وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحي–جيجل–

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

عنوان المذكرة:

الحوارية في رواية حذاء إسباني لمحمد عيسى المؤدب

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبة:

❖ العايب دنيا

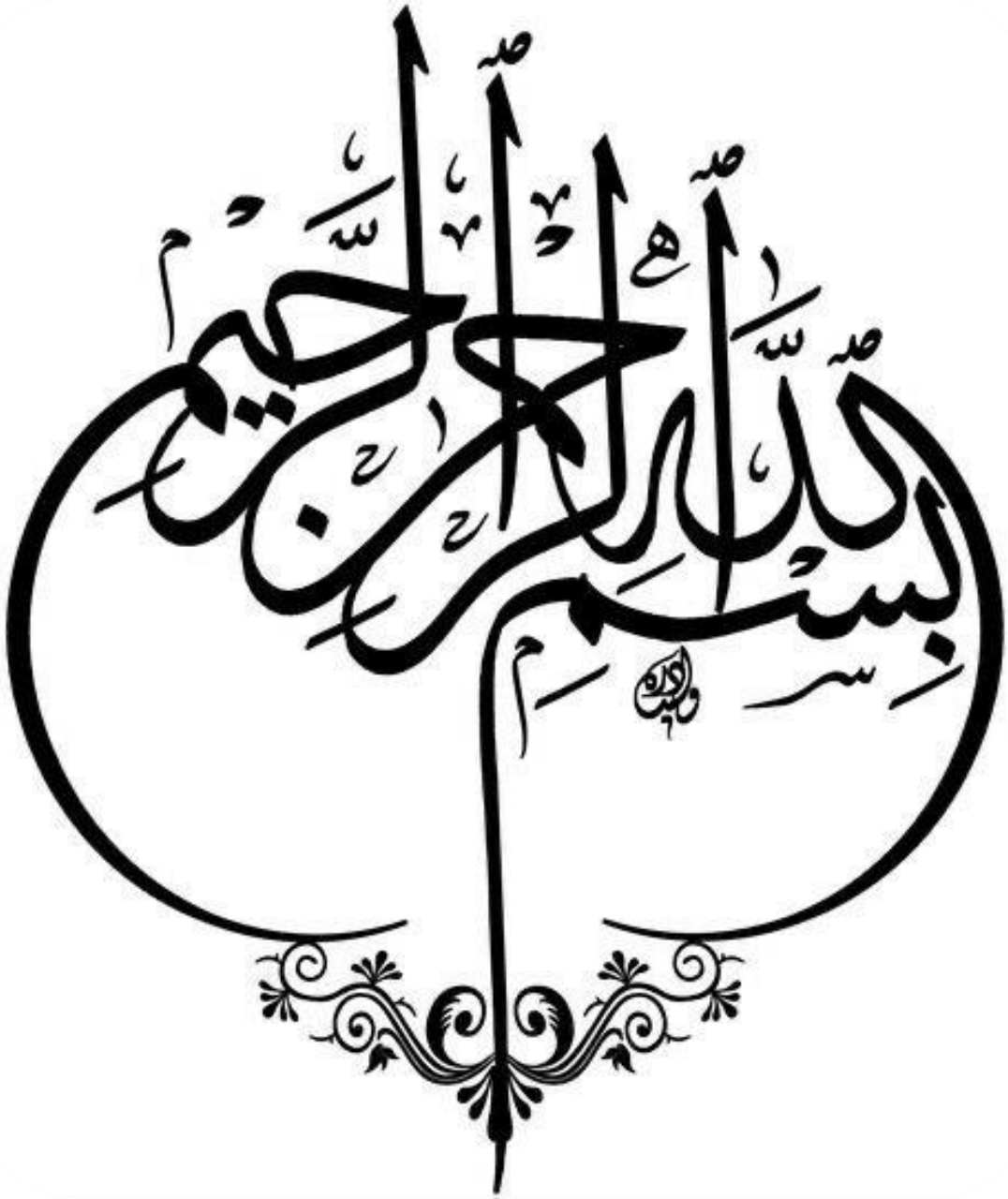
إشراف الأستاذة:

❖ تيسوكاي كريمة

لجنة المناقشة

ليلى بوعكاز	جامعة جيجل	رئيسا
كريمة تيسوكاي	جامعة جيجل	مشرفا
سامية بن عكوش	جامعة جيجل	مناقشا

السنة الجامعية: 2023/2022


بسم الله الرحمن الرحيم

شكـــر وتقديـــر

الحمد لله الذي وفقني لإتمام هذا العمل

أتوجه بجزيل الشكر والامتنان

إلى كل من ساعدني من قريب أو من بعيد على إنجاز هـ

ولو بكلمة طيبة وأخص بالذكر الأستاذة المشرفة " تيسوكاي كريمة"

التي تفضلت بالإشراف على هذا البحث ومساعدتها بتوجيهاتها ونصائحها

القيمة.

كما أتقدم بالشكر إلى كل من ساهم في تحكيم أداة الدراسة وإبداء

الملاحظات السديدة حولها.

وأسمى عبارات التقدير للأساتذة الذين رافقونا طيلة المشوار الجامعي

وشكرا الى كل من ساهم في هذا العمل نساه القلم وذكره القلب

إهداء

لله الفضل من قبل و من بعد فالحمد والشكر للمولى عز وجل

الذي أنار لي درب العلم و أعانني على إتمام بحثي هذا، الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات ...

إلى من بلّغ الرسالة و أدّى الأمانة ونصح الأمة ... إلى نبي الرحمة محمد صلى الله عليه و سلم ...

إلى منبع العطاء الدائم و صاحبة القلب الطيب إلى من لونت حياتي بجمالها و حنانها وعجز اللسان عن وصف جميلها إلى التي سهرت وضحت براحتها و شملتني بعطفها "امي الحبيبة "- ربيعة -

إلى الذي أفنى حياته جِدًا و كدًا في تربيتي و تعليمي إلى مدرسي الأول الذي علمني الأخلاق و إحترام الغير "أبي الغالي " - جمال -

إلى من شاركني حضن الأم وبه أستمد قوتي و إصراري "أخي "- إبراهيم -

إلى أختي التي لم تلدها أمي صديقتي و رفيقة دربي و توأم روحي -إنتصار-

إلى الشمعة التي تنير حياتي، إلى من معه عرفت معنى الحياة _ أمين _

إلى كل من ساعدني ومدّ لي يد العون من بعيد أو قريب في إنجاز هذا العمل

إلى اللذين يحبهم قلبي و لم يذكرهم قلمي أهدي ثمرة جهدي هذه.

- دنيا -

مقدمة

مقدمة:

استطاعت الرواية أن تكتسح الساحة الثقافية العالمية والعربية محاولة إثبات وجودها في أن تتصدر قائمة الأجناس الأدبية بخطوات حثيثة كللت بالنجاح مواكبة لمجريات الواقع، من خلال ما تطرحه من قضايا تتعلق بالمجتمع بالدرجة الأولى. وهذا ما سارت عليه الرواية التونسية التي أثبتت حضورها من خلال تجاوزها لآليات الكتابة التقليدية، التي لطالما هيمنت عليها الرؤية الأحادية بسيطرة الراوي العليم وتهميش أصوات الشخصيات إلى أن جاء ميخائيل باختين بفكره المختلف عن غيره من المفكرين والنقاد المعاصرين له، حيث صارت الرواية أكثر انفتاحا على مختلف الرؤى والخطابات واللغات والأيديولوجيات بحيث تستحضرها وتتفاعل معها وتنسجم وإياها لتشكل حواريتها الكبرى.

فالحوارية نظرية مرنة ومتجددة تكسب الرواية بعدا حركيا وتفاعليا هذا ما جعل "ميخائل باختين" يعلي من شأنها على أساس أن العالم قائم على الحوار.

ولأهمية هذا الموضوع في الدراسات الأدبية والنقدية رغبت في استنطاق موضوع الحوارية والكشف عن تجلياتها، فاخترت موضوع دراستي تحت عنوان "الحوارية في رواية حذاء إسباني لمحمد عيسى المؤدب".

واختياري لهذا الموضوع لم يكن عبثا، وإنما كان نتاجا لمجموعة من الدوافع التي تكمن في:

- شغفي بجنس الرواية ورغبتي في استكشاف ما يحمله جوهر الأدب التونسي من إنتاجات روائية وكذا الوقوف على ما أبدعه الروائي "محمد عيسى المؤدب" ولمس خصائص كتاباته التي ألبسته حلة التميز في الساحة الأدبية التونسية.
- أهمية الناقد "ميخائيل باختين" وخصوبة نظريته والسعي لمعرفة مدى توظيف الكاتب "محمد عيسى المؤدب" لهذه التقنية الغربية الحديثة في نصه الروائي.

وفي سبيل التطرق لحيثيات هذا الموضوع والكشف عن أغواره وجب عليّ الإجابة عن الإشكالية التالية:

- كيف تمظهرت آليات الحوارية في رواية حذاء إسباني لمحمد عيسى المؤدب؟

وقد نتج عن هذا الطرح مجموعة من التساؤلات أذكر منها:

- ما مفهوم الحوارية؟ ما هي البنيات الأساسية التي تقوم عليها؟
- كيف تجلى تعدد الرؤى والأصوات والشخصيات في النص الروائي؟

وللإجابة على هذه التساؤلات قمت بالاعتماد في دراستي على آليتي الوصف و التحليل؛ الوصف من خلال استثمار مفاهيم باختين في الحوارية وذلك للإحاطة بكافة المعطيات المتعلقة بالجانب النظري والمفاهيمي للموضوع، أما التحليل فكان طاغيا أكثر على الجانب التطبيقي من خلال اسقاط آليات الحوارية على المتن الروائي.

وفي ضوء ما سبق ذكره ارتأيت أن أقسم دراستي إلى مقدمة، ثلاثة فصول وخاتمة وجاء ذلك مفصلا كالآتي:

– مقدمة وتضمنت تمهيدا للموضوع وطرحا للإشكالية بالإضافة إلى المنهج المعتمد...الخ

– الفصل الأول: (التأصيل النظري لمصطلح الحوارية) احتوى على أربعة عناصر:

أولا: المفهوم اللغوي والاصطلاحي للحوارية في مختلف المعاجم العربية والغربية.

ثانيا: أهم الأسس الفكرية التي أقام عليها ميخائيل باختين مبدأه الحواري.

ثالثا: مفهوم الحوارية معتمدة على مؤسسها ميخائيل باختين.

رابعا: الانتقال من الحوارية إلى التناص عند "جوليا كريستيفا".

– أما الفصل الثاني: (التعددية في الرواية: الرواة، الأصوات والشخصيات)، وضم في ثناياه:

أولا: تعدد الرواة في الرواية مستدلة على ذلك ببعض المقاطع السردية.

ثانيا: تعدد الأصوات بحسب طبيعة الصراع (صوت السلطة)، (صوت المثقف) و(صوت الآخر) وتعدد الشخصيات ما بين أساسية، ثانوية.... الخ

– الفصل الثالث: صورة اللغة

أولا: التهجين بنوعيه اللاإرادي والإرادي.

ثانيا: الأسلبة.

ثالثا: التنويع

رابعا: الباروديا (المحاكاة الساخرة).

خامسا: الحوارات الخالصة.

وتوجت بحثي بخاتمة جامعة لكل النتائج المستنبطة من هذه الدراسة ومجيبة عن أسئلة الإشكالية، ثم ذيلت العمل بملحق تضمن نبذة عن الروائي "محمد عيسى المؤدب" وملخص الرواية.

وقد اعتمدت في دراسة هذا البحث على ثلة من المصادر والمراجع تتصدرها رواية "حذاء إسباني" باعتبارها مدونة بحثي ومراجع أهمها:

- الخطاب الروائي لمخائيل باختين، تر: محمد برادة
- الكلمة في الرواية لمخائيل باختين، تر: يوسف حلاق

- الراوي والنص القصصي لعبد الرحيم الكردي...الخ

بالإضافة إلى مصادر ومراجع أخرى استقيت منها معلومات قيمة ومهمة أنارت درب بحثي.

وكأي بحث علمي لا يخلو من الصعوبات والعراقيل، فقد واجهتني مجموعة من العقبات أثناء إنجاز بحثي تتمثل في: التداخل الحاصل بين المفاهيم مما عسر عليّ الإلمام بها وانتقاء مفاهيم دقيقة وكذلك حول طريقة توظيف تلك المعلومات في الجانبين النظري والتطبيقي لتقارب مفاهيم المصطلحات.

وفي الختام لا يسعني إلا أن أحمد الله وأشكره على توفيقه لي في إنجاز هذا البحث.

كما أتوجه بالشكر والعرفان إلى الأستاذة المشرفة "كريمة تيسوكاي" على إسدائها لي مجموعة من النصائح والتوجيهات أفادتني في إكمال بحثي.

والله ولي التوفيق

الفصل الأول: التأصيل النظري لمصطلح الحوارية

أولا: الحوارية بين المفهوم اللغوي والاصطلاحي.

ثانيا: الأسس الفكرية للحوارية.

ثالثا: الحوارية عند ميخائيل باختين

رابعا: من حوارية باختين إلى تناص جوليا كريستيفا

تمهيد:

عرفت الساحة الأدبية تطورًا في مختلف الأجناس الأدبية والفنون النثرية على مر العصور وخاصة فن الرواية، هذه الأخيرة التي انفتحت على مختلف المعارف والثقافات وتبنت تقنيات نقدية حديثة منحتها طابع التجديد، ومن أبرز هذه التقنيات نجد الحوارية التي ظهرت على يد "ميخائيل باختين"* من خلال دراسته لإنتاجات "دوستويفسكي" الروائية حيث يقول: "كان دوستويفسكي وليس أحد غيره سبقه إلى تهيئة هذه الأرضية الحوارية التي كان من مظاهرها التعددية الصوتية والفكرية واللغوية والأسلوبية" [1].

ومن هذا المنطق اقتضت الدراسة أن أتناول موضوع الحوارية والوقوف على أهم المرتكزات النظرية لهذا المصطلح.

*ميخائل باختين M.Bakhtine: ناقد روسي ولد عام 1895 في أورويل من عائلة أرستقراطية، درس فقه اللغة في جامعة أوديسا ثم جامعة بتروغراد وتخرج عام 1918، أنشأ حلقة في بلدة نيقيل مع أصدقائه ومن أهم منشوراته مشكلات عمل دوستويفسكي، قضايا الأدب والسياق التي جمعت بعد وفاته في كتاب بعنوان أسئلة حول الأدب وعلم الجمال وقد تلت هذا المجلد أعمال كثيرة منها: دراسات في علم عبر اللسان، أنواع الخطاب، دراسات في الأنثروبولوجيا الفلسفية وغيرها، توفي باختين بعد تدهور صحته سنة 1975، يُنظر: تيزفيطان تودورف، ميخائيل باختين والمبدأ الحواري، تر: صالح فخري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1996، ص23 – 26.

[1] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: ناصف التكريتي، دار توبقال، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1986، ص162.

أولا: الحوارية بين المفهوم اللغوي والاصطلاحي.

1. المفهوم اللغوي

تعد مادة (حَوَرَ) مادة أصلية في اللغة العربية، وقد وردت لفظة الحوار في القرآن الكريم في قوله عز وجل: {فَقَالَ لِصَاحِبِهِ وَهُوَ يُحَاوِرُهُ أَنَا أَكْثَرُ مِنْكَ مَالًا وَأَعَزُّ نَفَرًا} الكهف: 34

يحاوره أي يتراجعان بينهما في بعض المجريات المعتادة مفتخرًا عليه [1].

وقوله أيضا: {قَالَ لَهُ صَاحِبُهُ وَهُوَ يُحَاوِرُهُ أَكَفَرْتَ بِالَّذِي خَلَقَكَ مِن تُرَابٍ ثُمَّ مِن نُّطْفَةٍ ثُمَّ سَوَّاكَ رَجُلًا}

الكهف: 37

وكذا قوله في سورة المجادلة: {وَاللَّهُ يَسْمَعُ تَحَاوُرَكُمَا إِنَّ اللَّهَ سَمِيعٌ بَصِيرٌ } المجادلة: 01.

تحاوركما أي تخاطبكما فيما بينكما [2].

إذا فكلها تشير إلى معنى واحد وهو تبادل الكلام ومراجعته والتخاطب وهو فعل يتطلب وجود متكلم ومخاطب لتتم عملية التحاور.

أما في المعاجم العربية فنجد:

في **لسان العرب لابن منظور**: حَوَرَ = الحُوْرُ = الرجوع عن الشيء إلى الشيء، وحَارَ إلى الشيء وعنه حَوْرًا ومَحَارًا ومَحَارَةً و حُوُورًا = رجع عنه وإليه.

والحَوْرِ: ما تحت الكور من العمامة لأنه رجوع عن تكويرها.

وأصل الحَوْرِ: الرجوع إلى النّقص.

ويتحاورون: أي يتراجعون عن الكلام [3].

---

[1] عبد الرحمن بن ناصر السعدي، تح: عبد الرحمان بن معلا اللويحق، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص 477.

[2] المصدر نفسه، ص844.

[3] ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن علي الأنصاري، لسان العرب، تح: عبد الله الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، مصر، دط، د ت، (مادة حور) ص 1042، 1043.

أما "**الزمخشري**" في أساس البلاغة فيرى أن الحوار « من حَاوَرْتُهُ: راجعته الكلام وهو حسن الحِوَارِ، وكلمته فما رد علي مَحُورَةً وما أَحَارَ جوابا أي: ما رَجَعَ » [1].

فالحوارية من خلال التعريفين السابقين مستمدة من الحوار والذي يصب في معنى واحد وهو مراجعة الكلام.

وورد بنفس المعنى في تاج العروس« الحَوْرُ: الرجوع عن الشيء وإلى الشيء. "... والمحَاوَرَةُ = المجاوبة ومراجعة النطق والكلام في المخاطبة » [2].

ويعني الحوار أيضا كما جاء في **القاموس المحيط للفيروز آبادي**:« الحَوْرُ: الرجوع، كَالمِحَارِ والمِحَارَةِ والحُؤُورِ والنقصان والمحَاوَرَةِ والمحورَةِ: الجواب. كَالْحَوِيرِ والحَوَارَ والحِيرَةِ والحُوَيْرَةِ: مراجعة النطق وتَحَاوَرُوا: تراجعوا الكلام فيما بينهم، والتَحَاوُرُ، التجاوب » [3].

فالمعنى هنا هو الرجوع إلى الشيء بهدف المشاورة والمخاطبة بغية أخذ الرأي والجواب.

أما مصطلح الحوارية بحد ذاته فلم يرد في المعاجم اللغوية العربية القديمة كونه مفهوم غربي النشأة لم يظهر إلا حديثا.

ونجد في معجم الدراسات الثقافية أن الحوارية« تشير إلى فكرة الثنائية الاتجاهية والتعددية الصوتية للعلامات والمعنى » [4]، أي أنها مصطلح يفيد ازدواجية الاتجاه وتعددية الأصوات أو اللغات أو التعدد اللساني للعلامات والمعاني، إذْ أن معنى العلامة هو إحدى جوانب العلاقة بينهما وبين نظيرتها في خضم عملية التواصل بين المتكلم والجمهور، فاللغة أو الأصوات تتعدد وتتنوع داخل النص ومن هنا يتحقق المبدأ الحواري.

ورغم كل هذه التعاريف اللغوية التي أنارت لنا الطريق للتعرف على مصطلح الحوارية والتي تشترك في معنى واحد يدخل في إطار الحوار إلا أنه لم تتجلى لنا الدلالة العامة لها وهذا ما سنتعرف عليه في المفهوم الاصطلاحي.

---

[1] أبي قاسم جار الله محمود بن عمر أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1998، ص221.

[2] محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس، تح: عبد الكريم العزباوي، مج 16، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، د ط، 1972، ص101-108.

[3] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تح مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، ج02، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط8، 2005، ص380.

[4] كريس باركر، معجم الدراسات الثقافية، تر جمال بلقاسم، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة مصر، ط1، 2018، ص187.

2. المفهوم الاصطلاحي:

ظهرت الحوارية كمفهوم نقدي قائم بذاته على يد منظرها ميخائيل باختين وهو:« مصطلح له مع الحوار جذر مشترك، وهو ما لم يعزب عن ذهن مبدعه ميخائيل باختين حين وضعه للدلالة على العناصر المتباينة داخل الأثر الروائي فوجد هذه العناصر المشترك وتفاعل بعضها مع بعض حسب نظام بعينه، من شأنها إنشاء كيان فني واحد وهو الرواية » [1]، فالحوارية مصطلح ولد من رحم الحوار، انتبه إليه باختين في دراسته لجنس الرواية، ومن ثم فإن الحوارية ارتبطت بالرواية كونها أكثر الأجناس التي تضم في طياتها كل العناصر المنتجة للعمل الأدبي.

« فالمبدأ الحواري من مكونات النصوص الأدبية الأساسية، يشترط أن يصدم صوتان اصطداما حواريًا » [2]، أي أن هذان الصوتان تحدث بينهما علاقة جدلية تساهم في إنتاج معنى ودلالة جديدة، إذْ أن الكاتب يستحضر النصوص الغائبة ويقرنها في سياق النص الحالي.

كما يُعبر باختين عن مفهوم الحوارية بقوله« 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 اللفظي » [3]، بمعنى أن الحوارية موجودة في كل خطاب وتتحقق من خلال العملية التواصلية إذْ أن اللفظ الواحد يحمل أصوات الآخرين وأيديولوجياتهم المختلفة.

ويطلق مصطلح الحوارية« في البلاغة للدلالة على الطريقة المتمثلة في تضمين حوار خيالي في صلب الملفوظ » [4]، أي أنها كانت مرتبطة في بدايتها بالبلاغة تسعى إلى إدراج حوار خيالي في نص ما وذلك ما يساهم في تشكيل البنية الحوارية داخل الخطاب.

كما استعمل هذا المصطلح «تبعا لباختين للإحالة على عمق البعد التفاعلي للاستعمال اللغوي، الشفوي أو المكتوب » [5]، فالحوارية ذات بعد تفاعلي ويشمل هذا التفاعل كل النصوص والملفوظات الشفهية والمكتوبة على حد سواء.

---

(1) محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010، ص161.

(2) ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، مرجع سابق، ص269.

(3) تزفيطان تودوروف ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والشر، بيروت لبنان، ط2، 1996، ص122.

(4) دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر العاصمة، ط1، 2008، ص36.

(5) يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الأدب العربي الجديد، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص392،393.

« وقد استعار تحليل الخطاب هذا المفهوم من حلقة باختين، وهو يحيل على كل ملفوظ من علاقات مع الملفوظات المنجزة سابقا، وكذلك مع الملفوظات الآنية التي يمكن أن ينتجها المرسل إليه » [1]، فالحوارية هنا تمثل العلاقة التي تقوم بين النصوص سواء السابقة أو المتوقع إنتاجها.

ويرى سعيد علوش أن الحوارية «مصطلح يميز به (ف. شكلوفسكي) و(م. باختين) الحركة التركيبية الأساسية عند (دوستويفسكي) بحيث لا يقوم الجدال بين الشخصيات فقط، بل نجد بين مختلف عناصر التيمات صراعًا، إذ تؤول الأحداث بشكل متنوع وتتناقص الشخصيات، بحيث يعود هذا الشكل إلى مبدأ دوستويفسكي نفسه » [2]، أي أن الحوارية حسب باختين وشكلوفيسكي ارتبطت بالفظ أو النص أو الخطاب بصفة عامة.

ويؤكد باختين أن «العمل الأدبي والروائي بوجه الخصوص إطار تتفاعل فيه مجموعة من الأصوات والخطابات المتعددة إذْ تتحاور متأثرة بمختلف القوى الاجتماعية من طبقات ومصالح فئوية وغيرها » [3]، فالحوارية تتجلى بشكل خاص في النصوص الروائية وذلك من خلال التفاعل بين الأصوات والخطابات وتتحقق هذه الحوارية من خلال تأثرها بمختلف السياقات الاجتماعية.

وقد أخذت جوليا كريستيفا عن باختين مصطلح الحوارية وأطلقت عليه مصطلح جديد إذ «أقامت جوليا كريستيفا (J.Kristeva 1969) أسس بناءها النظري لمفهوم التناص وتفاعل الخطابات بعضها مع بعض » [4].

وإجمالا لما سبق ذكره من التعريفات اللغوية والاصطلاحية للحوارية نجد أن هذه الأخيرة لها مع الحوار علاقة وطيدة فهما وجهين لعملة واحدة لا يمكن الفصل بينهما، كان ظهورها على يد ميخائيل باختين الذي جعل من الرواية ساحة خصبة لصب أفكاره النظرية لهذا المصطلح كونها أكثر الأجناس الأدبية انفتاحا على تعدد الأصوات والأفكار والخطابات وهذا هو المبدأ الذي تقوم عليه الحوارية.

---

[1] باتريك شارودو ودومينيك مانوغو: معجم تحليل الخطاب، تر عبد القادر المهيري- حمادي حمود، دار بسيناترا، تونس، د.ط، 2008، ص170.

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

[3] ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2002، ص318.

[4] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، مرجع سابق، ص161.

ثانيا: الأسس الفكرية للحوارية:

أصل ميخائيل باختين لنظريته الحوارية وأرسى قواعدها وأسسها مستعينا بعدة مذاهب كالفلسفة، الماركسية، الشكلانية، الأسلوبية والألسنية وغيرها، من المدارس التي على الرغم من اختلاف منظوراتها إلا أنه استغل منها ما يناسب مذهبه الحواري رغبة في النهوض بالجنس الروائي.

وقد انطلق باختين في إنشاء نظريته من الفلسفة، كونه يرى أن الحوار له أصول فلسفية فهو دائم ومستمر باستمرار تعاقب الزمن بين الماضي والحاضر، ولا يتحقق إلا بوجود الذات والآخر،« فالذات لدى الفلسفة الحوارية ليست بمفهوم مجرد، بل إن بنية الذات الحوارية فاعلة وتعددية ولا يمكنها أن تثبت حضورها إلا من خلال تفاعلها مع ذوات أخرى داخل المنظومة الاجتماعية، حيث أن الآخر بوصفه شرطا أساسيا لتشكيل ذاتي وإدراكي لكينونتي وإثباتي لوجودي هو مختلف عن ذاتي لأن الذات موسومة بالنقص، وهذا النقص الأصلي لا يتممه إلا الآخر المختلف عني لتحقيق غاية الحوار » [1]، إذًا فهذا الأخير لا يتحقق من خلال تفاعل الذات مع ذوات أخرى خلال العملية التواصلية في المجتمع.

وبالتالي فقد «بنى فكرة الحوارية على منظور فلسفي يقوم على ضرورة وجود الآخر في حياتنا وتغلغله في آراءنا وتصوراتنا للعالم وبالتالي لا يمكننا إدراك ذواتنا دون تفكيك السياقات المؤسسة لوعيها ويكون هذا التفكيك مناسبا إذا كانت المعايير اللغوية هي الرهان الأساسي في هذه العملية » [2].

كما اعتمد باختين أيضا على نظريات أخرى مختلفة تفيد أن« تعدد الأصوات واللغات والثقافات الذي يميز الرواية يجعلها متعلقة بالحوارية السقراطية لا باضمحلال الخطاب الملحمي... وجنسا مستقبلا نابعا من الشعب ومتجذرًا في الفلكلور والطقوس المهرجانية الهامشية التي تعبر فيها الجماعات المرفوضة من لدن المؤسسات عن نفسها بواسطة الضحك الكرنفالي واختلاط الأصوات » [3]، فمن خلال هذا القول نجد أن باختين ربط الحوارية بالرواية وجعل هذه الأخيرة متصلة بمختلف الطقوس الشعبية والهامشية، فهي ولدت من رحم المجتمع الذي ساهم في تحقيق حواريتها من خلال بعض الخاصيات كالكرنفالية واختلاط الأصوات وغيرها، إذْ استلهم توجهه هذا من خلال« إقامة علاقة بين العالم الروائي والكرنفال الذي ظهر في وسط الثقافة الشعبية للقرون الوسطى

---

[1] خطار نادية، الحوارية وتعدي مقولة الجنس، مجلة دراسات وأبحاث المجلة العربية في العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة أحمد زبانة غليزان، العدد 14، الجزائر، 02 أفريل 2022، ص 497.

[2] عبد الوهاب شعلان، ميخائيل باختين الكرنفال والحوارية، مجلة التواصل الأدبي عن مخبر الأدب العام والمقارن، بجامعة باجي المختار عنابة، العدد02، الجزائر، جوان 2008، ص20.

[3] بيرنار فاليط، النص الروائي تقنيات ومناهج، تر: رشيد بن حدو، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، د.ب، د.ط، 1999، ص07.

وعصر التنوير » [1]، فالكرنفال حسب باختين تيار يساهم في إثراء الرواية إذْ أنه أحد الأساليب التي تعمل على تحرير الافتراضات المهيمنة والمسيطرة على الأدب.

إذا فهو« لا يتخلى عن الربط بين الرواية والطبقة البورجوازية المعتمدة على إبراز الفردية وقيمته، محاولا ان يجد لها جدورا في أحضان الثقافة الشعبية (خاصة طقوس الكرنفال)». [2]

كما نجد باختين يبدأ مشروعه الفكري« من موقع مغاير لذلك الاتجاه –الاتجاه التقليدي- من داخل الفلسفة الماركسية، وباطلاع جيد على الألسنية وأبحاث الشكلانين والأسلوبين » [3]، فهو يخالف الاتجاه التقليدي مطلعا على عدة مدارس استقى منها ما يفيده في بناء نظريته.

فنجده يستعين ببعض مبادئ الماركسية ومصطلحاتها كالتفاعلية« وقد استخدم في هذه الأنساق تفاعلية السياقات، تفاعلية سميائية وتفاعلية اجتماعية لفظية » [4]، إذْ شكّل عنده مصطلح التفاعلية علامة مهمة وهو ما عبر عنه تحت سياق تعددية الأصوات.

كما استقى من هذا المذهب فكرة الجمع بين النص والسياقات الخارجية المحيطة به، وطرحه هذا« صدر عن مرجعية ماركسية تؤكد على اجتماعية الإنسان وبالتالي اجتماعية لغته فإن صاحبه حاول أن يواءم بين الرؤية الإيديولوجية والرؤية الأسلوبية وأن يخلق نوعا من التمازج والتكامل بينهما » [5].

فغاية باختين هو العمل على تحقيق تكامل بين ما هو فكري وما هو شكلي من أجل جعل النص وحدة كلية منسجمة.

وبفكرته هذه نجده يخالف المدرسة الشكلية والتي تقوم على فكرة فصل الشكل والمضمون والاهتمام بالشكل على حساب المعنى على اعتبار أن «التغيرات الشكلية للجنس الروائي عنده مرتبطة بالتبادلات الاجتماعية وبهذا فإنه يحافظ على عدم الفصل بين الشكل والمضمون » [6]، فباختين يرى بأن الشكل يمثله الجنس الروائي أما المضمون فتمثله الأفكار الاجتماعية وكلاهما مكملان لبعضهما البعض.

---

[1] منيرة شرقي، المبدأ الحواري عند ميخائيل باختين، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، العدد03، لبنان، سبتمبر 2014، ص83.

[2] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1987، ص15.

[3] المرجع نفسه، ص 14.

[4] محمد خير البقاعي، دراسات النص والتناصية، مركز النماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1998، ص62.

[5] جوادي هنية، التعدد اللغوي في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف لواسيني الاعرج، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد06، الجزائر، جانفي 2010، ص05.

[6] محمد عزام، النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكُتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2001، ص34.

كما أنه نهل من المدرسة الشكلية ما ساعده في التنظير للحوارية من خلال مسألة تعدد وتنوع الصيغ في الخطاب النثري حيث أن« خطاب السرد لدى المدرسة الشكلانية الروسية متعدد الصيغ تتخلله صيغًا أجنبية عنه ليست من جنسه ولكن على الرغم من ذلك تخترقه وتؤدى دورا في بناءه ووظيفته وإثر ذلك تتعدد أشكال السرد في الخطاب النثري... وتصبح صيغة الحوار من بين أهم الصيغ التي تساهم في بناء الخطاب السردي فينتج عبر تشاكل الصيغ الأنواعية» [1]، فبالتالي تعدد التراكيب والصيغ اللغوية يحقق مبدأ الحوار وهو ما يساهم في بناء الخطاب السردي بصفة عامة.

واستعان أيضا ببعض أراء الشكلية خاصة ما قدمه شكلوفسكي حول فكرة تداخل النصوص فيقول: «إن العمل الفني يدرك في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى وبالاستناد إلى الترابطات التي نقيمها فيما بينها » [2].

وبهذا فميخائيل باختين أقام مبدأه الحواري على فكرة شكلوفيسكي والتي تقر بأن كل أسلوب أدبي جديد يحوي أسلوب أدبي سابق وهو ما يخلق صفة الترابط فيما بينهما.

ويرى الناقد عبد العزيز حمودة أن باختين« زاوج بين الشكلية الروسية والماركسية حيث يعد من الذين قبلوا هذا التزاوج وطوروا شكلية احتضنت الماركسية فقد انسلخوا عن الشكلية وأنشئوا بنيوية ماركسية تركت آثارها الواضحة في الفكر النقدي الغربي » [3].

وبالإضافة إلى ما سبق ذكره من المدارس التي مهدت لظهور الحوارية نجد الأسلوبية التقليدية هي الأخرى ساعدت باختين في صياغة مبدأه إذْ جاءت الحوارية كرد على الأسلوبية التي نادت بأن الأسلوب هو الرجل نفسه فيقول باختين: «الأسلوب هو الرجل ولكن باستطاعتنا القول أن الأسلوب هو رجلان على الأقل وبدقة أكثر الرجل ومجموعته الاجتماعية مجسدين عبر الممثل المفوض الذي يشارك بفاعلية في الكلام الداخلي والخارجي » [4]، أي أنه لابد من توفر فاعلين وأكثر حتى ينتج لنا خطابا وتتحقق العلاقة الحوارية إذْ «لا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتغيرات أخرى، وهذه العلاقة جوهرية تماما ولذا فإن النظرية العامة للتعبير هي في منظور باختين، انعطافه لا يمكن تفاديها كي نصل إلى دراسة هذا المظهر من مظاهر المسألة، والمصطلح الذي يستخدمه للدلالة على أي تعبير والتعبيرات الأخرى هو مصطلح الحوارية » [5]، فبالتالي ليس هناك خطاب أو تعبير لا يتفاعل مع خطابات وتعابير أخرى إذْ أنه في الخطاب الواحد على الأقل هناك صوتين تحاورا وانفعلا مع بعضهما

---

[1] خطار نادية، الحوارية وتعدي مقولة الجنس، مرجع سابق، ص495.

[2] تيزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبحوث ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص40.

[3] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، دار علم المعرفة، الكويت، د.ط، 1998، ص106.

[4] تيزفيطان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، مرجع سابق، ص124.

[5] المرجع نفسه، ص121.

البعض واندمج بعدها في صوت واحد وهذا ما يساهم في تشكيل البنية الحوارية بحيث لا وجود للصوت المتسلط –صوت المؤلف– بل هناك تعددية الأصوات داخل الخطاب ذاته.

كما كان للألسنية التي أسسها فيرديناد دوسوسير الأثر البارز«فمنهج باختين قريب من البنائية المعاصرة لأنه يتخذ من النموذج اللساني معياره الأول لدراسة الفن الروائي وإن كنا لا نراه يُعير النظر في هذا النموذج نفسه فهو مثلاً لا يعتبر اللغة كدلائل فارغة من أي محتوى إيديولوجي بل هي الوجه الملموس والمجسد للصراعات الإيديولوجية في الواقع » [1]، فقد اقتدى باختين بنموذج دوسوسير وأفكاره خاصة ما يتعلق باللغة والتي يرى أنها المجسد الفعلي لمختلف الصراعات الفكرية في المجتمعات.

وفي مقابل ذلك بنى ميخائيل باختين تصورات أخرى حول موضوع الحوارية «انطلاقًا من نقده لمدرستين فكريتين الأولى هي النزعة الموضوعية التجريبية وهم بعض أصحاب دوسوسير الذين يفرقون بين اللغة والكلام والثانية هي الذاتية المثالية وهم أصحاب لسانيات الكلام وأطلق مصطلح الإيديولوجيم والذي يعني مجموعة الدلائل والأفكار التي يستقيها الفرد من المجتمع ويصوغها على شكل ألفاظ هذه الأخيرة التي تكون حاملة لمختلف الإيديولوجيات »[2].

ومن جهة أخرى كذلك نجد باختين«ينتقد النزعة المثالية والسيكولوجية اللتين اعتبرتا الإيديولوجيا من إبداع الوعي الفردي » [3]، بمعنى أن الفرد هو المنتج الأساسي للأفكار والإبداعات دون الحاجة إلى وجود وجهات نظر الآخرين.

كما يرى أيضا أن هاتين النزعتين (المثالية والسيكولوجية) «تغفلان عن حقيقة أساسية وهي أن الفهم نفسه لا يمكن أن يتمظهر ويتجسد إلا بواسطة مادة دلالية يعبر عنها » [4]، إذْ نجد أن له آراء مخالفة للنزعتين المثالية والسيكولوجية والتي على أساسها بني مبدأه الحواري الذي يقوم على ضرورة وجود الذات والآخر خلال العملية التفاعلية حيث يتم بينهما تبادلات إيديولوجية تساهم في تحقيق تعددية الأصوات والأساليب... هذا ما جعل فلسفته تتسم بالأخلاقية وتسمو«بمكانة متميزة للفن على أساس أن الفن يتيح لنا أكثر من مجال معرفي آخر...

---

(1) حميد حميداني، النقد الروائي والأيديولوجيا (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص77.

(2) ينظر، فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2010، ص145،146.

(3) حميد حميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، مرجع سابق، ص77،78.

(4) المرجع نفسه، ص54.

وليس الفن تعبيرًا عن وعي شخص واحد بل إضاءة لوعي مختلف لشخص ثانٍ وتثمينًا لهذا الوعي » [1]، أي أن باختين احتفظ إلى جانب السمة الأخلاقية التي أطلقها على فلسفته، بالفن وأعطاه مكانة مرموقة كونه مجال معرفي يتميز بازدواجية الوعي ومنفتح على مختلف الإيديولوجيات.

ثالثا: الحوارية عند ميخائيل باختين:

انطلق ميخائيل باختين في دراسته لنظرية الحوارية بعد قيامه بمقارنة جريئة بين أعمال تولستوي ودوستويفسكي حيث«وصف باختين أعمال تولستوي بالمولوجية لقيامها على وحدة متراصة لا صوت فيها إلى جانب صوت المؤلف، أما دوستويفسكي فأعماله مثال للحوارية والتعددية الصوتية » [2]، فميخائيل باختين لم يؤسس لنظريته من فراغ، وإنما استهل دراسته «اعتمادا على إنتاج دوستويفسكي الروائي حيث تتعدد الأصوات ويتجلى هذا التعدد في مستوى الخطاب مثلما يتجلى في مستوى الأفكار والمواقف » [3]، حيث كانت إبداعاته الروائية بمثابة أولى المحطات لابتكار هذه النظرية –الحوارية– كونها تتميز بتعدد الأصوات والأفكار وحتى الخطابات، وهذا ما عبر عنه باختين بقوله« دوستويفسكي هو خالق الرواية المتعددة الأصوات لقد أوجد لنفسه صنفًا روائيًا جديدًا بصورة جوهرية » [4]، فقد عمل على كسر نمطية الرواية الكلاسيكية أو المونولوجية « ذات الصوت الإيديولوجي الواحد، أي ترتكز على تصور إيديولوجي أحادي وتشكيل سردي مبني على أحادية السارد المطلق العارف بكل شيء، فهي تستند إلى سارد واحد كلغة واحدة كأسلوب واحد فمهمته السرد على الخطاب... وعدم تنويع اللغة كالاكتفاء بسجل لغوي واحد يتسم بالرتابة كالتكرار » [5].

كما تعرف أيضا بأنها عبارة عن «سرد يتميز بوحدة المتكلم أو بصوت طاغٍ على سائر الأصوات وفيه تكون أقوال الكاتب وآراءه وأحكامه ومعلوماته المرجع الأخير للعالم المصور » [6]، بمعنى أن صوت الراوي هو الذي يهيمن على السرد والشخصيات ويكون عارفًا بكل شيء في الرواية مجسدًا ذلك في قالب لغوي واحد مكرر.

---

[1] ك، تلووف وآخرون، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي 09 (القرن العشرون المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية، تر: إسماعيل عبد الغني وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص230.

[2] حاتم الصكر، ترويض النص (دراسة لتحليل النصي في النقد المعاصر اجراءات... منهجيات)، الهيئة العامة المصرية للكتاب، د.ب، د.ط، 1998، ص185.

[3] محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، مرجع سابق، ص 162.

[4] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، مرجع سابق، ص11.

[5] المرجع نفسه، ص90.

[6] لطيف زيتون، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص107.

وفي مقابل ذلك أرسى دعائم الرواية "الديالوجية" أو "الحوارية" لأنه وحسب رأي "باختين"النمط المونولوجي الذي ينتصر إلى إيديولوجيا واحدة ينطبق على الشعر كون هذا الأخير يكتفي بذاته ولا يلجأ إلى أقوال الغير ولا يستوحي الألفاظ الأجنبية على عكس الرواية التي تبنى على خطابات متعددة مما يخلق التعدد الصوتي فيها[1].

فالرواية الحوارية (الديالوجية أو البوليفونية) هي «الرواية المتعددة الأصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع بين جميع عناصر البنية الروائية توجد دائما علاقات حوارية » [2]، بمعنى أنها ترتبط بالحوار هذا الأخير الذي يؤلف بين جميع عناصر البناء الروائي.

وفي تعريف آخر هي تلك الرواية التي «تتعدد فيها الشخصيات المتحاورة وتتعدد فيها وجهات النظر وتختلف فيها الرؤى الإيديولوجية... وتتحرر بشكل من الأشكال من سلطة الراوي المطلق وتتخلص أيضًا من أحادية المنظور واللغة والأسلوب»[3].

فبالتالي هي الرواية التي تتعدد في نسيجها الروائي الأصوات واللغات والأساليب والأفكار وحتى الشخصيات هذا التعدد يعطي للمتلقي حرية اختيار الموقف الذي يناسبه كما يفضي إلى صداع إيديولوجي حتى آخر الرواية.

وقد انطلق باختين في مبدأ الحوارية من الكلمة على اعتبار أن «التوجه الحواري للكلمة ظاهرة تتصف بها أي كلمة بطبيعة الحال، إنه الوضع الطبيعي لأي كلمة حية»[4]، أي أن هذه الأخيرة تتسم بتوجه حواري يتجسد من خلال الاستعمال المستمر إذ أنه في كل توجهاتها تلتقي بكلمات أخرى تدخل معها في تفاعل حي هذا ما يعطيها حيويتها.

ويقول في نفس الصدد «إن الكلمة تستطيع وهي تشق طريقها إلى معناها وإلى تعبيراتها عبر كلام الآخرين ونبراتهم المتباينة، أن تشكل في تناغمها مع هذه اللحظات المختلفة أو في تنافرها معها نغمتها وقوامها الأسلوبين في هذه العملية الحوارية» [5]، فهي تأخذ نغمتها من خلال تصادمها مع الكلمات الأخرى.

---

[1] ينظر، منيرة شرقي، المبدأ الحواري عند ميخائيل باختين، مرجع سابق، ص84.

[2] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، مرجع سابق، ص59.

[3] جميل حمداوي، أنواع المقاربات البوليفونية، دار الريف للطبع والنشر الالكتروني، تطوان، المملكة المغربية، ط1، 2020، ص08.

[4] ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر يوسف حلاج، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 1988، ص33.

[5] المرجع نفسه، ص32.

إذا فالحوارية تتجسد في الخطاب من خلال الطبيعة التواصلية للفظ بين المرسل والمتلقي« فكل تواصل لفظي يجري على شكل حوار، فالحوارية هي العلاقة بين خطاب الآخر وخطاب الأنا أو هي تداخل خطابات الغيرية في ملفوظ المتكلم » [1].

إضافة إلى ذلك فقد أشار باختين إلى الخطاب الروائي وجعل من هذا الأخير الكيان الأول للحوارية فيقول« إن الخطاب الروائي أصيل بعمق، ومتميز سواء عن الخطاب البلاغي أو الخطاب الشعري وتتحدد أصالته بعلاقة حوارية غالبة مع التعدد اللغوي... وإن لغة الرواية تتشيد داخل فعل متبادل حواري متواصل مع اللغات التي تحيط بها » [2]، أي أن الرواية تتطور وترتقي كلما توسعت أبعاد الحوارية فيها.

ويقول "فيصل دراج" في نشأة الحوارية « ينشئ باختين نظرية الرواية على نظرية اللغة الحوارية وما يقول به متوقع منذ أن رأى في الرواية صورة عن اللغة ورأى في اللغة صورة حوارا لا يتقطع، تأخذ الرواية في هذه الرؤية صفات الحوار وتكون تجسيدًا له أي كتابة ديموقراطية... ولأنها على ما هي عليه يكون المبدأ الحواري قوامًا لها» [3].

كما أن باختين لم ينفِ صفة الحوارية عن بقية الأجناس الأدبية الأخرى كالشعر « فمثل هذه الصورة الحوارية يمكن أن توجد في كل الأجناس الشعرية أيضا.. لكن لا يمكن أن تتفتح وتتعقد وتتعمق وبالتالي تبلغ الاكتمال الفني إلا في ظروف الجنس الروائي » [4]، فالحوارية لا تكون في الشعر كما في النثر وبالأخص الرواية إذْ أن صورتها في النص الشعري لا تتساوى مع الحوارية في النص الروائي لأن هذا الأخير « يقوم على تعددية الأصوات وتعددية اللغات بسبب التنوع الكبير في الشخصيات. إن الرواية تجمع الخطابات المختلفة وتصغها في علاقة مواجهة وتجعلها تتعايش وتتحاور وتتعامل مع بعضها البعض... وبالتالي تقوم على الحوار الذي ينشأ بين الأصوات المختلفة » [5].

كما يرى باختين أن الحوارية تقوم على« دمج كل ما هو اجتماعي في مكونات النص الدالة بحيث لا يفرق بين ما هو إيديولوجي وما هو لغوي » [6] فبالتالي تجمع بين عدة جوانب منها الاجتماعي والفكري لتشكل نصا

---

[1] صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية (1) مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ص170.

[2] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص150-151.

[3] فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999، ص70.

[4] ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، مرجع سابق، ص32.

[5] إيمان مليكي، الحوارية في الرواية الجزائرية (الغيث لمحمد ساري، مرايا متشضية لعبد الملك مرتاض دم الغزال لمزراق بقطاش)، مذكرة لنيل شهادة ماجستير في الأدب العربي الحديث، قسم الأدب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، 2013/2012، ص10.

[6] حميد حميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، مرجع سابق، ص48.

ذو دلالة معينة ومن جهة أخرى لم يفصل باختين بين الأدب والمجالات الأخرى« إذ يعتبر هذه الحقول –الحقول الثقافية والإيديولوجية– كائنة في الإبداع ذاته وملتحمة بالمظهر اللساني فيه» [1] بمعنى أنه يسعى للجمع بين اللغة والفكر في إنتاج نص يحمل دلالة معينة.

وقد ميّز باختين بين نوعين من الحوارية «الحوارية الخارجية "Dialogisme Externe" الحوار بالمعنى الجاري للمصطلح"[2]، والحوارية الداخلية "Dialogisme Intérieure" هاته الحوارية تعمل بخصوص ما يسميه باختين "slovo" ترجمت بكلمة "mot" لكنها فسرت من مختلف النقاد أو المترجمين بحيازتها لمعنى خطاب،كلام "parole » [3].

ولكي يتجلى مبدأ الحوارية في الرواية حسب باختين يجب أن تشمل على مجموعة من المستويات والآليات تتمثل في:

تعدد الأصوات أو الشخصيات « وتعني الأصوات التي تتصارع فيما بينها فكريا وإيديولوجيا » [4]، وكذا تعدد الرواة، التهجين، الأسلبة، الباروديا والحوارات الخالصة وغيرها، والتي سنفصل فيها لاحقًا بحيث نشرحها ونُجري تطبيقها على روايتنا "حذاء إسباني".

رابعا: من حوارية باختين إلى تناص جوليا كريستيفا:

عملت جوليا كريستيفا على تطوير مبدأ الحوارية لبناء نظريتها والتي طرحتها في الساحة النقدية « منذ بداية السبعينيات من القرن الماضي لتصنع مصطلح التناص بعد أن استلهمت أفكارها من الإرث النظري الذي تركه باختين» [5]، فالباحثة البلغارية لم تنطلق من فراغ وإنما جعلت من أفكار باختين أساسا متينًا ومنطلقًا رئيسيًا لميلاد مصطلح التناص والذي وضعت تعريفاته نتيجة ممارستها النقدية حول النص حيث تقول« النص جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من

---

(1) حميد حميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، مرجع سابق، ص48.

(2) نعيمة فرطاس، نظرية التناصية والنقد الجديد، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع01، الجزائر، جوان،2007، ص236.

(3) المرجع نفسه، ص237.

(4) ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، مرجع سابق، ص11.

(5) فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، مرجع سابق، ص145.

الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه » [1]، فهو عملية تداخل نص في نصوص أخرى، إذْ أنه في فضاء نص معين تتقاطع مجموعة من الملفوظات المتعددة من نصوص أخرى سابقة أو متزامنة مع هذا النص.

كما تعبر عنه بقولها «كل نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر وهو فسيفساء تتقاطع فيه شواهد متعددة لتولد نصا جديدا» [2]، والمقصود من هذا القول أن جميع النصوص تتداخل مع بعضها البعض وبالتالي تمتص من نصوص أخرى ليولد نص جديد، هذا الأخير « الذي لا يتأس على نفسه وإنما يقوم باستحضار نصوص أخرى غائبة ويوضفها داخل النص الحالي ومنه مصطلح التناص يشير إلى العلاقات الموجودة بين نص ما والنصوص المستحضرة فيه » [3].

« وقد تحدث باختين عن علاقة النص بنصوص أخرى دون استعماله مصطلح التناص، حيث استخدم مصطلح الحوارية للتعبير عن العلاقة الجوهرية التي تربط بين خطاب وخطاب آخر، هذا الأخير الذي لا يقوم حسبه على فاعلين وبالتالي حوار محتمل» [4].

ولقد ربط باختين الحوارية بالجنس الروائي فيقول «تحاكي الرواية بسخرية كل الأنواع وبالضبط لأنها أنواع... وهي بذلك تكشف عن أشكالها ولغتها التعاقدية إنها تقصي بعضها وتدمج بعضها الآخر في بنيتها الخاصة معيدة تأويلها ومانحة إياها رنة أخرى » [5]، فالتناص أو الحوارية حسبه تكمن في الرواية أكثر من الأجناس الأخرى وذلك من خلال العلاقة التفاعلية بين النصوص.

وفي مقابل ذلك تخالف جوليا كريستيفا أستاذها في حين أنها تفتح مجال التناص حيث يقول "مولاي بوخاتم": « يذهب النقاد مصطلح التناص وليد الحوارية لدى باختين لأن الباحثة جوليا كريستيفا وهي تقدم المفهوم في تخريجاته تعتبر النص جهاز فوق لساني يعيد توزيع نظام اللغة على أنه يتحدد عن طريق تبادل النصوص، وعليه لا تحصر مجال التناص على النصوص الأدبية فحسب وإنما توسعه ليشمل النصوص العلمية والخطابات السياسية وتعدّ التقاطع بين النصوص كأسلوب في تشكيل لفضاء معين » [6]، بمعنى أن النص عندها بمثابة ظاهرة

---

[1] جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص21.

[2] فيصل الأحمر، معجمع السيميائيات، مرجع سابق، ص146/145.

[3] جيرالد بيرنس، المصطلح السردي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص117.

[4] يُنظر، حاتم الصكر، ترويض النص (دراسة للتحليل النص في النقد المعاصر إجراءات ومنهجيات)، مرجع سابق، ص184.

[5] سعيد يقطن، الرواية في التراث السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص05.

[6] مولاي بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السميائي، منشورات اتحاد العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2005، ص217.

عبر لغوية يعيد –النص– توزيع نظام اللغة بكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية فهو عملية إنتاجية ولوحة من الاقتباسات وتحويل لنصوص أخرى ولا ينحصر في هذا التناص في مجال النصوص الأدبية بل يتعداها إلى الخطابات السياسية والنصوص العلمية.

تقول جوليا كريستيفا في هذا الصدد « النص إذًا انتاجية وهو ما يعني:

أ- أن علاقته باللسان الذي يتموقع داخله هي علاقة إعادة توزيع (صادمة بَنَّاءَةٌ) ولذلك فهو قابل للتناول عبر المقولات المنطقية لا عبر المقولات اللسانية الخالصة.

ب- أن ترحال النصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى » [1]، وعليه فالإنتاجية مفهوم جديد أضافته إلى فكرة الحوارية لبناء مفهومها النقدي كون النص عبارة عن إنتاجية وعلاقته باللغة ما هي إلا علاقة تفكيك وإعادة بناء وبالتالي إنتاج نص جديد، أي تتم العملية الجوهرية "التناص".

[1] جوليا كريستيفا، علم التناص، مرجع سابق، ص21.

الفصل الثاني: التعددية في الرواية (الرواة، الأصوات والشخصيات)

أولا: تعدد الرواة.

ثانيا: تعدد الأصوات والشخصيات.

أولا: تعدد الرواة:

يعد الراوي المحور الأساسي في العمل الأدبي إذ من خلاله يمكننا الغوص في عوالم النص الروائي فهو: «الشخص الذي يسرد الحكاية وهو من اختراع المؤلف وتصوراته الخاصة وهو –أي المؤلف–الذي يختار له موقعا يقربه من الأحداث والشخوص والعناصر الأخرى المتداخلة في الحكاية كالمكان والزمان » [1] ويتعدد الراوي في العمل السردي بتعدد أحداثه والوظائف التي يقوم بها، فقد يكون مشاركا أو محايدا أو عليما بكل شي وهذه سمة من سمات الرواية الحوارية وسنبرز ذلك من خلال روايتنا "**حذاء إسباني**" في ما يلي:

1. الراوي المشارك وغير المشارك:

أ– الراوي المشارك:

هو الراوي الذي: «يشارك الشخصيات في صناعة الأحداث إذ يقترب منها اقترابا شديدا حتى يصبح واحدا منها فيمتزج بمواقعها ويتزاحم في صراعها مع الزمان أو يشهد الصراع ويراه بعينه » [2]، وقد تكون مشاركته ثانوية أو أساسية.

ويتجسد هذا النوع في الرواية من خلال شخصية البطل الرئيسية "مانويل قريقوري" الذي ساهم في تشكيل الأحداث وسيرورتها فكان العجلة المحركة لها ومن المقاطع الدالة على ذلك نجد قوله: « كنت في سن الرابعة عشر أو أكبر قليلا أغادر المنزل في سفح القلعة وأسير في الطريق التي تشق حقول الذرة أرى الخرفان والماعز وألمح رجالا بمظلات ونساء بتنانير... أتابع أسراب الحمام التي تحط على أشجار البرتقال وعندما أبلغ الكنيسة الأبراشية في وسط البلدة أجلس أمام الواجهة المقدودة من الرخام الأزرق حتى ألمح فلوريدا تعبر نحو الطريق»[3]

فالراوي هنا مشارك في الحديث صادق فيما يقوله، إذ روى لنا أحداثا ذهابه إلى القلعة والكنيسة من أجل رؤية حبيبته معبرا عن ذلك بضمير الأنا الذي يدل على حضوره الذاتي.

---

[1] إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، دار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2010، ص77.

[2] عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة مصر، ط1، 2006، ص 120.

[3] محمد عيسى المؤدب، حذاء إسباني، دار ضمة النشر والتوزيع، د ط، المسيلة، الجزائر 2021، ص 67.

ونجد أيضا حضور "مانويل" كراوي مشارك في رسالة أرسلها إلى أمه القديسة ماريا والذي يقول فيها: «قديستي: بإمكاني أن أكتب لك شيئا أيتها الأم العظيمة، شيئا يريح أعصابي على الأقل كنت مند دقائق احتفل بإشعال مصباح الكيروسين الذي اقتنيته هذا المساء من متجر قريب من الميناء قلت للتاجر وأنا أسلمه ثمنه: سأحتفظ به للأم ماريا أعتقد أنه لم يفهم شيئا ومع ذلك ابتسم وهو يسلمني المصباح الأزرق».[1]

وفي موقف آخر يقول "مانويل" ساردا أحداث صيده للقنفد البحري مع أصدقائه: «بدأت مغامرتنا بجحور الهوارية وهي سلسلة صخور وارتفاعات وتجاويف تتربى فيها الأسماك في عمق البحر... تدربت على الغطس في أعماق الرأس الطيب، بدأت بعمق لم يتجاوز عشرة أمتار وخلال أيام نزلت على عمق ثلاثين مترا فقد يسر لي ضاغط الهواء النزول إلى التجاويف الصخرية ومعاينة مراقع القنفد» [2]، فالراوي هنا مشارك بصفة حصرية ومباشرة لأحداث عاشها في عمق البحر مع رفاقه.

كما يشاركنا البطل "مانويل" أحداث قصة عودته إلى بلده الأم بعد هجرة دامت لسنوات فيقول: «وصلنا إلى مدريد ليلا ولم أستطع الخروج إلى الشوارع الصاخبة التي بدأت شظاياها القديمة تتجمع في رأسي، مثير هذا القدر الذي أعادني إلى ذكريات شارع "غران فيا" لقد أمضيت فيه شهرا كاملاً سنة 1934 عندما قدمنا الى مدريد لحضور تدريب خاص بمشاة البحرية» [3] فالراوي هنا أيضا مشارك يسرد لنا شريط ذكريات عاشها في مدينة "مدريد" محاولا الغوص في وأدق التفاصيل التي بقيت عالقة في ذكرياته.

وبالإضافة إلى شخصية "مانويل" نجد شخصية أساسية أخرى في الرواية تقدمت دور الراوي المشارك وهو "أنور" وذلك من خلال قوله: «قبل دقائق أتمت السيدة زهرة أشغال تنظيف الفيلا، أناديها السيدة زهرة منذ أيامها الأولى معنا أنا ومارسيلا، لقد تجاوزت الخمسين ولا زالت تحافظ على طاقتها والأهم من ذلك أنها تواظب على رعايتي حتى خلتها فردا من أفراد عائلتي ولا عائلة لي في قليبية غيرها» [4].

فالراوي هنا هو أحد شخصيات الرواية وهو "أنور" الذي نقل لنا أحداثا عاشها في منزله مع "السيدة زهرة"، فبالتالي هو قريب من الحدث ومشارك فيه.

---

[1] محمد عيسى المؤدب، حذاء إسباني، ص 73

[2] المصدر نفسه، ص 184.

[3] نفسه، ص 231.

[4] نفسه، ص 11.

ومن الأحداث التي تدل على مشاركته أيضا نلمس قوله: «كانت بداية جلوسي مع السيد مانويل مثل صمت المقابر أغرق هو في صمته ومتابعة ما يجري في البار... وأنا تجنبت المبادرة بالحديث حتى لا أفسد تركيزه، حافظت على اختيارات الليلة الأولى، طلبت قنينة ماغون، وسلطة وشرائح لحم، واكتفى السيد مانويل بالسلطة وكؤوس الباستيس التي يرتشفها على مهل».[1]

وهنا نشهد حركة "أنور" الفاعلة في سرد الأحداث بشكل واضح معتمدا في ذلك على إحياء المشهد بأسلوب درامي.

ولا يزال الراوي ينقل لنا أحداث مشاركته في الرواية فيقول: «بعد رجوعي من مقبرة بورجل وجدت أمامي متسعا من الوقت للذهاب إلى فندق فلوريدا كان يومي ممتعا وشاقا مع صوفيا مارتينيز فرغبت في قنينة ماجون لأستعيد توازني وأروض الكلب الذي بدأ ينبح داخل بطني ففي تونس لم يسمح للوقت حتى بتناول لمجة خفيفة»[2] ويضيف قائلا: «تركنا السيارة قريبا من سوق الخضار وسرنا نحو باب بلد في الواحدة ظهرا... لم يصادفنا أحد في ذلك الوقت كانت الأبواب مغلقة ولم نسمع أصواتا كأننا نقتحم زقاق الأموات»[3] فمن خلال ما سبق نلاحظ سيطرة كل من شخصية البطلين "مانويل" و"أنور" على عملية السرد حيث كانا راويين مشاركين في صناعة الأحداث.

كما نجد شخصيات أخرى ثانوية اسمعتنا صوتها في الرواية كون الراوي المشارك لا يهتم بكونه يسرد حكاية عادية هو فيها البطل، بقدر ما يهتم بسرد حكاية مشوقة حتى وإن كان دوره ثانويا فيها[4]، فمن الشخصيات الثانوية التي أدت دور الراوي المشارك نجد "فلوريدا" والتي كانت مشاركة في الحدث من خلال مذكراتها التي كتبتها قائلة فيها: «مرت اليوم خمسة أيام على تلك اللحظات التي رأيت فيها عزيزي مانويل لقد ظل يحدق في وجهي ... عرفت وجهه من أيام ذكرياتنا القديمة أكثر من صوره المنشورة في الجرائد، لم أصدق أني سأراه في كارتاخينا اليوم،

(1) محمد عيسى المؤدب: حذاء إسباني، ص 40.

(2) المصدر نفسه، ص 83.

(3) نفسه، ص 261.

(4) نبيل حمدي، العجائبي في السرد العربي القديم، دار الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 01، 2012، ص 45.

فقدت الأمل تماما ولم تتحقق المعجزة وللأسف لم أصادفه مرة ثانية»[1] فقد كانت مشاركة في ثنايا تلك السطور مسترجعة بذلك بعضا من لحظاتها التي مرت على شريط الذاكرة.

كما برزت شخصية أخرى وهي "صوفيا مارتينيز" الصحفية التي أرادت إجراء بحث حول السيد «مانويل قريقوري" وتجسد صوتها من خلال رسالة قالت فيها: «عزيزي أنور لا أعرف كيف ستتقبل رسالتي، ولا أظنك تصدق ما حدث لي طوال هذه الأيام في قليبية لقد كان باطني يبكي وأنا أحقق في كل التفاصيل التي عاشها عزيزنا الضابط الهارب من الموت... عندما وقفت أمام قبر مانويل في المرة الثانية استعدت الطمأنينة التي افتقدتها في قليبية.. لم أرتجف ولم أغرق في تفكير عصبي مثل ما حدث أثناء زيارة القبر برفقتك...» [2] وبهذا نصل إلى أن الراوي المشارك ساهم بالقدر الكبير في سيرورة الأحداث وتجسد ذلك بحضوره الذاتي بأسلوب مباشر.

ب- الراوي غير المشارك

وهو «الراوي الذي تفصل بين موقعه وموقع الشخصيات مسافة زمنية أو مكانية ومن ثم فإنه لا يدعي أنه يشارك في الأحداث التي يرويها أو أنه رآها ويأتي السرد على لسان هذا الراوي غالبا بضمير الغائب وصيغة الماضي»[3]، بمعنى أن الراوي غير المشارك هو الذي يكون داخل الرواية لكن غير مشارك في الحدث ومن المقاطع التي تجسد هذا النوع في الرواية نستقي ما يلي: «قالت إيزابيلا وهي تفرك شعر رأسي هربت من زوجي وعمري 20 سنة لم يعد بإمكاني أن أتحمل أكثر وكنت على يقين أن ذلك هو قدري بقيت مع بيدرو شهرا واحدا قبل الزواج كنت أحلم بفستان أبيض أتباهى به أمام صديقاتي وبعد أسبوع من الزواج عرفت أن الفستان المزين والفضفاض كذبة كبيرة وأن الزواج مجرد سجن اختياري»[4] ففي هذا المقطع رويت الأحداث على لسان "مانويل" الذي قام بنقلها عن راو قبله وهي "إيزابيلا" التي شاركتنا قصه زواجها من "بيدرو"، فشخصية "مانويل" موجودة في الرواية لكنها غير مشاركة في أحداث القصة المروية.

وفي حوار آخر بين "مانويل" و"أحمد زنينة" تجلى الراوي غير المشارك في قول "مانويل": «أشعل سيجارة ونحنح ثم تابع.. لم تتركني أوستينا يا مانو، كنت أعرف أنها ستعود وتبحث عني صادفتها منذ ثلاثة أيام في الميناء بقبعتها المزيفة وتنورتها الحمراء شعرت بخدر ساقي وانا أراها ثم جرى الدم في وجهي، ورافقتها إلى منزلها بباريس الصغيرة» [5]

---

(1) محمد عيسى المؤدب، حذاء إسباني، ص 273.

(2) نفسه، ص 293.

(3) عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، مرجع سابق، ص 101.

(4) محمد عيسى المؤدب، حذاء إسباني، المصدر السابق، ص 147.

(5) نفسه ص 170.

فمانويل هنا غير مشارك في حدث التقاء "أحمد زنينة" و"أوستينا" لكنه حاضر في الرواية وفي نفس السياق نجد مثالا آخر للراوي غير المشارك ينقل لنا الأحداث التي عاشتها الأم ماريا في انتظار ابنها "مانويل" قائلا: «لم تتركني ماريا دست رأسها في حضني وانهمرت دموعها انتظرتك ماريا أكثر من 30 سنة... سنة 1939 وبعد أن انتهت الحرب قدم أعوان الشرطة إلى منزلنا وقادوا ماريا إلى بناية مجهولة وحققوا معها ساعات مرت علينا كأنها سنوات، عادت منهكة أغلقت غرفتها وظلت تبكي أياما ولما اكتشفت جرحا في ساقها اليمنى شهقت باكية وقالت كلمات قليلة عن تعذيبها حتى تعترف لهم بمكان مانويل....، انتظرتك ماريا في محطة القطار يا مانويل في الصباحات والمساءات الباردة، ثم تعود حزينة وملوية العنق...»[1] ، فالراوي هنا غير مشارك في الحدث غير أنه حاضر في الرواية.

2. الراوي العليم:

وهو «الراوي الذي يتخذ موقعا ساميا يعلو فوق مستوى إدراك الشخصيات فيعرف ما تعرفه، وما لا تعرفه ويرى ما تراه وما لا تراه، وهو المتحدث الرسمي باسمها فلا يسمع القارئ إلا صوته، ولا يرى الأشياء إلا من وجهة نظره»[2] ، بمعنى أنه محيط وملم بكل جوانب وحيثيات الشخصيات والأحداث التي تقوم بها هذه الأخيرة فهو مثل الإله يعلم ما يدور في الرواية ككل ويمكننا تمييز نوعين من الراوي العليم في الرواية هما:

أ– الراوي العليم المحايد: وهو الراوي الذي يتتبع الشخصيات وينقل الأحداث بطريقة سطحية مجردة من العواطف وقد تجلى هذا النوع في الرواية في قول الراوي: «جلست السيدة سارة بجانب سيدة عجوز لم تتخلى عن قبعتها ولم تتوقف عن الثرثرة بصوت مرتفع ابتلعت حكايتها بقية الحوارات.. لبثت ترفع حاجبيها أو تهز رأسها ثم تنفض سيجارتها ضاحكة أمسكت العجوز بذراعها متأمله الصليب الذي يتوسط صدرها وسألتها بالفرنسية هل انت مسيحية؟ اكتفت السيدة سارة بهزة من رأسها وكأنها تتفادى تمادي المرأة في الثرثرة ثم أخرجت مرآة صغيرة من حقيبتها لتتفقد مكياجها» [3] فالسارد هنا عليم محايد يروي لنا الأحداث التي دارت بين "سارة" والسيدة العجوز وهما يتبادلان أطراف الحديث دون تدخل منه، وفي مقطع آخر يبرز دور الراوي العليم المحايد عندما يقول: «مات مانويل قريقوري ساناهوجا يوم 30 جويلية 1995 في مصحة التوفيق بعد أزمة صحية في حدود التاسعة ليلا أغمض عينيه إلى الأبد وهو يردد إلى الأمام إسبانيا.. تحيا فلوريد.. تحيا فلوريدا..» [4]، فالراوي هنا يسرد مشهد موت الضابط "مانويل قريقوري" ملما بجميع تفاصيل الأحداث مجردا من العواطف والانفعالات.

---

[1] محمد عيسى المؤدب، حذاء إسباني، ص 241

[2] عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، مرجع سابق، ص 101.

[3] محمد عيسى المؤدب، حذاء إسباني، المصدر السابق، ص 43

[4] نفسه، ص 55.

وتحول الراوي في مواضع أخرى إلى مصور فوتوغرافي فنقل لنا مشهد النادل "أداما" بدقة متناهية إلى ذهن القارئ وتمثل ذلك في قوله: «لا يتوقف أداما يضع الطبق المستدير في كفه، ويظل في حركة دؤوب يرفع القوارير الفارغة يأتي بأخرى ملأى يغير المنفضة، يزيل بقايا مأكولات يحضر مأكولات أخرى لا يتخاطب إلا مع كهل يرتدي مظلة وهو ينوب الجماعة في التخاطب مع النادل بالفرنسية وفي الأثناء ينحني للكهل حتى يدقق في طلباته»[1] فالراوي هنا شأنه شأن آلة التصوير المثبتة على حامل تلتقط الصور من زاوية معينة دون أن يكون لها أثر في المشهد.

ب– الراوي العليم المنقح: وهو الراوي الذي ينقل الأحداث ويتدخل تدخلا مباشرا ليظهر رأيه بها ويفسرها أو يؤكد صحة ما يرويه ومن الأمثلة البارزة التي تجسد ذلك قوله: «ظلت مارسيلا منشغلة بالحقيبة التي سترافقها إلى المستشفى كانت ترتب القطع الصغيرة بشغف وتبتسم لها وتحاورها إلى حد الثرثرة أحيانا وكل ما اقتنت قطعة جديدة... تعيد ترتيب الحقيبة تفرغها ثم تطوي قطعها الصغيرة وتعطرها وتقبلها كأنها تقبل مولودها وبذلك الإحساس الغامر إحساس الأمومة العظيم»[2]، والملاحظ هنا أن الراوي عليم منقح عمد إلى تصوير شخصية "مارسيلا الأم" التي تنتظر صغيرها بكل شغف وحب.

وفي سياق آخر يقول: «كانت "فرجينيا كوفينساو" في عقدها الثالث اختارت أن تترك منزل عائلتها في سردينيا وتستقر في قليبية عاشت قصة حب عاصفة انتهت إلى خيبة وإنهاك وقادها قدرها إلى قليبية مثل ما قاد العشرات من الرجال والنساء» [3]، وهنا تتضح لنا صورة العاطفة بشكل جلي وواضح؛ إذ يكشف لنا الراوي معاناة "فيرجينيا" عند سقوطها في شباك الحب.

3. الراوي الثقة:

وهو الراوي الذي يعتد بكلامهم ولا يشكك في صحته و«تكون رؤيته مطابقه لرؤية الكاتب وبالتالي تتطابق مع رؤية القارئ الحقيقي أو المتخيل فالراوي يسرد واقعة أو يستخدم أسماء لأماكن معروفة بأوصافها الحقيقية أو يتقيد بتواريخ لأحداث مشهورة أو غيرها شرط أن تكون مطابقا للواقع المعيش»[4]، وقد جاء ذلك في روايتنا من خلال بعض المقاطع السردية ومثال ذلك قول الراوي: «المقبرة المسيحية تجاور المقبرة اليهودية وهي محاطة بسور مرتفع اسمها يعود في الأصل إلى الحاخام إلي بورجل الذي توفي سنة 1898 يخيل لمن يدخل المقبرة أول مرة أنه تسلل إلى مدينة

---

(1) محمد عيسى المؤدب، حذاء إسباني، ص 87

(2) المصدر نفسه، ص 123

(3) نفسه، ص 192

(4) عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، مرجع سابق، ص 93، 94.

أثرية فهي لا تخلو من أشجار السرو والكاليتوس صحيح أنها غير منظمة ولا متناسقة ولكنها توفر الظلال والمنظر الحسن»[1] فالراوي هنا نقل لنا صورة المقبرة بكل تفاصيلها الحقيقية حتى أنه قدم لنا بعضا من تاريخها وأصلها الذي يعود إلى الحاخام "إلي بورجل" ويقول في مقطع آخر: «القنفذ من أقدم المخلوقات التي ظهرت على الأرض وأطولها عمرا يصل عمره إلى 200 سنة شكله كروي وله هيكل ذو قشرة صلبة تغطيه أشواك حادة ومتحركة قد تكون سوداء أو خضراء أو أرجوانية.. فمه في الجانب السفلي وهو قادر على حفر فتحات في الصخور بأسنانه...»[2]، فالسارد هنا كان صادقا في تصويره لنا للقنفذ البحري بصورة علمية دقيقة تتطابق والواقع ونجد كذلك من الأمثلة المعبرة بصورة واضحة عن الراوي الثقة قوله: «يقال عن عليسة عندما خططت لبناء قرطاج قبلت بجلد ثور أمام دهشة مرافقيها وكانت تخطط لتأسيس واحدة من أشهر المدن عبر التاريخ قرطاج العظيمة قصت عليسة جلد الثور إلى أشرطة دقيقة طويلة أحاطت بها كامل الهضبة التي تسمى بيرصا»[3]، فالراوي هنا نقل لنا قصة "عليسة" الأميرة الفينيقية ذات العقل الراجح التي تأسست مدينة قرطاج بجلد ثور والتي تضامنت في قصتها الأسطورة مع التاريخ مؤكدا في ذلك على مصداقيته وشفافيته في نقل الأحداث.

ما يزيد من أمانة الراوي وثقته نقله تواريخ وأسماء بعض الأماكن حسب ما هو مطابق للواقع قوله: «لم يستوقفني خبر موت فرانكو يوم 20 نوفمبر 1975»[4] وقوله أيضا: «ستتاح لنا في لقاءات قادمة زيارة المدينة العائمة تحت الماء سنبدأ ببقايا سفينة نوسترا سينور إيدي لاس مرسيدس الغارقة عام 1804 ثم نتوجه إلى أسوار المدينة القرطاجية ونصعد الى قلعة كالي غسرت»[5] وبهذا نقف على أن الراوي الثقة صنع لنا عالما آخرا في روايته من خلال المزج بين التواريخ، الأحداث والأماكن التي أضفت على الرواية نوعا من الأمانة.

4. الراوي الأمين:

وهو الراوي الذي يحدد مصادر معرفته «فمن الرواة من يذكر سنده كأن يقول أخبرني فلان أو قرأت في لفافة... أو يذكر أنه كان شاهدا أو مشاركا أو يذكر بأي طريقة توصل من خلالها للمعلومات التي يتحدث عنها» [6]

---

[1] محمد عيسى المؤدب، حذاء إسباني، ص 54

[2] المصدر نفسه، ص 183

[3] نفسه، ص 197

[4] نفسه، ص 227.

[5] نفسه، ص 255.

[6] عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، مرجع سابق، ص 137.

ويتجلى هذا النمط في قوله: «أ لم يقل أحد الحكماء: إذا كنا لا يكون الموت.. وإذا كان الموت لا نكون» [1]، فقد عمد الراوي إلى نسب الحكم لقائليها، وهذا لا يدل إلا على صدقه وأمانته في نقل ما ليس له، ونجده كذلك في أحد المواضع يقول: «كان أحد الضباط لا أعرف اسمه يردد قصائد لوركا وكان صوته مزلزلا:

عندما أموت..

أترك الشرفة مفتوحة

الفتى الصغير يأكل البرتقال..

أستطيع رؤيته عبر شرفتي

المزارع يحصد القمح

أستطيع سماعه عبر شرفتي» [2]

فالملاحظ هنا أن الراوي بث لنا أنغام قصيدة "غارسيا لوركا" التي جاءت على أحد أفواه الضباط بالحرف والكلمة محددا مصدر معرفته وليؤكد لنا الراوي صدق أمانته. كما أبدع في وضع أمثلة أخرى ومن ذلك قوله: «كامو اختزل عمق ما يمكن أن يحس به الإنسان إزاء الأم الإنسانية من خلال جملته الشهيرة لا أبغض العالم الذي أعيش فيه لكني متضامن بقوة مع أولئك الذين يتعذبون في أرجائه» [3]، ويضيف قائلا: «ألم تقل لي ذات مساء وأنت تستعير حكمة بلزاك الحياة لا تصنع قصصا مكتملة ولا يمكننا الحصول على نهايات قوية وحاسمة إلا في الكتب» [4]

من خلال ما سبق نخلص إلى أن الروائي تقمص أدوارا متعددة في سرد أحداث الرواية، فانتقل بنا من الراوي المشارك إلى العليم ثم الثقة والأمين ليؤكد لنا صفة التعددية في الرواية وبهذا يكون كسر نمطية الرواية الكلاسيكية التي تنسج أحداثها وفق بنية محافظة يسيرها راوي عالم بكل شيء.

ثانيا: تعدد الأصوات والشخصيات

1. تعدد الأصوات:

تعد إشكالية تعدد الأصوات من أهم مميزات الرواية البوليفونية والتي عبر عنها "باختين" أنها: «أصوات مختلفة تؤدي نغمات مختلفة داخل القيمة الغنائية الواحدة، إنها هي ما نعنيه "بتعددية الأصوات" التي تكشف عن تنوع

---

[1] محمد عيسى المؤدب، حذاء إسباني، ص 18

[2] المصدر نفسه، ص 108.

[3] نفسه، ص 248.

[4] نفسه، ص 296.

الحياة وتعقد المعاناة البشرية فكل شيء في الحياة ذو طبيعة طباقية أي يقوم على التعارض»[1] بمعنى أن الأنغام تختلف باختلاف الأصوات وتتنوع باختلاف أصحابها، فإذا ترجمنا من اللغة الغنائية إلى الإبداع الأدبي، فنخلص من قوله إلى أن الأصوات تكشف لنا عن انتماءات الناس في المجتمعات فهناك صوت ينتمي إلى الطبقة الغنية وآخر إلى الطبقة الفقيرة ... وهكذا كون الحياة مبنية على التعارض فكل صوت يعارض آخرا في الأفكار والتوجهات.

وقد جاء هذا التعارض في النص الروائي متعلقا «بأقوال الشخصيات التي تستطيع أن تكسر نوايا الكاتب وتكون بالنسبة له إلى حد ما لغة ثانية»[2]، أي أن الخطاب الروائي يجمع بين صوتين مختلفين صوت السارد وأصوات الشخصيات هذه الأخيرة التي تحمل لغات وأيديولوجيات مختلفة صارت بالنسبة لذلك السارد لغة ثانية ساعدته في تكوين نصه الروائي، ويتجلى التعدد الصوتي في روايتنا "حذاء إسباني" من خلال إعطاء السارد الحرية للشخصيات في التعبير عن أفكارها وموضوعاتها الاجتماعية والسياسية والثقافية المختلفة كونها تتوفر على درجات مختلفة من الاستقلال الأدبي والدلالي.[3]

ويمكننا أن نقسمها إلى ثلاث فئات أساسية هي:

- صوت السلطة.
- صوت المثقف.
- صوت الآخر (من لا سلطة لهم)

أ- صوت السلطة:

وهو «صوت متعال يوجه الحدث ويخلقه له لغته الخاصة ومضمونه الخاص» [4]، أي أنه صوت معارض ومتسلط ومتصدي لأصوات الفئات الأخرى وتجسد في الرواية من خلال شخصيه "فرانكو" القمعية الذي كان أحد قادة الحرب الأهلية في إسبانيا سنة 1939 قام بجرائم شنعاء ضد الثوار من أجل الحصول على كرسي السلطة، وقد ورد هذا الصوت في مقاطع مختلفة نذكر منها قول السارد: «لا أعرف متى سنلتقي مرة أخرى يا ماريا وقناصة فرانكو في كل مكان... فقدنا هنا الإحساس بالأمان وأصبحت الطرقات موحشة ومخيفة اختفى الأطفال كما اختفت القبعات الجميلة ولم تبق غير عيون مرعوبة تتلصص من النوافذ كأننا في مدينه الموتى نرى سحبا من الدخان ونسمع

(1) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص 62.

(2) محمد عيسى المؤدب، حذاء إسباني، مصدر سابق، ص 101.

(3) المصدر نفسه، ص 84.

(4) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 02، 2001، ص 148.

طلقات رصاص ثم شخير محرك شاحنة كبيرة ترفع الجثث»[1]، وقوله أيضا: «في اليوم التالي لاحتلال كارتخيتا يوم 31 مارس 1939 أطلقت قوات فرانكو آلة القمع الوحشية في شوارع المدينة انتشرت المدافع البخارية ثم انتشر الجنود الملثمون والحرس المدني برشاشاتهم وبنادقهم وخناجرهم ما حدث كان فظيعا، سحقوا الجمهوريين وكل من كانت له علاقة بهم ثم اغتصبوا الكثير من نسائهم وبناتهم وعذبوا أطفالهم»[2]، والملاحظ في هذه المقاطع السردية مواجهة بين صوتين مختلفين صوت السارد (الأنا) وصوت السلطة والقوة والسلاح وهو (الآخر) مما انتج لنا حوار هذا الأخير الذي أحدث صراعا وولد لنا حركية بين الشخصيات جعلت أقفال الاستبداد تزول وحركة الحرية تسطع بين ثنايا النص لينتج بذلك تعددية صوتية، وتجسد صوت السلطة كذلك في مقطع آخر يقول فيه: «جريت نحو السلم ونزلت الدرجات ففاجأتني وجوه غريبة اقتحموا بهو الفندق ثم تهجموا على مكتبتي كانوا يرتدون عمائما ويشهرون عصيهم في وجهي جواركينا المحاصرة وراء المكتب... هشموا قوارير النبيذ المصطف في خلفية الكونتوار وكانوا يصرخون ويرددون كلمات لم أفهم الكثير منها قفز أحدهم خلف الكونتوار ورش مادة حارقة على المكتب وأشعل النار واسترسل البقية في الهتاف الله أكبر»[3]، فبرز لنا صوتان متحاوران صوت الأنا "مانويل" الذي يسرد الأحداث وصوت الآخر وهم رجال الدين المستبدون الذين يريدون فرض سلطتهم على صاحب الفندق "مانويل" بالقوة والعنف.

ب– صوت المثقف:

وهو «صوت الشخصيات المركزية فهي جميعا مثقفة تعيش هوس التفكير والحلم به وترفض الذات والواقعة معا في كل تفاصيلها» [4]، ويتجلى هذا الصوت في الشخصيات الرئيسية المتعلمة والمثقفة التي تسعى إلى تغيير الأفكار الراسخة وشحنها بأخرى متطورة وتجسد هذا الصوت في الرواية من خلال شخصيتي "مانويل قريقوري" و"أنور قاسم" ومن النماذج التي تجسد ذلك في الرواية نستقي أهمها:

يقول "أنور": «أخرجت بطاقة هويتي ثم استأنفت: "أنور" أستاذ حديث العهد بقليبية وأحتاج إلى الإقامة في الفندق وأغلب الظن سأقيم ثلاثة ليال»[5]، وقوله أيضا: «زارني في المعهد منذ شهر على ما أعتقد، ليسألني عن ابنته إشراق التي ترغب في التوجه إلى شعبة الآداب نصحته يومها بأن يدعم رغبتها ويراجع قناعته بأن الآداب شعبة الفقراء ثم

---

[1] محمد عيسى المؤدب، حذاء إسباني، ص 74.

[2] المصدر نفسه، ص 116

[3] نفسه، ص 209

[4] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، مرجع سابق، ص 149.

[5] محمد عيسى المؤدب، حذاء إسباني، المصدر السابق، ص 27.

سلمته قائمة كتب وقلت: نحن نحتاج إلى تلاميذ مميزين يحبون الآداب وأنا على يقين يا دكتور من أن هذه الكتب ستساعد إشراق في تنمية حسها النقدي»[1]، فشخصية "أنور" شخصية مثقفة فاعلة في المجتمع سعلت إلى تغيير فكرة راسخة في أذهان الناس هي أن شعبة الأدب شعبة الفقراء، وبهذا يتجلى لنا صوتان مختلفان: صوت مؤيد وآخر رافض، مولدا لنا حوارا داخل المتن الروائي.

أما شخصية "مانويل" فهي الأخرى متشبعة بالثقافة ومن المقاطع التي تؤكد ذلك نجد قوله: «السيد مانويل كان يقرأ باستمرار وكان مدمنا على قصائد لوركا حدثنا في مناسبات كثيرة عن مسرحيته "عرس الدم" وكان يعشق "خوان غويتيسيلو" الروائي الكبير والمعارض الشرس لفرانكو، مكتبه كان مزدحما بالكتب ولولا تعرضه للاحتراق في أحد ليالي الصيف على أيادي متشددين دينيين لكانت مذكراته أمامنا الآن»[2]، وقوله أيضا في مقطع آخر: «قلت وأنا أنظر نحو الميناء: أنتم تخافون كل شيء لأنكم لا تستخدمون العقل ولا تملكون المعرفة ولا الرغبة في البحث عن تلك المعرفة اكتفيتم بما تعلمتموه من آبائكم وأجدادكم ولم تحصلوا على تطوير إمكانياتكم لذلك لم يتطور الإنتاج، لا أخفي أني متأثر بشخصية ماغون القرطاجي لقد ترك موسوعة فلاحية فيها المراجع الأساسية لتعلم الزراعة، ماغون كان محاربا ومزارعا وخدم الإنسان وعلى غراره بوسعي أن أقدم تصورا لتطوير طرق الصيد البحري في تونس فعلموا أبنائكم الصيد ولا ترموا لهم الشباك القديمة»[3]، فالملاحظ هنا وجود صوتين متحاورين صوت السرد المباشر "مانويل" الذي يعبر عن مدى سعة أفقه وثقافته نتيجة حبة وشغفة للبحث والاطلاع والتأثر ببعض العلماء، وصوت آخر غير مباشر يمثل شخصية البحارة الذين اكتفوا بما لقوا عليه آبائهم وأجدادهم، فقد بنى السارد هنا وعيه انطلاقا من ظروف وأحداث مجتمعة ساعيا إلى كسر الجمود الفكري والتغيير نحو الأفضل وكان لثقافة "مانويل" خلفية اجتماعية وفكرية مثلها والده الذي شجعه على المطالعة والبحث فيقول: «في سن 15 اكتشفت علم الكتب بمكتبة أبي الصغيرة وتصفحت كثيرا منها لأفهم العالم فأدركت أن الكتب جنة الأرض، الكتب في اعتقاد فيليكس كنوز غير مدنسية، مهما تقادمت لذلك كان يحتفظ بها»[4] فيتطابق هنا صوتين، صوت "مانويل" مع صوت والده.

---

(1) محمد عيسى المؤدب، حذاء إسباني، ص 120.

(2) المصدر نفسه، ص 114.

(3) نفسه، ص 189.

(4) نفسه، ص 248.

ج- صوت الآخر: (صوت من لا سلطة لهم):

«وهو صوت انفعالي إيماني لكن لا حضور إيجابي له»[1]، بمعنى أنه صوت خافت ليس له مشاركة فعالة في النص وهذا ما تبينه كل من شخصية خوسيه في قول السارد: «رأيت في تلك الصور وجه الملازم خوسيه مكسوًا بالدم، ثم رأيت أثر الرصاصة التي اخترقت رأسه من الخلف وظل أثرها يخترق ذاكرتي مؤسف أن ينتحر حضرة ملازم في مثل هذا اليوم المسكين لقد ظل كئيبا طوال اليوم كان يعاني من اضطرابات نفسية حادة»[2]، وكذلك نجد شخصية "رؤوف وزوجته" "باتيل" اللذان كان لهما صوت خافت في أول الرواية ثم اختفى حيث يقول السارد: «لا أنسى يوم وقفت أمامنا "باتيل" المرأة اليهودية الجميلة حزينة بعد إمضاء عقد بيع الفيلا وقالت وهي تهم بالمغادرة مع زوجها "رؤوف" للأسف لقد فرطت في قطعة من روحي لولا الظروف القاسية في باريس ما كان لي أن أفعل ذلك، هنيئا يا سيدة "مارسيلا" بهذا الفردوس والحق أن السيدة "مانويل" كان حريصا أن يتحول هذا النعيم لك»[3] بالإضافة إلى أصوات أخرى مثل: "فيليكس"، "آدام"، و"أركاديو" و"ماجولا" و"ياسمين" و"جوردي"...، والتي كان حضورها سطحيا ووجودها عابرا في الرواية لكن على الرغم من ذلك إلا أنها ساهمت في خلق تعددية صوتية داخل النص الروائي.

2. تعدد الشخصيات:

تعد الشخصية الركيزة الأساسية التي يقوم عليها العمل السردي اذ تساهم بشكل ريادي في تحريك الأحداث وخلق حركية في الرواية كون «الموضوع الرئيسي الذي يخص جنس الرواية ويخلق أصالته الأسلوبية هو الإنسان الذي يتكلم»[4]، بمعنى أن الشخصية هي جوهر النص الروائي باعتبارها المتحدثة فيه إذ تعبر عن أيديولوجياتها وآرائها المختلفة فهي بمثابة المرآة العاكسة التي تصور قضايا المجتمع وخبايا النفوس وتعالجها داخل الرواية وقد تنوعت شخصيات رواياتنا "حذاء إسباني" بين رئيسية، ثانوية، هامشية وشخصيات أخرى أدبية وتاريخية وغيرها... وسنفصل ذلك فيما يلي:

أ- الشخصيات الرئيسية: هي المحور الأساسي والنقطة المركزية التي تنسج حولها أحداث الرواية إذ أن حضورها يكون بشكل دائم من بداية الرواية إلى نهايتها ومن هذه الشخصيات التي لها دور فعال في تحريك الأحداث نجد:

---

(1) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، مرجع سابق، ص 148.

(2) محمد عيسى المؤدب، حذاء إسباني، المصدر السابق، ص 248.

(3) نفسه، ص 13.

(4) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص 101.

✓ **شخصية "مانويل قريقوري":**

وهو بطل الرواية الرئيسي ومحور أحداثها، ضابط في المشاة البحرية الإسبانية قضى سنوات طويلة في المنفى بعيدا عن وطنه بسبب بطش الجنرال "فرانكو" زمن الحرب الأهلية في إسبانيا فيقول: «كانت لحظات دامية ونحن نهرب من رصاص فرانكو ومن جحيمه، لم نكن جبناء بالتأكيد، لسنا جبناء فضلنا الهروب على الخيانة، والانغماس في النظام الفاشي... تلك الصورة خلدت لحظات الخلاص من فرانكو يوم 5 مارس 1939 في ميناء كارتيخيتا للانطلاق نحو ميناء بنزرت»[1] ولكنه على الرغم مما عاشه "مانويل" في تونس من ألم وغربة وحنين لوطنه إلا أنه نجح في تحويل كل ذلك إلى إرادة وعزيمة وانتصار قائلا: «صحيح أنني عشت في المنفى بشمال إفريقيا وبتونس تحديدا ومع ذلك استطعت تحويل الآلام إلى تجربة كفاح وسلام لقد حاولت بكل ما أوتيت من جهد أن أحول الحذاء الحديدي الذي يقعد الإنسان إلى حذاء من الجلد الناعم الذي يضيء له الطريق وحاولت أن أجعل المرأة التي سكنتني أعواما مأوى»[2]

✓ **شخصية "أنور قاسم":**

وهي شخصية رئيسية أخرى تولت سرد الكثير من الأسرار المحيطة بالضابط "مانويل غريغوري"، يعمل "أنور" أستاذا في مدينة قليبية بتونس حيث يقول: «أخرجت بطاقة هويتي ثم استأنفت: "أنور" أستاذ حديث العهد بقليبية وأحتاج إلى الإقامة في الفندق وأغلب الظن أني سأقيم ثلاثة ليالي»[3]، كما يعد من الأصدقاء المقربين للضابط "مانويل" إذ ساهم في تخليد سيرته واسمه بالتعاون مع الصحفية "صوفيا" قائلا لها: «السيدة صوفيا المحترمة أشكر لك ثقتك فيما يتعلق بالبحث الخاص بالسيد "مانويل غريغوري" حقيقة المرحوم يستحق توثيق سيرته أملا أن تكوني جدة في نقل تفاصيلا كثيرة من حياته وأرجو أن لا تكوني مجرد صحفية تبحث عن الإثارة»[4] ومنة نستنتج أن كل من شخصية "مانويل" و"أنور" هما شخصيتان أساسيتين ساهمتا في سيرورة الأحداث وخلق عنصر التشويق في المتن الروائي.

ب– الشخصيات الثانوية: وهي شخصيات مساعدة تشارك في نمو الأحداث وهي أقل ظهورا في الرواية فتعرض بشفافية من طرف السارد، تقوم بخلق الصراع وإثارة الحيوية في النص ومن الشخصيات الثانوية المتواجدة في الرواية نذكر:

---

[1] محمد عيسى المؤدب، حذاء إسباني، ص 41.

[2] المصدر نفسه، ص 237، 238.

[3] نفسه، ص 27.

[4] نفسه، ص 23.

✓ **شخصية "صوفيا غلاردو مارتينيز":**

وهي صحفية أرادت إجراء بحث حول الضابط "مانويل قريقوري" فتقول في رسالة لها: «أنا صحفية وأكتب اليك بصفة باحثة في الواقع أعد بحثا عن البحارة الجمهوريين الذين وصلوا إلى بنزرت وتحديدا شخصية "مانويل" الضابط في مشاة البحرية الإسبانية، ولو سمحت سيدي أحتاج مساعدتك في إنجاز بحث»[1] ليتبين في الأخير أنها حفيدة "فلوريدا" وبحثها عن "مانويل" ما هو إلا وصية جدتها قائلة: «أنا صوفيا مارتينيز غلاردو حفيدة فلوريدا روبيو... لا زلت أذكر يوم سلمتني فلوريدا ورقاتها وقالت وهي تمسك ذراعي لكل فرد صندوق أعباء يورثه من يحب وهذه الورقات صندوقي وأنا أعرف أنك ستقومين بكل شيء من أجل أن تصل إلى مانويل في تونس»[2]

✓ **شخصية فلوريدا روبيو:**

وهي حبيبة وزوجة "مانويل" المرأة التي سكنت قلبه، لكنها سرعان ما تختفي بعد حادثة الانفجار فيقول: «وفجأة دواء انفجار مرعب في المكان... ولم أصدق أني لن أرى فلوريدا بعد ذلك اليوم المشؤوم» [3]، ليأتي بها القدر مرة أخرى بعد عودته إلى كارتيخينا فتقول فلوريدا: «مرت اليوم خمسة أيام على تلك اللحظات التي رأيت فيها عزيزي مانويل»[4]، لكن قصة حبهما توجت في الأخير بالفراق واستطاع مانويل أن يخلد اسم المرأة التي سكنته أعواما إلى مأوى وهو فندق فلوريدا.

✓ **شخصية "إيزابيلا فلوريس":**

المرأة الغجرية الإسبانية وحبيبة "مانويل" عاشت أحداثا قاسية في حياتها بعد زواجها من "بيدرو" كما شربت من كأس الغربة والحنين نتيجة هجرتها إلى تونس مع رجل آخر وامتهنت هناك الرقص فتقول في إحدى المقاطع: «هربت من زوجي وعمري 20 سنة لم أعد أتحمل أكثر وكنت على يقين أن ذلك هو قدري... في لحظة حزن شرعت في الرقص بكامل جسدي المتعب... ما حدث بعد أن توقفت عن الغناء كان مدهشا مسكني إيلي من يدي وقال هل تسافرين معي أيتها الغجرية الجميلة إلى تونس؟ رفعت عيني وهتفت بلا تردد: أرافقك»[5]

---

(1) محمد عيسى المؤدب، حذاء إسباني، ص 21.

(2) المصدر نفسه، ص 295.

(3) نفسه، ص 71

(4) نفسه، ص 273

(5) نفسه، ص 148/147

✓ **شخصية فرانكو**: وهي نموذج للشخصية الظالمة المستبدة والطاغية في الرواية حيث يمثل زعيم الحرب الأهلية في إسبانيا، عرف بسياسته القمعية تجاه الشعب يقول الراوي في هذا الشأن: «بعد ثلاثة أسابيع تقريبا من هروب مانويل ورفاقه أطلقت قوات فرانكو آلة القمع الوحشية في شوارع المدينة»[1]

بالإضافة إلى شخصيات ثانوية أخرى مثل: "أحمد زنينة"، "فرجينيا كوفيستاو"،"سارة "،"وداود" وغيرهم من الشخوص التي ساعدت أبطال الرواية في تسيير الأحداث وتوازنها.

ج- الشخصيات الهامشية:

وهي الشخصيات التي لها دور قصير في العمل الروائي سرعان ما تختفي وتصبح شبه غائبة إذ تقوم بوظيفة تكميلية للرواية، ومن الشخصيات الهامشية نجد:

✓ **شخصية "مارسيلا"**: وهي زوجة "أنور قاسم" تعرف عليها في فندق فلوريدا كانت تعاني من مرض السرطان الذي أنهك كاهلها حتى أدى بها إلى الموت يقول "أنور" في هذا الصدد: «في ليلتها الأخيرة أصرت على مغادرة سرير المرض لتجلس بجانبي مسكت يدها اليسرى مثل ما تعودت تجمدت أصابعها لم تعد قادرة على الحركة ولا على الإمساك بأصابعي... بعد دقائق وصلت الدكتور الخنيسي إلى الفيلا... عندما أعلمته بما حدث قال خافضا بصره للأسف الشديد اؤكد وفاة السيدة مارسيلا». [2]

✓ **شخصية "خوسي" و"أنخيل"**:

وهما ولدا "مانويل" و"فلوريدا" ظهر صوتهما في أول الرواية ثم اختفيا حيث مات خوسيه وبقي "أنخيل" نتيجة الانفجار الذي حدث في القلعة يقول "مانويل": «مات خوسيه وتمكن الأطباء من انقاذ أنخيل كان علينا نحن الاثنين أن نتقبل العيش من دون عزيزنا خوسيه وكيف للعزيز أنخيل أن يصدق أنه سيعيش بعد ذلك دون ذراعه اليمنى»[3].

✓ **شخصية لوسيا**:

وهي أحد الشخصيات التي كان لها دور خافت في الرواية تعرف عليها مانويل في الوكالة التي قطن فيها مع صديقة رامون كان ينوي الزواج بها لكن الموت اختطفها على أيادي الغدر فيقول "مانويل" في مقطع واصفا مشهد موتها: «خفق قلبي وأنا أتسلل إلى شقة لوسيا، بدى الصالون الصغير مظلما ومع ذلك استطعت رؤية لوسيا غارقة

---

(1) محمد عيسى المؤدب، حذاء إسباني، ص 116

(2) المصدر نفسه، ص 17/15

(3) نفسه، ص 70

في أريكتها الخشبية مسكتها من ذراعيها فرأيت آثار الرصاصة التي اخترقت جنبها الأيسر وانتبهت إلى رصاصة أخرى في الظهر كان جسد لوسيا باردا وعيناها الزائغتان تحدقان في الفراغ بكآبة» [1]

✓ **شخصية "أداما":**

وهو مهاجر غير شرعي يعمل كنادل في فندق "فلوريدا" بعد أن حطت به الرحال في تونس درس في كلية الحقوق وهناك التقى بأنجيلا وتزوج كان يطمحان للهجرة إلى إيطاليا ليعيش مستقبلا زاهرا حسب رأيهما فيقول في مقطع سردي: «لا تتخيل يا أستاذ كيف يمكن أن يجمع القدر بين طالب مالي هرب من الصحراء ومن الفقر والجوع ليواصل دراسته في تونس وطالبة فقدت أسرتها في إدلب ففرت من القصف ومن شبح الموت لتقاتل من أجل دراستها» [2]

إضافة إلى شخصيات أخرى مثل: "ماريا"، "سيباستيان"، "شادي"، "ياسمين" وغيرهم من الذين كانوا مكملين لأحداث وشخصيات الرواية.

د– الشخصيات الأدبية:

وهي الشخصيات التي تندرج ضمن مجال الأدب من شعراء وأدباء حيث وظفها الكاتب في روايته، فنجد بعض الشخصيات التي اشتهرت في مجال الرواية أمثال:

✓ **"ألبير كامو"**

في قوله: «فتح محفظة صغيرة بجواره أخرج كتابا، وإن شئت يا أستاذ أنور سأقترح عليك رواية الغريب لألبير كامو ستؤنسك بلا شك» [3]، وقوله أيضا: «جلست أمامي امرأة مسنة انشغلت بقراءة رواية الغريب لألبير كامو في طبعة اسبانية» [4]، "فالبير كامو" شخصية أدبية وكاتب روائي فرنسي جزائري عرف بمؤلفاته العبثية.

✓ **شخصية "خوان جويتيسولو":**

وهو أديب وصح في مستشرق إسباني عرف بكتاباته في مجال القصة والرواية وآداب الرحلة جاء ذكره في قول الراوي: «كان يعشق "خوان جويتيسيلو" الروائي الكبير والمعارض الشرس لفرانكو». [5].

---

[1] محمد عيسى المؤدب، حذاء إسباني، ص 101

[2] المصدر نفسه، ص 121

[3] نفسه، ص 42

[4] نفسه، ص 247

[5] نفسه، ص 114

إضافة إلى شخصية أدبية ذكرها الروائي في قوله: «كنت أشعر كل ما غادرتها بأنني أغادر عالما روائيا مدهشا من عوالم جوزية سارماغو أو "غابرييل غارسيا ماركيز"»[1]

هـ- الشخصيات الدينية والتاريخية:

✓ **الشخصيات الدينية:**

وهي الشخصيات المنتمية إلى أحد الأديان السماوية الثلاثة: (الإسلام المسيحية واليهودية)، وفي روايتنا نجد استعمال الكاتب لشخصيات تنتمي إلى الديانة المسيحية، إذ أدرج شخصية "العذراء" وهي مريم بنت عمران وأم يسوع النصارى حسب المعتقدات الإسلامية والمسيحية، وجاء ذكرها في مقاطع متعددة منها قوله: «سمعت همساتها بعد ذلك يا عذراء ارفقي... يا عذراء ارفقي بهما»[2]، وقوله أيضا: «كانت تهمس بالإسبانية بما يشبه الأنين فخمنت أنها تبتهل للعذراء حتى تخفف من آلام السيد "مانويل"»[3]

وبالإضافة إلى شخصية العذراء نصادف شخصية أخرى وهي المسيح أو يسوع وهو "عيسى ابن مريم" الذي صلب من طرف بلاطس البنطي حسب اعتقادهم، وورد ذكره على لسان الراوي في قوله: «حدقت مندهشا في التماثيل واللوحات والنوافذ الزجاجية ثم دققت في لوحة تصويرية قالت ماريا إنه اليسوع المسيح»[4] وقوله: «سمعت همساتها بعد ذلك يا مسيح... يا مسيح»[5]، كما أدرج الكاتب بعض رجال الدين المسيحيين حيث عرفنا ببعض الأماكن المشهورة فيقول اسمها: «يعود في الأصل إلى الحاخام إيلي بورجل الذي توفي سنة 1898»[6]، وقولة كذلك في مقطع آخر: «بعد ثلاث ساعات تقريبا وصلنا بالتابوت إلى كاتدرائية القديس فانسان دي بول في شارع الحبيب بورقيبة».[7]

✓ **الشخصيات التاريخية:**

وهي تلك الشخصيات والرموز المشاركة في الحروب والمعروفة في السجل التاريخي وقد أدرج الكاتب بعضا منها في روايته فنلمس في مطلع الرواية استحضاره لشخصيتين لهما جذور ضاربة في التاريخ الإسباني وهما "خايمي الأول" ملك أراغون وسيد مونبيليه، و"فيولانتي" ملكة أراغون القرينة، إذ جاء ذكرهما في قوله: «كانت القلعة مقر إقامة

---

(1) محمد عيسى المؤدب، حذاء إسباني، ص 90

(2) المصدر نفسه، ص 16

(3) نفسه، ص 58

(4) نفسه، ص 71

(5) نفسه، ص 16

(6) نفسه، ص 54

(7) نفسه، ص 67

خامي الأول ملك أراغون وزوجته فيولانتي عصفت بهما الأزمنة وبقينا نحن متربعين على العرش»[1]، كما نجد شخصيات أخرى تبادرتها الأجيال ورسخت في الأذهان عبر التاريخ أمثال: "هتلر" وهو زعيم ألمانيا النازية بالإضافة إلى "موسيليني" وهو حاكم إيطاليا ومؤسس الحركة الفاشية فيها وورد ذلك في قوله: «امتلأت السفن والزوارق بالرؤوس المدعورة والمتطلعة إلى السماء كنا نخشى طائرات هتلر في السماء وغواصات موسيليني في البحر»[2].

وفي موضع آخر ذكر الراوي شخصية تاريخية أخرى وهو الجنرال والديكتاتور الإسباني "فرانثيسكو فرانكو" وهو أحد حكام إسبانيا وزعيم الحرب الأهلية هناك ما بين (1936 - 1939) فيقول: «لا أعرف متى سنلتقي مرة أخرى يا ماريا وقناصة فرانكو في كل مكان»[3]، كما قد ذكر الكاتب شخصية "الحبيب بورقيبة" في قوله: «بورقيبة رجل عظيم وحكايتي معه طويلة الوقت غير مناسب لأحكيها لك الآن أنسى أحيانا أني أتقدم في السن عندما أشاهد بورقيبة في التلفزة وهو يجاهد من أجل هذا البلد»[4]، "فبورقيبة" رجل سياسي كان أول رئيس للدولة التونسية بعد إلغاء الملكية وعمل جاهدا لتطوير بلده تونس.

و- الشخصيات الفنية:

وهي الشخصيات التي تنتمي إلى مجال فني وهو أحد المجالات المعروفة كالموسيقى، التمثيل، الرسم وغيرها، وتجلت في روايتنا من خلال استلهام الكاتب لبعض منها فنجد شخصية "شارلي شابلن" وهو ممثل كوميدي انجليزي ذاع صيته في زمن الأفلام الصامتة وجاء ذكره في قول "أنور": «فأغلب الزبائن لا يعرفونه كما لاحظت، لا ينادونه باسمه ويضحكون من مشيته الشبيهة إلى حد ما بمشية شارلي شابلن»[5]، كما ذكر أيضا "جاك تاتي" الممثل المخرج السينمائي الفرنسي في قوله: «سرح شعره إلى الخلف وبدا لوهلة مثل الممثل الفرنسي جاك تاتي الذي غزى الجرائد الإسبانية منذ سنوات»[6]، بالإضافة إلى شخصيات أخرى ذاع صيتها في مجال الموسيقى والغناء ك: "الهادي الجويني" في قوله: «أثناء عودتنا إلى الفندق فتحت مذياع السيارة فاستمعت إلى صوت الهادي الجويني:

تحت الياسمينة في الليل نسمة والورد محاذيني

---

(1) محمد عيسى المؤدب، حذاء إسباني، ص 67

(2) المصدر نفسه، ص 106

(3) نفسه، ص 74

(4) نفسه، ص 41

(5) نفسه، ص 40

(6) نفسه، ص 170

الأغصان عليا تميل تمسح لي في دمعة عيني»[1]

ونستخلص مما سبق ذكره أن الراوي لجأ إلى تقنيتين مهمتين في بناء نصة الروائي وهما تعدد الأصوات والشخصيات من أجل خلق صراع فكري وأيديولوجي يؤدي بدوره إلى تحقيق مبدأ الحوارية في الرواي.

[1] محمد عيسى المؤدب، حذاء إسباني، ص 125

الفصل الثالث: صورة اللغة

أولا: التهجين

ثانيا: الأسلبية

ثالثا: التنويع

رابعا: الباروديا

خامسا: الحوارات الخالصة

تمهيد:

تعد اللغة أحد الأعمدة الأساسية التي يبنى عليها العمل الروائي إذ يُنوع الكاتب في طرق وأساليب استعمالها مشكلا بذلك بعدا تعدديًا وحواريًا، ومن أبرز أساليب اللغة التي قامت عليها الرواية نجد:

- التهجين
- الأسلبة
- التنويع
- الباروديا
- الحوارات الخالصة

أولا: التهجين:

يعتبر التهجين أحد أهم المقومات الأساسية لبناء صورة اللغة في العمل الروائي الحواري إذ يعرفه "باختين" أنه: «المزج بين لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، والتقاء وعيين لغويين مفصولين، داخل ساعة ذلك الملفوظ، ويلزم أن يكون التهجين قصديا » [1]، فهو تقنية تعتمد على دمج لغتين اجتماعيتين أو وعيين مختلفين ضمن نطاق القول الواحد، ينتج عن هذا المزج التقاء وعيين متحاورين في نطاق السياق اللفظي للمتكلم، أما المقصدية فهي شرط من شروط التهجين حتى يحقق جمالية فنية وتعددية لغوية.

ويميز "باختين" بين نوعين من التهجين:

1- التهجين اللاإرادي (اللاقصدي) :

ويشكل « إحدى الصيغ الهامة للوجود التاريخي ولصيرورة اللغات » [2]، فهو يقوم على المزج بين مجموعة اللغات المختلفة ما يساهم في تطورها تاريخيا، ويعتبره "باختين" تهجينا غير أدبي كونه عبارة عن تطور وتزاوج للغات الموجودة في الواقع.

---

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

[2] المرجع نفسه، ص120.

وقد وقف "محمد عيسى المؤدب" على هذا النوع من التهجين في عدة مواضع من الرواية كقوله: « قاطعته: سي خالد... السيدة صوفيا مارتينيز قالاردو من عائلة المرحوم مانويل قريقوري»[1]، فكلمة الـ "سي" التي استعملها أنور في حواره مع عون المقبرة كلمة عامية تستعمل في اللهجة التونسية والتي تعني السيد، فهنا امتزجت لغتان مختلفتان اللغة العربية الفصحى واللهجة العامية في نطاق القول مشكلة لنا بنية هجينة. ومن المقاطع كذلك التي أورد فيها الكاتب مزجا بين اللهجة العامية التي تدل على الثقافة الشعبية واللغة الفصحى، نجد قول صوفيا:« منذ دقائق عدت من البُرْطِ يا أنور (نطقت كلمة بُرْطْ بالدارجة التونسية) هكذا تسمون الميناء هنا بُرْطْ؟ لقد أمضيت أمسية رائعة»[2] فكلمة "بُرْطْ" جاءت في سياق اللغة الدارجة التونسية وتعني الميناء.

ونجد قول "مانويل" في أحد المقاطع:« اقتنصت كلمة "البَرَّادْ" فسألت زنينة مسك بطنه مقهقها ثم قال: البَرَّادْ ما تسمونه أنتم الإبريق»[3] "فالبَرَّادْ" هو إبريق من النحاس يصنع خصيصا لوضع الشاي.

وقوله أيضا في موضع آخر:« كنت كل صباح أعيد القفة إلى مكانها بأوانيها نظيفة، سأعرف بعد ذلك أن هذه عادة في "زاوية الخضراء" لحفظ القرآن تسمى "الدّاقرة" يخصصها أهل الخير في الأصل للأطفال الذين يحفظون القرآن... تساءلت في الأثناء ماذا لو عرفوا أني مسيحي، هل سيمنحونني أكلا يخصصه أهل الخير للأطفال»[4]، "فالدّاقرة" مصطلح عامي وهي عادة شعبية تونسية تقام لحفظة القرآن كما يبرز في هذا المقطع اختلاف الديانات بين الإسلام والمسيحية ما يشكل لنا مزجا بين وعيين وصوتين مختلفين في سياق القول الواحد.

إضافة إلى كل ذلك نجد قول السارد على لسان شخصية "مانويل":« في المساء يكتظ دكان حبيب الشكيلي بوجوه لا أعرفها... يتحلقون حول موقد صغير من الطين والفحم سأعرف فيما بعد أن اسمه الكانون... قال الأسكافي بفرنسية طليقة وهو يلاحظ دهشتي ماذا أفعل للأصدقاء المجانين تحولوا إلى عبدة لشيطاني "السبسي" و "التكروري"... الباي هو السبب ومَنْ وراءه الفرنسيون كيف يسمحون ببيعه في الدكاكين... الغريب أن علبة التكروري تحمل علامة مميزة وهي بايليك... وهي الأموال الضائعة حسب المعنى الشعبي»[5] فكل من كلمة "الكانون"، "السبسي"، "التكروري" و"البايليك" هي ألفاظ عامية تستعمل في الكلام اليومي والتي عرفنا من

---

[1] محمد عيسى المؤدب، حذاء إسباني، ص52.

[2] المصدر نفسه ص111.

[3] نفسه، ص156.

[4] نفسه، ص159.

[5] نفسه، ص167.

خلالها المكانة الاجتماعية لبعض الشخصيات، فكل من السبسي والتكروري هي تسميات لأنواع من الحشائش والتُبوغ التي يتعاطونها أما البايليك فمعناه حسب ما قال الأموال الضائعة وكل هذا أخفى بعدا واقعيا وحواريا من خلال مزج الثقافة الشعبية في النص الروائي.

كما يمكننا أن نلمس في الرواية أمثلة أخرى من التهجين في وصف الكاتب لبعض الملابس التي توحي بالثقافة الشعبية التونسية في قول الراوي:« ثم نادى رجلا يرتدي معطفا عتيقا بطربوش»[1] ويضيف قائلا:« وكم من امرأة ملتحفة بـ "السَّفْسَاري" و "اللَّحْفَة" و "الزَّاوْرَة" خرجت من هذه الابواب؟»[2]، وقوله أيضا:« توقفت لتأمل الصباط أزاحت نظراتها تماما وحدقت في شقوقه»[3]، "فالطربوش"، "السفساري"، "اللحفة" و"الزاورة" كلها ألبسة تقليدية تعبر عن الثقافة التونسية، أما في المقطع الأخير فكلمة "الصباط" تستعمل في اللهجة العامية والتي يعود أصلها إلى الأندلس وهنا بالضبط نلمس تمازج ثقافتين مختلفتين التونسية والأندلسية في سياق واحد.

ولم يقف الراوي على توظيفه للهجة العامية فحسب بل ذهب إلى أبعد من ذلك وراح يستحضر اللغة الإسبانية والتي كانت حاضرة في مواطن عدة من الرواية وهذا نلمسه في قول "مانويل":« كنت أعرف أن البارجة "أُولُوْا" (ULLOA) ستنطلق بنا نحو وجهة مجهولة ولا أحد من البحارة يعرف الوجهة الصحيحة، بالأمس رددنا بشكل سري "مَانْيَانَا... مَانْيَانَا" ثم رفعنا إشارات النصر»[4]، فهنا امتزج وعيين مختلفين الوعي اللساني للغة الكاتب وهي اللغة العربية الفصحى والوعي اللساني للغة الأجنبية.

وفي السياق ذاته نجده يقول:« انهمرت دموعي وأنا أتابعها: أُولاا أُولاا سِنْيُورْ»[5] ثم يضيف: « وما إن فتحت الصندوق حتى صرخت بذهول فَانْتَسْتِكُو... فَانْتَسْتِكُو»[6] وقد تخللت هذه المقاطع بعض التراكيب المهجنة والمأخوذة من اللغة الإسبانية، فكلمة "أُولا سِينْيُور" تعني مرحبا سيدي، أما كلمة "فَانْتَسْتِكُو" فتعني هي الأخرى

---

[1] محمد عيسى المؤدب، حذاء إسباني، ص155.

[2] المصدر نفسه، ص261، 262.

[3] نفسه، ص269.

[4] نفسه، ص105.

[5] نفسه، ص140.

[6] نفسه، ص173.

رائع أو جميل ويقول الراوي أيضا في نفس السياق:« تناولت كتابا صغير الحجم بعنوان "El pequenorey" للشاعرة فلوريدا روبيو»[1] فلفظة El pequenorey تعني الملك الصغير وهي لفظة إسبانية.

وبالإضافة إلى اللغة الإسبانية كان للغة أجنبية أخرى حضور في الرواية وهي اللغة الفرنسية والتي جاءت على شكل ترجمة وهذا ما يتضمنه قول "مانويل":« أعلمي الهادي في صبيحة يومي الثالث أن موريس فورنيه ينتظرني في فيلته بحي باريس الصغيرة (Petit Paris) عند منتصف النهار»[2]

وفي سياق آخر يتجلى التهجين في الرواية من خلال توظيف الكاتب لأسماء بعض الأماكن في مدينتي إسبانيا وتونس فنجده يقول:« مثير هذا القدر الذي أعادني إلى ذكريات شارع "غْرَانْ فِيَا" لقد أمضيت فيه شهرا كاملا سنة 1934، عندما قدمنا إلى مدريد لحضور تدريب قادونا إلى هُوسْتَالْ "سَنْتَرَالْ بَالَاس" بيت ضيافة أنيق مطل على حدائق "سَابَاتِينِي"... في اليوم الموالي فضلت التسكع في شوارع مدريد بدأت بحديقة "رِيتِيرو" ثم ساحة "بَلَازْ دي سِيبِيلِيس" ثم زرت متحفي "دِيلْ بَرَادُو" و "رِينا صُوفِيَا"...»[3] وقوله أيضا:« لم يكن بين الناس من حديث إلا حكايات المقاومة التي بدأت تتصاعد في قلبية والبلدات المجاورة في "منزل تميم" و"حمام الأغزاز" و "أزمور" و"الهوارية"»[4]، فالكاتب في هذين المقطعين استعمل أسماء لمناطق مختلفة في كل من إسبانيا وتونس مازجا بين ثقافتين ووعين مختلفين خالقا بذلك أسلوبا هجينا.

2- التهجين الإرادي (القصدي):

ويعرفه "باختين" بأنه:« التهجين الموجه نحو الفن الأدبي وهو إحدى الطرائق الأساسية لبناء صورة اللغة، ويجب أن ندقق بأنه في حالة تهجين فإن اللغة التي تضيء (عادة ما تكون نسقا من اللغة الأدبية المعاصرة) تتخذ طابعا موضوعيا إلى حد ما لتصبح صورة، وكلما طبقت طريقة التهجين في الرواية بطريقة واسعة وعميقة كلما اتخذت اللغة المشخصة والمضيئة طابعا موضوعيا لتتحول في النهاية إلى إحدى صور لغة الرواية»[5] بمعنى أنه يقوم على الاستدعاءات كأن يوظف فن من الفنون الأدبية أو يمزج بين لغتين لغاية أدبية تساهم في بناء صورة اللغة في الرواية.

وقد أدرج محمد عيسى المؤدب هذه التقنية من خلال جملة من الفنون الأدبية وتتمثل في:

---

[1] ن محمد عيسى المؤدب، حذاء إسباني، ص300.

[2] المصدر نفسه، ص161.

[3] نفسه، ص231.

[4] نفسه، ص213.

[5] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص122.

أ– الشعر:

وهو «كلام موزون مقفى يدل على معنى»[1] وقد أدرجه السارد في روايته حين تحدث عن أحد الضباط المهاجرين نحو تونس إذ جاء على لسان السارد مانويل قوله: «كان أحد الضباط، لا أعرف اسمه يردد قصائد لوركا وكان صوته مزلزلا: عندما أموت

أترك الشرفة مفتوحة

الفتى الصغير يأكل البرتقال

أستطيع رؤيته عبر شرفتي

المزارع يحصد القمح

أستطيع سماعه عبر شرفتي

عندما أموت» [2]

فهذه القصيدة هي إحدى قصائد الشاعر الإسباني "غارسيا لوركا" والمعنونة بـ "الوداع" إذ استخدمها الراوي في روايته للدلالة على الحالة الشعورية التي يعيشها الضابط أثناء هجرته إلى تونس.

ب – الرسالة:

وهي فن من الفنون الأدبية القديمة التي يتم من خلالها تبادل ونقل المعلومات بين جهتين محددتين، وقد انفتحت روايتنا على هذا الفن إذ ضمن الكاتب عدة رسائل منها الورقية والإلكترونية، فنجد الرسالة التي أرسلتها صوفيا إلى أنور من أجل إجراء بحث حول الضابط مانويل:« السيد أنور قاسم المحترم، أعذر اقتحامي عالمك سيدي، في الواقع اسمك تكرر حضوره في الوثائق التي تخص السيد مانويل قريقوري ولم يخف عني أنك كنت صديقا مقربا للمرحوم... أنا صوفيا مارتينيز قالاردو من كارتاخينا... في الواقع أنا أعد بحثا عن البحارة الجمهوريين الذين وصلوا إلى بنزرت يوم 07 مارس 1939 وتحديدا عن شخصية مانويل قريقوري الضابط في المشاة البحرية

[1] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مطبعة الجوانب، القسطنطينية، ط1،1302 ، ص3

[2] محمد عيسى المؤدب، حذاء إسباني، المصدر السابق، ص108.

الإسبانية... لا أطيل عليك، يهمني بالفعل التواصل معك... إن سمحت سيدي سأنتظر رسالتك لأرتب زيارتي إلى تونس.. تحياتي»[1]

كما نجد أيضا الرسالة التي كتبها مانويل إلى والدته ماريا والتي جاءت كعنوان لأحد فصول الرواية "رسالة إلى الأم ماريا ساناهوجا كابيدو" حيث يقول فيها: « قديستي، بإمكاني أن أكتب لك شيئا أيتها الأم العظيمة شيئا يريح أعصابي على الأقل. كنت منذ دقائق أحتفل بإشعال مصباح الكيروسين الذي اقتنيته هذا المساء من متجر قريب من الميناء و قلت للتاجر الشيخ وأنا أسلمه ثمنه: سأحتفظ به للأم ماريا...»[2]

وفي موضع آخر من الرواية يوظف الكاتب بعض الرسائل الإلكترونية بين صوفيا وأنور قائلا «كتبت لها رسالة قصيرة "أخبريني يا صوفيا، ماذا حدث؟ ولماذا اختفيت بهذا الشكل المحير؟»[3]، وقوله أيضا:« كتبتُ لها رسالة أخرى في بريدها الإلكتروني:" العزيزة صوفيا، لا تتأخري في الرد حينما تقرئين الرسالة، أخبريني، بربك، ماذا حدث لك؟»[4]

ج- المذكرات:

وهي نوع من أنواع الكتابة التاريخية التي تقوم على عملية تدوين الإنسان لأحداث حياته الواقعية، وقد أدرج الكاتب هذا الفن في روايته معنونا إحدى فصولها بـ "مذكرات شاعرة مجهولة" والتي تقول فيها:

« 25 أكتوبر 1976 مرت اليوم خمسة أيام على تلك اللحظات السريعة التي رأيت فيها عزيزي مانويل لقد ظل يحدق في وجهي كطفل نهم ينسى أن يكبر... اليوم فقدت الأمل تماما ولم تتحقق المعجزة، وللأسف لم أصادفه مرة ثانية، رغبت في تحسس كفه مثلما كنت أفعل، لعله يتذكر وأحببت أن أكون سعيدة لأول مرة بعد فراقنا القديم يا عذراء لقد عصف بي اليأس وفعل بنا القدر مرة أخرى ما فعل وتلاعبت بنا الصدف»[5] ففي هذا المقطع كشفت فلوريدا عبر مذكراتها عن ما عاشته في ذلك اليوم الذي التقت فيه بمانويل بنبرة مليئة بالحزن والحسرة.

---

[1] محمد عيسى المؤدب، حذاء إسباني، ص20.

[2] المصدر نفسه، ص73.

[3] نفسه، ص287.

[4] نفسه، ص288.

[5] نفسه، ص273.

د– الخطبة:

وهي من الفنون النثرية القديمة التي تعتمد على فعل إلقاء الخطاب أمام الجمهور بشكل مباشر، ولقد لجأ الكاتب إلى هذا الفن في مقطع ألقى فيه مانويل قريقوري خطابا عند عودته إلى كارتاخينا قائلا:« أشعر بالفخر لأن إسبانيا تنظر إلى الأمام بكل المحبة والحلم والطموح، وبإمكان شبابنا أن يتعلم من دروس الماضي ليعرف أن الشعوب العظيمة تنصف المظلومين أيها السادة صحيح أني عشت في المنفى بشمال إفريقيا، وبتونس تحديدا ومع ذلك استطعت تحويل الآلام إلى تجربة كفاح وسلام...»[1]

هـ– الأسطورة:

وهي مجموعة القصص الخيالية والخارقة للواقع ظهرت في العصور القديمة وتناقلتها البشرية جيلا بعد جيل وهذا ما تمثل في روايتنا حذاء إسباني وذلك في موضعين مختلفين؛ الأول عند استحضاره الأسطورة "عليسة وجلد الثور" قائلا:« يقال عن عليسة عندما خططت لبناء قرطاج قبلت بجلد ثور أمام دهشة مرافقيها وكانت تخطط لتأسيس واحدة من أشهر المدن عبر التاريخ، قرطاج العظيمة، قصت عليسة جلد الثور إلى أشرطة دقيقة وطويلة وأحاطت بها كامل الهضبة التي ستسمى بيرصا»[2] فقد شبه مانويل قصة بناءه لفندق فلوريدا بقصة عليسا الأميرة الفينيقية التي فاوضت حاكم البلاد البربري لمنحها أرضا تبني عليها مدينتها غير أنه أبى أن يعطيها أكثر من مساحة جلد ثور فقبلت بالمفاوضة واستعملت ذكاءها وحنكتها في قص جلد الثور إلى أشرطة دقيقة وطويلة، وسَّعت بها الأرض وأحاطت بها الهضبة التي تعرف الآن باسم هضبة "بيرصا" في مدينة قرطاج.

كما نجد في مقطع آخر استحضار أنور لخرافة "صباط العروسة" حيث قصها على صوفيا قائلا:« صباط العروسة ارتبط بخرافة شهيرة تعود إلى قصة عروس لم تكن راغبة في الزواج بالرجل الذي اختاره لها أهلها في ليلة عرسها ابتلعها الظلام أثناء مرور عربتها رفقة أهلها تحت الصباط المعتم ولما خرجت العربة من الزقاق اختفت العروس ولم يبق منها إلا حذاؤها مرميا في القاع»[3] وتعود تفاصيل الخرافة الشعبية إلى العهد الحفصي حيث تم إجبار فتاة على الزواج من رجل لا تحبه وفي يوم زفافها مرت عربتها تحت قبو مظلم فانشقت الأرض وابتلعتها وظل هذا الزفاف شاهدا على هذه الأسطورة في قليبية.

---

[1] محمد عيسى المؤدب، حذاء إسباني، ص237.

[2] المصدر نفسه، ص197.

[3] نفسه، ص270.

و- الأمثال والحكم:

وهي مجموعة الأقوال المأثورة والتعابير الموجزة التي أبدعها الإنسان عن طريق التجارب التي خاضها في حياته وتستوقفنا في الرواية مجموعة من الأمثال والحكم التي استقاها الكاتب من الذاكرة الشعبية لإضفاء لمسة جمالية تعبر عن مدى صلته بالتراث الشعبي والثقافي فنجد استعمال سارة لمثل تونسي تقول فيه:« إِلّي اتْلَمْدُو النَّمَّالة في عام أيْهزُّوا الفيل في عفسة»[1] ويقصد به أن كل ما يجمعه الإنسان طوال حياته يستطيع أن يخسره في رمشة عين.

كما نصادف مثلا آخر جاء على لسان صوفيا قائلة:« لدينا مثل يقول أُنْفُخْ صَدْرَكَ بالهواء تلد ريحا»[2] وهو مثل إسباني يستعمل لغرض بث روح الأمل والتفاؤل التي أرادت صوفيا زرعها في روح أداما.

وفي موضع آخر تستوقفنا إحدى حكم بلزاك التي وظفها الكاتب في روايته قائلا:« ألم تقل لي ذات مساء في فندق فلوريدا وأنت تستعيد حكمة بلزاك "الحياة لا تصنع قصصا مكتملة، ولا يمكننا الحصول على نهايات قوية وحاسمة إلا في الكتب"»[3] والغرض منها هو محاولة صوفيا إيصال فكرة أن الإنسان يسير على حسب تقلبات الدهر ومصاعب الحياة مجبور لا مختار على عكس الكتب التي يستطيع أن يصنع فيها الانسان الحياة التي تحلوا له.

ز- الأغنية الشعبية:

وهي قصيدة غنائية شعبية ترتبط ببيئة وجماعة معينة يتوارثونها في مناسباتهم الاجتماعية ويتداولونها جيلا بعد جيل فهي أحد رموز التراث الشعبي التي لجأ إليها الكاتب وضمنها في روايته مازجا بين ثقافتين مختلفتين التونسية والإسبانية خالقا بذلك تعددية ثقافية. ومن المقاطع السردية التي تجسد هذا النوع نجد قول مانويل:« بدا صوته جميلا ومرحا وهو يردد كلمات من أغنية شعبية:

شُورُو وَسْكَمْبَرْ سَرْدِينَهْ كَعْبَة بَالَامِيتْ خَشِينَهْ

قَدَّلشْ قْرَنْفُو قَدَّاشْ قْرَنْفُو فِي وَسْطُو غِرْبَالْ مْرِينَهْ

غِرْبَالْ مْرِينَهْ غِرْبَالْ مْرِينَهْ

اِذَا اَتْحَبْ تَخْدَمْ وَتْكَالِي عَلِيك ابْلاَنْصي التَكَّالِي

---

[1] محمد عيسى المؤدب، حذاء إسباني، ص93.

[2] المصدر نفسه، ص286.

[3] نفسه، ص296.

بُورِي وَقَارُوصْ وَلَّا جغَّالِي فِي مَاكِلْتُو دِيمَا بْنِينَا

غِرْبَالْ مْرِينَهْ غِرْبَالْ مْرِينَهْ»[1]

فهذه الأغنية للفنان التونسي "الهادي التاكولي" التي جاءت في ميدان الصيد البحري.

وفي مقطع آخر يستحضر الراوي أغنية "الحب" (لخوليو أوغليستاس) التي غنتها مارسيلا مترجمة قائلا:«الحب...

ليس مجرد كلمات نقولها

في اللحظة ودون تفكير

إنه تلك الأشياء التي نشعر بها دون أن نتكلم

عندما نبتسم أو نتعانق

الحب.. الحب.. الحب.. الحب»[2]

كما تتخلل الرواية أيضا مقطع لأغنية غجرية للشاعر الروسي "بولونسكي" على لسان أنور قائلا:

«حطبي المشتعل يضيء في الضباب

الشرر المتصاعد يتلاشى

لم نلتق أحدا في الليل

وغمغمنا بالوداع عند الجسر

مضى الليل وفي الصباح الباكر

ابتعد حبيبي في السهل

مضيت مع معشر الغجر»[3].

---

[1] محمد عيسى المؤدب، حذاء إسباني، ص34.

[2] المصدر نفسه، ص45.

[3] نفسه، ص60.

وإجمالا لما سبق نخرج إلى أن محمد عيسى المؤدب استعار من الفنون الأدبية كالشعر، الرسائل...بالإضافة إلى الأمثال، الحكم و الأغنية الشعبية.... الخ، مشكلا بذلك خطابين؛ خطاب الرواية من جهة وخطاب الفنون الأدبية من جهة أخرى.

كما يتجلى في الرواية أيضا أسلوب آخر من أساليب التهجين بحيث «يندمج في نطاق القول الواحد قولان محتملان كأنهما ردان في حوار محتمل» [1] إذ أن القول في أصله ينتمي إلى متكلم واحد داخل الرواية لكنه في الحقيقة يحتوي على وعيين ولغتين مختلفتين وهما وعي السارد ووعي الشخصية الحاملة للحوار وتجلى هذا النوع في الرواية في مقاطع منها قول "مانويل":« وكانت أصوات الآلاف مزلزلة وسط البحر الموت لفرانكو، الحياة لإسبانيا»[2]. وقوله في مقطع آخر: «اكتفيت بذلك في البداية تماما كما يقال عن عليسة عندما خططت لبناء قرطاج»[3] إضافة إلى قوله:« بعد أشهر وصلتنا أخبار متناقضة، البعض أعلمنا بأنك في الجزائر وتحديدا في وهران والبعض الآخر قال أنك اختفيت في تونس»[4]

ففي هذه المقاطع السردية تجلت البنية التهجينية من خلال بروز صوتين؛ صوت السارد الذي نقل لنا الأحداث وصوت الرأي العام (الآخر) الحامل للحوار.

ثانيا: الأسلبة:

يرى "باختين" أن الأسلبة هي:« قيام وعي لساني معاصر بأسلبة مادة لغوية أجنبية عنه يتحدث من خلالها عن موضوعه فاللغة المعاصرة تلقي ضوءًا خالصا على اللغة موضوع الأَسْلَبَةُ فتستخلص منها بعض العناصر وتترك البعض الآخر في الظل»[5] بمعنى حضور لغة مباشرة في صورة آنية في ملفوظ واحد تندرج ضمنها لغة متخفية تظهر بشكل غير مباشر يكتشفها القارئ بعد الدراسة والتحليل « فهي صورة فنية للغة غريبة وهي تنطوي بالضرورة على وعيين لغويين مفرّدين، الوعي المصوِّر (أي الوعي اللغوي (المؤسلِب) والوعي المصوَّر (المؤسَلب)»[6]

---

[1]ميخائيل باختين. مختارات من أعمال باختين، تر: يوسف حلاق، المركز الثقافي القومي، القاهرة، مصر، ط1، 2002، ص173.

[2]محمد عيسى المؤدب، حذاء إسباني، المصدر السابق، ص107.

[3] نفسه، ص197.

[4]نفسه، ص242.

[5]ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص18.

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

والأسلبة عند "باختين" «تندرج ضمن التهجين القصدي»[1] غير أنهما يختلفان في كون الأسلبة تكون بلغة مباشرة (أ) مع لغة غير مباشرة (ب) في ملفوظ واحد إذ تحضر لغة وتغيب أخرى وتختفي خلفها لكي تعطي للغة الأولى حرية إبراز صورتها لتجسد غايتها ووظيفتها فالكاتب أعاد أسلباها ووضعها في شكل جديد يمثله الملفوظ (أ) على عكس التهجين الذي يكون بلغة مباشرة (أ) مع لغة مباشر (ب) في ملفوظ واحد.

وقد تعددت أشكال الأسلبة وتنوعا في روايتنا (حذاء إسباني) بصيغ مختلفة نستقي منها قول السارد: «عندما التقيت بإزابيلا مسكتني من كتفي ثم راحت تبكي بحرقة بل بعذاب الأولين والآخرين»[2] فالراوي هنا أعاد أسلبة النص القرآني في سورة الواقعة ﴿ قُلْ إِنَّ الأَوَلِينَ والآخِرِينَ(49) لَمَجْمُعُونَ إِلَى مِيقَاتِ يَوْم مَعْلُومْ ﴾ 49 - 50 ووضعه في شكل جديد آني مشكلا وعيين مختلفين وعي مباشر مؤسلِب وهو وعي السارد وآخر غير مباشر تجسد في النص المؤسلَب.

كما نجد في موضع آخر أسلبة للنص القرآني في قول أنور«قلت في نفسي الموت هو الحقيقة الوحيدة التي توحد الإنسانية وتجعلها منشغلة بالله بوصفه حبيبا لا رقيبا حبيبا نحادثه ونحاوره ونعترف له بكل ما يختلج في صدورنا»[3] فلفظة "رقيبا" مؤسلبة من قوله تعالى: ﴿ وَكَانَ اللهُ عَلَى كُلِّ شَيء رَقِيبًا﴾ النساء -52-

لكن جاء ذلك في سياق معارض حيث يرى الله حبيبا أكثر من كونه رقيبا.

وبالإضافة إلى ما سبق تتجلى لنا في مقاطع أخرى أسلبة الحديث النبوي الشريف في قول الرسول صلى الله عليه وسلم:« لَا فَرْقَ بَيْنَ عَرَبِي وَلا أَعْجَمِي وَلَا أَبْيَضٍ وَلَا أَسْوَدٍ إِلَّا بِالتَّقْوَى» حيث يقول الكاتب: « هذا الكم من القبور يحتضن بشرا أغلبهم وُلدوا في أرض أخرى وهواء آخر دون تمييز بين الأعراق لافرق بين غني وفقير، وبين عسكري وأستاذ، وبين متعلم وأمي»[4] وقوله أيضا:« نحن نحترم الجميع ولا فرق بين مسيحي ويهودي ومسلم إلا بحب هذا البلد»[5] فقد تجسد في هذه المقاطع السردية وعيان؛ الوعي الأول مؤسلِب مباشر تمثل في قول السارد وآخر مؤسلَب غير مباشر تمثل في الوعي الذي يحمله الحديث النبوي الشريف.

---

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص30.

[2] محمد عيسى المؤدب، حذاء إسباني، المصدر السابق، ص230.

[3] نفسه، ص65.

[4] نفسه، ص55.

[5] نفسه، ص216.

ثالثا: التنويع:

يصنف التنويع كنوع من أنواع الأسلبة فهو«يتميز بأن المؤسلِب يُدخل على المادة الأولية للغة موضوع الأسلبة، مادته الأجنبية المعاصرة (كلمة، صيغة، جملة...) متوخيا وراء ذلك أن يختبر اللغة المؤَسْلَبَة بإدراجها ضمن مواقف جديدة مستحيلة بالنسبة لها»[1] بمعنى أن تفقد الأسلبة انسجامها عن طريق إدخال مجموعة من التغيرات على اللغة الأولية المؤسلَبة مثلا إضفاء مادة لغوية أجنبية معاصرة فتتحول بذلك الأسلبة إلى تهجين ما يساهم في خلق تنوع لغوي في الرواية. إذ يمكننا القول أن التنويع بمثابة جسر تنتقل عليه الأسلبة لتصبح تهجينا، فالتنويع« يجمع العالم المؤسلَب بعالم الوعي المعاصر ويضع موضع الاختيار اللغة المؤسلبة وذلك بإدراجها ضمن مواقف جديدة»[2]

ومن أمثلة التنويع التي وردت في الرواية نجد الانتقال الواضح الذي استعمله الكاتب بين لغتين وخطابين مختلفين في قوله:« لقد أتعبونا أيضا بالأداءات القباضة تنهش من جهة والبلدية من جهة أخرى "الّي تلمّدو النّمالة في عام أيهزو الفيل في عفسة"...»[3] ويبرز استعمال الراوي للغتين؛ لغة الشخصية المباشرة ولغة المثل الشعبي التي جاءت هي الأخرى مباشرة.

ويتمظهر التنويع أيضا في قول الراوي:« لدينا مثل يقول: "انفخ صدرك بالهواء تلد ريحا" وأنت يا أداما العزيز ليكن أملك كبيرا ولا تيأس سيحل رَكْبُ الريح»[4] ففي هذا المقطع كذلك يمزج الراوي بين لغتين مباشرتين لغة الشخصية المتحدثة وهي صوفيا ولغة الأجداد التي يحملها المثل الشعبي.

ومن الأمثلة الأخرى للتنويع البارزة في الرواية نجد قوله:« قال بورقيبة وهو منغمس في أكل الكسكس: "الإِسْبَان أَنْتُمْ هَدْرَة فِيكُمْ" قال ذلك بالدارجة التونسية»[5] فهنا يتجسد التنويع مرة أخرى في مزج الكاتب بين خطابين مباشربن خطاب شخصية بورقيبة في تضمينه لمقولة "أنتم الإسبان هدرة فيكم" وخطاب الراوي "مانويل".

وبالإضافة إلى ما سبق نجده يخلق تنويعا آخر في الرواية من خلال إدراجه لقول "نجيب محفوظ": « وطن المرء ليس مكان ولادته لكنه المكان الذي تنتهي فيه كل محاولاته للهروب» معتمدا على إجراء مجموعة من التغيرات على

---

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

[2] المرجع نفسه، ص123.

[3] محمد عيسى المؤدب، حذاء إسباني، المصدر السابق، ص93.

[4] نفسه، ص286.

[5] نفسه، ص216.

اللغة موضوع الأسلبة إذ أدخل كلمات أجنبية على الخطاب المؤسلَب وحذف أخرى قائلا:« لا أذكر من قال: "وطن الإنسان هو المكان الذي تنتهي فيه كل محاولاته للهروب»[1]

رابعا: الباروديا:

« إن دلالة كل من الأسلبة المباشرة والتنويع كبيرة في تاريخ الرواية ولا تفوقها سوى الباروديا»[2] هذه الأخيرة التي« تقوم على عدم توافق نوايا اللغة المشَخَّصَة مع مقاصد اللغة المشخِّصة فتقاوم اللغة الأولى الثانية وتلجأ إلى فضحها وتحطيمها لكن يشترط ألا يكون تحطيم لغة الآخرين بسيطا وسطحيا بل عليها أن تعيد خلق لغة بارودية وكأنها كل جوهري مالك لمنطقه الداخلي وكاشف لعالم فريد مرتبط ارتباطا وثيقا باللغة التي بوشرت عليها»[3] فهي نوع من أنواع الأسلبة والتي تقوم على التقاء وعيين أو لغتين متعارضتين؛ لغة مشخَصة وأخرى مشخِصة تحمل أسلوب السخرية وتسعى إلى فضح الأولى وتحطيمها.

إذًا فاالباروديا هي السخرية من كلام الغير عن طريق استعمال عبارات ساخرة وتهكمية، وتجلت في روايتنا من خلال عدة مواضع منها ما قاله أنور في حواره مع صوفيا:« ضحكتُ مدققًا في قسمات وجهها: النظام؟ هههههه... هو غير قادر على تنظيف شوارع الأحياء ولا هو قادر على إسعادهم فكيف يفكر في الموتى»[4] فأنور هنا يسخر من نظام الدولة بطريقة مباشرة على إهماله لهذا البلد وعدم الاهتمام بأبسط حاجيات شعبه.

كما تتجلى المحاكاة الساخرة في موضع آخر حين تحدث آداما عن قنينة النبيذ مع أنور قائلا:« سألته يوما عن تلك الطقوس الغريبة، فحدق إلي ضاحكا: قنينة النبيذ عندي ملكة ولا ينبغي أن تقدم بشكل غير لائق، شكل رخيص يترك انطباعا بأنها مومس تمارس الجنس بابتذال»[5] فهنا وصف أداما قنينة النبيذ بلغة ساخرة وأسلوب تهكمي تجسد في لفظتي "مومس"، "رخيس" و"مبتذل".

وتظهر المحاكاة الساخرة أيضا في مقطعين آخرين يقول فيهما:« طلبت من زنينة أن يترك سمكة "القاروص" لزوجته لكنه رفض وقال مقهقها: سأهديها شيئا آخر يا مانويل غير السمك، السمك لم يعد يغريها بنزع

---

[1] محمد عيسى المؤدب، حذاء إسباني، ص196.

[2] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص123.

[3] المرجع نفسه، ص 18.

[4] محمد عيسى المؤدب، حذاء إسباني، المصدر السابق، ص63.

[5] نفسه، ص88.

تنورتها»[1] وقوله أيضا:« اقتنصت كلمة البراد فسألت عنها زنينة، مسك بطنه مقهقها ثم قال: البرّاد ما تسمونه أنتم الإبريق»[2] ففي هذين المقطعين اتخذت السخرية طابعا تهكميا إذ أنه في المقطع الأول نجد سخرية أحمد زنينة من مانويل حيث أمره بإعطاء سمكة القاروص لزوجته التي لم تعد تغريها أسماك البحر، أما في المقطع الثاني فنجد أيضا السخرية تتجسد في قهقهة أحمد زنينة عندما سأله عن معنى كلمة البرّاد والتي تعني إبريق الشاي حسب قوله.

كما يعرض الراوي على لسان مانويل في مقطع آخر ما جرى لمورانو قائلا: «وسرعان ما تغيرت ملامح مورانو فاستمعت إلى صوته الغاضب "اللعين سنتينو البحار اختفى في ظروف غامضة مع أصدقائه... اللعنة من سيوفر لي شحنات القنفد البحري"»[3]، وتكمن المحاكاة الساخرة هنا في عبارة "اللعين" التي رأى فيها مورانو أنها الصفة التي تليق بصديقه سنتينو.

خامسا: الحوارات الخالصة:

يعتبر "باختين" الحوارات الخالصة « وسيلة جبارة في إنشاء صورة اللغات فهي التي ترسم حدودها وتخلق الإحساس بهذه الحدود وتجعلنا نلمس الأشكال الأدائية للغات»[4] أي أن هذه الحوارات بمثابة أداة تساعد في رسم صورة اللغة كما أنها لاتنحصر في هذه الأخيرة فقط – اللغة– بل تتعدى ذلك.

كما يعرفه في موضع آخر على أنه« ما سماه أفلاطون منذ زمن بالمحاكاة المباشرة، أي حوار الشخصيات فيما بينها داخل الحكي... وتسمى أيضا "الحوارات الدرامية الخاصة" "حوار الرواية" وهو يقصد بها دائما حوار الشخصيات المباشر في الحكي»[5]، بمعنى أنها تلك الحوارات التي تكون بين الشخصيات بطريقة مباشرة وصريحة تناقش فيها الأفكار والإيديولوجيات المختلفة.

ولم يقف "باختين" على الحوار الخارجي فقط بل تعدى ذلك إلى الحوار الداخلي حيث يرى أنه« في مورنولوجيات وحوارات شخصيات الرواية تكون اللغات الخالصة خاضعة لنفس مشكلة خلق صورة اللغة»[6] وقد

---

[1]محمد عيسى المؤدب، حذاء إسباني، ص149.

[2]المصدر نفسه، ص156.

[3]نفسه، ص176.

[4]ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، مرجع سابق، ص152.

[5]حميد حميداني، أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، منشورات دراسة سال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989، ص90.

[6]ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص124.

زخرت روايتنا بهذه التقنيتين(حوار خارجي، حوار داخلي) ومن أمثلة ذلك نجد الحوار المباشر بين مانويل والضابط الذي كان يعذبه قائلا:

– هل أعجبك الحذاء يا مانويل

– .....

– أنت قتلت جارتك، ما اسمها، ها؟

– لو.. س..يا

– لماذا قتلتها

– لا... لا

– وقتلت جوردي

– لا..... ا.....

– سنجهز عليك يا مانويل وستتعفن كالكلب، هيا اعترف.[1]

ففي هذا المقطع يتجلى الحوار المباشر بين الضابط ومانويل الذي كان تحت وطأة التعذيب لدرجة أنه لم يستطيع الكلام فيجيبه بعبارات متقطعة وفي سياق آخر يتمظهر الحوار الذي دار بين مانويل وفرجينيا في أول لقاء لهما:

« – هل تسمح لي؟

– طبعا طبعا

– فرجينيا، فرجينيا الخياطة

– مانويل

– أعرف اسمك ولم أكتشف صوتك بعد

– عندما تتكلم القيتارة نصاب بعشق الصمت

(1) محمد عيسى المؤدب، حذاء إسباني، ص.76

– إحساس شاعر؟

– ربما، ربما

– سمعت الكثير عن حذائك ولم أعرفه

– سأكون سعيدا بتقديمه لك»[1]

فكان حوارهما خالصا مباشرا حيث تبادلا أطراف الحديث عن حذاء مانويل والقيتارة التي ألهمتهم إحساسا شاعرا.

كما يتجلى لنا في مقطع آخر من مقاطع الرواية الحوار الذي دار بين أنور وصوفيا في المقبرة: « هزت صوفيا رأسها ونظرت إلى الرجل الطويل ثم سألتني:

– لماذا يهملون القبور بهذا الشكل؟ لا أصدق

– حسب علمي لا يوجد بستانيون في المقبرة هؤلاء حفارو قبور وتلك مهمتهم.

– والدولة؟ والنظام؟

ضحكت مدققا في قسمات وجهها:

– النظام؟ هههههه هو غير قادر على تنظيف شوارع الأحياء ولا هو قادر على إسعادهم فكيف يفكر في الموتى»[2] فيناقش أنور وصونيا في هذا المقطع الحواري إهمال الدولة للمقابر بطريقة ساخرة حيث أن النظام وعلى حسب قولهم لم يعط أهمية للأحياء فكيف يمنحها للموتى.

ونجد أيضا حوارا آخر بينهما عند زيارتهما لمنزل مانويل فـ«جلست صوفيا على السرير وحاولت تشغيل الراديو ولم ينبعث أي صوت

– لا أعتقد أنه سيشتغل.

– يبدو بحالة جيدة إنه ثمين.

– يحتاج إلى استبدال الدارة الكهربائية القديمة ليعود إلى الاشتغال.

---

[1] محمد عيسى المؤدب، حذاء إسباني، ص189.

[2] المصدر نفسه، ص63.

– ولكني أرغب في الاستماع إلى الموسيقى لأرقص كما رقصت إيزابيلا لمانويل رقصة الفلامنكو، هل تعرفها؟

– لا تهتمي سترقصين على أنغام نقراني على الطاولة»[1]؛ ففي هذا الحوار الخالص يعيد كل من شخصية صوفيا وأنور إحياء بعض الذكريات التي بقيت عالقة عبر الزمن كرقصة إيزابيلا على موسيقى الفلامنكو.

وفي موضع آخر من الرواية نستحضر الحوار الذي دار بينهما حول معلم من المعالم الأثرية هناك:« توقفت لنتأمل "الصَّباط" أزاحت نظّاراتها تماما وحدقت في شقوقه:

– هذا تراث رائع لماذا أهملوه.

– أعتقد أنه آخر معلم أثري في قليبية، سمي بصباط السعفي نسبة إلى عائلة السعفي المعروفة في قليبية... وهذه التسمية أطلقها سكان الشمال التونسي.

– إذن هذا المعلم لا يقتصر على كليبيا فقط؟

– طبعا، طبعا، الأصبطة كثيرة ولا سيما في مدينة تونس العتيقة، هل أحدثك مثلا عن "صباط العروسة"؟

– ماذا؟ صباط العروسة هل أنت تمزح؟

– لالا "صباط العروسة" ارتبط بخرافة شهيرة تعود إلى قصة عروس لم تكن راغبة في الزواج بالرجل الذي اختاره لها أهلها، في ليلة عرسها ابتلعها الظلام أثناء مرورها من تحت الصباط المعتم ولما خرجت العربة اختفت العروس... ردد الناس حينها أن الجن اختطفوها وزعم البعض أنها هربت مع حبيبها

– الحكاية غريبة»[2]، حيث كشف لنا هذا الحوار الخالص عن إحدى المعالم الأثرية في تونس وهو صباط السعفي الموجود في قليبية ثم ينتقل ليروي لنا إحدى الأساطير الغريبة والمتعلقة بأحد الأحياء هناك والتي تعرف بصباط العروسة.

وفي سياق آخر يتجلى لنا الحوار الخالص الذي دار بين أنور ووداد والذي تعددت أطرافه بدخول شخصية جديدة على مجريات الأحداث وهي سارة فيقول: « سألتها عن جديد أداما لَوَتْ شفتيها وهي تجيبني:

– لا جديد، لا جديد، اختفى الملعون ولا ندري أي داهية ابتلعته.

---

[1] محمد عيسى المؤدب، حذاء إسباني ص265.

[2] المصدر نفسه، ص270.

سمعت صوت السيدة سارة:

– سأعود مساءًا يا وداد، اتصلي عند الضرورة

عادت وداد ووضعت على الطاولة ما طلبته ثم جلست أمامي:

– أفضل أوقاتي حين تغادر الفندق

– من؟

– سارة طبعا

– إلى هذا الحد؟

– قد تستغرب ذلك أنا لست على ما يرام يا أستاذ.»[1]

ففي هذا المقطع الحواري المتعدد الشخوص أبرز لنا الكاتب حالة وداد التي كانت تعاني مع أختها في فندق فلوريدا بطريقة مباشرة وصريحة.

الحوار الداخلي (المونولوجي):

وهو إحدى عناصر البناء السردي يقوم على حوار الشخصية مع ذاتها سواء داخليا أو خارجيا، وقد تجسد هذا النوع من الحوار في روايتنا حذاء إسباني في مواضع عدة فنجد أنور يهتف في داخله بنبرة الثقة عند مقابلته لوالدة مارسيلا قائلا:« قلت في داخلي وأنا أضحك في وجهها، لا أخطئ مرتين يا سيدة فكتوريا»[2]

وتجلى كذلك الحوار الداخلي في حديث مانويل مع ذاته قائلا:« سمعته يئن إنه جوردي بائع الخضار والغلال، قلت في نفسي و أنا ألتفت»[3]

كما نلمس في مقطع آخر صوت إيزابيلا الغجرية عندما طلب منها "إيلي" مرافقته إلى تونس قائلة: « سألت في سري، أنا لا أعرف هذا البلد ولا أعرف في أي نقطة من العالم يوجد»[4]

---

[1] محمد عيسى المؤدب حذاء إسباني، ص 288.

[2] المصدر نفسه، ص49-50.

[3] نفسه، ص102.

[4] نفسه، ص149.

ومرة أخرى يدرج الروائي صوت مانويل في حوار مع ذاته قائلا: «قلت في نفسي: أولى العقبات معرفة كيفية التواصل مع الناس، أغلبهم لا يحسنون التخاطب بالفرنسية والأمر سيكون في غاية الصعوبة والتعقيد»[1] فمانويل هنا يتحدث في داخله عن أولى العقبات التي واجهته في تونس كونه لا يتقن لغتهم وهم لا يفهمون الفرنسية.

ويضيف في مقطع آخر: «ثم وقفت أمامها ضحكت وبكيت هاتفا في سري لسيباستيان: أنظر يا عزيزي ماذا فعل بي حذاؤك إنه يبكيني ولا أقدر على تحريك قدمي»[2]، فمانويل يسترجع ذكريات أخيه سيباستيان الذي علمه صنع الأحذية بنبرة حزن وألم خلقت حربا في داخله.

ليختم الكاتب روايته بصوت أنور قائلا: « وقلت في نفسي يبدو أن قدرك أن تجمع الأشياء الهاربة من قبضة الزمن وتحفظها في متحفك يا أنور وهذه قطعتك الثمينة وهذا متحفك وكل ما بقي لك»[3] فأنور هنا يخاطب نفسه كاشفا لنا عن حالته النفسية وخلجاته الداخلية.

---

[1] محمد عيسى المؤدب، حذاء إسباني، ص155.

[2] المصدر نفسه، ص208.

[3] نفسه، ص306.

خاتمة

خاتمة:

وبعد هذه الإطلالة على موضوع الحوارية في رواية حذاء إسباني لمحمد عيسى المؤدب توصلت إلى جملة من النتائج أبرزها:

- تعد الحوارية من المصطلحات النقدية الحديثة التي ولدت من رحم الحوار إذ تقوم على وجود صوتين أو وعيين بينهما علاقة تفاعلية.
- مهد ميخائيل باختين طريقه لبناء تصوره الحواري بناء على مجموعة من المذاهب والمدارس التي استقى منها ما يفيده كالفلسفة، الماركسية، الشكلانية... وفي السياق ذاته عارض أخرى في بعض أفكارها كالأسلوبية التقليدية، الشكلانية، النزعة المثالية والسيكلوجية... للخروج بنظرية قائمة بذاتها.
- انطلق باختين في دراسته للحوارية من الكلمة التي تتسم بتوجه حواري يتجسد من خلال استعمالها والتقاءها مع نظيراتها في العملية التواصلية كما يعتبر الخطاب الروائي الكيان الأول الذي تتجلى من خلاله الحوارية.
- استحضرت جوليا كريستيفا مصطلح الحوارية في دراستها بحلة جديدة وهو التناص الذي يقوم على تفاعل النصوص والخطابات مع بعضها البعض .
- تعتبر رواية حذاء إسباني عمل فني لمحمد عيسى المؤدب سافر بنا فيها من ثيمة الحب إلى ثيمة التاريخ والسياسة في لحظة واحدة مجسدا تجارب وأصوات شخصيات خلدتها لنا ثنايا أسطر الرواية
- تزخر رواية حذاء إسباني بمقومات الحوارية كتعدد الأصوات والشخصيات وتعدد الرواة وتنوع اللغات بالإضافة إلى استحضارها لعدة أجناس أدبية منحت النص الروائي نكهة جمالية متميزة وأكسبته صورة فنية تعبر عن سعة ثقافة الكاتب.
- كسر محمد عيسى المؤدب في روايته نمطية الرواية التقليدية القائمة على صوت مونولوجي وهو صوت الراوي العليم وفي مقابل ذلك نوع في استخدامه لعدد من الرواة كالرواي المشارك وغير المشارك، الراوي العليم، الراوي الأمين والرواي الثقة.
- انفتحت رواية حذاء إسباني على عدة أصوات خلقت عنصر التفاعل الحواري في كل صوت نسمعه، فنجد صوت السلطة الذي مثلته بعض الشخصيات القمعية "كفرانكو" وصوت المثقف الذي مثله كل من "مانويل قريقوري" و"أنور قاسم" أما الصوت الثالث فكان صوت الآخر الخافت الذي مثلته بعض الشخصيات الثانوية والهامشية.

- تنوعت شخصيات الرواية ما بين رئيسية، ثانوية، هامشية وأخرى أدبية، تاريخية، فنية ودينية حملت معها تنوعا أيديولوجيا وبعدا فكريا كما ساهمت في خلق التعددية واختلاف الرؤى حول قضايا الرواية.
- عمد محمد عيسى المؤدب إلى التنويع في صورة اللغة من خلال عدة أساليب كالتهجين بنوعيه اللاإرادي من خلال إدراجه للغة العامية والإسبانية والفرنسية مزواجا بذلك بين مختلف الثقافات، والإرادي بتوظيفه لجملة من الفنون الأدبية، كما وقف على أسلبة النص القرآني والحديث النبوي الأمر الذي عبر عن أيديولوجيته وتصوراته، بالإضافة إلى الباروديا أو المحاكاة الساخرة التي وظفها لإضفاء صورة تهكمية وتعابيرا ساخرة لكسر نمطية الأحداث وجدية الوقائع وخلق نوع من الواقعية على الرواية أما التنويع فهو الآخر كان له دور في الرواية من خلال خلق فكرة التعددية.
- بنى محمد عيسى المؤدب روايته على الحوار الخالص بين الشخصيات حيث مزج بين الحوار بنوعيه الداخلي والخارجي.
- تفاعلت نصوص الرواية مع التراث الشعبي من خلال استحضار الكاتب لمختلف الأمثال وكذا بعض الأساطير والأغاني الشعبية التونسية والإسبانية.

وعليه فقد تمكن محمد عيسى المؤدب من توظيف الحوارية في ثنايا روايته حذاء إسباني مقيما علاقة بين مختلف الأجناس والأساليب واللغات.

وأسأل الله عز وجل أن أكون قد وفقت ولو بالقليل في إثراء هذا الموضوع وله الحمد والشكر.

ملحق

أولا: نبذة عن الكاتب محمد عيسى المؤدب:

1.مولده وعمله:

"محمد عيسى المؤدب" كاتب وروائي وناقد أدبي ولد في 10 أكتوبر 1966 من مواليد بلدة صاحب الجبل في مدينة "الهوارية"، الوطن القبلي "بتونس"، حصل على الأستاذية في اللغة والحضارة العربية وأستاذ مباشر بالمعاهد الثانوية التونسية، كما عمل بالصحافة الثقافية والإنتاج الإذاعي وشارك في العديد من الملتقيات والمهرجانات الأدبية والثقافية في تونس وخارجها. [1]

2. إصداراته:

لعل أبرز ما يميز الكاتب هي أعماله وإصداراته الأدبية على غرار موسوعته الثقافية ومن أجود ما أصدر "محمد عيسى المؤدب" نذكر:

✓ **في الرواية:**

- في المعتقل، رواية دار الأطلسية للنشر، 2013.
- جهاد ناعم، دار زينب للنشر والتوزيع، 2017.
- حمام الذهب، دار مسكيلياني، 2019.
- رواية حذاء إسباني، دار مسكيلياني، 2021.

✓ **في القصة:**

- عرس النار، مجموعة قصصية، الدار العربية للكتاب، 1995.
- أية امرأة أكون، مجموعة قصصية، دار الأطلسية، 1999.

✓ **في النقد:**

- نصوص منسية في الأدب التونسي الحديث، دار القلم، 2016.

✓ **في المسرح:**

[1] https: //ar.m.wikipedia: 05g، 01 جوان 2023، 09:09.

- تحويل قصة لعنة البحر إلى شريط تلفزي، إنتاج زيني فيلم، 1996.

- إنتاج مسرحية كارولينا للمسرح الطالبي بباريس، 1997.

المقالات:

- بكاء طفل، مجلة الاتحاف، ديسمبر1990.

- كارولينا، مجلة الاتحاف، يناير1993.

- سيرة امرأة لا تقرأ الفنجان، مجلة المسمار، ديسمبر 1998.

- دانيالا، مجلة المسمار، مارس 1999.

- واقع الرواية التونسية الحديثة: الاعتقال والانعتاق، مجلة الثقافية، سبتمبر 2012. [1]

✓ **الجوائز التي نحصل عليها:**

- تحصل على الجائزة الوطنية لأدب الشباب في القصة القصيرة سنة 1995 عن المجموعة القصصية "عرس النار".

- جائزة الكومار الذهبي للرواية سنة 2017 عن رواية "جهاد ناعم".

- القائمة الطويلة لجائزة البوكر العالمية للرواية العربية دورة 2020 عن رواية "حمام الذهب".[2]

وقد اخترنا من ضمن أعماله رواية "حذاء إسباني" لتكون موضوع دراستنا.

ثانيا: ملخص الرواية:

" ما الإنسان دون حرية يا ماريانا، قولي لي كيف أستطيع أن أحبك إذا لم أكن حرًا، كيف أهبك قلبي إذا لم يكن ملكي؟ "، بهذه المقولة "لغارسيا لوركا" افتتح "محمد عيسى المؤدب" روايته ساردا أحداث قصة تجمع بين الحب والتاريخ، محاولا النبش في الذاكرة الوطنية "الإسبانية" و"التونسية "فقد أبدع في سرد قصة "مانويل "على لسان "أنور" الذي تولى مهمة قص العديد من الأسرار المحيطة بشخصية "مانويل قريقوري" أحد الضباط في المشاة البحرية الإسبانية الذي فر مع الآلاف من الجمهوريين الهاربين من بطش ووطأة الحذاء الدكتاتوري "لفرانكو" ونظامه

---

[1] https: //ar.m.wikipedia:05g، الموقع السابق.

[2] محمد عيسى المؤدب، الأدب التونسي خرج من العزلة، موقع العرب، الجمعة 04 فبراير 2022، 01 جوان 2023، https://alarab-news.cdn. anpproject.05g، 09:09

القمعي جراء الحرب الأهلية التي ابتدأت عام 1936 وانتهت عام 1939 باعتراف الدول بحكومة فرانكو، فكانت الرواية ذات طابع سياسي تاريخي مسكونة بالحب الذي كان المحرك الأول للأحداث فقد جاء على لسان السارد:« لا أعتقد أن الإنسان خلق لغير الحب أو لغير البحث عن حبيب مفقود»[1]

تنطلق أحداث الرواية على لسان "أنور قاسم" في الخامس والعشرين من جانفي 2015 ذكرى وفاة زوجته "مارسيلا" مسترجعا لحظات مرضها ووفاتها لتوقظه من ذلك رسالة إلكترونية من الصحفية صوفيا مارتينيز تطلب فيها مساعدته لإعداد بحث عن الضباط الجمهوريين الذين هربوا إلى بنزرت يوم 07 مارس 1937، وتحديدا البحث في سيرة "مانويل قريقوري" الضابط الذي اقتلعته الغربة من تراب وطنه وألقت به في متاهات بعيدة حين تطلع إلى عيش أفضل وحياة أكرم بعدما فقد حبيبته وأصدقائه فكانت "تونس" الملاذ الوحيد له، الذي خاض فيه تجربة كفاح وألم ولدت لديه عزيمة وإرادة وانتصار فقد حول حذاء التعذيب الإسباني إلى حذاء يرمز للمحبة والتعايش، كما استطاع أن يحول المرأة التي سكنته أعوام إلى مأوى وهو فندق فلوريدا الذي جرت فيه أغلب أحداث الرواية، ليتوالى السرد ما بين رسائل ومذكرات وترجمات تروي قصة هذا البطل ومغامراته "بقليبية" ولقاءه مع الرئيس "الحبيب بورقيبة".

لينهي "محمد عيسى المؤدب" روايته بموت "فرانكو" وبحث ملك إسبانيا الجديد عن مشاة البحرية الإسبانيين الذين ظلوا على قيد الحياة لتكريمهم، فيعود إلى كارتاخينا ويسترجع بذلك ذكرياته ويطفئ نيران الحنين إلى الوطن والشوق إلى الأهل، لتأتي به الصدف مرة أخرى مع حبيبته "فلوريدا"، ولكن سرعان ما تختفي وتتوج قصة حبهما بالفراق، فيعود إلى تونس في الأيام الأخيرة التي أسقطه فيها المرض طريح الفراش وتوافه المنية هناك وهو يردد اسم عشيقته "فلوريدا" التي سكنت روحه.

فكانت هذه الرواية فضاءً لمختلف التجارب والأصوات المتعددة التي كُتِمت منذ زمن طويل لكنها ما تزال حية إلى الآن.

[1] محمد عيسى المؤدب، حذاء إسباني، ص43.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

- **القرآن الكريم برواية ورش:**

1. سورة الكهف.
2. سورة المجادلة

❖ **المصادر:**

1. عبد الرحمن بن ناصر السعدي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، تح: عبد الرحمان بن معلا اللويحق، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 2002.
2. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مطبعة الجوانب، قسطنطينية، ط1، 1302.
3. محمد عيسى المؤدب، حذاء إسباني، ضمة للنشر والتوزيع، المسيلة، الجزائر، دط، أوت 2021.

❖ **المعاجم:**

أ. **المعاجم العربية:**

1. ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري، لسان العرب، تح: عبد الله الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، مصر، دط، دت، (مادة حور).
2. أبي القاسم جار الله محمود بن عمر أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998.
3. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985.
4. فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2010.
5. لطيف زيتون، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002.
6. محمد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسية الرسالة، ناشران محمد نعيم العرقسوسي، ج 02، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط8، 2005.
7. محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010.
8. محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس، تح: عبد الكريم العرباوي، مج: 16، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، دط، 1972.
9. مولاي بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيمائي، منشورات اتحاد العرب، دمشق، سوريا، دط، 2005.

10. ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2002.

ب. المعاجم الأجنبية:

1. باتريك شارودو ودومينيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القادر المهيري، حمادي حمود، دار سيناترا، تونس، دط، 2008.
2. جيرالد بيرنس، المصطلح السردي، المجلس لأعلى للثقاافة، القاهرة، مصر، ط1، 2003.
3. دومونيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، الدار العربي للعلوم ناشرون، الجزائر العاصمة، ط1، 2008.
4. ك.تولووف وآخرون، موسوعة كمبريدج في النقد لأدبي 09 (القرن العشرون المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية) تر: اسماعيل عبد الغني وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2005.
5. كريس باركر، معجم الدراسات الثقافية، تر: جمال بلقاسم، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2018.

❖ **المراجع:**

أ. **المراجع العربية:**

1. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2010..
2. جميل حمداوي، أنواع المقاربات البوليفونية، دار الريف للطبع والنشر الالكتروني، تطوان، المملكة المغربية، ط1، 2020.
3. حاتم الصكر، ترويض النص دراسة لتحليل النص في النقد المعاصر، اجراءات منهجيات الهيئة العامة المصرية للكتاب، دب، دط، 1998.
4. حميد الحميداني، أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، منشورات دارمال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989.
5. حميد الحميداني، النقد الروائي والأيديولوجيات (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسولوجيا النص الروائي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان ط1، 1990.
6. سعيد يقطين، الرواية في التراث السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1992.
7. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.

8. صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية (1)، مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة.

9. عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1، 2006.

10. عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، دار علم المعرفة، الكويت، دط، 1998.

11. فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999.

12. محمد برادة، أسئلة الرواية أسئلة النقد، دار الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.

13. محمد خير البقاعي، دراسات النص والتناصية، مركز النماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1998.

14. محمد عزام، النص الغائب وتجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2001.

15. نبيل حمدي، العجائبي في السرد العربي القديم، دار الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012.

16. يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الأدب العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط2، 2008.

ب. المراجع المترجمة:

1. برنار فاليط، النص الروائي تقنيات ومناهج، تر: رشيد، بن حدو، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، دب، دط، 1994.

2. تيزفيتان تودورف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تر: صالح فخري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1996.

3. تيزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1987.

4. جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991.

5. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1987.

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

7. ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، تر: ناصف التركيتي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

8. ميخائيل باختين، مختارات من أعمال باختين، تر:يوسف حلاق، المركز الثقافي القومي، القاهرة، مصر، ط1، 2002.

❖ **المجلات والرسائل الجامعية:**

1. جوادي هنية، التعدد اللغوي، في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف لواسيني الأعرج، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، عدد 06، الجزائر، جانفي 2010.
2. خطارة نادية، الحوارية وتعدي مقولة الجنس، مجلة دراسات وأبحاث المجلة العربية في العلوم الانسانية والاجتماعية، جامعة أحمد زبانة، غليزان، ع14، الجزائر، 02 أفريل 2022.
3. عبد الوهاب شعلان، ميخائيل باختين الكرنفال والحوارية، مجلة التواصل الأدبي عن مخبر الأدب العام والمقارن، بجامعة باجي المختار عنابة، العدد02، الجزائر، جوان 2008.
4. منيرة شرقي، المبدأ الحواري عند ميخائيل باختين، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، عدد 03، لبنان، ديسمبر 2014.
5. نعيمة فرطاس، نظرية التناص والنقد الجديد، مجلة كلية الآداب والعلوم الانسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر بسكرة، ع 01، الجزائر، جوان 2007.

❖ **الرسائل الجامعية:**

1. إيمان مليكي، الحوارية في الرواية الجزائرية (الغيث لمحمد ساري، مرايا متشظية لعبد الملك مرتاض دم الغزال لمرزاق بقطاش)، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث، قسم الأدب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، 2012- 2013.

❖ **المواقع الالكترونية:**

1) https://ar.m.wikipedia.org 1 جوان 2013، 09:09
2) محمد عيسى المؤدب، الأدب التونسي خرج من العزلة موقع العرب:
https://alarab.news.cbn.ampproject.org

الفهرس

فهرس المحتويات	الصفحة
البسملة	
شكر وعرفان	
مقدمة	أ- ج
الفصل الأول: التأصيل النظري لمصطلح الحوارية	
تمهيد	5
أولا: الحوارية بين المفهوم اللغوي والاصطلاحي	6
1. المفهوم اللغوي	6
2. المفهوم الاصطلاحي	8
ثانيا: الأسس الفكرية للحوارية	10
ثالثا: الحوارية عند ميخائيل باختين	14
رابعا: من حوارية باختين إلى تناص جوليا كريستيفا	17
الفصل الثاني: التعددية في الرواية (الرواة، الأصوات والشخصيات)	
أولا: تعدد الرواة	21
1. الراوي المشارك وغير المشارك	21
2. الراوي العليم	25
3. الراوي الثقة	26
4. الراوي الأمين	27
ثانيا: تعدد الأصوات والشخصيات.	28
1. تعدد الأصوات	28
2. تعدد الشخصيات	32
الفصل الثالث: صورة اللغة	
أولا: التهجين	41
1. التهجين اللاإرادي	41
2. التهجين الإرادي	44
ثانيا: الأسلبة	50
ثالثا: التنويع	52

رابعا: الباروديا	53
خامسا: الحوارات الخالصة	54
خاتمة	61
ملحق	64
قائمة المصادر والمراجع	68