاريخية عالمية وعربية، قديمة وحديثة، بارزت بفضل تأثيرها القوي على البشرية،سواء كان ذلك بالإيجاب أم السلب.

1 -التناص بواسطة الأحداث:

لقد اشتملت رواية "حضرة الجنرال" لـ"كمال قرور" على مقاطع سردية تعمل على جعل المتلقي يستحضر أحداثا تاريخية في نوع من المحاورة، تثبت مدى تفاعل المتن الروائي معها، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على حيوية تلك الأحداث، واستعصائها على الاندثار لما لها من تأثير على حياة المسلمين أو غيرهم، وهذا المقطع الوارد على لسان "ذياب الزغبي" يبين ذلك:

"يا لها من جريمة حمقاء..

كانت الرصاصة هدية من أحمد بن قاسم الحجري "أفوقاي" العالم الأندلسي الغريب الأطوار، الذي جاءني حافي القدمين من القرن السادس عشر بمشروعه الغريب لتطوير صناعة البارود والمدافع والسفن الحربية والتجارية، فرفضته دون مناقشة أو خوض في حيثياته وتفاصيله واستشرافه.

... سقوط الأندلس، محاكم التفتيش، طاقة البخار، كريستوف كولومبس، اكتشاف أمريكا، السفن البخارية، البارود، المدافع، البروتيستانية الإصلاحية، إحياء العلوم والفلسفة، الاستعمار..

([1]) ينظر، حسين منصور العمري، إشكالية التناص، ص84.

([2]) ينظر، جاسم محمد العبيدي، التناص الأدبي والديني، ص33.

لم أستوعب النقلة النوعية المقترحة لنهضة "الإمبراطهورية" التي جاء يبشر بها"[1].

إن هذا المقطع يجعل القارئ ينتقل فكريا إلى التاريخ لأنه يحيله إلى قضية صناعة البارود التي لقيت اختلافا كبيرا في نسبتها؛ إذ هناك من الباحثين من يجعل بداية هذه الصناعة للصينيين، ومنهم من ينسبها للمسلمين، ومنهم من ينسبها للراهب الإنجليزي "روجر بيكون"، إلا أن المتفحص لما دوّن في هذه القضية يجد أن البارود صناعة إسلامية، لكن الصينيين هم أول من استخدم ملح البارود كمادة طبيعية خام دون أي تحضير أو تركيب؛ لأنه يتكون من نترات البوتاسيوم فقط، أما المسلمون فهم من اكتشف التركيبة الأساسية للبارود والمتكونة من نترات البوتاسيوم بنسبة خمس وسبعين بالمئة، والكبريت بنسبة عشرة بالمئة، والفحم بنسبة خمسة عشر بالمئة، وأن "نجم الدين حسن الرماح" هو أول من دوّن الطريقة الصحيحة لكيفية صناعة البارود، وأما "روجر بيكون" فقد أثبتت الدراسات الغربية والاستشراقية أنه أخذ هذا الاختراع عن المسلمين[2].

وعليه فإن هذه الجولة الحوارية مع قضية اختراع البارود تجعل القارئ ينسج مجموعة من العلاقات بين الحدث الروائي الذي أنصف المسلمين وأعطاهم أحقية الاختراع، وبين التاريخ الذي كان متباينا، وبالتالي يمكن الحكم على التاريخ بالرفض أو القبول، ما دام معظم التاريخ مكتوب من قبل الرسميين الخاضعين للسلطة .

كما يحيل هذا المقطع القارئ إلى الماضي الـتليد للأندلس الإسلامية بعد فتحها من طرف "طارق بن زياد" سنة 92هـ/ 710م، أين أقام المسلمون فيها دولة استمرت ثمانية قرون، وقد أصبحت في خلافة عبد الرحمن الناصر (912- 961م)من أكثر الدول علما وتحضرا وقوة، حيث عاش المسلمون فيها في رغد من العيش والرفاهية، وأصبح أبناء أثرياء أوروبا يتوجهون للدراسة في مدارسها وجامعاتها، ويعودون إلى بلدانهم والفخر يغمرهم؛ لأنهم تتلمذوا على أيدي علمائها العرب، وكان ملوك وأمراء الممالك النصرانيةفي شمال إسبانيا

([1]) الرواية، ص ص 8، 9.

([2]) ينظر، مقالات–عسكرية/652، اختراع البارود بين المسلمين والصينيين وروجر بيكون
http://group73historians.com/%D9%85%D9%82%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%AA-%D8%B9%D8%B3%D9%83%D8%B1%D9%8A%D8%A9/652-%D8%A7%D8%AE%D8%AA%D8%B1%D8%A7%D8%B9-%D8%A7%D9%84%D8%A8%D8%A7%D8%B1%D9%88%D8%AF-%D8%A8%D9%8A%D9%86-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B3%D9%84%D9%85%D9%8A%D9%86-%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%B5%D9%8A%D9%86%D9%8A%D9%8A%D9%86-%D9%88%D8%B1%D9%88%D8%AC%D8%B1-%D8%A8%D9%8A%D9%83%D9%88%D9%86

يستنجدون بحكام الأندلس في صراعاتهم على الحكم، فتتدخل الجيوش الإسلامية وتغير واقعهم السياسي مقابل حصون وأراضٍ يتنازل عنها من تمت مساعدته[1]، ثُم تَمّ سقوطها عام 1492م بسقوط آخر مدينة من مدنها وهي "غرناطة"، أجمل مدينة في العالم حينذاك بشوارعها وميادينها، ومرافقها، مدينة العلم والتأليف، مدينة "ابن البيطار" و"ابن الرومية"، و"ابن الخطيب" وغيرهم، مدينة الاختراعات، والمدافع والبارود، مدينة العمران والقصور، وقصر الحمراء شاهد على ذلك، سقطت لأسباب عدة، منها انشغال ولاة الأمر بالنزاعات الداخلية حتى صارت شهوة الملك هي المسيطرة، وتوحد الأعداء وتمزق المسلمين إلى دويلات، وانشغال الملوك والشعب بالشهوات، والدنيا، والصراع على المناصب، وتسليم الحصون للأعداء، وظهور ولاة أمور خونة باعوا البلاد والعباد وفضلوا محالفة الأعداء[2].

وهناك أسباب أخرى جملها الباحث "عبد الحليم عويس" في أربعين سببا، منها: غلبة العوامل العنصرية من قبلية وقومية على وشيجة الإسلام والأخوة الإسلامية، حيث كان الصراع بين العرب والبربر، وبين العدنانيين والقحطانيين، وبين العرب والمولدين، إضافة إلى ضعف العقيدة الإسلامية في النفوس والضمائر وتطويعها لخدمة القومية والعنصرية الوطنية، فقد تواطأ العرب جميعا في بعض المواقف ضد البربر والعكس، وتخلي جمهرة من العلماء والدعاة عن رسائلهم وخيانتهم للإسلام عقيدة، وحضارة، وانتشار اللهو والغناء والموسيقى، والانحلال والخمور وشتى صور الفساد، وإبطال فريضة الجهاد ضد أعداء الإسلام، وإخضاع الأمة لمعاهدات استسلام وولاء للنصارى ضد المسلمين لمصالح سياسية [3]، وغيرها من الأسباب التي ساهمت بطريقة مباشرة أو غير مباشرة في سقوط الأندلس.

كما عاد بنا هذا المقطع السردي إلى استحضار مجريات أحداث "محاكم التفتيش" التي أقامتها إسبانيا ضد المسلمين الذين تمسكوا بدينهم الإسلامي الحنيف، على الرغم من أن اتفاقية تسليم غرناطة نصت على حفظ حقوق المسلمين، لكن تلك الاتفاقية لم تكن في

([1]) ينظر، خالد خالدي، سقوط الأندلس... التاريخ يعيد نفسه، تاريخ النشر: 12/ 12/ 2016م، https://www.islamweb.net/ar/article/213751/.

([2]) ينظر، طارق السويدان، الأندلس التاريخ المصور، شركة الإبداع الفكري، الكويت، ط 1، 2005م، ص ص 489-492.

([3]) ينظر، عبد الحليم عويس، أربعون سببا من أسباب سقوط الأندلس، دار الصحوة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 1994م، ص ص 9-10.

الواقع سوى ستار الغدر والخيانة، وما عقدها الملك "فرديناند" إلا ليضمن المحافظة على جنوده لِما لاقى من قوة دفاع المسلمين من أمثال الأمير "موسى" وفرسانه، وقد حافظ الملك على ذلك الميثاق لفترة من الزمن، لكنه لما رأى تمسك المسلمين بدينهم أراد إخراجهم أو تنصيرهم عنوة وخضوعا لأوامر الكنيسة، فخان بذلك المعاهدة، وأمر بإغلاق المساجد، ومنع المسلمين من التكلم باللغة العربية وقراءة القرآن، وقد واصل أتباعه عمله حتى بعد وفاته؛ إذ أنشئت هيئات كنيسية وحكومية تسمى بـ"محاكم التفتيش" للكشف عن المسلمين الذين يبطنون الإسلام، ويظهرون خلاف ذلك، حيث قتل منهم الكثير تحت التعذيب أو في السجون، وقد بلغت حصيلة القتلى في تلك المحاكم ما يقارب ثلاثة ملايين مسلم،ولما ازداد القتل ثار المسلون على الوضع، لكن الإسبانيين قتلوا كل من يمت بصلة للثائرين، ودامت تلك الثورة عشرين عاما، إلى أنتم صدور قرار يسمح بمغادرة المسلمين للأندلس دون أديتهم، فغادر جميع المسلمين باتجاه المغرب [1]، وانتهت أعظم دولة إسلامية آنذاك.

وما استحضار الراوي لهذه الأحداث إلا لوجود تماثل بين العالم الروائي وواقع تلك الأحداث، فالشخصية الروائية لم تكترث بما عرض عليها، ولم تستوعب النقلة النوعية المقترحة عليها للنهوض بالإمبراطورية فكانت نهايتها المأساوية حتمية على الرغم قوتها وطول مدة حكمها، فكذلك ما حدث للمسلمين بالأندلس فعلى الرغم من قوتهم وطول مدة حكمهم، وازدهار حضارتهم، إلا أن دولتهم قد سقطت ونهايتهم كانت جد مأساوية لسوء تخطيطهم، وقصور نظرتهم، وعليه فإن إشارة الراوي إلى هذه الأحداث لا لمجرد التذكير بها كوقائع تاريخية حدثت في الماضي وانتهت، وإنما من أجل التفاعل معها، وأخذ الدروس والعبر منها، والابتعاد عن المبالغة في التغني بالأمجاد والجوانب المضيئة للحضارة الإسلامية في عصورها الذهبية؛ لأن ذلك يعد بمثابة تخدير يمنع من رؤية الصفحات السلبية والمأساوية من التاريخ، التي يفترض التركيز عليها لتفادي السقوط في مثيلاتها، هذا من جهة، ومن جهة أخرى من أجل خلق عالم روائي إبداعي فسيفسائي، يجذب انتباه المتلقي ويحفزه على الاطلاع والتفاعل أكثر.

(1) ينظر، طارق السويدان، المرجع السابق، ص ص 493– 504.

كما يحيل المقطع السردي السابق إلى حدث آخر مهم في حياة البشرية وهو اكتشاف الطاقة البخارية التي تطورت مع مرور السنين إلى أن تم اختراع المحرك البخاري الدوراني من طرف "جيمس واط" عام 1784م، هذا الجهاز الذي يعد الأكثر تقدما من الجانب العلمي للثورة الصناعية مقارنة مع الاختراعات الأخرى –كالمكوك الطائر والمغزل الآلي– إذ لم يكن يتطلب إلا جانبا من الفيزياء التي كانت معروفة وقتئذ، ذلك أن النظرية الصحيحة لم تتحدد إلا بعد تطبيقها العملي، وذلك في عشرينيات القرن التاسع عشر على يد الفرنسي "كارنو"، الذي استخلصها من العديد من الاستخدامات العملية للآلات البخارية، ولا سيما في المناجم[1]، وعليه يتبين أن استحضار هذا الحدث في الرواية ما هو إلا تحفيز للشخصية الروائية من أجل الإيمان بالتطور والعمل على تحقيقه، لتفادي الوقوع في الأزمات كما هو الحال في الحياة الواقعية حيث يسعى الإنسان جاهدا إلى الاختراع والتطوير؛ لأن الاختراع من السنن الكونية لتطوير حياة الإنسان منذ الأزل، وأن التغيير لا بد منه ما دامت احتياجات الإنسان متجددة ومستمرة.

بعد هذه المحاورة مع فترة الاختراعات والثورة الصناعية يعود بنا الراوي في جولة فكرية حول حدث اكتشاف أمريكا الذي أصبح لصيقا بالرحالة الإيطالي "كريستوف كولومبوس" عام 1492م، غير أن المصادر التاريخية تشير إلى أن المسلمين كانوا الأسبق في التعرف على فنزويلا قبله، وذلك عندما أبحر ثمانية من المسلمين من لشبونة التي كانت خاضعة للخلافة الإسلامية بالأندلس في القرن العاشر الميلادي محاولين اكتشاف ما وراء المحيط الأطلسي الذي كانوا يسمونه بـ"بحر الظلمات" أثناء إبحارهم إلى أمريكا الجنوبية في رحلتهم الأولى، ثم تأتي الرحلة الثانية للمسلمين عبر بعض الرحالة المسلمين الذين شاركوا "كولومبوس" في رحلاته الاستكشافية لأمريكا ومن بينها فنزويلا، فقد كشف الباحثان "عبد الهادي بازورتو" و"دانيال دنتن" في محاضرة ألقياها في جامعة كاليفورنيا عن جوانب تشابه في طريقة العيش التي كان يمارسها السكان الأصليون من الهنود الحمر، المعروفون تاريخيا بـ "قبائل الأزتك" مع المسلمين، كما عرض المحاضران عددا من الوثائق وسردا مجموعة من القصص التي تناقلتها أجيال متعاقبة من الأزتك ظهرت فيها إشارة واضحة إلى آثار إسلامية

(1) ينظر، إيريك هوبزباوم، عصر الثورة أوروبا (1789– 1848)، تر: فايز الصياغ، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط1، 2007م، ص 84.

كانت موجودة في أمريكا، بالإضافة إلى بعض الدلائل الأثرية الموجودة في كثير من متاحف إمريكا اللاتينية ومنها شيلي التي تكشف أن المسلمين هم الذين اكتشفوا أمريكا قبل وصول كولومبوس إليها[1].

كما أصدر الدكتور "يوسف ميروا" في دراسة حديثة بالإنجليزية تفيد بأن كثيرا من المؤرخين يؤكدون أن المسلمين وصلوا إلى شواطئ أمريكا قبل كولومبس بـ 500 عام، ويستدلون على ذلك بما ذكره المؤرخ الجغرافي "المسعودي" في كتابه "مروج الذهب ومعدن الجوهر"، من أن بحارا مسلما يدعى "ابن سيد القرطبي" أبحر من الشاطئ الغربي للأندلس في عام 889م وسار في اتجاه مستقيم حتى وصل إلى شاطئ كبير رجع منه محملا بكنوز كثيرة، كما رسم "المسعودي"في خرائطه مناطق في المحيط الأطلسي غرب القارتين الأوروبية والإفريقية سماها بـ"الأرض المجهولة"، وزيادة على ذلك فإن "كولومبوس"نفسه قد ذكر في رسائله ومذكراته إشارات تصلح للاستدلال؛ إذ أورد أنه رأى في رحلته إلى أمريكا جزيرة حمراء يحكمها رجل عربي ينادى بـ"أبي عبد الله"، كما اكتشف أن أهالي جزيرة سان سلفادور يتكلمون ببعض الكلمات ذات الأصول العربية مع بعض التحريف في النطق، كما ذكر في مذكرته أنه شاهد مسجدا في كوبا فوق رأس جبل، وأن الأسلحة التي يستخدمها سكان هايتي هي نفسها التي كانت تستعمل في إفريقيا [2]، وعليه فإن وجود إشارات إلى هذا الاكتشاف العظيم في الرواية ما هو إلا تحفيز لفكر المتلقي على العودة إلى التاريخ والتفاعل معه لمعايشة أحداثه في نوع من المحاورة التي تستدعي البحث والتمحيص عن حقيقة اكتشاف إمريكا من جهة، ومن جهة أخرى للبحث عن العلاقة التي تربط ذلك الحدث بالشخصية الروائية التي لم تأبه لمختلف الاختراعات والاكتشافات؛ لأن همها الوحيد كان الوفاء للقديم، ومن ثم يصبح العالم الروائي مركب من مجموع اللوحات المستحضرة من مصادر مختلفة تكشف عنها العناصر اللسانية التي تعمل كإشارات إحالية عليها.

([1]) محمد هشام الشربيني، المخابرات في الدولة الإسلامية، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة ط 1، 2016م، ص ص 251-252.

([2]) عبد الرحيم الشريف، السبق الإسلامي في اكتشاف أمريكا ووضع خرائطها الدقيقة،
https://quran-m.com/%D8%A7%D9%84%D8%B3%D8%A8%D9%82-%D8%A7%D9%84%D8%A5%D8%B3%D9%84%D8%A7%D9%85%D9%8A-%D9%81%D9%8A-%D8%A7%D9%83%D8%AA%D8%B4%D8%A7%D9%81-%D8%A3%D9%85%D8%B1%D9%8A%D9%83%D8%A7-%D9%88%D9%88%D8%B6%D8%B9-%D8%AE/

2 -التناص بواسطة الشخصيات:

لقد لجأ الكاتب إلى توظيف التناص التاريخي بوجهه الثاني عبر التفاعل مع التاريخ بواسطة استحضار شخصيات تاريخية عديدة خصوصا التي اتصفت بالقوة والديكتاتورية، هذا الاستحضار الذي يأخذ المتلقي إلى فترات تاريخية مختلفة في الزمان والمكان عبر محاورة فعالة لتاريخ تلك الشخصيات، ومساءلته لربط الأحداث التاريخية المرتبطة بتلك الشخصيات بالعالم الروائي، ومحاولة استنتاج الأهداف الكامنة من وراء توظيفها، مثلما هو وارد في هذا المقطع الذي يبين ما كان يتطلع إليه "ذياب الزغبي" وهو في السجن، حيث يقول: "جاءتني فكرة جهنمية، وأنا ألتهم الكتب التهاما، وأستمتع بأغنية لونيس منقلات في الزنزانة المجاورة، يغنيها في كل وقت بصوت حزين ومؤثر، أن أصبح ديكتاتورا بوعي وإصرار، لست أقل عبقرية من قورش الكبير أو نيرون أو نابليون، أو ابراهام لنكولن أو الإسكندر المقدوني، أودلف هيتلر أو موسوليني أو فرانكو أو صدام أو القذافي"[1].

إن حضور هذه الشخصيات في قول الشخصية الروائية المحورية "ذياب الزغبي" يدل على الرغبة الجامحة لهذه الشخصية كي تصير مثل هؤلاء الشخصيات المتميزة بالقوة، والذكاء، والدهاء، ليصل إلى كرسي الحكم مثلما أصبح هؤلاء قادة وأباطرة بشهادة التاريخ، وأن ذكرهم يجعل القارئ مشاركا فعالا من خلال استحضار بطولاتهم وأمجادهم، أو طغيانهم واستبدادهم، فيذهب إلى ما قبل التاريخ من خلال شخصية "قورش الكبير"(590ق م – 530 ق م) أعظم ملوك فارس وأقواهم لتميزه بالذكاء، وثبات الجنان وفصاحة اللسان، ومكارم الأخلاق، والحكمة والتخطيط، وما يدل على ذلك قدرته على استرجاع مملكة فارس التي كانت تحت حكم والده "قمبيز" التي استولى عليها "الماديون"بقيادة جده من أمه "أستاج"، ثم فتح أعظم ممالك العالم؛ وهي مملكة "مادي"،"آشور"، و"بابل"، وجعل عاصمة بلاده مدينة "بابل"،ثم فتح بعدها جزيرة صقلية، وصار يجتهد في إصلاح بلاده وتنظيم أمورها، وانتخاب الأكفاء من أمرائه للولايات، وصار يحارب عبّاد النار [2]، حتى جعل بلاد فارس أعظم إمبراطورية في العالم القديم.

([1]) الرواية، ص 143.

([2]) ينظر، زينب فواز، الملك كورش، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، د ط، 2013م، ص ص8- 83.

وبعد الإطلالة على تاريخ الشخصية العظيمة "قورش الكبير" انتقل بنا الراوي إلى الإمبراطور الروماني "نيرون" (27 ق م – 68م) الذي اعتلى كرسي الحكم وهو لا يزال شابا (16 سنة) بفضل تخطيط أمه "أغريبينيا"، حيث أظهر في بداية حكمه تواضعا ورقة وحبا للآداب والفنون حتى أذيع عنه أن الإله "أبولو" قد حل في جسده، لكنه سرعان ما انقلب إلى وحش ضار فتك بكل من رأى فيه المنافسة له في الملك، أو الفن، أو القوة من قادة عسكريين، وزعماء مجلس الشيوخ، وأثرياء، وفنانين، حتى بلغ به الأمر إلى قتل أمه كي لا تنافسه في الحكم، كما قام بحرق روما وتهديم شوارعها بهدف توسيعها؛ لأنه يزعم أن شوارعها ضيقة لا تناسب ضخامة موكبه، وبفعل التمادي في تصرفاته الطائشة؛ من تبذير باذخ، وفرض الضرائب والإتاوات على الناس، ساءت الأحوال المعيشية والعسكرية للإمبراطورية، وانفض أصدقاؤه وحاشيته من حوله، وأعلنوا العصيان والثورة عليه، وعندما أحس باقتراب نهايته وضع حدا لحياته بالانتحار[1].

ثم عاد بنا الراوي إلى العصر الحديث مع شخصية "نابليون بونابرت" (1769م–1821م) القائد العسكري الفرنسي الذي حقق انتصارات عظيمة على البلدان التي حاربها كالنمسا، وألمانيا، وروسيا، وإنجلترا، وأرسى قواعد صلبة في إيطاليا، ولم يشفِ غليله التوسع في أوروبا، بل طال غزوه حتى المشرق العربي عندما قام بحملته على مصر عام 1798م بسبب النزاع القائم مع إنجلترا؛ لأنه أدرك أن محاربتها في عقر دارها أمر صعب ففكر في التوجه إلى الشرق ليهزمها في الطريق المؤدي إلى الهند، أين استولى على جزيرة مالطا، ومصر وتم إقصاء إنجلترا من البحر الأحمر، وشق قناة السويس ليضمن لفرنسا امتلاك هذا البحر، وبعدها عينته فرنسا إمبراطورا وأصبح صاحب السلطة المطلقة [2]، هذه الشخصية التاريخية التي تعد من أهم الشخصيات التي صنعت التاريخ الحديث في أوروبا وفي المشرق العربي على حد سواء؛ لأن تلك الحملة التي قام بها كانت سببا في استيقاظ العرب من السبات العميق الذي أصابهم في عصر الانحطاط.

([1]) ينظر، علي فهمي خشيم، هؤلاء الأباطرة وألقابهم العربية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط 1، 2002م، ص ص 35– 37.

([2]) ينظر،يوسف سعد يوسف، عظماء من العالم 3 (نابليون بونابرت)، المركز العربي الحديث، مصر، ط1، 1988م، ص ص 5-26 .

إضافة إلى ذلك اتجه بنا الراوي إلى شخصية "أبراهام لنكولن" (1809م–1865م) للتعرف عليها وعلى أهم منجزاتها، فهو الرئيس السادس عشر للولايات المتحدة الإمريكية، الذي عرض سيرته "محمود الخفيف" في كتابه المعنون بـ"أبرهام لنكولن"، والذي عرض فيه مسيرة حياته منذ ولادته حتى وفاته، وتطرق خصوصا إلى الأحداث التاريخية التي عاشها هذا الرئيس الذي ترعرع في كوخ تحيط به الغابة من كل جهة، وتربى على حب العمل والمكافحة من أجل الحصول على الرزق، وعاش إنسانا بسيطا مثابرا على الاجتهاد في القراءة، وتأثر منذ نعومة أظفاره بالكتاب المقدس "الإنجيل"، فكان يضرب به المثل في دماثة الأخلاق وعفة اليد واللسان، ويكره الكذب والنفاق، ويميل إلى الدفاع عن المستضعفين؛ لأنه كان يتقن فن الخطابة، واشتغل بأعمال مختلفة منها: التجارة، البريد، تخطيط الأرض، ورسم المصورات للطرق بغرض اهتداء الناس بها أثناء السير، وفي سنة 1834م أصبح عضوا في المجلس التشريعي بولاية "إلينوى"، ثم عمل محاميا، ثم عضوا في مجلس الكونجرس، ثم اعتلى كرسي الحكم، وكان يصغي إلى انشغالات الناس وحاجاتهم دون ضيق، ويرحم المساكين ويصرف الماكرين، كان رئيسا متواضعا وقويا في الآن نفسه، صبورا وحكيما، لا يتسرع في إصدار القرارات، عمل جاهدا على إخماد نار الحرب الأهلية التي قامت بين ولايات الشمال والجنوب في أفريل 1861م، وناضل من أجل اتحاد الولايات الأمريكية لعدة سنوات، أصدر قرارا بتحرير العبيد، وبعدها فاز بالانتخابات الرئاسية للمرة الثانية سنة 1865م،وواصل جهاده للقضاء على الحرب الأهلية حتى تمكن من ذلك وتنفس الصعداء، والتف الناس من حوله في جو من الفرح بانتهاء كابوس الحرب، لكن أيادي الغدر اغتالته في جويلية 1865م بعدما حقق الكثير لشعبه [1]، وقد استحضره الراوي في حديثه ليأخذ منه روح الصبر والمكافحة من أجل بلوغ المراد.

ثم أخذنا الراوي مرة أخرى إلى عصر ما قبل الميلاد عبر شخصية "الإسكندر المقدوني"(356 ق م– 323 ق م)أحد ملوك مقدونيا الإغريق الذي تولى زمام الأمور في مقدونيا عقب مقتل والده "فليب الثاني"، وتمكن خلال مدة زمنية وجيزة من حكمه الذي استمر حوالي أحد عشر عاما من إقامة إمبراطورية عالمية مترامية الأطراف شملت قارات العالم

(1) ينظر، محمود الخفيف، أبرهام لنكولن، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، د ط، 2012م، ص ص 9-347 .

الثلاث؛ إفريقيا وآسيا، وأروبا، وبهذا أصبح من أعظم قادة العالم القديم وأمثولة القادة العسكريين قديما وحديثا[1].

وبعد ذلك عاد بنا إلى العصر الحديث إثر استحضاره للألماني النازي "أدولف هتلر" (1889م–1945م) زعيم "الحزب الوطني الاشتراكي"، الذي حكم ألمانيا في الفترة الممتدة ما بين (1933م–1945م) إثر قيامه بانقلاب عسكري على السلطة؛ لأنه يرى أن القادة الألمان تسيطر عليم أفكار اليهود والماركسيين، فقام حينذاك بتصفية كل معارضيه، مما أدى إلى نشوب الحرب الأهلية، وجعل كتابه "كفاحي" دستورا للألمانيين، عليهم واجب قراءته، كما عمل على غزو الكثير من دول العالم، بغرض التوسع للحصول على المجال الحيوي وتأمين الوجود لألمانيا النازية، وضمان رخائها الاقتصادي، كما قام باسترداد مستعمرات ألمانيا التي سلبت منها، فضم النمسا سنة 1939م النمسا، واستحوذ على السويد، وتشيكوسلوفاكيا، ثم سيطر على الدانمارك، والنرويج، وفي سنة 1940م توجه إلى بلجيكا وهولندا وفرنسا فسيطر عليها، وبعدها تحول إلى إنجلترا فطالبها بإعادة مستعمراتها فلم تجبه، فكان مصيرها كسابقاتها، ثم توجه إلى شريكته السوفيتية حتى استولى على موسكو، ليفرغ فيما بعد للحرب مع الولايات المتحدة الأمريكية لاستعادة مستعمراتها، ثم فكر في التوسع نحو دول البحر المتوسط، والشرق الأوسط واحتلال مصر وغيرها، وعليه تمكن هذا السياسي العسكري بدهائه وجبروته أن يرفع ألمانيا في ظرف خمس سنوات من بلد ضعيف متهدم إلى قوة عظمى[2].

وبعد ذلك اتجه بنا إلى الزعيم الإيطالي "بينيتو موسوليني" (1883م– 1945م) مؤسس الحزب الفاشي في إيطاليا، الذي كانت له علاقات وتحالفات مع النازي "هتلر"، هذا الفاشي الذي قام هو الآخر بمناهضة الاشتراكية وتصفية الاشتراكيين والشيوعيين، ودعا إلى القومية بفضل تشكيله لجيش خاص بالحركة الفاشية، فسن قوانين دكتاتورية فرضها على الإيطاليين،ومنع نشاط جميع الحركات والأحزاب، حتى أصبحت إيطاليا تتميز بنظام الحزب الواحد،أما في الشأن الخارجي فقد نقض المعاهدات التي عقدت مع الليبيين، وأعدم القائد الليبي "عمر المختار" سنة 1931م، وتعامل بقسوة مع الليبيين، ثم غزا أثيوبيا سنة 1935م، وتحالف مع "هتلر" وانضم إلى دول المحور(اليابان، بلغاريا، هنغاريا، رومانيا)، وحاول غزو

(1) ينظر، أحمد الريفي الشريف، الإسكندر المقدوني، مجلة سبها (العلوم الإنسانية)، المجلد السادس، ع 3، 2007م، ص 57.

(2) ينظر، لويس ل سنيدر، أدولف هتلر، تر، طارق السيد خطر، www.kotobarabia.com ، ص ص 77- 90.

اليونان إثر مشاركته في الحرب العالمية الثانية،لكنه لم يتمكن من ذلك إلا بمساعدة الجيش النازي، وفي سنة 1943م أطاحت به قوات التحالف، فكبد إيطاليا خسائر وهزائم جعلت الشعب الإيطالي يفقد ثقته به وينقلب عليه، حتى ألقي عليه القبض وأعدم مع مجموعة من رفاقه.

وبعد ذلك استحضر القائد الإسباني "فرانشيسكو فرانكو" (1892م– 1975م) الذي تولى إسبانيا حوالي تسع وثلاثين سنة، حيث وصل إلى كرسي الحكم بعدما قام هو الآخر بانقلاب عسكري سنة 1936م ضد الاشتراكيين أو ما يسمى بالجبهة الشعبية مما تسبب في حرب أهلية دامت ثلاث سنوات وانتهت بانتصاره لتلقيه المساعدة من طرف الحزب الفاشي الإيطالي، والنازي الألماني، كما قام بالسيطرة على المغرب، وخلال الحرب العالمية الثانية قرر الالتزام بالحياد، لكن تحالفه مع "هتلر" شجعه على خوض الحرب ضد الاتحاد السوفياتي، إلا أن الأوضاع لم تكن مواتية، فأخلى سبيل المغرب وعاد إلى الحياد من جديد.

وبعدما جال بنا الراوي في أحداث عصر ما قبل التاريخ وأحداث من العصر الحديث عن طريق استحضاره لشخصيات قيادية بارزة، قام باستحضار بعض الأحداث التاريخية المعاصرة عبر ذكر شخصيتين قياديتين عربيتين اشتهرتا بالاستبداد بالحكم والديكتاتورية؛ أولهما رئيس جمهورية العراق والأمين القطري لحزب البعث العربي الاشتراكي والقائد الأعلى للقوات المسلحة "صدام حسين" (1937م– 2006م)، الذي أذيع عنه أنه حاكم ديكتاتوري بأتم معنى الكلمة، ويتجلى ذلك من خلال أساليب القمع والتعذيب تجاه الشعب العراقي عموما وبعض الأسر على وجه الخصوص، هذه الأفعال قام بها باسم حزب البعث الذي كان يتزعمه، ويعد كتاب "شاهد عيان: ذكريات الحياة في عراق صدام حسين" للكاتبة العراقية "جمان مكي كبة" شاهدا على ذلك، بالإضافة إلى ذلك عمله على تصفية بعض خصومه ومعارضيه داخل الحزب نفسه،ودخوله في الحرب مع دول عربية شقيقة كإيران سنة 1980م، ثم غزو الكويت سنة 1990م مما أدى إلى نشوب حرب الخليج، كما جعلنا الراوي نعيش أحداث احتلال القوات الأمريكية المسلحة للأراضي العراقية بحجة امتلاك العراق للأسلحة النووية، ووجود عناصر لتنظيم القاعدة، حتى ألقي عليه القبض، وأعدم في 30 ديسمبر 2006م بعد محاكمته على الجرائم التي اتهم بها.

أما الشخصية الأخرى فهي الزعيم الليبي "معمر القذافي" (1942م–2011م) الذي حكم ليبيا لمدة اثنتين وأربعين سنة، والذي وصل إلى السلطة إثر انقلاب عسكري تم بواسطته خلع "الملك إدريس السنوسي" عام 1969م، وارتقى بنفسه من رتبة ملازم أول إلى رتبة عقيد، وقد جمع أفكاره حول الحكم ضمن كتاب وسمه بـ"الكتاب الأخضر" الذي ألفه سنة 1975م، ويعد هذا الكتاب بمثابة دستور لدولته، وهو يحتوي على ثلاثة فصول، كل فصل يتضمن حلا لمشكلة من المشاكل حسب اعتقاده، حيث عنون الفصل الأول بـ"حل مشكلة الديمقراطية"، والذي يراه في "سلطة الشعب" عن طريق المؤتمرات واللجان الشعبية، وعنون الفصل الثاني بـ "حل المشكل الاقتصادي" ويكون ذلك باتباع "الاشتراكية"، أما الفصل الثالث فعنونه بـ"الركن الاجتماعي" الذي تناول فيه قضايا الأسرة عن طريق سن "النظرية العالمية الثالثة"،هذا الرئيس الذي وصفه الكُتاب بأنه شخصية استثنائية بكل المقاييس، وسياسي مخبول، ورجل دولة نصاب، ومفكر دجال، ومؤلف مدّع، بالإضافة إلى ذلك أنه يتميز بسقطات أخلاقية لا حدود لها، كما أنه إنسان دموي؛ لأنه استخدم القنابل العنقودية ضد شعبه أثناء قيام الحرب الأهلية بينه وبين شعبه، أدت إلى تدخل البوليس الدولي "الأنتربول"، إلى أنسقط قتيلا يوم 20 أكتوبر 2011م.

إن المتمعن في هذه اللمحة البسيطة عن هذه الشخصيات القيادية يجد أن المؤلف قد أوردها في سياق مقارنة أجراها بين شخصية "ذياب الزغبي" وبينها، حين أصر هذا الأخير على أن يكون ديكتاتورا، فمثلما استطاع هؤلاء أن يصلوا إلى الحكم بطريقه أو بأخرى، ومعظم هذه الطرق غير شرعية، يمكنه هو أيضا ذلك، ففي نظر الراوي إنه ليس أقل منهم عبقرية وذكاء ودهاء، وقدرة على التخطيط والصبر لبلوغ ذلك، كما أن استحضار هذه الشخصيات جعل الرواية كلٌّ مركب من مجموع الأحداث التي تحيل إليها أسماء هذه الشخصيات التاريخية.

وفي الأخير يمكن القول إن تنوع التناصات في الرواية وتعددها جعلها تتميز بالتفاعل والانفتاح على عوالم مختلفة، أدبية، ودينية، وشعبية، وتاريخية، في نوع من الحوارية الخارجية.

خاتمة

بعد خوض تجربة النقد الروائي وفق المقاربة الأسلوبية توصل البحث في جانبه التطبيقي إلى النتائج الآتية:

- إن للاستهلال علاقة وطيدة بما يليه من كلام، فهو الممهد له، نظرا لما يحتويه من إشارات مركزة دالة على المعاني اللاحقة، لذلك اشترط فيه منذ القدم البراعة والتفوق لضمان معرفة مراد الكاتب، وقد تميّزت المقاطع الاستهلالية المتموضعة في بداية رواية "حضرة الجنرال" بالتعددية الصوتية والحوارية الخارجية؛ لأن القارئ يسمع من خلالها أصواتا متعددة نابعة من مختلف الأزمنة تعرض آراءها حول القضية نفسها من جهة، ومن جهة أخرى كانت متميزة بالحوارية الداخلية عبر فكرتها المحورية التي كانت بمثابة إشارات وممهدات لتحضير القارئ لتلقي المضمون الروائي، وتحفيزه على مواصلة القراءة لمعرفة التفاصيل أكثر وإزالة الغموض الذي تشكل منذ العتبة الأولى للرواية.
- لم يكتف الروائي باستهلال روايته بواسطة الاستهلال البدئي، بل جعل لمقاطع الرواية استهلالات خاصة بها، ولعل هذا الأمر له أهمية كبرى في التشويق لمعرفة الأحداث القائمة، ففي الوقت الذي ربما يشعر فيه القارئ بالتعب أو الملل الذي قد يثنيه عن القراءة، يجد أمامه محفزا جديدا يجذبه لمعرفة أغوار المقطع التالي الذي تتجاذبه المجاهيل، ولقد تميز هذا النوع من الاستهلال أيضا بالتنوع والتعدد الصوتي والإيديولوجي والحوارية الداخلية، أما الاستهلال الموسع فقد زرع النويات الصغرى للأحداث الكبرى في الرواية، فكان بمثابة ملخص مركز لها.
- إن الرؤية السردية الغالبة في الرواية هي الرؤية الداخلية بأنواعها الثلاثة: الرؤية الثابتة التي تم وفقها عرض العالم الروائي من وجهة نظر الشخصية المحورية، والرؤية المتغيرة التي قدم عبرها العالم الروائي من طرف شخصيات مختلفة بالتناوب، والرؤية المتعددة التي تم من خلالها التصدي للحدث الواحد من وجهات نظر متعددة، وعليه، سمحت هذه الرؤية بأشكالها الثلاث لشخصيات الرواية

بتقديم رؤاها الخاصة حول نفسها وحول الآخرين، مما أضفى عليها أيضا ميزة التعدد الصوتي والإيديولوجي.

- تعد الشخصيات المرجعية إحالات على أهم أعمالها ونشاطاتها التي اشتهرت بها، فهي تعبر عن ثقافة وإيديولوجية الفئة التي تنتمي إليها، كما أنها تدخل ضمن مجال الحوارية أو التفاعل مع الواقع، وقد ساهمت أيضا الشخصيات الواصلة في تحقيق الإحالة النصية الخارجية بفضل دلالتها على حضور المؤلف أو القارئ، أما الشخصيات التكرارية فقد عملت على خلق حوارية نصية داخلية بفضل الإحالة على مقاطع سردية داخل الرواية، أما الشخصيات المسطحة والمدورة فقد أدت إلى إدخال التنوع اللغوي إلى الرواية بفضل اختلاف وعيها، وتأثيرها في مجريات الأحداث، وفي الآخرين.
- إن الحوارات الخالصة ساهمت في إدخال التعدد اللغوي إلى الرواية، مما جعل منها لوحة فنية مركبة من مجموع الأساليب المشكلة لها، وكذا اللغات المتحاورة التي تمثلها مختلف شخصيات الرواية، ليبدو الأمر أمام المتلقي وكأن تلك الحوارات فعلا مجسدة على أرض الواقع ويستحيل أن تكون من نسج الخيال، كما أن اختلاف أنواع التهجين، والأسلبة، والتنويع، والمحاكاة الساخرة يدل كذلك على التنوع اللغوي في الرواية وكثرة أساليبه، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن الكاتب –على غرار الكتاب المعاصرين– قد عمد إلى تطبيق تقنيات كتابية جديدة وأساليب لغوية متنوعة، كل هذا بغرض تحطيم اللغات الرسمية النمطية، التي استحوذت ردحا طويلا من الزمن على الكتابة الأدبية، وذلك تماشيا مع التغيرات التي طرأت على مختلف مجالات الحياة وما اتسمت به من تفكك وتشظٍ، مما نتج عنها أشكالا متباينة من الوعي ظهرت من خلال الكتابة.
- إن تنوع التناصات في الرواية وتعددها جعلها تتميز بالتفاعل والانفتاح على عوالم مختلفة؛ أدبية، دينية، شعبية، تاريخية، في نوع من الحوارية الخارجية.

وأخيرا يمكن القول: إن رواية "حضرة الجنرال" للكاتب "كمال قرور" رواية حوارية بوليفونية؛ لأن مقولات أسلوبية الرواية كما حددها منظر هذا العلم "ميخائيل باختين" حاضرة بامتياز، ذلك أن الحوارية والتعددية الصوتية واللغوية هي السمة المهيمنة فيها، وقد تجلى

ذلك من خلال بنيتها كما تجلى من خلال متنها، وهذا راجع للوحدات الأسلوبية المكونة لها،والمتميزة باللاّ تجانس الناتج عن تعدد الأساليب، وتنوع الأنماط الكلامية، وتباين الأصوات فيها، وذلك بفضل أنواع النصوص المشكلة لها ؛ الأدبية وغير الأدبية، وكذا مختلف الأساليب المستخدمة فيها، الراقية منها والمنحطة، واللغات الفصيحة والعامية، والعربية والأجنبية، وغيرها، وهذا دليل على أن الرواية جنس أدبي منفتح وغير مكتمل، وهو في رحلة بحث دؤوبة في محاولة الوصول إلى الاكتمال، لذلك نجدها دائما التبدل والتغير والإخراج لدى الكاتب نفسه، أو من كاتب لآخر، فكل مرة تظهر في شكل جديد قد يكون مستعصيا حتى على التصنيف، بسبب ذلك التمازج بين الأشكال والأساليب المشكلة لها، والذي يجعل منها لوحة فسيفسائية مركبة من مجموع تلك الوحدات المختلفة.

1 -ملخص الرواية:

تسرد رواية "حضرة الجنرال" للروائي الجزائري "كمال قرور" سيرة "ذياب الزغبي" فارس من فرسان بني زغبة الذي عانى الأمرّين من جراء التهميش الذي لقيه من أبناء عمومته الهلاليين، مما جعل منه جنرالا ديكتاتوريا، وطاغية مستبدا.

تبدأ الحكاية من نهاية القصة لحظة دخول الجنرال "ذياب الزغبي" إلى المستشفى؛ لأن الراوي في هذه الرواية اعتمد كثيرا على أسلوب الاسترجاع لكون هذه الرواية عبارة عن سرد لسيرته باعتباره شخصية من شخصيات الرواية، فهو راو مشارك في أحداث هذه القصة، فحين دخل المستشفى بعدما تعرض للطعن بسيوف اليتامى الهلاليين بأمر من الجازية –حبيبته الأولى التي رفضت الاقتران به وأصبحت من ألد أعدائه– التقى هناك بالكاتب الكولومبي "غارسيا ماركيز" المشهور بكتابة ديكتاتوريات أمريكا اللاتينية، وطلب منه أن يكتب سيرته كما يرويها له هو برؤيته الخاصة، لكنه كثيرا ما كان ينسحب من الحكي ويفسح المجال للشخصيات لتقول ما تريد وتعبر عن إيديولوجياتها الخاصة.

كان "ذياب الزغبي" يذود عن قبيلته إلى جانب أبناء عمومته الهلاليين "أبي زيد"، و"حسن بن سرحان"، و"الجازية"، إلى أن أتت الليلة المشؤومة التي قلبت الموازين وغيرت الأوضاع، تلك الليلة التي هجم فيها "الهصيص" أخ " الزناتي خليفة" وقومه، وقتلوا عددا كبيرا من الزغبيين والهلاليين، وتراجع فرسان بني العمومة كلهم إلا "أبا زيد" فقد واصل القتال ووقف في وجه الأعداء حتى بتر ذراع "الهصيص"، وفي ظهيرة ذلك اليوم اجتمع سادة الحلف الهلالي في خيمة "حسن بن سرحان" لمناقشة الوضع الحرج الذي هم فيه، فشرعت الجازية بمدح زوجها "أبي زيد" وتوبيخ "ذياب" عن الهروب من ساحة القتال الأمر الذي جعله يحس بالإهانة والذل، لا سيما أن التوبيخ قد صدر من المرأة التي يعشقها أمام غريمه، وفي صبيحة اليوم الموالي كرر "الهصيص" هجومه على الهلاليين بقوة وطغيان أكثر من ذي قبل، لاستعادة ذراعه المبتورة والانتقام من باترها الذي كان يتعافى من الحمى، فقتل الكثير من الهلاليين ومواشيهم، لكنه عاد كالمرة السابقة خائبا؛ لأن "أبا زيد" قد تصداه للمرة الثانية.

بعد تراجع "الهصيص" قرر الحلف الهلالي أن يحمي قطيع الجمال والغنم والماعز في مكان آمن لا تصل إليه أيدي الأعداء وهو "وادي الغباين"، وقد اختار لهذه المهمة "ذياب

الزغبي"، الذي أصابته صدمة قوية لم يستطع استيعابها حين رأى موافقة الكل على ذلك القرار المهين له، وهذا الموقف كان بمثابة نقطة التحول في حياته، وتصرفاته، ففترة بقائه بوادي الغباين لرعي القطيع وحمايته قد أجّجت من غضبه وحقده على الهلاليين، حيث كان أنيسه هناك "أمير" "ميكافيلي"، والفودكولا.

واستمرت الحرب بين الهلاليين و"الزناتي خليفة" حتى تطورت وحصدت الكثير من رؤوس الهلاليين، وحينها رأت "سعدى" بنت "الزناتي خليفة" أن لا أحد يستطيع حقن الدماء وإنهاء الحرب إلا "ذياب الزغبي"؛ لأن خط الرمل يقول ذلك، فأرسلت إلى الحلف الهلالي تخبرهم بذلك، فنفذوا طلبها وتمكن "ذياب الزغبي" فعلا من قتل والدها وكفّ شره عن الهلاليين، لكن، بعد انتهاء الحروب الطاحنة، استولى "ذياب" على قصر "الزناتي خليفة" بكل ما يحتويه من أثاث وجوارٍ، وحتى ابنته "سعدى" – خطيبة ابن أخته "مرعي" – التي أرادها زوجة له بجميع الطرق إلا أنها رفضت وتشبثت بعنادها، فكان مصيرها التعذيب والتنكيل ثم القتل، على الرغم من تدخل الحلف الهلالي لثنيه عن أفعاله السيئة معها، لكنه لم يستمع إليهم وأصر على موقفه، وعناده، بل وأعلن نفسه رئيسا على الحلف وحاكما "للإمبراطورية" خلفا لـ"حسن بن سرحان"، ومن وقتها صار أكثر قسوة وجبروتا وبطشا، وصار يتلذذ بقهر وتعنيف الجميع دون استثناء.

استغلت "ست الغرب" –أخت "الزناتي خليفة"– غضب "ذياب" على أخيها، فجاءته متنكرة إلى القصر الإمبراطوري، وأوهمته أنه قتل عدوها الذي قتل أهلها وشرد أبناءها، ووعدته بإعطائه مكافأة عن ذلك بساتين لأشجار مثمرة متنوعة، وبئر نفط غير مستغلة تدر المليارات، بينما هي كانت ترتب له مكيدة؛ فبعدما اطلعت على النعيم الذي صار فيه أخبرت الحلف الهلالي عن ذلك، فغضبوا كثيرا وجاؤوا بجيش عظيم لمطالبته بكل ما يملك؛ لأنهم يرون أنهم الأحق بامتلاكها، لكنه أصر على التمسك بها وعدم تسليمها لهم، فاشتعلت حرب ضروس بين الجيشين اللذين كانا جيشا واحدا ضد الأعداء، لكنه اقترح عليهم حلا للسلامة والنجاة، وهو مقايضة السياسة بالمصاهرة؛ أن يتنازل عن حقه السياسي مقابل الزواج من "الجازية"، لكنهم رفضوا، فبقي هو الآخر متمسكا برأيه وعناده، واستمر النزال طويلا ثم انسحب هو من ساحة القتال إلى القصر دون أن يلحق به أحد.

وبعد مدة أقام "حسن بن سرحان" عرسا كبيرا لزف ابنه "مرعي" على ابنة "أبي زيد" وأعلن أن مدة العرس تدوم شهرا كاملا مع توفير الأكل والشرب لكل الحاضرين طيلة هذه المدة، ولم ينس أن يدعو "ذياب الزغبي"، وعندما وصلت الدعوة إلى "ذياب" تخوّف من الأمر، لكن والده طمأنه وشجعه على الذهاب، ولما وصل إلى هناك لقي ترحيبا لائقا من طرف الخدم، ثم أمرهم "حسن" بإحضار القهوة والشراب وقد كان وجهه بشوشا، غير أن هذا الوضع لم يدم طويلا فسرعان ما أمر "حسن" الخدم مرة ثانية بإحضار السلاسل والقيود فقيدوه، ثم قرر شنقه أمام الملأ، لكن "أبا زيد" كالعادة لا يحب الظلم، إذ تدخل وأنقده من الشنق بمساعدة القاضي "سرور"، حيث تم تخفيف الحكم إلى السجن مدة سبع سنوات، وقد زوده "أبوزيد" بمجموعة من الكتب كانت أنيسه في وحشته وصنعت منه ديكتاتورا مستبدا بأتم معنى الكلمة، وحينها التقى هناك بعض الشخصيات المشهورة أمثال: "عمر المختار"، و"موندیلا"، و"أنطونيو غرامشي"، و"أيتمنغلات، وغيرهم، وقد استفاد من بعض أفكارهم، وقرر تأليف "الكتاب الأبيض" لتسيير شؤون الحكم والرعية، ليكون دستورا يطبقه بعد خروجه في إمبراطوريته التي يعتزم إقامتها، على أن لا يكتب هذا الكتاب بالحروف بل تبقى صفحاته بيضاء حتى يقرأه الجميع بلا حروف، ولا يطاله التأويل والنقد، وأن تكون فلسفته بعدا إيديولوجيا للدستور المرتقب لتحرير الشعب من التفكير الحر، ليكون تابعا للزعيم السيد المطلق.

وفي أحد مجالس السمر بالقبيلة اشتاق الشباب الهلاليون لرؤية فارسهم "ذياب" قاتل "الزناتي خليفة" فامتثل "حسن بن سرحان" لطلبهم، وأحضر لهم "ذياب" من السجن مكبلا، وأفرط في إذلاله، ولما رآه الفرسان سخروا منه، ولم يصدقوا أنه هو الفارس الذي تحكي عنه وعن فرسه "الهامر" الأساطير، ثم أمر "حسن" السجان بإرجاعه إلى السجن، لكن "ذياب" سقط على الأرض وتظاهر بالإغماء وبقي على تلك الحال لمدة ثلاث أيام لا يأكل ولا يشرب حتى بدا عليه الضعف فأشفق عليه "حسن" وفك قيده، وفي إحدى الليالي المظلمة سنحت له الفرصة لقتل "حسن" في خيمته وهو نائم، ثم عاد في تلك الليلة إلى الزغبيين منتشيا بالنصر، لكن الهلاليين أقسموا على الانتقام لسيدهم، وعندما سمع الخبر فر مع نفر من جنوده إلى أرض الحبشة وتبعه جيش "أبي زيد" لكنه لم يتمكن من اللحاق به.

بعد انقضاء خمس سنوات بالحبشة تمكن من إقناع بعض الزغبيين من العودة والاستيلاء على القصر الإمبراطوري، ومن محاسن الصدف أن دعاه "أبو زيد" للعودة ونسيان الماضي المرير والأضغان وتقديم المصلحة العامة على كل شيء، فقبل الدعوة وعاد إلى قومه وأهله، لكنه لم يقبل بوجود من يعتليه في السلطة والحكم، فخطط لقتل صديق العمر "أبي زيد" الذي طالما سانده وأنقده من أصعب الأوضاع، فغدر به بعدما خرجا في رحلة صيد، ونكل بجثته أمام الناس كما فعل بجثة "الزناتي خليفة" وأعلن نفسه جنرالا، وإمبراطورا، وقائدا، وحاكما، وغيرها من الرتب التي تخول له الحكم والأمر والنهي في جميع الشؤون والظروف، فامتثل له جميع الناس بعدما تمكّن من بث الخوف والرعب في قلوبهم.

لقد بقي "ذياب الزغبي" جالسا على كرسي الحكم لمدة قرن من الزمن دون أن يصدر أي تذمر من أحد أو أية هيئة من الوضع، حتى شعر بالملل من الحكم الروتيني الانفرادي الذي يعيشه، فقرر البحث عن معارضه لكنه لم يجد، وطالب رسميا بعودة الجازية التي كانت تعيش في إحدى القبائل المتاخمة للإمبراطورية لتأسيس حزب جمهوري ديموقراطي، فرفضت طلبه وأبدت رغبتها في أخذ السلطة كاملة غير منقوصة عن طريق ثورة شعبية يشارك فيها كل الأبناء اليتامى والمهمشون، والمحقورون في الإمبراطورية، ففكر في حل آخر لتجسيد مفهوم الحكم الديموقراطي، وذلك بتخصيص يوم في السنة للمواطنة وحرية التعبير والديموقراطية، والمعارضة، دون ضغط أو إكراه، حتى يتمكن من سماع شتم شعبه على المباشر، فأمر مدير المخابرات بإعداد تقرير دقيق ومفصل عن حال الرعية واتجاهات الرأي العام حول استشراف القرن القادم تجاه قضية حكمه، أو توريثه لابنه "نصر الدين" من بعده لو أصابه مكروه، فكانت تقارير المخابرات تفيد بأن الأوضاع جيدة ولا أحد يشتكي من الحاكم، بل الكل ينادي ببقائه في الحكم لقرن آخر، ثم كلف رئيس الوزراء بالقيام بالمهمة نفسها، فكان التقرير مماثلا، كما أكد المركز الأجنبي للأخبار ما جاء في التقريرين السابقين، مع قبول القلة القليلة بتوريث الحكم لابنه في حالة وقوع أي عارض، وحينها أصيب بالتذمر من رتابة الأوضاع في الإمبراطورية وقرر الخروج بنفسه للبحث عن معارض لتثبيت الحكم لقرن آخر وفق تغيرات العصر والتعددية الحزبية، ليكسب حكمه مصداقية أمام الرأي الدولي العام.

خرج الجنرال "ذياب" إلى شوارع الإمبراطورية متنكرا في زي مراسل صحفي واستجوب عددا كبيرا من المواطنين، فلم يجد صوتا معارضا، فالكل يدعو أن يحفظه الله ويبقيه زعيما للأمة، إلى أن التقى بالشخصية الكرتونية "ميكي ماوس"، الذي عبر عن رأيين مختلفين، الرأي الأول هو رأي العامة فيه والذي كان موافقا للتقارير السابقة حوله، أما الرأي الثاني فهو رأيه الشخصي، قام بسب، وشتم،ولعن الجنرال "ذياب الزغبي" الذي عمّر في الحكم طويلا، وقد كان متسلطا على الرعية، ديكتاتورا غاشما، فاسدا ومنحلا، ساديا، وغيرها من الصفات السيئة التي نعته بها، وقد كان الجنرال مستمتعا بالنقد اللاذع الذي سمعه، وطلب من "ميكي ماوس" أن يكون معارضا لحكمه، على أن يحصل على كل ما يريد، لكن هذا الأخير رفض طلبه وأشار عليه بالمعارضة الحقيقية المتمثلة في "الجازية" واليتامى.

كان الجنرال "ذياب الزغبي" يكره كثيرا من المثقفين، بل كان يخاف عند سماع كلمة "مثقف"، وخصوصا عندما تطاول عليه المثقفون لما أعلن عن مزايدة لكتابة سيرته، فهنا من اقترح كتابتها على لسان بغل أحول، وهناك من عرض كتابتها على لسان حشرة عمياء، وهناك من رفض العرض إطلاقا، لقد كان حذرا منهم؛ لأنه يعتقد أن أخطر الضربات الرمزية الموجهة للديكتاتوريات الأوليغارشية تأتي دائما من المثقفين المقاومين، الناقدين، الساخرين، الهامشيين، الذين يرفضون رعاية البلاط وعطاياه، وعليه فعلى الرغم مما حظي به الجنرال من ولاء وطاعة من قبل الشعب، إلا أنه كان قلقا مضطربا من المجهول.

لقد كان يخفي ما يشعر به من قلق وخوف على الرغم من مبايعة الجميع له على الحكم المطلق، وإثبات الطاعة، وحسن الولاء؛ لأنه في الحقيقة كان ينتظر ظهور وجه واحد إذا تقدم لمبايعته فقد بايعه الجميع، وإذا تأخر سيبقى منقوص الشرعية، ولن يهنأ بالحكم أبدا، إنها "الجازية" ومعها اليتامى أبناء "حسن بن سرحان"، و"أبي زيد الهلالي"، هم من يرفضون المبايعة، ويعلنون التمرد والعصيان، بعدما غادرت الإمبراطورية مع اليتامى واحتمت بشمعون سلطان جمهورية الكوع المتاخمة لإمبراطوريتهم، والذي كان على علاقة جيدة مع أخيها "حسن"، حيث قامت "الجازية" هناك بتدريب اليتامى على القتال وتعليمهم فنون الحقد والانتقام، واستعانت بجيش "شمعون" بعدما تزوجت منه، ثم خرجت في جيش عظيم لمداهمة الجنرال في قصره، فكانت مواجهة شديدة بين الجيشين، وكان الجيش الزاحف ينادي برأس الجنرال "بعو" إلى أن التقى القائدان "ذياب" و"الجازية"، فكان الأول على كرسي متحرك، أما

الثانية فكانت ملثمة لم يتعرف عليها إلا بعدما نزعت لثامها وعرفت بنفسها، وحينها أخبرها بأنه لا يريد قتالها، لكنها أصرت على تحديه وقتله؛ لأنها لم تصدق كلامه واعتبرته طريقة من طرق المراوغة للغدر بها، فأمرت فرسانها بأن يطعنوه طعنة رجل واحد ليزهقوا روحه ويتخلصوا من شره وطغيانه، ويضمنوا مستقبلهم وإلا قتلهم الواحد تلو الآخر.

عندما رأى الجنرال إصرار الجازية على قتله رفع مسدسه الذي يحتوي على رصاصة واحدة كانت هدية من "أفوقاي" العالم الأندلسي الذي أتاه بمشروع صناعة البارود، لكنه سخر منه ومن مشروعه وفاء للسيف، وعلى ما يبدو أن الفرصة قد حانت للتخلي عنه واستبداله بالرصاص؛ لأنه هو الحل الوحيد في مثل هذه المواقف الحرجة، وفي لحظة غضب وعجز أطلق الرصاصة على رأس الجازية حبيبته الأولى فسقطت على الأرض مضرجة بالدماء وتقدم هو إليها يبكيها ويندبها، أما جيشه فقد ولى الأدبار منسحبا، وفي الوقت نفسه اخترقت سيوف اليتامى الأبطال جسده وهم يرددون: ارحل.. ارحل.. ارحل.

2 -التعريف بكاتب الرواية:

كمال قرور هو كاتب وروائي وقاص وصحفي، ولد عام 1966م في مدينة بني عزيز بولاية سطيف، حصل على درجة الليسانس من معهد الآداب واللغة العربية بجامعة قسنطينة عام 1989م، ثم حصل على شهادة الدراسات المعمقة في الإعلام والاتصال من جامعة الجزائر عام 1992م، وعمل مدرسًا متعاونًا بمعهد الإعلام والاتصال ما بين عامي 1992م و1993م، كما عمل صحفيًّا بمجلة الوحدة ما بين عامي 1991م و1993م، ثم أسس دار نشر خاصة عام 1993م، وشغل بعض المناصب الصحفية منها رئيس تحرير مجلة أبراج الأسبوعية عام 1997م، ثم رئيس تحرير صحيفة الوسيط الأسبوعية عام 1998م، ثم مسؤول النشر في مجلة فنتازيا الأسبوعية عام 1999م، إلى جانب كتاباته في عدد من الصحف المحلية الجزائرية، وهو عضو مؤسس بالنادي الأدبي لمعهد الآداب واللغة العربية بجامعة قسنطينة، وعضو مؤسس لمهرجان الأغنية السطايفية منذ عام 1994م، وعضو مؤسس لمهرجان الضحك بالعلمة منذ عام 1995، وعضو مساهم في تنظيم الأيام الأدبية منذ عام 1996م، وعضو بالمجلس الوطني للجمعية الثقافية الجاحظية منذ عام 2006م، وعضو مؤسس برابطة المجتمع المدني الجزائري منذ عام 2008م، كما قام بتأسيس مجلس المبادرة الجزائرية لصناعة المعرفة، وبإطلاق مشروع كتاب الجيب للشباب، وفي عام 2015م أسس دار «الوطن اليوم» للنّشر والتّوزيع، والتي استطاعت أن تنشر نحو 140 كتابًا في مختلف المجالات خلال فترة وجيزة من بداية تأسيسها، منها مدونة هذه الدراسة رواية "حضرة الجنرال"، واصطدم "كمال قرور" بالنظام الجزائري السابق حين نشرت الدار كتابًا بعنوان « بوتفليقة رجل القدر » للكاتب والإعلامي "عبد العزيز بوباكير"، وطلب منه وزير الدّفاع السّابق "خالد نزار" سحب الكتاب من الأسواق.

ألف "كمال قرور" العديد من المؤلفات التي تنوعت ما بين الأعمال الفكرية، والدراسات الأدبية، والروايات الطويلة، والمجموعات القصصية، ومنها :

- "**التراس ملحمة الفارس الذي اختفى**": صدرت عام 2007 عن الدار العربية للعلوم ناشرون ببيروت، وفازت بجائزة مالك حداد.
- "**سيد الخراب**" **(رواية):** صدرت عام 2010 عن منشورات فيسيرا.

- "**حضرة الجنرال**" **(رواية):** صدرت عام 2015 عن دار الوطن اليوم للنشر والتوزيع بالجزائر.
- **خواطر الحمار النوميدي:** صدرت عام 2007 عن المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية.
- **الشعوب التعيسة في الجمهوريات البئيسة** (قصص قصيرة)عن دار القصبة 2009م.
- **امرأة في سروال رجل** (قصص قصيرة) دار القصبة 2009م.
- **الكتاب الأزرق عقد المواطنة بين دولة الرعاية والمواطن الفعال** 2008م
- **ديجيتال** (رواية) مخطوط.

حظي الكاتب "كمال قرور" بتكريم العديد من الجهات في العراق والعالم العربي، كما حصل على العديد من الجوائز الأدبية، ومن أهمها : جائزة مالك حداد للرواية في دورتها الرابعة عام 2008 مناصفة مع عبير شهرزاد عن روايته «التراس، ملحمة الفارس الذي اختفى».[1]

3 -التعريف بأهم أعلام الدراسة:

3-1- شارل بالي(Charles Bally):

"شارل بالي" لغوي سويسري ولد في جنيف، ودرس فقه اللغة اليونانية ثم السنسكريتية وتلمذ لأستاذه "فرديناند دي سوسير" (F.de Saussure)، وكان واحداً من أبرز طلابه ولازمه طوال ثلاثين عاماً، ثم خلفه عام 1913م في تدريس النحو المقارن واللسانيات العامة في جامعة جنيف. ولمّا كان "بالي" الوريث العلمي لـ"دي سوسير"، فقد قام بالتعاون مع زميله سيشهاي (Séchaye)، بجمع محاضرات أستاذهما ونشرها عام 1916 تحت عنوان «منهج في اللسانيات العامة» (Cours de linguistique générale) وأضافا إليها ملاحظاتهما التي كانا يسجلانها حين كانا طالبين عنده.

([1]) ينظر، ويكيبيديا الموسوعة الحرة، كمال قرور، تاريخ الاطلاع: 2021/07/06م، https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%83%D9%85%D8%A7%D9%84_%D9%82%D8%B1%D9%88%D8%B1_(%D9%83%D8%A7%D8%AA%D8%A8)

خصص "بالي" دراسته لنيل درجة الدكتوراه في فقه اللغة اليونانية، ثم انتقل إلى تعلم السنسكريتية ودراستها، كما شارك في حلقات بحثية عن اللغة الفرنسية الحديثة، وساعدته معرفته بالألمانية والفرنسية في تطبيق آرائه الجديدة في اللسانيات الوصفية. نشر عام 1900م مقالة بيّن فيها انتماءه إلى المبادئ اللغوية السوسيرية، وانتقد الإسراف في الاعتماد على اللسانيات المقارنة التاريخية، مبرزاً الدراسات الوصفية للغات وفق المنهجين: المنهج التاريخي/التطوري (Diachronique) والمنهج التزامني/الآني (Synchronique)، غير أن "بالي" لم يلبث أن وجه أبحاثه ودراساته الخاصة نحو حقل جديد عني به طوال حياته وهو «علم الأسلوب» (La Stylistique) أو الأسلوبية، وصار له شأن كبير في تعميق الاهتمام في هذا المجال وتجديد قواعده ومعالمه، فقدّم تصوراً لأفكاره عن الرمز اللساني، والسلسلة التركيبية في اللغة الفرنسية وقاسها على اللغة الألمانية.

الجديد في الأسلوبية، وفق منهاج "بالي"، هو اهتمامه بالنظريات الاجتماعية والنفسية التي كانت شائعة في عصره، مثل نظريات دوركهايم (Durkheim) وبيرغسون (Bergson)، ومن هنا اختلفت الأسلوبية جوهرياً عما كان يُفهم من هذا المصطلح تقليدياً. والحقيقة أن طموحات بالي كانت تهدف إلى تأسيس لسانيات للكلام (Parole) موازية للسانيات العامة (Le langage) التي أنشأها "دي سوسير" وأراد تحديد الفوارق بين المفهومين والعلائق المشتركة بينهما، فاللغة عامة من حيث المبدأ ظاهرة اجتماعية تسمح بالتواصل بين الأفراد، أما الكلام (La parole) فيتعلق خاصة، بالحالة النفسية للفرد، وهو يعكس الانفعالات والمشاعر الحياتية، وينتج من هذا المفهوم تحديدا للإبداعية: فاللغة لا تملك، من حيث الجوهر، إلا إبداعية كامنة، ووحده الكلام قادر على إظهارها والتأثير في اللغة وفي بنيتها، في جوانب ثلاثة: جانب صوتي وجانب تركيبي وجانب دلالي.

وقد ركز "بالي" على الطابع العاطفي للّغة، وأولى الجانب الوجداني والانفعالي للكلام وارتباطه بالقيمة والتواصل اهتماماً أكبر، وهذه هي فكرة الأسلوبية وأساسها عنده، ومهمتها تنحصر في دراسة العلاقات القائمة بين الأفكار وصيغ التعبير عنها.

أما أهم أعمال فهي: بحث في علم الأسلوب الفرنسي 1902م، والوجيز في الأسلوبية 1905م (Précis de stylistique)، وكتاب «الأسلوبية الفرنسية» 1909-1910م (Traité de stylistique française)، واللغة والحياة 1913م (Lelangage et la

vie)، واللسانيات العامة واللسانيات الفرنسية 1932م (Linguistique générale et linguistique française)[1].

3-2-ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtine) :

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

بدأ باختين الكتابة والنشر بعد تخرجه في الجامعة مباشرة، فصدرت مقالته الأولى: «الفن والمسؤولية» عام 1919، ثم صدر كتابه الشهير <<مشكلات في شعرية دستويِفْسكي>> (Problems of Dostojevskys Poetics) في مدينة ليننغراد (بطرسبرغ) عام 1929م. ونشر باختين بعض مقالاته وثلاثةً من كتبه بأسماء مستعارة: <<فولوشينوف وميدفيديف>>.

ويمكن تحديد أربعة مكونات لنظرية باختين في الأدب والفلسفة وهي البحث النظري الفلسفي، ونظرية الحديث (utterance)، ونظرية الأدب، وتاريخ الرواية.

يتغلغل البحث الفلسفي في ثنايا نظرية باختين. فقد كتب في نظرية الأدب، واللغة، والسيميائية، والنقد، وعلم النص، وساهم في تحديد التصورات النظرية عن اللغة والشعرية والسيميائية في علاقاتها المتشابكة مع المجتمع والتاريخ، وتكونت نظريته الشمولية من أنتربولوجية الفلسفة وإبستمولوجية العلوم الإنسانية، وعلم ماوراء اللغة

(Metalinguinistics) وتَبلور مفهومه عن الأنتربولوجية من القيم التي تَتَحكَّم في تاريخ الأدب وعلم ماوراء اللغة ومنهجية العلوم الإنسانية، التي تقوم على المبدأ الحِواري dialogism الذي يظل السمة المنهجية في جميع أعماله، أياً كان الموضوع الذي يتناوله.

ويرى باختين أن أهم سمات الحديث هي حواريته (Dialogism) أي بعدُه التناصّي (Intertextual) << فَبَعْدَ وجود آدم لم تعد هناك أشياء بلا أسماء أو كلمات غير مستعملة>> ولهذا فإن كل خطاب يقيم حوارات مع الخطابات التي كانت والتي ستأتي. وقد

([1])ينظر، وائل بركات، بالي شارل، الموسوعة العربية، المجلد 4، تاريخ الاطلاع: 2021/07/06م، ص 654.
http://arab-ency.com.sy/detail/1615

اعتمد "باختين" هذا منطلقاً في رسم انطباعه عن تأويل جديد للثقافة، فهي تتشكل من الخطابات التي تحتفظ بها الذاكرة الجمعية، وهي تلك الخطابات التي ينبغي لكل فرد متكلم (متحدث، مُرْسِل) أن يحدد موقع خطابه بالقياس إليها[1].

(1) رضوان القضماني، باختين ميخائيل ، الموسوعة العربية، المجلد 4، ص 546، تاريخ الاطلاع: 2021/07/06م.
http://arab-ency.com.sy/detail/1615

ملخص

نظرا لأهمية الأسلوبيۃ في إبراز السمات النوعية المميزة للنصوص الأدبية عموما والسردية خصوصا، فإن هذه الدراسة مقاربة أسلوبية لإحدى الروايات الجزائرية، والتي وُسِمت بـ"أسلوبية الرواية بين الحضور والغياب (مقاربات أسلوبية لرواية "حضرة الجنرا ل"لكمال قرور)"، من خلال معالجة الإشكالية الآتية: هل تشتمل هذه الرواية على السّمات الأسلوبية للكلمة الروائية كما حددها علم أسلوب الرواية، أم أن تلك السمات غائبة فيها؟

وتهدف هذه الدراسة إلى تحقيق غايات عديدة، منها : التمييز بين الاتجاهات الأسلوبية الأخرى وأسلوبية الرواية ، والتعرف على بعض مميزات الرواية الجزائرية المعاصرة من خلال دراسة أحد نماذجها، و استخراج أهم مظاهر التعددية اللغوية والصوتية فيها بالاعتماد أساسا على المنهج الوصفي والاستعانة بالمنهج التحليلي عند الحاجة.

وتضم هذه الدراسة مقدمة وأربعة فصول؛ فصل نظري، وثلاثة فصول تطبيقية، وخاتمة، حيث تطرق الفصل النظري الموسوم بـ"مصطلحات ومفاهيم" إلى التعريف بـأهم المصطلحات المتعلقة بالموضوع، فتناول مفهوم الأسلوب ،والأسلوبية، وأهم اتجاهاتها ومقولاتها، وكذلك عرّف بـالرواية عموما،وعرض أهم مقومات الرواية البوليفونية خصوصا ؛ لأن المدونة موضوع الدراسة رواية بوليفونية، وقد خُتم هذا الفصل بالتطرق إلى أسلوبية الرواية، مبينا الأصالة الأسلوبية للرواية، وأشكال الوحدات الأسلوبية فيها.

أما الفصل التطبيقي الأول الموسوم بـ "التنويع في البنية الروائية لرواية "حضرة الجنرال"، فقد تناول مفهوم الاستهلال، وعرض أنواع الاستهلال الروائي؛ ثم درس أشكال الاستهلال في رواية "حضرة الجنرال"، والتي كانت ثلاثة أنواع: الاستهلال البدئي، والاستهلال المقطعي، والاستهلال الموسع، ثم تطرّق إلى الرؤية السردية فعرّف بها وبأنواعها، ثم عرض أشكال الرؤية السردية في الرواية، والتي كانت ثلاثة: الرؤية الداخلية الثابتة، والرؤية الداخلية المتغيرة، والرؤية الداخلية المتعددة، وبعدها انتقل إلى دراسة الشخصية عموما والروائية خصوصا ، فعرّفبها، ثم تناول أصنافها في الرواية، والتي كانت كالآتي: الشخصيات المرجعية / الإحالية ، والتكرارية/ الاستذكارية ، والواصلة / الإشارية ، والشخصيات المدورة والمسطحة.

بينما تناول الفصل التطبيقي الثاني الموسوم بـ"تجلي الحوارية في رواية "حضرة الجنرال" مفهوم الحوار والحوارية، وعالج قضية الحوارية في الرواية، ثم درس أشكال الحوارية في رواية "حضرة الجنرال"، والتي تمظهرت من خلال الحوارات الخالصة الصريحة،والتهجين، والأسلبة، والتنويع، والمحاكاة الساخرة.

أما الفصل التطبيقي الثالث الموسوم بـ "انفتاح النص الروائي لرواية "حضرة الجنرال" فقد عرّف بالتناص وآلياته وأشكاله، ثم عرّج إلى دراسة أنواع التناص في الرواية وهي: التناص الأدبي، والتناص الديني، والتناص مع الموروث الشعبي، والتناص التاريخي.

وقد ختمت هذه الدراسة بمجموعة من الاستنتاجات أهمها ما يأتي:

- إن الاتجاهات الأسلوبية المعروفة قد اهتمت بالخطاب الشعري، أما أسلوبية "باختين" فقد اهتمت بالخطاب الروائي، ومظاهر التعدد اللساني والصوتي فيه ؛ لأنه يرى أن الوحدات الأسلوبية للرواية تتميز باللاّ تجانس الناتج عن ذلك التعدد.
- لقد شهدت رواية حضرة الجنرال تنوعا ، وتعددا صوتيا خصّ البنية، والذي تجلى من خلال الاستهلال، والرؤية السردية، والشخصيات ، كما تميزت بالحوارية الداخلية والخارجية التي تمظهرت من خلال مختلف أشكال الحوارية فيها، وكذلك عبر التناص بمختلف أنواعه.

وعليه يمكن القول إن السمات الأسلوبية التي حددها علم أسلوب الرواية حاضرة في رواية "حضرة الجنرال" للروائي الجزائري "كمال قرور"، ومن ثم فهي رواية بوليفونية حوارية.

الكلمات المفاتيح: الأسلوبية، الرواية، البوليفونية، الحوارية، التناص.

Summary:

In view of the stylization's importance in demonstrating the distinctive qualitative features of literary texts in general and narrative texts in particular, this study is a stylistic approach to one of the Algerian novels, which has been characterized by "the stylization of the novel between presence and absence (stylistic approaches to the novel of "Hadrat General" by "Kamal Krour"), through addressing the following problem : Does this novel include the stylistic features of the narrative word as identified by the science of novel style, or are these features absent in it?

This study aims to achieve several goals such as : distinguishing between other stylistic trends and the stylization of the novel. In addition to identifying some of the features of the contemporary Algerian novel by studying one of its models, and extracting the most important aspects of linguistic and phonological multitude in it, based mainly on the descriptive method and using the analytical one when needed.

The study includes an introduction and four chapters; a theoretical chapter, three practical chapters and a conclusion. The theoretical chapter tagged with "terms and concepts" dealt with introducing the most important terms related to the topic. It focuses on the notion of style , stylization and its most important directions and sayings. In addition , it defined the novel in general and exhibited the most important features of the polyphonic novel in particular because the subject of the study is a polyphonic novel. This chapter was concluded by addressing the novel's stylistics ; indicating the stylistic originality of the novel and the forms of stylistic units in it.

As for the first applied chapter, marked "Diversification in the narrative structure of the novel " Hadrat General ", dealt with the concept of initiation , and presented the types of narrative prologue. First, it studied the forms of initiation in the novel of "Hadrat General ", which were of three types: primitive, syllabic, and preamble expanded one. Then, it touched upon the narrative vision by introducing its types. Next , it exposed the forms of narrative vision in the novel, which were three: the fixed inner vision, the changing inner vision and the multiple inner vision, and then it moved to the study of personality in general and the narrative in particular, so it was defined . Later , it dealt with its types in the novel, which were as follows: reference / referral characters, repetitive / commemorative, hyphenated / indicative characters, round and flat characters.

Whereas the second practical chapter, entitled "The Evidence of Dialogism in the Novel "Hadrat General", deals with the concept of dialogue and dialogism, it treated the issue of dialogism in the novel, and then studied

the forms of dialogue in it which was demonstrated through pure and frank dialogues, hybridization, stylization, diversification, and parody.

The third applied chapter, marked by “Openness of the narrative text of the novel“ Hadrat General ”, defined intertextuality, its mechanisms and forms, and then referred to the study of intertextuality’s types in the novel, namely: literary intertextuality, religious intertextuality, historical intertextuality and intertextuality with the popular heritage.

This study was concluded with a set of deductions. The most important of which are the following:

- The well-known stylistic trends were concerned with poetic discourse, while the stylistic "Bakhtin" was concerned with narrative discourse, and the forms of linguistic and phonological diversity in it because he assumes that the stylistic units of the novel are characterized by the heterogeneity due to that multiplicity.

- The novel of "Hadrat General" witnessed a diversity and polyphony concerning the structure, which was clear through the initiation, the narrative vision, and the characters. It was also featured by the internal and external dialoguism that emerged through its various forms of dialogue, as well as through intertwining of various kinds.

Accordingly, we can say that the stylistic features identified by the science of the novel style are present in the novel "Hadrat General" by the Algerian novelist "Kamal Krour", thus it is a polyphonic dialogue novel.

Key words: stylization, novel, polyphony, dialogism, intertextuality.

Résumé

En raison de l'importance de la stylistique pour mettre en évidence les caractéristiques qualitatives distinctives des textes littéraires en général et des textes narratifs en particulier.

Cette étude est une approche stylistique de l'un des romans , qui se caractérise par le style du roman entre la présence et l'absence. Approche stylistique de roman « Hadrat Général » de kamel krour en abordant le problème suivant ; Ce roman inclut- il les caractéristiques stylistiques du mot fictif telles que définies par la science du style du roman ou ces caractéristiques sont elles absentes ?

Cette étude vise à atteindre de nombreux objectifs, y compris la distinction des autres tendances stylistiques et du style du roman, et à identifier certaines des caractéristiques du roman contemporain algérien en étudiant l'un de ses modèles, et à en extraire les manifestation les plus importantes du pluralisme linguistique et phonologique en se basant principalement su l'approche descriptive et l'utilisation de la méthode analytique lorsque cela est nécessaire.

Cette étude comprend une introduction et quatre chapitre, un chapitre théorique, trois chapitres pratiques, et une conclusion ou le chapitre théorique marqué avec des termes et des concepts traitait de la définition des termes les plus importants liés au sujet, traitant du concept de style et de stylistique, et ses tendance et dictons les plus importants, ainsi que le roman en général, et les composants les plus importants du roman polyphonique, ce chapitre aborde finalement la stylistique du roman, indiquant l'originalité stylistique du roman et les formes des unités stylistiques qu'il contient.

Quant au premier chapitre appliqué, marqué par la diversification de la structure narrative de la narration du général, il traitait du concept du prologue et types de prologue du roman, puis étudiait les formes de l'initiation dans la narration du général, qui étaient de trois types :initiation initial, initiation sectionnelle et initiation étendue, puis il touchait à la vision narrative et en connaissait les types, puis il a présenté les formes de la vision narrative dans le roman, qui étaient au nombre de trois : la vision intérieure fixe, la vision intérieure changeante et la vision intérieure multiple, puis il est passé à l'étude du personnage en général et du romancier en particulier, Et le lien / signe, et les personnalités arrondies et plates.

Le deuxième chapitre appliqué, marqué par la manifestation du dialogue dans le roman « hadrat le général », a traité du concept de dialogue et de dialogisme, et a traité de la question du dialogue dans le roman, puis a étudie les formes de dialogue dans le roman, « Hadrat le Général », qui set apparu à

travers des dialogues purs et francs, l'hybridation, la stylisation, la diversification et la parodie.

Quant au troisième chapitre appliqué, marqué par l'ouverture du texte narratif de la narration de « Hadrat le Général », il définit l'intertextualité, ses mécanismes st ses formes, puis renvoie à l'étude des types d'intertextualité dans le dialogue, à savoir : l'intertextualité littéraire, l'intertextualité religieuse et l'intertextualité avec héritage populaire et l'intertextualité historique.

Cette étude s'est conclue par un ensemble de conclusions, dont les plus importantes sont les suivantes :

- Les courants stylistiques bien connus concernent le discours poétique. Quant au « Bakhtine » stylistique, il s »intéresse au discours narratif et aux manifestations du pluralisme linguistique et phonologique qu'il contient, car il voit que les unités stylistique du roman se distinguent par l'hétérogénéité résultant de cette pluralité.
- Le roman « Hadrat le Général », a été témoin d'une diversité et d'une phonétique de la structure, ce qui était évident à travers l'introduction, la vision narrative et les personnages, ainsi que le dialogue interne et externe qui a émergé à travers les différentes formes de dialogue qu'il contient. Ainsi que par l'intertextualité de toutes sorts.

En conséquence, on peut dire que les traits stylistiques identifiés par la science du style du roman sont présents dans le roman « Hadrat le Général » du romancier algérien kamal krour, et il s'agit donc d'un roman polyphonique de dialogue.

Mots clés: Stylisation, Roman, Polyphonie, Dialogisme, Intertextualité.

قائمة المصادر والمراجع

أولا- القرآن الكريم:

-القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع ، تشرفت بطباعته دار الريادة للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2010م.

ثانيا- المصادر:

1 -كمال قرور، حضرة الجنرال (التخريبة الرسمية للزعيم المفدى ذياب الزغبي كما رواها غارسيا ماركيز)، منشورات الوطن اليوم، سطيف- الجزائر،ط1، 2015م.

ثالثا- المعاجم والقواميس:

1 -إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين- التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، تونس، 1986م.

2 -أحمد بن محمد علي الفيومي المقري، المصباح المنير، مكتبة لبنان، بيروت، 1989م.

3 -أحمد مختار عمر، معجم اللّغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، المجلد الأول، ط1، 2008م.

4 -أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة المجمع العلمي العراقي، العراق، ج1.

5 -أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ج1.

6 -إميل بديع يعقوب وميشال عاصي، المعجم المفصل في اللغة والأدب، دار العلم للملايين، المجلد الأول، بيروت، ط1، 1987م.

7 -بدر الدين بن تريدي، قاموس التربية الحديث، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، 2010م.

8 -تقي الدين أبي بكر علي المعروف بـ ابن حجة الحموي، خزانة الأدب وغاية الإرب، المطبعة الخيرية المنشأة بحوش عطى بجمالية مصر المعزية، ط1، 1304هـ.

9 -جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979م.

10 - الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، دار الكتب العلمية، ج 1، ط 1، 2003م.

11 - الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط8، 2005م.

12 - لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 2002م.

13 - مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، لبنان، ط2، 1984م.

14 - محمد بن أبي بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، مكتبة لبنان، بيروت، د ط، 1986م.

15 - محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين (دار محمد علي – تونس، دار تالة – الجزائر...) ، ط1، 2010م.

16 - ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، المجلد 1، 4، 7، 11، 14.

رابعا- المراجع العربية:

1 -أحمد الزغبي، التناص (نظريا وتطبيقيا)، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2000م.

2 -أحمد الشايب، الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط2، 1991م.

3 -جلول قاسمي، الكتابة والنص الغائب (سؤال المرجع في روايات أحمد التوفيق)، أفريقيا الشرق، د ط، 2015م.

4 -جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية، مكتبة المثقف، ط1، 2015م.

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

6 -حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار المغرب الإسلامي، بيروت، ط3.

7 -حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990م.

8 -حسن ناظم، البنى الأسلوبية (دراسة في أنشودة المطر للسياب)، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2002م، المغرب.

9 -حسين منصور العمري، إشكالية التناص (مسرحيات سعد الله ونوس أنموذجا)، دار الكندي للنشر والتوزيع، د ط، 2007م.

10 - حميد لحمداني، أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، ط1، 1989م.

11 - حميد لحمدانيالنقد الروائي والأيديولوجيا (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م.

12 - ابن خلدون، المقدمة، مكتبة ودار المدينة المنورة للنشر والتوزيع- الدار التونسية للنشر، تونس، د ط، 1984 م.

13 - دريد بن الصمة، الديوان، تحقيق: عمر عبد الرسول، دار المعارف، القاهرة، 2009م.

14 - زينب فواز، الملك كورش، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2013م.

15 - سعد مصلوح، الأسلوب (دراسة لغوية إحصائية)، عالم الكتب، القاهرة، ط 3، 1992م.

16 - سعيد يقطين، <<أساليب السرد الرّوائي العربي(مقال في التركيب) >>، ضمن كتاب:الرّواية العربية...<<ممكنات السرد>>، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، 10-13 ديسمبر 2004م، ج2، دولة الكويت 2009م.

17 - سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 2، 2001م.- تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1997م.

18 - سيزا قاسم، بناء الرّواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1974م.

19 - صلاح فضل،مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1،2002م.

20 - صلاح فضل،علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق القاهرة، ط 1، 1998م.

21 - طارق السويدان، الأندلس التاريخ المصور، شركة الإبداع الفكري، الكويت، ط1، 2005م.

22 - عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينات من النص إلى المناص)، الدار العربية للعرب ناشرون- بيروت، منشورات الاختلاف-الجزائر، ط1، 2008م.

23 - عبد الحليم عويس، أربعون سببا من أسباب سقوط الأندلس، دار الصحوة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1994م.

24 - عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، 1996م.

25 - عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، الدار العربية للكتاب تونس، ط3، 1982م.

26 - عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية)، مطبعة الأمنية، المغرب، ط1، 1999م.

27 - عبد الله أبو هيف، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق (دراسة)، دار المحرر الأدبي للنشر والتوزيع والترجمة، مصر، 2015م.

28 - عبد المالك أشهبون، البداية والنهاية في الرواية العربية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2013م.

29 - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عام المعرفة، العدد 240، 1998م.

30 - عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2006م.

31 - عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)،المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1992م.

32 - ابن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، مكتبة الحضارة الإسلامية، مصر، 2011م.

33 - عدنان بن ذريل، اللّغة والأسلوب، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط 2، 2006م.

34 - عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، 2000م.

35 - عز الدين المناصرة، المثاقفة والنقد المقارن(منظور إشكالي)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2، 1996م.

36 - علي فهمي خشيم، هؤلاء الأباطرة وألقابهم العربية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2002م.

37 – عمر أبو النصر، تغريبة بني هلال ورحيلهم إلى بلاد الغرب وحروبهم مع الزناتي خليفة، دار عمر أبو النصر وشركاه للطباعة والنشر والتوزيع والصحافة، بيروت، ط1، 1971م.

38 – فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، مكتبة الآداب، القاهرة، طبعة مزيدة ومنقحة، 2004م.

39 – أبو القسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق: باسل عيون السود، الجزء الثاني، دار الكتب العلمية، بيروت، 1998.

40 – لينة عوض، تجربة الطاهر وطار بين الأيديولوجية وجمالية الرواية، دار أمانة عمان الكبرى، عمان، د ط، 2004م.

41 – محمد المعتصم، المرأة و السرد ، دار الثقافة ، المغرب، ط1، 2004م.

42 – محمد بن جرير الطبري، تفسير الطبري (من كتاب جامع البيان عن تأويل آي القرآن)، تحقيق: بشار عواد معروف وعصام فارس الحرستاني، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر، بيروت، المجلد 2 و 4، ط1، 1994م.

43 – محمد صابر عبيد، سحر النص من أجنحة الشعر إلى أفق السرد (قراءة في المدونة الإبداعية لإبراهيم نصر الله)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2008م.

44 – محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون– الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، مصر، ط1، 1994م.

45 – محمد عزام، النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي) دراسة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001م.

46 – محمد عزام،شعرية الخطاب السردي (دراسة)، منشورات اتحاد كتاب العرب، د ط، 2005م.

47 – محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجيةالتناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992م.

48 – محمد هشام الشربيني، المخابرات في الدولة الإسلامية، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة ط1، 2016م.

49 – محمود الخفيف، أبرهام لنكولن، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2012م.

50 – منذر العياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، سورية، ط1، 2002م.

51 – منذر عياشي مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 1990م.

52 – منى عتيق، واقع تطبيق المقاربة بالكفاءات من وجهة نظر أساتذة التعليم الثانوي، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، 2010م.

53 – موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتحليلها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003م.

54 – نزار مسند قبيلات، تمثلات سردية (دراسات في السرد والقصة القصيرة جدا والشعر)، دار كنوز للمعرفة والنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2017م.

55 – نورالدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 2، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2010م.

56 – وسيلة بوسيس، بين المنظور والمنثور في شعرية الرواية (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2001م.

57 – ياسين النصير، الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي،دار نينوى للدراسات والنشر، سوريا، 2009م.

58 - يوسف سعد يوسف، عظماء من العالم 3 (نابليون بونابرت)، المركز العربي الحديث، مصر، ط1، 1988م.

59 - يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م.

خامسا- المراجع المترجمة:

1 -إيريك هوبزباوم، عصر الثورة أوروبا (1789- 1848)، تر: فايز الصياغ، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط1، 2007م.

2 -بيير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سورية، ط 2، 1994م.

3 -تزفيتان تودوروف، باختين والمبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1996م.

4 -تزفيتان تودوروف، <<مقولات السرد الأدبي >>، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان و فؤاد صفا،منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992م.

5 -جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986م.

6 -جيرار جنيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، دار الخطاب للطباعة و النشر، زنقة بروفان – البيضاء، ط1، 1989م.

7 -جيزيل فالانسي، "النقد النصي"، ضمن كتاب مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ضاضا، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع221، 1997م.

8 -دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2008م.

9 -روجر ألن، الرواية العربية، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، تر: حصة إبراهيم المنيف، د ط، 1997م.

10 -فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2013م.

11 -مارتن ولاس، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، 1998م.

12 -ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1987م.

13 -ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات دار الثقافة، سوريا، ط1، 1988م.

14 -ميخائيل باختين، المتكلم في الرواية، تر: محمد برادة/ فصول (مجلة النقد الأدبي)، المجلد، العدد3، 1985م.

15 -ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986م.

16 -هنريش بلين، البلاغة والأسلوبية، (نحو نموذج سيميائي لتحليل النص)، تر: محمد العمري، أفريقيا الشرق، المغرب، 1999م.

سادسا- المراجع الأجنبية:

1- Charles bally: traité de stylistique française, premier volime, seconde édition, 1950.

2-Traite de stylistique française,labrairie c klincksieck, paris, premier volime, seconde édition, 1951.

3-Jean dubois, dictionnaire de linguistique, Larousse, premiere edition, 1994.

4- Ilie moisuc, dialogisme et lecture .polyphonie et sens dan le discours romanesque, Directeurs de thèse : prf . dr. Vincent jouve et làcràmioara petrescu, lasi-reims, 1011, p26.

سابعا- المجلات:

1 -أحمد الريفي الشريف، الإسكندر المقدوني، مجلة سبها (العلوم الإنسانية)، المجلد6، العدد 3، 2007م.

2 -حسن عليان، تعدد الأصوات والأقنعة في الرواية العربية، مجلة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، المجلد 24، ع 1-2، 2008م.

3 -جوادي هنية، التعدد اللغوي في رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، مجلة المخبر- أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة.

4 -رشيد أوديجي، التعدد اللّغوي في الرواية وحوارية الخطاب عند باختين، التجليات والدلالة، مجلة دراسات، المجلد 6، العدد 2، ديسمبر2017م.

5 -عبد الحق منصور بوناب، رسم الشخصيات عند الروائي للأزهر عطية (رواية المملكة الرابعة "تغريبة موجود الثاني" أنموذجا)، مجلة الأثر، العدد 26، سبتمبر 2016م.

6 -عبد الصمد جلايلي ومحمد بلقاسم، التناص الأسطوري في "رواية الورم" لإبراهيم الكوني، مجلة الآثر، العدد 30، جوان 2018م.

7 -فاتح حمدبلي، التناص في الدرس النقدي الحديث (إشكالية التنظير والممارسة)، مجلة أبوليوس، المجلد 1، العدد 1، 15/ 12/ 2008م.

8 -منيرة شرفي، المبدأ الحواري عند ميخائيل باختين، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، العدد3، سبتمبر 2015.

9 -نصيرة ريلي، الأغنية الشعبية القبائلية (الماهية، والوظيفة، والأنواع)، مجلة الناص، العدد 22، ديسمبر 2017م.

ثامنا- المخطوطات:

1 -أحمد رقي، السمات الأسلوبية في الرواية الجزائرية المعاصرة، أطروحة دكتوراه، إشراف: د/ محمد عباس، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2018/2017م.

2 -جاسم محمد العبيدي، التناص الأدبي والديني في شعر وليد الصراف ، رسالة ماجيستير في اللّغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم، جامعة الشرق الأوسط، إشراف: بسام موسى قطوس، 2016م، الرقم الجامعي: 401410186.

3 -عبد القادر نطور، الأغنية الشعبية في الجزائر (منطقة الشرق الجزائري نموذجا)، أطروحة دكتوراه، إشراف: أ/د محمد العيد تاورتة، جامعة منتوري قسنطينة، 2008-2009م. **رقم:**544596 .

تاسعا- المواقع الإلكترونية"

1 -جميل حمداوي، الاستهلال الروائي، تاريخ الاطلاع: 05/ 08/ 2020م، https://www.arabicnadwah.com/articles/istihlal-hamadaoui.htm

2 -جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي، شبكة الألوكة، ط 1، 2011م. file:///C:/Users/kerouaz/Downloads/mostagadat.pdf

3 -حكم نت، حكم وأقوال عن الوقت: 512 مقولة عن الوقت، تاريخ الاطلاع: 08/05/ 2020م، https://حكم.net/%D8%AD%D9%83%D9%85-%D8%B9%D9%86-%D8%A7%D9%84%D9%88%D9%82%D8%AA/

4 - خالد خالدي، سقوط الأندلس...التاريخ يعيد نفسه، تاريخ النشر: 12/ 12/ 2016م، تاريخ الاطلاع: 2020/01/02/ ، https://www.islamweb.net/ar/article/213751/

5 -رضوان القضماني، باختين ميخائيل، الموسوعة العربية، المجلد 4، تاريخ الاطلاع: 2021/07/06م، http://arab-ency.com.sy/detail/1615

6 -**وائل بركات**، بالي شارل، الموسوعة العربية، المجلد 4، تاريخ الاطلاع: 2021/07/06م، http://arab-ency.com.sy/detail/1615

7 -عبد الرحيم الشريف، السبق الإسلامي في اكتشاف أمريكا ووضع خرائطها الدقيقة،https://quran-m.com/%D8%A7%D9%84%D8%B3%D8%A8%D9%82-%D8%A7%D9%84%D8%A5%D8%B3%D9%84%D8%A7%D9%85%D9%8A-%D9%81%D9%8A-%D8%A7%D9%83%D8%AA%D8%B4%D8%A7%D9%81-%D8%A3%D9%85%D8%B1%D9%8A%D9%83%D8%A7-

8 -لويس ل سنيدر، أدولف هتلر، تر، طارق السيد خاطر، https://www.dopdfwn.com/cacnretra/scgdfnya/pdf-books-org-582MQ.pdf

9 -نورة بعيو، التشخيص الفني للغة في الرواية/ واسيني الأعرج وبنسالم حميش أنموذجا، مجلة الممارسات اللغوية، المجلد 4، العدد 2، 01/06/ 2013م، https://www.asjp.cerist.dz/en/article/22764.

10 -مقالات-عسكرية/652، اختراع البارود بين المسلمين والصينيين وروجر بيكون، http://group73historians.com/%D9%85%D9%82%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%AA-%D8%B9%D8%B3%D9%83%D8%B1%D9%8A%D8%A9/652-%D8%A7%D8%AE%D8%AA%D8%B1%D8%A7%D8%B9-%D8%A7%D9%84%D8%A8%D8%A7%D8%B1%D9%88%D8%AF-%D8%A8%D9%8A%D9%86-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B3%D9%84%D9%85%D9%8A%D9%86-%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%B5%D9%8A%D9%86%D9%8A%D9%8A%D9%86-%D9%88%D8%B1%D9%88%D8%AC%D8%B1-%D8%A8%D9%8A%D9%83%D9%88%D9%86

فهرس المحتويات

شكر وتقدير	
إهداء	
مقدمة	أ-ح
الفصل النظري- مصطلحات ومفاهيم المقاربة الأسلوبية	
المبحث الأول- ماهية الأسلوب والأسلوبية	9
المطلب الأول- مفهوم الأسلوب لغة	9
المطلب الثاني- مفهوم الأسلوب اصطلاحا	10
المطلب الثالث- مفهوم الأسلوبية	17
المبحث الثاني- اتجاهات الأسلوبية ومقولاتها	23
المطلب الأول- اتجاهات الأسلوبية	23
1 -أسلوبية التعبير	24
2 -الأسلوبية المثالية	26
3 -الأسلوبية الوظيفية/ البنيوية	29
4 -أسلوبية الانزياح	32
5 -الأسلوبية الإحصائية	34
المطلب الثاني- أهم مقولات الأسلوبية	36
1 -الاستبدالية والتركيبة	36
2 -الانزياح	38
3 -الكلمة الموضوع والكلمة المفتاح	40
المبحث الثالث- المقاربة الأسلوبية للرواية	41
المطلب الأول- مفهوم المقاربة لغة واصطلاحا	41
المطلب الثاني- مفهوم الرواية	43
المطلب الثالث- مقومات الرواية البوليفونية	47
1 -التعددية في الأطروحات الفكرية	48

2 -التعددية الصوتية	49
3 -تعددية أنماط الوعي	50
4 -تعدد اللغات والأساليب	50
5 -تعدد المنظورات السردية	53
المطلب الرابع- أسلوبية الرواية	54
1 -الأصالة الأسلوبية للرواية	54
2 -أنماط الوحدات الأسلوبية في الرواية	57
الفصل التطبيقي الأول-التنويع في البنية الروائية لرواية "حضرة الجنرال" لـ"كمال قرور"	
المبحث الأول- طبيعة الاستهلال في رواية "حضرة الجنرال"	61
المطلب الأول-مفهوم الاستهلال في الدرس العربي والغربي	61
1 -مفهوم الاستهلال في الدرس العربي	61
2 -مفهوم الاستهلال في الدرس الغربي	64
المطلب الثاني- الاستهلال الروائي	66
1 -ماهية الاستهلال الروائي	66
2 -أنواع الاستهلال الروائي	69
2-1- الاستهلال الروائي الموسع	69
2-2- الاستهلال متعدد الأصوات	70
2-3- الاستهلال محوري البنية	70
2-4- الاستهلال الروائي الحديث	71
المطلب الثالث-أشكال الاستهلال في رواية "حضرة الجنرال"	73
1 -الاستهلال البدئي	73
2 -الاستهلال المقطعي	76
3 -الاستهلال الموسع	82
المبحث الثاني- الرؤية السردية في رواية "حضرة الجنرال"	84
المطلب الأول- مفهوم الرؤية السردية	84

فهرس المحتويات

المطلب الثاني- أنواع الرؤية السردية	86
المطلب الثالث- أشكال الرؤية السردية في رواية "حضرة الجنرال"	88
1 -الرؤية الداخلية الثابتة	89
2 -الرؤية الداخلية المتغيرة	91
3 -الرؤية الداخلية المتعددة	94
المبحث الثالث-الشخصية في رواية "حضرة الجنرال"	102
المطلب الأول- مفهوم الشخصية	102
المطلب الثاني- أصناف الشخصيات في رواية "حضرة الجنرال"	106
1 -الشخصيات المرجعية	107
2 -الشخصيات الاستذكارية	109
3 -الشخصيات الواصلة	111
4 -الشخصيات المدورة والشخصيات المسطحة	113
الفصل التطبيقي الثاني- تجلّي الحوارية في رواية "حضرة الجنرال" لـ"كمال قرور"	
المبحث الأول- الحوارية والرواية	120
المطلب الأول- مفهوم الحوار	120
1 -مفهوم الحوار لغة	120
2 -مفهوم الحوار اصطلاحا	121
المطلب الثاني- مفهوم الحوارية	121
المطلب الثالث- الحوارية في الرواية	124
المبحث الثاني- أشكال الحوارية في رواية "حضرة الجنرال"	128
المطلب الأول- الحوار الخالص الصريح	128
1 -الحوار بأسلوب حر مباشر	130
2 -الحوار بأسلوب مباشر	133
المطلب الثاني- التهجين	136
1 -التهجين بين اللغة العربية الفصحى والعامية	139

فهرس المحتويات

2 -التهجين بين اللغة العربية واللغة الفرنسية	141
3 -التهجين بين وعيين لغويين (وعي حاضر ووعي غائب)	144
4 -التهجين بين التعبير الحقيقي والتعبير المجازي	148
المطلب الثالث- تعالق اللغات والملفوظات من خلال الحوار الداخلي	150
1 -عن طريق الأسلبة	150
1 ǂ -أسلبة لغة القرآن	152
1-2- أسلبة لغة الأمثال والحكم	153
1-3- أسلبة اللغة الشعرية	154
2 -عن طريق التنويع	156
2-1- إدخال ألفاظ جديدة على الحكم العربية	157
3 -عن طريق المحاكاة الساخرة	158
3-1- محاكاة ساخرة للسيرة الهلالية	162
3-2- محاكاة ساخرة للغة العوام والبسطاء	162
3-3- محاكاة ساخرة لأسلوب الوعظ الأخلاقي المنافق	164
3-4- محاكاة ساخرة لكلام الوزراء والرؤساء	165
3-5- محاكاة ساخرة لأسلوب المثقفين	166
الفصل التطبيقي الثالث-انفتاح النص الروائي لرواية "حضرة الجنرال" لكمال قرور	
المبحث الأول- ماهية التناص	172
المطلب الأول- مفهوم التناص لغة	172
المطلب الثاني- مفهوم التناص اصطلاحا	172
1 -التناص عند الغربيين	172
2 -التناص عند العرب	178
المطلب الثالث- المفاهيم المتعالقة مع التناص	180
المبحث الثاني- آليات التناص وأشكاله	182
المطلب الأول- آليات التناص	182

فهرس المحتويات

المطلب الثاني- أشكال التناص	183
المبحث الثالث- أنواع التناص في رواية "حضرة الجنرال"	184
المطلب الأول- التناص الأدبي	185
1 -التناص مع النص الشعري	185
2 -التناص مع النص القصصي	188
3 -التناص مع النص المسرحي	191
المطلب الثاني- التناص الديني	192
1 -التناص المباشر مع النص القرآني	193
2 -التناص غير المباشر مع النص القرآني	195
المطلب الثالث-التناص مع الموروث الشعبي	198
1 -التناص مع النص السيري	200
2 -التناص مع النص الأسطوري	201
3 -التناص مع الأمثال الشعبية	205
4 -التناص مع الأغنية الشعبية	209
المطلب الرابع- التناص التاريخي	213
1 -التناص بواسطة الأحداث	214
2 -التناص بواسطة الشخصيات	220
خاتمة	226
ملاحق	229
ملخص	240
قائمة المصادر والمراجع	246
فهرس المحتويات	258