الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
*جامعة الشيخ العربي التبسي – تبسة –
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة بعنوان:

أسلوبية السرد وبلاغة الحكي في رواية "الديوان الإسبرطي" لـ" عبد الوهاب عيساوي"

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي، نظام (ل. م. د)
ـ تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر ـ

إعداد الطالبة:
❖ سليماني وئام

إشراف الدكتور:
ـ عبد الله عبان

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الدرجة العلمية	الصفة
بلال محي الدين	أستاذ محاضر (أ)	رئيسا
عبد الله عبان	أستاذ محاضر (أ)	مشرفا ومقررا
رضا زواري	أستاذ محاضر (أ)	ممتحنا

السنة الجامعية: 2023/2022

بسم الله الرحمان الرحيم

قال الله تعالى:

{اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ}

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم

{من سلك طريقا يلتمس فيه علما سهل الله له طريقا إلى الجنة، وإن الملائكة لتضع أجنحتها رضا لطالب العلم}.

شكر وعرفان

بسم الله الرحمان الرحيم، والحمد لله رب العالمين، حمدا كثيرا طيبا مباركا فيه عدد خلقه ورضى نفسه وزنه عرشه ومداد كلماته، اللهم لك الحمد ولك الشكر حتى ترضى،

والصلاة والسلام على عبده ورسوله الداعي إلى رضوانه المبعوث رحمة للعالمين صلوات ربي وسلامه عليه وعلى اله وأصحابه المختارين أما بعد:

عملا بقول الله تعالى {وَمَن يَشْكُرْ فَإِنَّمَا يَشْكُرُ لِنَفْسِهِ} [لقمان 12]

وحديث الرسول صل الله عليه وسلم {لايشكر الله من لايشكر الناس}

. أتوجه بالشكر إلى الأول والأخر إلى الرحمان الرحيم الذي خلقني على فطرة الإسلام خير الأديان وأنار دربي في السعي نحو تحصيل العلم والمعرفة، فالحمد لله الذي وفقني وساعدني في إتمام هذه المذكرة، وإلى رسولنا الكريم الذي هو قدوتنا في الحياة،

فقد علمنا مالم نعلم، وأمرنا بطلب العلم فهو خير زاد للإنسان.

. كما أشكر الدكتور عبان عبد الله الذي كان لي خير معين في إعداد هذه المذكرة

من خلال نصائحه وإرشاداته الثمينة التي ساعدتني كثيرا.

. وإلى كافة أساتذة الأدب العربي الذين كان لهم الفضل الكبير في جعلي أحب

مادة اللغة العربية.

. وفي الأخير أتمنى أن أكون قد أصبت ولو بقليل وأن يكون فيه فائدة للجميع .

الإهداء:

إلى التي من أينما تمر تترك أثرا من خلفها، تترك ضحكة تنثر حبا تتخلى عن جزء من روحها لذكرى ما، وتكتم بداخلها ما يهز الجبال تبدو كفراشة زاهية

هي والدتي التي كلما فتحت نافذة إبتدأ فصل الربيع.

كان خليطا متجانسا من رجل هندام وأب حنون، من كانت ذكراه وسط الجفاف

تنعش الروح هو والدي الذي أضاء قناديل الضياء لعالمي وجعل نفسه ملاذ لي.

شقيقي الصديق أو صديقي الشقيق أو بمعنى أبلغ الشخص الذي أواجه معه أيامي السيئة، أخي وائل .

من كان له خطى حكيمة في قدميه المجنونتان، من ينبت ربيعا في صدري أخي سفيان.

أحملهم كفرة حنونة، أتحسسهم برقة ولين أختاي رهف وغفران.

هو منتشلي الأول من قوقعة الظلام بأنامل الوداد وهب لي النور بكل جهد وكرم،

أستاذي الكريم فوضيل عبد الجليل.

قد سرنا في درب النضوج والخطيئة متخذين العلم دستورا شكرا لكن صديقاتي

خصوصا صديقتي خولة.

وكيف لي أن أنسى دعم كل من خالاتي: ثلجة وصليحة وإبنتها ريتاج اللتان ساندتاني بكافة وسائل جبر الخواطرودعم النفوس.

مقدمة

عُرفت الرواية بأنها الجنس الأدبي الأكثر إنفتاحا على الأجناس الأدبية الأخرى، التي يلجأ إليها الكاتب لمعالجة مختلف القضايا الإجتماعية، فهي تتداخل مع الكثير من الفنون، كالفلسفة وعلم النفس، والتاريخ، فالرواية من الفنون النثرية، كما أنها أكبر الأجناس من حيث الحجم وتعدد الشخصيات وتنوع الأحداث، وتتجسد علاقة الرواية بالعلوم الأخرى وخاصة بالتاريخ من خلال أنها أقرب الفنون الأدبية إلى التاريخ فهي ترتبط به إرتباطا وثيقا لأن كلاهما يقوم على السرد، والإهتمام بالأحداث والشخصيات، فالكاتب يبني روايته التاريخية على الحقائق المعروفة والوقائع الموثقة مستخدما فيها المخيلة الأدبية، موظفا لمسته الجمالية الإبداعية، التي تختلف عن رؤية المؤرخ الصارمة.

هذا وقد إخترت دراسة أسلوبية السرد في رواية الديوان الإسبرطي ل"عبد الوهاب عيساوي" والتي تعتمد على تعددية الأصوات والشخصيات في بناءها الروائي، ويعد موضوع أسلوبية الرواية من المواضيع التي لم تحظى بالإهتمام اللازم، سواء عند الغرب أم العرب، وذلك بسبب الفيض الكبير في الدراسات البلاغية والأسلوبية التي كتبت في الشعر، كما أن أسلوبية الرواية تتميز بتعدد الأساليب من خلال الشخصيات التي تعبر عن إيديولوجياتها ووعيها الخاص، فجاءت دراستي معنونا بـ"أسلوبية السرد وبلاغة الحكي في رواية الديوان الإسبرطي لعبد الوهاب عيساوي".

ومن الأسباب التي جعلتني أختار هذا الموضوع منها:

أسباب ذاتية: تمثلت في الفضول الذي دفعني لمعرفة تاريخ إحتلال الجزائر في الفترتين العثمانية والفرنسية وفهم ملابسات وصرعات منطقة المتوسط.

أسباب موضوعية: وكان ذلك من أجل لفت الإنتباه إلى الأعمال الجزائرية التي تهتم بتاريخ الجزائر وإلى الكاتب "عبد الوهاب عيساوي" الذي كشف عن قضايا مهمة وفضح

ما كان مسكوت عنه.

أما الهدف من هذه الدراسة فهو إعادة إحياء الماضي، من أجل فهم الحاضر، وتزويد القارئ بحقائق تكشف له الغامض والمسكوت عنه.

ومن هنا تظهر لي إشكالية واضحة، حولتُ معالجتها في هذا البحث وتتمثل في :

ـ ما لمقصود بأسلوبية الرواية ؟

ـ وكيف تجسدت هذه الأسلوبية في رواية الديوان الإسبرطي؟

ولكي أجيب عن هذه الإشكالية، وضعت خطة مقسما إلى المدخل عالجتُ فيه الدرس الأسلوبي من الشعر إلى السرد، ثم إستعنتُ بفصلين، فصل نظري والآخر تطبيقي، فالفصل النظري تطرقت فيه إلى أسلوبية السرد، والذي تضمن أربعة مفاهيم، منها أسلوبية الرواية، حيث قمت بتعريفها عند الغرب ثم العرب، أم العنصر الثاني فجاء بعنوان اللغة السردية ومفهوم الأسلبة، فقد تناولت فيه المفهوم اللغوي والإصطلاحي للسرد، إضافة إلى تعريف الأسلبة في اللغة والإصطلاح .

أم العنصر الثالث فقد تحدثت فيه عن نشأة الحوارية، مرورا إلى تعريفها اللغوي والإصطلاحي، وإلى أهم النقاد الذين إعتمدوا هذه الحوارية فكان منهم "ميخائيل باختين " و"جوليا كريستيفا" التي حولته إلى مصطلح التناص .

وفي الفصل التطبيقي: جاء بعنوان عناصر الأسلوبية السردية وبلاغة الحكي في رواية {الديوان الاسبرطي }، الذي تناولت فيه ثلاث عناصر، فكان العنصر الأول بإسم: أسلوبية السرد، عالجتُ فيه التعدد اللغوي الذي وظفه الكاتب في روايته، بالإضافة إلى الحوار والتهجين والأسلبة، معتمدة في ذلك تقنية تعدد الأصوات التي ساهمت في بناء الرواية، أم العنصر الثاني فجاء بعنوان الإنزياح، وثالثا كان بعنوان: بلاغة الحكي

الجمالي والإيديولوجي فقد خصصته لإستخراج الجمالية الموجودة في الرواية وإلى رؤية الكاتب الإيديولوجية.

وختمت بحثي بعرض أهم النتائج التي توصلت إليها.

وإنطلاقا من هذه المعطيات فقد إعتمدت مقاربة أسلوبية بعيدة عن الطرح البنيوي الصوري ومنفتحة على مفاهيم ما بعد البنيوية خاصة الحوارية والتناص.

ومن أهم الدراسات التي تعرض لها موضوعي نجد: جمالية التفاصيل في رواية "الديوان الإسبرطي لعبد الوهاب عيساوي "مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي، وبنية الخطاب السردي في رواية "الديوان الإسبرطي "لعبد الوهاب عيساوي مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي، أما عن الجديد الذي حاولت أن أميز به دراستي عن باقي الدراسات السابقة، فيكمن في نوع المقاربة التي طبقتها على الرواية.

وقد إعتمدت في هذا البحث على مجموعة من المصادر والمراجع نذكر منها :أسلوبية الرواية {مدخل نظري} "لحميد لحمداني"، الخطاب الروائي "ميخائيل باختين"، الكلمة في الرواية "ميخائيل باختين" وغيرهم.

حيث واجهتني عدة صعوبات أثناء إنجازي هذا البحث تمثلت في صعوبة إستعاب أليات وتقنيات الفكر الباختيني فهو جديد بنسبة لي ولم أتطرق إليه من قبل، بالإضافة إلى صعوبة فهم الرواية لأنها تستخدم نظرية"باختين"، وتحتاج من أجل فهم أحداثها الكثير من البحث.

وفي الختام أتوجه بخالص الشكر والتقدير إلى الأستاذ المشرف عبان عبد الله الذي ساعدني كثيراً في هذا البحث ولم يبخل عليا بإرشادته ونصائحه القيمة التي كانت لي كالنور في الظلام .

مدخل

مدخل:

ـ الدرس الأسلوبـي من الشعر إلى السـرد:

يدور البحث في موضوع أسلوبية الرواية حول النقد الروائي الغربي والعربي، اللذان لم يكن لهاما إهتماما كبيراً بهذا الموضوع، بسبب الفيض الكبير الذي كتب حول الدراسات البلاغيـة والأسلوبية، حيث كانت في الماضي تهتم بالشعـر.

فقد إهتم النقـاد الغربيـون بموضوع الأسلوبية إهتماما كبيراً فنجـد "باختـين" قد تناول في كتابه (الخطاب الروائي) حيث يرى أنه {قبل القرن العشرين لم يكن هناك تناول دقيق لمشكـلات أسلوبية الروايـة قائم على الأصالة الأسلوبية للخطاب داخل النثر الأبي}[1]، ويؤكد رأيه على أن الرواية منذ زمن بعيد كانت موضوعا لتحليلات إيديولوجية بطريقة تجريدية وأنها كانت تدرس بسرعة وسطحـية دون الإعتماد على أي مبدأ وكان خطاب النثر الأدبـي معتبراً وكأنه خطاب شعري بالمعنى الضيق، فكان يطبق عليه دون أي حس نقدي مقولات الأسلوبية التقليدية (المرتكزة على دراسة الوجوه البلاغية)، أو أنه كان يقع الإكتفـاء بمصطلحات جوفاء لتوظيف الخصـائص المميزة للغة، بمعنى أنهم كانوا يتحـدثون عن "تعبيريـتها" وعن "صرامتها" وعن "سلاستهـا" دون الإعتماد على أي معانـي أسلوبيـة محـددة لهذه المفاهيـم[2]

وفي نهاية القرن الماضي، وفي مقابل التحليل الإيديولوجي التجريدي، تزايد الإهتمام بالمشكلات الملموسة للنثر داخل الفن الأدبي وبالمشكلات التقنية للرواية والقصة، ومع ذلك لا شيء تغير فيما يخص مشكلات الأسلوبية: إذا ركزوا بالأساس على مشكلات التأليف، ولكن دون معالجةَ جذرية وملموسة للخصوصيات الأسلوبية في خطاب الرواية والقصة، فهي ما تزال ملاحظات آنية صادرة عن ذهن تقليدي، لا تُلامس حتى الجوهر الحقيقي للنثر

[1]– ميخائيـل باختين: الخطـاب الروائـي، تر: محمد برادة، دار الفكـر للدراسـات والنشر والتوزيـع، ط1، القاهـرة، 1987، ص 37.

[2]– المرجع نفسـه، ص 37.

الأدبي، ويبدو أن الخطاب الروائي مفتقراً لأي تشييد خاص وأصيل، إذ يعود السبب في ذلك أنهم لم يجدوا فيه الشكل الشعري الخالص الذي كانوا ينتظرونه، فقاموا بتجريده من كل أهمية أدبية، وجعلوه يبدو مجرد وسيلة للإبلاغ مُحايدة، بالنسبة للفن.[1]

حيث نجد في العشرينات من هذا القرن، أن الوضع قد تبدل، وأصبح خطاب الرواية النثري يكتسب مكانة داخل الأسلوبية، فمن جهة، ظهرت مجموعة تحليلات أسلوبية ملموسة لنثر الرواية، ومن جهة أخرى بدأنا نشهد محاولات جذرية لفهم وتحديد التفرد الأسلوبي للنثر الأدبي إنطلاقا من تميزه عن الشعر، وبالرغم من كل تلك التحليلات والمحاولات والتي أظهرت بوضوح أن جميع مقولات الأسلوبية التقليدية، بل ومفهوم الخطاب الشعري الذي تعتمد عليه غير قابلة للتطبيق على الخطاب الروائي، لأن الخطاب الروائي هو العنصر الأساسي في كل تفكير حول الأسلوبية، ولأنه أفصح عن ضيق الأسلوبية وعدم ملاءمتها لكل مجالات اللفظ الأدبي الحي، بسبب أنها تاهتْ وسط الأوصاف اللسانية للغة الروائي، أو أنها إكتفت بإبراز عناصر أسلوبية معزولة قادرة على الإندراج ضمن المقولات التقليدية للأسلوبية، في كلتا الحالتين، تند الوحدة الأسلوبية للرواية وخطابها عن الباحثين[2]

وبناء على ذلك فإن "باختين" قد بين التحولات الأسلوبية للرواية، وقد أشار على أن بدايتها كانت تدرس بسرعة وسطحية دون الإعتماد على أي مبدأ، وفي المقابل كان الخطاب الشعري تطبق عليه مقولات الأسلوبية التقليدية، لأن الخطاب الروائي مفتقرا إلى المقاييس البلاغية القديمة، ولم يبق على هذا الحال إذ تبدل الوضع، وإكتسب خطاب الرواية مكانة داخل الأسلوبية.

أما بالنسبة للبلاغة العربية القديمة، فهي لم تصل إلى الفن القصصي عموما، ونقصد بذلك الكناية والتمثيل، لسبب بسيط هو أنها لم تتمكن من تحويل ذاتها إلى الأسلوبية تتجاوز إطار الجملة لنتأمل ما يمكن تسميته ببلاغة الخطاب ككل.

---

[1]– ميخائيل باختين: الخطاب الروائي مرجع السابق، ص 37.

[2]– المرجع نفسه، ص 38.

وقد تطورت البلاغة العربية لتتخلص من النظرة التجزيئية لمكونات الخطاب، وتتحول إلى أسلوبية[1].

وفي هذا الإطار ركز "أمين الخولي" على نقطتين أساسيتين أهملتهما البلاغة القديمة، وهما:

– النظرة الكلية لمجموع النص سواء كان شعرا أم نثرا.

– مراعاة الفروق الجوهرية بين الفنون الأدبية، حيث يقول: {البحث في الأسلوب وإختلافه وأوجه تفاوته ومزايا أنواعه المختلفة، والبحث فيما وراء المعنى الجزئي– تشبيه وإستعارة أو كناية– من معنى كلي أو غرض يقصد إليه الأديب، وكيف يرسم له صورة كاملة يراعي تناسب أجزائها، وصلة تلك الأجزاء، وكيف يبرر كل جزء من الأجزاء، فتكون وحدة درسنا القصيدة الكاملة أو القطعة النثرية بتمامها، لا البيت المفرد والفقرة الواحدة، ومن ذلك البحث في إيجاد المعاني كيف تكون؟ وفي ترتيبها كيف يتم؟ وفيما يناسب كل فن أدبي منها وما لا يناسبه}[2]

ومن خلال هذا يتضح أن البلاغة العربية لا تهتم بالفن القصصي وذلك بسبب أنها لم تتمكن من تحويل ذاتها إلى أسلوبية وبعد فترة زمنية طويلة تطورت البلاغة العربية لتتلخص من النظرة التجزيئية لمكونات الخطاب، وتتحول إلى الأسلوبية.

وكان للقصة والرواية نقاد في العالم العربي، حيث قام هؤلاء النقاد بدراستها من خلال المقاييس البلاغية المعروفة، والتي نشأت عبر دراسة الظواهر الجمالية في الشعر والنثر الفني، فكان من الطبيعي أن تخيب الرواية كل أمالهم، لأنهم لم يجدوا في لغة الرواية المقاييس البلاغية التي إعتمدوها في الكتابة الشعرية أو في الخطب والرسائل الفنية، لكنها قد أخذت في إكتساب إعجاب الكثير من المثقفين.

---

[1]– حميد لحمداني: أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية، ط1، الدرا البيضاء، 1989، ص 05.

[2]– المرجع نفسه، ص 6

فكان على النقاد البلاغيين لكي يدرسوا هذا الفن المنحط كما يصفونه، وجب عليهم أن يطلبوا من الروائيين برفع من مستوى أساليبهم إلى نفس مستوى اللغة الشعرية، أو أن يبحثوا عن قواعد بلاغية جديدة لدراسة هذا الفن الجديد.

وهكذا أصبح تاريخ النقد الروائي العربي يدرس الرواية بعيداً عن النقد البلاغي وأفسح المجال لِإتجاهات النقد غير البلاغية نذكر منها مثلا: الإتجاه التاريخي، والإجتماعي والنفسـي، وأخيراً البنيوي، ولكنها لم تزُل تماماً وبقيت بعض الآراء البلاغية حول الأسلوب تظهر هنـا أو هناك ضمن هذه الإتجـاهات.

كما تطرقنا إلى مصطلح الأسلوبية الجديدة فهو مصطلح حديث، ظهر في القرن 19، حيث يقوم على دراسة الفن الروائي، من خلال تبيان الفروق الجوهرية الكبرى بين أسلوب الشعر الغنائي وأسلوب الرواية، خصوصاً تلك التي تفرضها خصائص النوع الأدبي.

وما لاحظته الدراسة أيضا {أن التعددية الأسلوبية للفن الروائي في ذاته – سواء كان منولوجيا أم ديالوجيا – تفرض قيام أسلوبية من نوع مخالف لتلك التي يدرس بها الشعر الغنائي}[1]، وبهذا يتضح أن الرواية متعددة الأساليب تقوم في ذاتها على المنولوجيا وهي رواية ذات صوت إيديولوجي واحد فهو السارد، وتقوم على لغة واحدة وأسلوب واحد، التي تعبر بشكل مباشر عن صوت الكاتب، أما الديولوجية أو الحوارية فهي قائمة على تعدد الأصـوات، والشخصيات، واللغـات والأساليب.

فقد هيمنت النظرة الفردية منذ زمن في أوروبا وفي العالم العربي لتحديد الأسلوب داخل الأعمال الأدبية بشتى أنواعها، فالأسلوب هو طريقة يعبر بها الكاتب عن إبداعه، وفي ذلك يقول الباحث الفرنسي "بوفون" {بأن الأسلوب هو الإنسان عينه}[2]، ومن هذا التعريف يتضح أن "بوفون" كان يقصد أنه عندما نطبق هذه المقولة على أنواع أدبية محددة منها الشعر نجد أنهما مطابقان لهوية المبدع، ومعبران عنها من حيث لغة الشعر، وأسلوب القصيدة.

[1]– حميد لحمداني: أسلوبية الرواية، مرجع سابق، ص 09.

[2]– المرجع نفسه، ص 10.

ونجد في مقولة "بوفون" أنها لا تخلوا أبدا من النتائج التي تباعد بين المهتم بدراسة أساليب الأنواع الأدبية المختلفة، وبين المعرفة الدقيقة بالإختلافات الأساسية التي نجدها في كل نوع أدبي، فكان من السهل تطبيق "مقولة الأسلوب هو الإنسان"، على أنواع أدبية محددة في مقدمتها الإبداع الشعري[1]، إذ يمكننا القول أن كل الدراسات الأسلوبية وجدت في الشعر الغنائي، وبالتالي يعود ظهور الأسلوبية في العصر الحديث على يد "شارل بالي" الفرنسي تلميذ "دي سوسير" من أوائل المؤسسين لهذا المنهج، فقد عرفها بقوله: {علم يُعني بدراسة وقائع التعبير في اللغة المشحونة بالعاطفة المعبرة عن الحساسية}[2]

أما الأسلوب فهو ظاهرة وجودية مرتبطة بالحدس الفني، حيث يختلف ويتميز {أسلوب شخص عن أسلوب شخص آخر فهو يعتمد على الحدس اللغوي في إثبات الظاهرة}[3]

_ إذا فالأسلوب مرتبط بالحدس الفني والحدس اللغوي الذي يختلف من شخص لآخر.

كما عرفه أيضا "إبن خلدون" في كتابه (المقدمة) فقد تحدث عنه في فصل صناعة الشعر حيث يرى أن {سلوك الأسلوب عند أهل هذه الصناعة – صناعة الشعر – وما يريدون بها في إطلاقهم، فعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه، ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التراكيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن الذي إستعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض}[4]، فمن خلال هذه المقولة نجد أن الأسلوب ينطبق على الفن الروائي والشعر على حد سواء، دون أن تؤخذ الفروق الخاصة المميزة لكل نوع على حدة.

---

[1]– حميد لحمداني: أسلوبية الرواية، مرجع سابق، ص 10.

[2]– صبري فوزي أبو حسين: الأسلوبية الإحصائية للفرقة الثانية بتخصص الأدب والنقد في كلية الدراسات العليا، القاهرة، 14 مارس 2020.

[3]– عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، طرابلس، د.ت، ص 67.

[4]– أحمد الشايب: الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية)، مكتبة النهضة المصرية، ط2، مصر، د.ت، ص 29.

ومن العوامل المتحكمة في تحديد الأسلوب أنه لم يستقر على تعريف واحد، فقد تعددت زوايا النظر فيه، ونجد "سيدلر" يرى أن {الأسلوب هو طابع العمل اللغوي وخاصيته التي يؤديها وهو أثر عاطفي يحدث في نص ما بوسائل لغوية وعلم الأسلوب يدرس ويحلل وينظم مجموعة الخواص التي يمكن أن تعمل بالفعل في لغة الأثر الأدبي ونوعية تأثيرها والعلاقات التي تمارسها التشكيلات في العمل الأدبي}.[1]

أي أن الأسلوب يعتمد على اللغة ويخضع للخصائص المميزة للأنواع الأدبية، وعند دراسة نموذج ما نستطيع من خلاله أن نبين فيه آثار المبدع، وآثار الموروث على السواء.

وليست هذه فقط العوامل المتحكمة في تحديد الأسلوب فقد إختلف النقاد في تحديد الأسلوب، ومن بينهم "بيير جيرو"، قد أشار إلى صعوبة تحديد الأسلوب، فيرى أن {مفهوم الأسلوب واسع جداً، وهو عندما يخضع للتحليل يتناثر غباراً من المفاهيم المستقلة، هذه الدراسات التي تقوم على قواعد مشتركة، بإسم الأسلوبية، يجمع بينها أنها تعمل في ميادين ووفق مناهج واضحة}[2]، وإعتبر "بيير جيرو" أن مصطلح الأسلوب مصطلح واسع جداً، وعند خضوعه للتحليل يخرج منه مفاهيم مستقلة، فهو يشترك مع الأسلوبية في القواعد نفسها.

وعند العرب مثله "أحمد الشايب" الذي ناقش أثر الشخصية في اِختلاف الأساليب {كل أسلوب صورة خاصة بصاحبه تُبين طريقة تفكيره وكيفية نظره إلى الأشياء وتفسيره لها، وطبيعة إنفعالاته، فالذاتية هي أساس تكون الأسلوب}[3]، وتكاد الرؤية الذاتية عند "أحمد الشايب" تهيمن على جل اِهتمامه بالظاهرة الأسلوبية، التي يعتني بها عناية خاصة بالأنواع الأدبية ويعتني أيضا بالخصائص الأسلوبية العامة المميزة لكل نوع، ولذلك وجب على الدراسة الأسلوبية التمييز فيها بين العام والخاص.

---

[1]– صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1998، ص 98.

[2]– بيير جيرو: الأسلوبيات، تر: منذر عياشي، مركز الإنتماء الحضاري، ط1، حلب سورية، د. ت، ص 10.

[3]– أحمد الشايب: الأسلوب، مرجع السابق، ص 121.

حيث قام "أحمد الشايب" بتخصيص قسم يتحدث فيه عن الرواية وتناول في هذا القسم القصة الطويلة والقصيرة والمسرحية، فهو يختلف عن غيره من النقاد الذين نظروا إلى الفن القصصي على أنه نوع أدبي منحط من الناحية الأسلوبية لأنه يستخدم أساليب السوقة والعامة، ورغم ذلك فإن أغلب النقاد الأوائل من إعتبر أن هذا الفن بحسب أهميته وطبيعته فهو يختلف عن الشعر الغنائي، غير أن الرواية تختلف في التعامل معها، حيث تحتاج إلى معرفة عميقة بمكوناتها، وممكناتها، لذلك تطرق أغلب النقاد إلى دراسة هذا الفن بأدوات البلاغة التي كانت سائدة في دراسة الشعر، الخطب، الرسائل، أما عن الملاحظات الأسلوبية فقد إقتصرت على الجمل، والتعابير الجزئية[1]، وبالتالي فإن أحمد الشايب يرى أن البلاغة تندرج تحت الأسلوب، عكس ما هو سائد، فهو لم يتهجم على التراث البلاغي، أو ينتقص من قدره، بل كان متفهما، مقراً بجهود من سبق، فقد ميز بين لغة النثر ولغة الشعر، والخصائص الأسلوبية التي تناسب طبيعة كل واحدٍ منها، فلكل فن وظيفته: فالنثر يميل إلى الإفادة والشعر إلى التأثير، حيث تناول في كتاب (الأسلوب) موت البلاغة القديمة، فقد سجل فيه عَطالَه مفاهيم هذا الفن عن إدراك الخصائص الأدبية للأجناس المستحدثة: كالرواية والقصة الطويلة والقصيرة والمسرحية، لذلك دعا إلى إحيائها عبر بث روح الأسلوبية الغربية.

ثم أن الإهتمام الكبير الموجه نحو الشعر، أوجد تراكما نظريا هائلا حول أسلوبية الشعر، مما اِنعكس على لغة الرواية دون مراعاة لخصوصيتها، {مشكلا بذلك سلطة نقدية خطرة، وجهت الباحثين في لغة الرواية وجعلتهم يقعون أسرى تصورات ومفاهيم تجذرت في حقل الشعر "كجنس أدبي" له قوانينه الأسلوبية وآفاقه التخييلية، التي تختلف بالضرورة عن الجنس الروائي}[2]، وبذلك فإن أسلوبية الشعر تختلف عن أسلوبيـة الرواية، فكان النقاد قديماً،

[1]– حميد لحمداني: أسلوبية الرواية، مرجع، سابق، ص 11.

[2]– محمد بوعزة: حوارية الخطاب الروائي، التعدد اللغوي والبوليفونية، منشورات إتحاد كتاب المغرب، ط1، المغرب، 2012، ص 12.

يطبقون المقاييس البلاغية الموجودة في الشعر على النثر دون مراعاة لخصوصية الرواية.

وبما أن لكل نوع أدبي أسلوبه الخاص، وجب علينا أن ندرس مظاهر أسلوب كل نوع أدبي:

– مظهر لغوي فهي تعتمد على قوانين اللغة التي يكتب بها المبدع.

– مظهر إبداعي فردي: أن يحاول فيه الفرد تجاوز التقليد للأشكال البلاغية الموروثة ولِاكتشاف طرق جديدة للتحليل.

– مظهر خاص بالنوع: يحترم فيه المبدع الخصائص الكبرى للنوع ولا يحاول تغييرها جذريا، لأنه إذ فعل ذلك سوف يخرج إلى نطاق نوع أدبي آخر، وكل ما عليه إعطاء بعض ملامح الجدة[1]، ومن خلال هذا يتضح أن لكل نوع أدبي أسلوبه الخاص، وهي مجموعة من المظاهر، منها: المظهر اللغوي، والمظهر الإبداعي الفردي، والمظهر الخاص بالنوع.

ونستطيع أن نقارن بين أسلوب الشعر الغنائي، وأسلوب الرواية سواء كانت منولوجية أو ديالوجية فنجد في الشعر الغنائي أن صوت الكاتب يُعْتَبَرُ جوهريا، بحيث تكون خصائص هذا النوع ثابتة، ومع ذلك فإن من الخصائص الثابتة في الشعر الغنائي {هو أنه يعبر عن النزعة الذاتية، وهذا يعني أن القصيدة الغنائية تلتقي فيها خصائص النوع والمظهر الفردي، أو بتعبير أخر فخصائص النوع تزكي التوجه الفردي وتميل إلى التطابق معه، لأنها تُقِرُ على مستوى عام بالوحدة الأسلوبية للفرد، أما الخاصية الجوهرية في النوع الروائي – مونولوجيا كان أم حواريا – فتتعارض بمستويات مختلفة، مع أي توجه أسلوبي أحادي وفردي مباشر، لأن الفن الروائي يقوم بالضرورة على مبدأ التعددية الأسلوبية}[2]، ونستنتج من خلال هذه المقارنة أن الشعر الغنائي يتفق بين خصائص النوع، وبين النزوع الفردي، بينما في الرواية يحدث إختلاف بين النزوع الفردي وبين تعددية الأصوات والتي تفرضها طبيعة هذا النوع.

---

[1]– حميد لحمداني: أسلوبية الرواية، مرجع سابق، ص15 .

[2]– المرجع نفسه، ص16.

حيث نجد في مقاله "المدرسة التجريبية في الشعر الأمريكي" "إيقور أنتزر" أنه تحدث عن الفرق بين الشعر الغنائي والرواية، ويرى أنه لو إستخدم الشعر الغنائي بعض تقنيات الرواية كالسرد والحوار فإن النزعة الذاتية تبقى مهيمنا على مجموع النص فيرى أنه {من الممكن إستعمال أسلوبين أو أكثر في تنظيم الشكل، وفي المسرحية أو الرواية حيث يوجد مجال واسع للتغيير يمكن إستخدام عدد كبير من أساليب الإجراء، أم في القصيدة الغنائية فيندر أن يوجد أكثر من وسيلتين (...) وهكذا فإن السرد يتناوب مع العرض، إلا أن ما يحدث في الواقع، هو أن كلا من السرد والعرض يتحركان بطريقة صالحة في بعض الأحيان فلا ينطبق عند ذلك الإنقسام في الأسلوب على الإنقسام في الموضوع}[1]، لاحظنا أنه عندما طبق النقاد المقاييس البلاغية الموجودة في الشعر على الرواية خيبت كل أمالهم ولكن عندما إستخدم الشعر الغنائي بعض تقنيات الرواية بقيت النزعة الذاتية مهيمناً على النص، حيث نستطيع إستعمال أكثر من أسلوب في المسرحية والرواية أو في القصيدة الغنائية فنجد أسلوب الكاتب فقط، الذي يعتبر عن موقفه وشخصيته.

كما وتجدر الإشارة {إلى أن هذا التحول من دراسة السياق اللساني الصرف المستخدم في اللغة التداولية الإعتيادية إلى دراسة اللغة الشعرية، وما تمثله من مقصدية مغايرة تتبع من مفهوم المهيمنة الأدبية، أفضى إلى التنبه إلى الخصائص اللغوية التي تمنح الخطاب وظيفته التأثيرية والجمالية}[2]، بمعنى أن الأسلوب يختلف من السياق اللساني إلى اللغة الشعرية.

وبناء على ذلك فإن الفرق الإجزائي الأبرز بين الأسلوبية والبنائية {هو أن البنائية تعني بدراسة البنية الكلية للخطاب، أما الأسلوبية فتعنى بدراسة البنى اللسانية المهيمنة في النص والتي تبحث عن الأثر الجمالي الذي تخلفه في النص وتأثر في القارئ}[3]، فالفرق يكون في

---

[1]– حميد لحمداني: أسلوبية الرواية، مرجع سابق، ص 17.

[2]– بشرى موسى صالح: "مقال المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث"، مجلة علامات، مج 10، عدد 40، السعودية، 2001، ص 284–285.

[3]– بشرى موسى صالح :المرجع نفسه، ص 289.

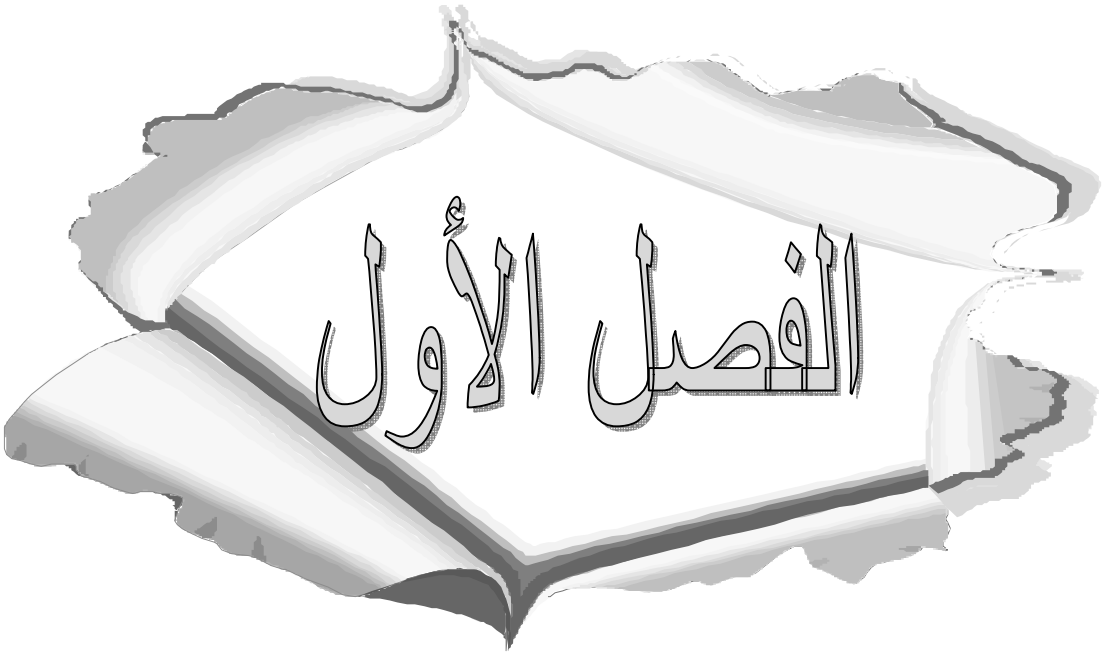
أن البنائية تهتم بالبنية الكلية للخطاب، أما الأسلوبيـة فتـهتم بالبني اللسـانية الموجـودة في النص.

ومما سبق يمكن القول، أن الدرس الأسلوبي قد إرتبط بالبلاغة الموجودة في الشعر الغنائي، في حين أهملوا أسلوبية الروايـة، والتي نجدها عند الغرب والعرب على حداً سواء، ومن النقاد الغربيين الذين إهتموا بمشكلة أسلوبية الرواية نجد "باختين" الذي يرى أنه لم يكن هناك تناول دقيق لمشكلات أسلوبية الرواية داخل النثر الأدبي فالرواية منذ زمن كانت موضوعاً لتحليلات إيديولوجـية بطريقة تجريدية فكان يطبق عليها مقولات الأسلوبية التقليديـة، في حين تبدل الوضـع في العشرينـات من هذا القرن، وأصبـح خطاب الرواية النثرى يكتسب مكانـة داخل الأسلوبـية.

أما عند العرب فكانت البلاغة العربيـة القديمة، لا تستطـيع الوصول إلى الفـن القصصـي بسبب عدم تمكنها من تحويل ذاتها إلى أسلوبية، وبعد مرور فترة زمنية تطورت البلاغة عند العرب فقد تخلصت من النظـرة التجزئية لمكونـات الخطاب، لتتحول إلى أسلوبية، فكان النقاد العرب يدرسون الرواية من خلال المقاييس البلاغية التي إعتمدوها في الكتابة الشعرية و رغم ذلك أخذت في إكتساب إعجاب الكثير من المثقفين، وأصبحت بعد مرور الوقـت تدرس بعيداً عن النقد البلاغـي.

كما تطرقنا إلى تبيان الفروق الموجودة بين أسلوب الشعر الغنائي وأسلوب الرواية، أن الأول يعتمد على أسلوب الكاتب فقط، الذي يعبر عن صوته وموقفه أما الفن الروائي فهو يقوم على التعدديـة الأسلوبـية، سواء كان منولوجيا أو ديولوجيا.

ومن هذا كله سنحاول التعرف على أسلوبية السرد في الرواية عند الغرب والعرب.


الفصل الأول

الفصل الأول

- أسلوبية السرد: التقنيات والمفاهيم

- تمهيد

أولا: مفهوم أسلوبية الرواية

1- عند الغرب

أ- عند "ميخائيل باختين"

2- عند العرب

أ- "حميد لحمداني"

ثانيا: اللغة السردية

1- تعريف السرد

أ- لغة

ب - اصطلاحا

2- مفهوم الأسلبة

أ- لغة

ب- اصلاحا

ثالثا: البلاغة الحوارية

1- نشأة الحوارية

2- ماهية الحوارية

أ- لغة

ب- اصطلاحا

3-علاقة التناص بالحوارية

تمهيد

تعد دراسة مصطلح السرد من المصطلحات التي يكثر إستخدامها في النصوص الأدبية، لاسيما في القصة والسيرة الذاتية والرواية، وهو بمعنى التتابع والتواصل، فهو أسلوب لغوي يعبر به الكاتب عن مختلف التجارب والخبرات التي مرت به أو شاهدها، إذ يعد الركيزة الأساسية التي تقوم عليها الرواية، وسنحاول في هذا الفصل التعرف على أسلوبية الرواية والعناصر التي تساهم في بنائها.

أولا: مفهوم أسلوبية الرواية

1- عند الغرب

أ- عند "ميخائيل باختين"

- الرواية هي ظاهرة متعددة الأسلوب واللسان والصوت، حيث يوجد فيها بعض الوحدات الأسلوبية اللآمتجانسة، والتي نجدها أحياناً، على مستويات لسانية مختلفة وخاضعة لقواعد لسانية متعددة، ونبين فيما يلي، النماذج الأساسية لتلك الوحدات التأليفية والأسلوبية المكونة عادة، لمختلف أجزاء الروائي: «1- السرد المباشر الأدبي، في مغايراته المتعددة الأشكال، 2- أسْلبَة مختلف أشكال السرد الشفوي التقليدي أو المحكي المباشر، 3- أسلبة أشكال السرد المكتوب المختلفة نصف الأدبية والمتداولة: الرسائل، المذكرات الخاصة، الخ. 4- أشكال أدبية متنوعة من خطاب الكاتب، إلا أنها لا تدخل في إطار «الفن الأدبي»، مثل:كتابات أخلاقية، وفلسفية، استطردات عالمة، خُطَبُ بلاغية... الخ.

5- خطابات الشخوص الروائية المفردة أسلوبيا»[1]، نلاحظ أن هذه الوحدات الأسلوبية اللآمتجانسة، عندما تدخل إلى الرواية يحدث هناك إنسجام، وبالتالي يتكون لدينا نسقاً أدبياً

[1]- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص 38.

منسجماً، يخضع لوحدة أسلوبية عُلْيا تتحكم في الكُل، ولا نستطيع أن نطابق بينها وبين أية وحدة من الوحدات التابعة لها، إذن فالأصالة الأسلوبية للجنس الروائي تتشكل في تجميع تلك الوحدات التابعة والمستقلة نسبياً (أحيانا تكون متعددة اللسان) داخل الوحدة العليا ل (الكُلّ).

-ويتحدد أسلوب الرواية عبر مجموعة من الأساليب، وكذلك اللغة فهي نسق من اللغات، ونستطيع أن نحدد مباشرة عناصر لغة الرواية بالوحدات الأسلوبية التي يندمج فيها مباشرة، إذ تعد هذه الوحدة هي التي تحدد المظهر اللساني، والأسلوبي للعنصر المعطى الذي يشارك، في نفس الوقت الذي تشارك فيه وحدته الأسلوبية الأقرب إليه، في أسلوب الكُلّ، ويحدد نبرته، ويصبح جزءًا من البنية ومن الكشف عن الدلالة الوحيدة لذلك الكُلّ.[1]

- ونلاحظ من خلال هذا المفهوم أن ميخائيل باختين" كان من الذين قاموا بالدفاع عن الرواية، فهي جنس أدبي أتى بعد الملحمة، فيرى في نظريته بأن الأسلوب في الرواية يأخذ أكثر من شكل، فقد عمد أيضا إلى إثبات أن هناك تنوع في أسلوب الرواية وذلك من خلال الوحدات الأسلوبية الآمتجانسة.

-في حين نجده في كتابه (الكلمة في الرواية) يتحدث عن الخصائص المميزة للرواية فيقول: «الرواية تنوع كلامي، وأحيانا لغوي اجتماعي منظم فنياً وتباين أصوات فردية، والتفكك الداخلي للغة القومية الواحدة إلى لهجات إجتماعية وطرق تعبير خاصة بمجموعات معينة»[2].

-تعقيبا على هذا القول تبين لنا أن لكل فئة من فئات المجتمع لديه لغته، والتي تتفكك بدورها إلى لهجات اجتماعية بالإضافة إلى معجم المفردات التي تختلف من قوم لآخر، وتختلف أيضا حسب الطبقة الإجتماعية والمؤسسة التربوية.

---

[1]– ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص 39.

[2]– ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، د.ط، دمشق، 1988 ص 11.

-وبناء على ما تقدّم يرى "باختين" أن هذا«التفكك الداخلي لكل لغة في كل لحظة من لحظات وجدها الإجتماعي هو المقدمة الضرورية للجنس الروئي: اذ بهذا التنوع الكلامي الإجتماعي وبالتباين الفردي بين الأصوات الذي ينمو على أرضيته توزع الرواية مواضيعها كلها وعالم المعاني والأشياء الذي تصوره وتعبّر عنه توزيعا أوركستراليا. وما كلام المؤلف وكلام الرواة والأجناس الداخيلة وكلام أبطال الرواية إلا وحدات التأليف الأساسية التي يدخل التنوع الكلامي الرواية بواسطتها»[1]، حيث أن الخصائص الأسلوبية تتكون أيضا من التعدد في الأصوات الإجتماعية والتنوع في العلاقات والصلات بينها ولقد برزت من « هذه الصلات والعلاقات الخاصة بين الأقوال واللغات، وحركة الموضوع هذه من خلال أنماط اللغات والكلام، وتفتته في تيارات التنوع الكلامي الإجتماعي وقطراته واكتسابه الشحنة الحوارية، هذه هي الخصيصة الأساسية للأسلوبية الروائية.»[2]، بحيث تطرق "باختين" في كتابه إلى أن الرواية تحقق المبدأ الحواري عن طريق تعدد اللغات وتعبر عن ثقافة المجتمع وذلك من خلال تجسيده للشخصيات الروائية التي تحمل وتحافظ على لغتها الإجتماعية وأسلوبها الخاص.

2- عند العرب

أ- عند حميد لحمداني

. ويرى الناقد المغربي حميد لحمداني أن النقد العربي الذي هو عبارة عن محاولات لإمكانية قيام أسلوبية جديدة وذلك من خلال الإستناد على ما جاء به الناقد الروسي "ميخائيل باختين" في تناوله لمسألة التعددية الأسلوبية في الرواية حيث يقول «ليس هناك -حسب علمنا- محاولات كثيرة لإعادة النظر في إمكانية قيام أسلوبية جديدة للرواية.

[1]- ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، المرجع السابق، ص11.

[2]- المرجع نفسه، ص 11.

ونجد في متناولنا الآن ما خلفه الناقد الروسي "ميخائيل باختين»[1]، وهكذا يبقى "باختين" في نظرنا « مرجعا أساسيا لكل أسلوبية معاصرة للفن الروائي»[2]؛ بمعنى أن ميخائيل باختين" يحاول إيجاد أسلوبية جديدة للرواية من خلال دراسته لمسألة التعددية الأسلوبية، وبهذا يكون "باختين" المرجع الأساسي الذي يعتمده جميع النقاد في دراستهم لمسألة الأسلوبية المعاصرة للفن الروائي.

-وقد تحدث "حميد لحمداني" في كتابه عن إهمال أغلب النقاد العرب وغير العرب دراسة الأسلوب الروائي، حيث يرى: « لقد أهمل أغلب النقاد العرب وغير العرب في الوقت الحالي ومنذ محاولات النقد الإجتماعي الروائي دراسة الأسلوب الروائي، وانتقلوا إلى مستويات من التحليل تتناول أنماط الشخصيات والأحداث، والصراع، ويبدو لنا أن هذا الإهمال لدراسة الأسلوب جاء بصورة تلقائية، ولم يكن مصحوبا في الغالب بمحاولة لتفسير أسباب هذا الإنتقال الصامت من مستوى الدراسة الأسلوبية البلاغية، إلى المستويات الأخرى»[3]؛ وقد نبه "حميد لحمداني" إلى إهمال أغلب النقاد دراسة الأسلوب الروائي، وانتقلوا إلى تحليل العناصر الموجودة في الرواية، ويرجع هذا الإهمال إلى انه جاء بصورة تلقائية.

-ومن الأسباب التي أدت إلى حدوث التنوع في الأساليب، والذي يتسم عنه بالضرورة تعدد في الأصوات إذ « تتجلى تعددية الأصوات في الرواية وما يتبعها بالضرورة من تعددية الأساليب ذلك أن الرواية بسبب طابعها التمثيلي والتشخيصي يكون المبدع فيها مدفوعا إلى تنويع الأبطال، من مختلف المستويات الفكرية والإجتماعية، كما يحدث عادة في الرواية الواقعية وحتى إذا كانت الرواية تصور شريحة إجتماعية واحدة فهي تحافظ دائما على تفاوت نسبي لدى كل شخصية في مستوى التفكير، ونوعية السلوك الفردي، وهذا التفاوت ليس مسألة عارضة في الرواية ولا هو ترف زخرفي بل هو مسألة ضرورية لقيام أي نوع من

[1]– حميد لحمداني: أسلوبية الرواية، مرجع سابق، ص 19.

[2]– المرجع نفسه، ص 20.

[3]– المرجع نفسه، ص 19.

الحكي على الإطلاق»[1] ؛ ونلاحظ من خلال مسألة تعددية الأصوات في الرواية أن هناك تعددية في الأساليب وتنويع في الأبطال وذلك راجع إلى طابعها التمثيلي والتشخيصي.

_ يرى "لحمداني" أنه لا يمكن أن يلجأ الدارس الأسلوبي في الرواية، لإعتبار أن الفردية الأسلوبية للكاتب فقط، في ظل التعددية الأسلوبية والتي هي خاصية جوهرية في الجنس الروائي حيث«يواجه الأسلوب الفردي للمبدع في النوع الروائي أساليب متعددة، وهو مجبر على أن يبحث لنفسه عن مكان بينها، لأن هذه التعددية الأسلوبية هي خاصية جوهرية في الجنس الروائي، ولا يمكن أمام هذه الحقيقة أن يلجأ الدارس الأسلوبي إلى تحليل الأسلوب الروائي ناظرا إليه باعتباره وحدة منسجمة تعبر فقط عن الفردية الأسلوبية للكاتب، فسيكون هذا عملا عشوائيا ولا معنى له في ضوء التعددية الأسلوبية التي تُكَوِّنُ مجموع البناء الروائي »[2]، عموما نستنتج مما سبق بأن "حميد لحمداني" من النقاد المغاربة الذين إهتموا بأسلوبية الرواية، متأثرا في ذلك بكتابات "ميخائيل باختين" جاعلا منه مرجعه الأساسي، حيث تناول في كتابه مسألة التعددية الأسلوبية في الفن الروائي، بالإضافة إلى إهمال النقاد العرب وغير العرب دراسة الأسلوب الروائي، والذي كان فيها الأسلوب غائبا على مستوى الرواية بينما كان متحققا في الشعر الغنائي، كما استعرض "لحمداني" في كتابه مجموعة من الأساليب التي أدت إلى حدوث التنوع في الأساليب والذي ترتكز عليه الرواية متعددة الأصوات، والتي تعتمد على التعددية الأسلوبية، حيث ترى أن كل شخصية في الرواية تمتلك إستقلالية تجعلها تعبر عن موقفها بكل حرية حتى وإن كانت هذه المواقف مخالفة لرأي الكاتب، وبأسلوبها الفردي الخاص.

-يجسد لنا (كتاب الرواية العربية وأسلوبيتها) تعددية الأساليب فنجده تارة ينسبها إلى الروائي، وتارة أخرى ينسبها إلى نص الرواية فيقول: «ستكون هينة إذا نسبنا الأسلوب إلى

[1]– حميد لحمداني: أسلوبية الرواية، مرجع سابق، ص 17.

[2]– المرجع نفسه، ص 18

الروائي، وستبدو عسيرة إذا نسبنا الأسلوب إلى نص الرواية، فالروائي هو كاتب الرواية، وهو صانع أسلوبها، فإذا نسب أسلوب الرواية إليه فهذا شيء بديهي منطقي، بيد أن الأسلوب، كما سبق القول، شيء داخلي يخص نص الرواية»[1].

-لقد قام الكاتب بالتفريق بين أسلوبية تقليدية وأسلوبية جديدة حيث أن الأسلوبية التقليدية تعرف بوجود أسلوب واحد وهو أسلوب الكاتب الفردي والذي يتجلى في نصه، وطبقت هذه الأسلوبية على الشعر الغنائي وقد نجحت، أما الأسلوبية الجديدة فتعرف بتعدد الأساليب وفي هذا يقول: «هناك في تاريخ الأسلوبية، أسلوبيتان: أسلوبية تقليدية وأسلوبية جديدة، أما الأسلوبية التقليدية فتؤمن بالوحدة الأسلوبية؟ أي وجود أسلوب واحد، هو أسلوب الكاتب الفرد الذي يتجلى في أسلوب نصه، دون أن يكون هناك إختلاف بينهما، إنطلاقا من المطابقة بين المبدع والإبداع، فهما شيء واحد، وقد طبقت هذه الأسلوبية التقليدية، أسلوبية الفرد، على الشعر الغنائي مستعينة بالبلاغة القديمة، ونجحت أيما نجاح في أثناء تحليله، تبعاً للطابع الذاتي فيه، ولِاعتماد لغته على الصور»[2]، فهذا عن الأسلوبية التقليدية، غير أن الأسلوبية الجديدة تعرف بتعدد الأساليب، والتي من بينها أسلوب الكاتب الذي كتب النص، وهذا لا يعني من وجهة نظر الأسلوبيين، إلغاء أُسلوب الكاتب الذي يعبر فيه عن مواقفه وآرائه.[3]

-بناءً على ما إعتمده النقاد وخصوصا "باختين" على أن الأسلوبية التقليدية كانت تطبق على الشعر الغنائي وذلك لإحتوائهاعلى الطابع الذاتي، ولكنها ليست صالحة للفنون الحكائية التي تحمل الطابع الموضوعي، ومن أمثلة هذه الفنون: الرواية، القصة، وذلك لأنها تملك مجموعة من الشخصيات، ولكل شخصية موقف ورأي خاص بها، تعبر عنه بأسلوبها، ولا يسمح للرواي، أو نائب الرواي أو القاص بأن يسيطر بأسلوبه على هذه

---

[1]– سمر روحي الفيصل: « الرواية العربية وأسلوبيتها »، المعرفة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 535، نيسان2008، ص 93.

[2]– المرجع نفسه، ص 94.

[3]– المرجع نفسه، ص 95.

الشخصيات، بل هو مطالب بأن يصنع لنفسه أسلوب من بين هذه الأساليب يخصه وحده، بحيث «يجري في النص حواراً بين المواقف ينتهي برؤيا النص المعبرة في الدلالة النهائية عن رؤيا الرواي»[1].

-أماسمر روحي الفيصل" فقد قدم مفهوم خاص بأسلوبية الرواية فهو«نظام تعدد الأساليب الروائية في طريقة البناء الروائي المعبرة عن الفكر بواسطة نظام اللغة »[2]، ومن خلال هذا المفهوم نستخرج ثلاثة أُمور ضرورية لأسلوبية الرواية هي: نظام تعددية الأسلوب في الرواية، ونظام اللغة، وطريقة البناء الروائي. فا«لأول يلبي حاجة التعدد الأسلوبي الضروري. لأية رواية، والثاني يلبي الحاجة اللسانية النابعة من اللغة العربية التي يستخدمها الرواي، والثالث يلبي الحاجة البنائية النابعة من طبيعة الجنس الروائي، فضلاً عن أن المفهوم المقترح يحدد العلاقة بين الأمور الثلاثة من خلال تقيده بالنظام» [3].

-وبناء على ما جاء وبالعودة إلى تاريخ الأسلوبية، نجدها تملك أسلوبيتان: هي الأسلوبية التقليدية وقد طبقت في الشعر الغنائي، وكذلك الأسلوبية الجديدة والتي تصلح للرواية وذلك من خلال وضوح المواقف والشخصيات في بناء الرواية، ويحتاج التحليل النقدي لأسلوبية الرواية إلى معرفة العلاقة بين نظام الأسلوب ونظام اللغة، حيث أن نظام اللغة نظام معياري، أما نظام الأسلوب ففردي لا علاقة له بالمعيارية.

-إن الإختلاف الحاصل بين الجنسين يستوجب أن يكون لكل واحد منهما أسلوبه الخاص حيث أن «حقيقة الرواية كما هي الحال في الرسم ليست في الموضوع بل في الأسلوب، ولست أقصد بالأسلوب طريقة الكتابة، لأننا في هذه الحال سنحصل على لغويين وأسلوبين لا على روائيين، بل أفهم من هذه الكلمة الطريقة ونبرة المؤلف الخاصة»[4]، وقد

---

[1]– سمر روحي الفيصل: « الرواية العربية وأسلوبيتها »، مرجع سابق، ص 95، ص 95.

[2]– المرجع نفسه، ص 97.

[3]– المرجع نفسه، ص 91.

[4]– رشاد مصطفى كمال: أسلوبية السرد العربي – مقاربة أسلوبية في رواية « الشحاذ» لنجيب محفوظ – دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دمشق – سوريا، 2015، ص 26.

كان بعض الدراسين ومنهم "كوهين" يُخضع لغة النثر، لاسيما الروائي إلى مقاييس اللغة الشعرية، مما نزع منها خاصيتها الشعرية الحقيقية[1]، فالرواية هي جنس أدبي له خصوصيته، التي تميزه عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى خاصة الشعر إذا تعد « الرواية ظاهرة متعددة الأساليب، متعددة اللغات، متعددة الأصوات، ويصادف المحلل بعض الوحدات الأسلوبية المتنافرة، التي توجد أحيانا في مستويات لسانية مختلفة، والتي تخضع لقواعد أسلوبية مختلفة»[2]؛ فطبيعة النوع الأدبي للرواية تقتضي قيام أسلوبية مخالفة لأسلوبية الشعر، الحاملة لطبيعة مغايرة، تنسجم مع خصوصية هذا الجنس الأدبي فا « الرواية تتطلب نظرة أكثر شمولية من القضايا الشكلية البحتة، لأنه عادة ينظر إلى الأسلوبية بوصفها منهجاً، يعالج قضايا الشكل والصياغة الصورية، الأمر الذي يتناقض مع طبيعة الرواية »[3].

_ومن بين الفروق بين الرواية والشعر والتي ميزها "باختين" فرأى أن الرواية جنس حواري وذلك لأنها تعتمد على العديد من الشخصيات، أما الشعر الغنائي فهو مونولوجي، لأن الرواية تقوم على التواصل اللفظي الإجتماعي، أما الثاني فيقوم على مونولوجية لغة الشاعر حيث «كانت اللغة الشعرية مشدودة نحو مركزية مبدعها، فتظهر بمستوى أحادي، فإن اللغة الروائية بصفة عامة، والأصوات بصفة خاصة، تتحرك تحركاً عكسيا، فلا تتجه نحو المركزية، وإنما ترغب في التحرك على محيط الدائرة الإبداعية للأحداث الروائية، بكل تنويعاتها»[4].

-إجمالاً تقوم الرواية على التباين الإجتماعي واللغوي وذلك من خلال أنها تحمل مختلف اللغات والأصوات بين الشخصيات، والتي تختلف بيئتهم الإجتماعية والثقافية والنفسية، هذا ما جعل الرواية تكتسب أسلوب خاص بها قائم على التعدد والتنوع في

---

[1]– رشاد مصطفى كمال، المرجع السابق، ص 26.

[2]– المرجع نفسه، ص 27.

[3]– المرجع نفسه، ص 27.

[4]– المرجع نفسه، ص 33.

الأصوات والأساليب، ويكمن الإختلاف بينها وبين الشعر في أن هذا الأخير يعتمد على مونولوجية لغة الشاعر، لأن اللغة الشعرية لا تستعين بلغات أخرى، بوصفها لغة تنبع من الوجدان.

-ثانيا: اللغة السردية

- 1- مفهوم السرد:

- تعد اللغة من المصطلحات التي اختلف حولها الباحثين والنقاد قديما وحديثا في تحديد مفهوم لها، لإرتباطها بالكثير من العلوم، ونجد "إبن جني" قد أشار لها حيث يعدها « أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم»[1]، أما اللغة داخل التجربة الإبداعية فهي ليست مجرد وسيلة يعبر بها الإنسان عن كل ما يدور في نفسه، بل هي أكبر من ذلك، وهذه الرؤية نجدها متبلورة عند "أبي حيان التوحيدي" على أنها«اللغة الإبداعية بشكل عام- أو السردية في شكلها التخصصي المحدد- ليست مجرد وسيلة أو أداة تعبيرية تخدم غاية مضمونية وما تصبو إليها، بل هي عالم في حد ذاته شديد الإلتحام بعالم النفس والإدراك، إنها فضاء الكلمات التي تأتي معها الأشياء إلى الوجود»[2]، ولهذا فإن اللغة الإبداعية تكشف عن ما يدور في الذات الإنسانية من خبايا فهي تحمل تجربة جمالية تجذب بها القارئ، فهي بذلك «ميراث بين القارئ والمؤلف، وهي أداة التذوق الجمالي للقارئ، إذ يختزن فيها تاريخ التحولات الجمالية كله »[3]

-إلى جانب ذلك تقوم بتحديد المفهوم المعجمي للسرد في (لسان العرب)"لابن منظور "

أ- السرد لغة: حيث يقول «تقدمة شيء إلى شيء تأتي به مُتسقا بعضه في إثر بعض متتابعا، سَرَدَ الحديث و نحوه يَسْرُدُهُ سَرْدًا إذا تابعه وفلان يَسْرُدُ الحديث سَرْداً إذا كان جيد

---

[1]- ابن جني أبو الفتح عثمان: الخصائص، تح: محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط3، مصر، 1913، ص 33.

[2]- مصطفى بوجملين: «إشكالية اللغة السردية في كتاب (في نظرية الرواية) لعبد الملك مرتاض – قراءة نقدية» مجلة رؤى فكرية، جامعة أم البواقي – الجزائر، العدد 3، فيفري، 2016، ص 107.

[3]- المرجع نفسه، ص 108

السياق له، وفي صفة كلامه، صلى الله عليه وسلم: لم يكن يَسْرُدُ الحديث سَرْداً؛ أي يتابعه ويستعجل فيه، وسَرَدَ القران: تابع قراءته وفي حذر منه، والسَّردُ: المتتابع وسَرَدَ فُلانٌ الصوم إذا والاه وتابعه»[1].

-بمعنى أن السرد هو متابعة الحديث بشكل مرتب ومنسق.

-كما نجد أيضا مصطلح السرد في قاموس المحيط أن «السَّرْدُ: الخَرْزُ في الأديم، كالسِّرادِ بالكسر، والثَّقْبُ، كالتسريدِ فيهما، ونسج الدرع، اسم جامع للدروع وسائر الخلق، وجودة سياق الحديث، وع ببلاد أزْدٍ، ومتابعة الصوم. وسَرِدَ، كفرح: صار يَسْرُدُ صومه»[2]؛ونستنتج من خلال هذا التعريف: أن السرد هو متابعة الحديث بشكل متسلسل ومتناسق.

ب- السرد إصلاحا

-فقد كان علم السرد أو السرديات من النظريات التي تهتم بدراسة الأجناس السردية مثل القصة، الأقصوصة، الخرافة... إلخ، حيث تمثل « السرديات فرع معرفي يحلل مكونات وميكانيزمات المحكي، لكل محكي موضوع، إنه يجب أن يحكي عن شيء ما، هذا الموضوع هو الحكاية، هذه الأخيرة يجب أن تنقل [إلى المتلقي] بواسطة فعل سردي هو السرد. الحكاية والسرد مكونان ضروريان لكل محكي، المحكي خطاب شفوي أو مكتوب يعرض حكاية؛ والسرد هو الفعل الذي يُنتج هذا المحكي »[3]، ومنه نستنتج أن السرد هو وسيلة لنقل الحكاية بواسطة المحكي إلى المتلقي.

---

[1]- أبو الفضل جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، ط1، القاهرة، د.ت، المادة (س.ر.د)، ص 2014.

[2]- مجد الدين الفيروز آبادي: القاموس المحيط، تح: أنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، دار الحديث، د- ط، القاهرة، 2008م /1429هـ، المادة (س . ر . د)، ص 762.

[3]- جيرار جينيت، وايس بوث وآخرون: نظرية السرد من وجهة نظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، دار الخطاب، ط1، 1989، ص 97.

- ونجد في هذا التعريف تداخل بين مصطلح الحكي والسرد، حيث نرى كثيراً أنه يوجد تقارب بين هذه المفاهيم، وربما نجد من الباحثين من يتفق معهم، فيستخدم الحكي قاصداً السرد، لذا تطرقنا في هذا التعريف إلى الفرق بين المصطلحين، فالسرد هو مصطلح أدبي فني ما يعني أنه القص المباشر الذي يقوم به الكاتب أو الشخصية في العمل الفني، حيث يهدف إلى تصوير الظروف التفصيلية للأحداث والأزمات، أما الحكي فإنه يقوم على دعامتين أساسيتين:أولاهما: أن يحتوي على قصة ما تضم أحداث معينة، والثانية: أن يعين الطريقة التي تحكي بها تللك القصة وتسمى هذه الطريقة سرداً، حيث يمكن للقصة الواحدة أن تحكي بعدة طرق، وهذا هو السبب الذي يجعل الحكي يعتمد على السرد في التمييز بين أنماط الحكي، فالسرد إذن هو مكون من مكونات الحكي، ومن الباحثين الذين إعتبروا أن السرد جزءاً من مظاهر الحكي حيث يرى "جيرار جينيت": «أن الحكي هو مادة حكائية تبرز في شكل التعبير، بينما السرد هو طريقة توصيل تلك المادة الحكائية»[1]، إذن فالفرق بين المصطلحين يكمن في أن الحكي هو عبارة عن قصة أو موضوع يعالج قضية معينة أم السرد فهو مكون من مكونات الحكي والطريقة في إيصال الحكي إلى المتلقي.

-عموما فالسرد مصطلح نقدي حديث، فيرى "عزالدين إسماعيل" أن السرد هو« نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية»[2]، ويرى أيضا " عبد الله إبراهيم " أن السرد هو « الفعل الذي تنطوي فيه السمة الشاملة لعملية القص وهو كل ما يتعلق بالقص»[3]، ولدينا أيضا عبد "الملك مرتاض" في تعريفه للسرد: «على اعتبار أنه الطرف الاول من ثنائية السرد/الحكاية، هو الطريقة التي يختارها الروائي أو القاص أو حتى المبدع الشعبي (الحاكي) ليقدم بها الحديث إلى المتلقي، فكأن السرد إذن هو نسج الكلام ولكن في صورة

---

[1]– ميساء سليمان إبراهيم: البنية السردية في كتاب – الإمتناع والمؤانسة –، الهيئة العامة السورية للكتاب، د. ط، دمشق، 2011م، ص16.

[2]– آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية، ط2، بيروت– لبنان، 2015، ص 38.

[3]– المرجع نفسه، ص 38.

حكي»[1]، فالسرد هو شكل المضمون أو شكل الحكاية. والرواية هي سرد، فالروائي عندما يكتب رواية ما. يقوم بإجراء قطع واختيار للوقائع التي يريد سردها[2]؛ وعليه فإن مفهوم السرد من خلال هذه التعاريف هو الكيفية أو الطريقة التي تروى بها الحكاية أو الرواية عن طريق السارد أو الرواي مُوجهة إلى المتلقي.

- بالإضافة إلى حميد لحمداني" الذي عرف السرد على أنه:« الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق هذه القناة (الراوي، القصة، المروي له)، وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها»[3]. وقد فصل "حميد لحمداني" أكثر في هذا القول «إن كون الحكي، هو بالضرورة قصة محكية يَفْتَرِضُ وجود شخْص يحكي، وشَخْصٍ يُحْكى له؛ أي وجود تواصل بين طرف أول يدعى «راوياً» أو سارداً وطرف ثانٍ يدعى مروياً له أو قارئاً »[4]، ويتبين لنا مفهوم السرد من خلال تعريف حميد لحمداني" بأنه الطريقة التي تروى بها القصة بواسطة الراوي من أجل أن يتلقاها المروي له.

-ويتضح من مفهوم "حميد لحمداني" لسرد أنه يشمل ثلاثة مكونات أساسية وهي:

1-1- **الراوي:** هو المرسل، الذي يقوم بنقل الرواية إلى المروي له، أو القارئ (المستقبل)، وهو شخصية من ورق-على حد تعبير "بارت" وهو -لأنه كذلك-: وسيلة أو أداةٌ تقنية يستخدمها الروائي (المؤلف) ليكشف بها عن عالم روايته، فهو يختلف عن الراوي في أن الروائي هو شخصية واقعية، يصنع عالمه الخيالي، الذي تتكون منه روايته، ويختار

---

[1]- المرجع نفسه، ص 38.

[2]- آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المرجع السابق، ص 38.

[3]- حميد لحمداني: بنية النص السردي – من منظور النقد الأدبي – المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1991، ص 45.

[4]- المرجع نفسه، ص 46.

فيها الأحداث والشخصيات والبدايات والنهايات والراوي، ويختبئ خلفه ليعبر من خلاله عن مواقفه السردية المختلفة[1].

. فالرواي هو شخصية من ورق فهو الذي يروي الحكاية إلى المروي له.

1-2- **المروي:** أي الرواية -نفسها- تحتاج إلى راوٍ ومرويٍّ له أو إلى مرسل ومرسل إليه، وفي المروي (الرواية)، يبرز طرفا ثنائية المبنى/المتن الحكائي، لدى الشكلانين الروس، وثنائية الخطاب/الحكاية، أو السرد/الحكاية عند اللسانيين (تودروف، جينيت، ريكادو...) على اعتبار أن السرد (المبنى) هو شكل الحكاية (المتن)، وعلى اعتبار أن السرد والحكاية، هما وجها المروي، المتلازمان أو اللذان، لا يمكن القول بوجود أحدهما دون الآخر في بنية الرواية [2]، وعليه فالمروي هو الرواية أو القصة أو الحكاية والتي تصدر عن الراوي.

1-3- **المروي له:** فقد يكون اسماً معيناً ضمن البنية السردية، وهو مع ذلك كالراوي شخصية من ورق، وقد يكون كائن مجهولا، أو متخيلاً، لم يأت بعد، وقد يكون المتلقي قارئا، وقد يكون المجتمع بأسره، وقد يكون قضية أو فكرة ما، يخاطبها الروائي، على سبيل التخيل الفني[3].

-وعليه فإن المروي له هو السامع أو القارئ الذي توجه إليه القصة.

-ويتحدد مصطلح اللغة السردية من خلال المقولة التي تؤكد على أهميتها عند "عبد المالك مرتاض في كتابه (نظريةالرواية) حيث يقول: «الكتابة السردية تشكيل لغوي قبل كل شيء، والشخصيات والأحداث والزمان والحيز هي نبات اللغة التي بتشكيلها، ولعبها توهمنا بوجود عالم حقيقي سيتصارع فيه أشخاص تمثلهم شخصيات، ضمن أحداث بيضاء»[4].

---

[1]- آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص 40.

[2]- آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص 40.

[3]- المرجع نفسه، ص 42.

[4]- مصطفى بوجملين: إشكالية اللغة السردية مرجع سابق، ص 108

2- ونستنتج من خلال هذه المقولة أن الناقد "عبد المالك مرتاض "كان مُلِحًا على أن يضفي صفة التشكيل اللغوي على المنجز السردي، وقد كانت عناصر الراوية أو الحكاية هي بنات اللغة، التي بتشكيلها، ولعبها توهمنا بوجود عالم حقيقي.

3- مفهوم الأسلبة

أ- **لغة:** سلب: سَلَبَهُ الشيء يَسْلُبُهُ سَلْباً وسَلَباً، وَاسْتَلَبَهُ إياهُ، وسَلَبُوتٌ فعلوت منه، وقال الحياني: رجل سَلَبُوتٌ، وامرأة سَلَبُوتٌ كالرجل، وكذلك رجل سَلاَّبَةُ بالهاء، والأنثى سَلاَّبَةٌ أيضا، والاستلابُ: الاختلاس، والسَّلبُ، وفي التهذيب ما يُسْلَبُ به، والجمع أسْلابٌ[1]، ومنه تعني الأسلبة الاختلاس والسلب وهو أن يأخذ شخص معين لشيء ما ولكن دون علم.

-وفي معجم الوسيط نجد تعريف الأسلبة بأنه « سَلَبَ الشيء سُلبَا: انتزعه قهرا. وفلانة فؤاده أو عقله: استهوته واستولت عليه. وفلانا: أخذ سلبه، وجرده من ثيابه وسلاحه، والشجر والنبات، قشره أو جرده من ورقه وثمره، والقضية (في علم المنطق): نفى فيها النسبة بإخال أداة السَّلبْ.(سَلِبَتِ) المرأة، سلبا: لَبِسَتِ السِّلاِبَ. (أَسْلَبَ) الشجر ونحوه: ذهب حمله وسقط ورقُهُ، والتمام: أخرج خوصه. والحامل: أسقطت، أو سُلِبَتْ ولدها بموت أو غيره، فهي مُسْلِبٌ، وهي سَلُوبٌ أيضا، (ج) سُلُبٌ، وسلائبُ»[2]، وتعني الأسلب، أن يأخذ شيء ما بالقوة، وتعني أيضا أن يجرد الإنسان من ملابسه والشجر من أوراقه.

ب-. اصطلاحا: يقوم هذا النمط الأسلوبي القائم على تعالق اللغات من خلال الحوار، الذي يعتمد على المادة الأولية للغة المؤسلبة، ولا يتحدث المؤسلب عن موضوعه إلا باللغة

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، المادة (س . ل . ب)، مرجع سابق ص 2833

[2]- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4 مصر، 2004م - 1425ه، المادة (س . ل . ب)، ص 441

الأجنبية بالنسبة إليه، حيث يصرح "باختين " في ذلك ويقول:«إن الشكل الأكثر تميزا ووضوحا لهذه الإضاءة المتبادلة ذات الصيغة الحوارية الداخلية هو الأسلبة»[1]، وتعني الأسلبة «إحدى الآليات التي يتوسلها السارد للتعبير عن خلفيته الايديولوجية، ومختلف الرؤى والتطورات التي يبديها حول العالم والعوالم حوله »[2]، ونلاحظ من خلال هذه المفاهيم أن الأسلبة كلمة مشتقة من الأسلوب وتعني أن يستخدم السارد في التعبير عن آرائه ومواقفه، أساليب الآخرين بطرق مختلفة من خلال الحوار، ويشرح "باختين" الأسلبة في قوله « أن كل أسلبة حقيقية هي تشخيص وانعكاس أدبيين للأسلوب اللساني لدى الآخرين. وفيها يُقَدَّم إلزامياً وعيان لسانيان مفردان: وعي من يشخص (الوعي اللساني للمؤسلب) ووعي من هو موضوع للتشخيص والأسلبة. وتتميز الأسلبة بالضبط عن الأسلوب المباشر، بذلك الحضور للوعي اللساني (عند المؤسلب المعاصر وعند قرائه) الذي يعاد على ضوئه خلق الأسلوب المؤسلب، ومن خلاله يكتسب دلالة وأهمية جديدتين»[3]، أي أن الأسلبة هي انعكاس للأسلوب اللساني الذي يوجد فيه وعيان لسانيان: وعي من يشخص: أي الوعي اللساني المؤسلب ووعي من هو موضوع الأسلبة، وتختلف الأسلبة عن الأسلوب بحضور الوعي اللساني فالا بد إذن أن «الإضاءة المتبادلة المصاغة في حوار داخليا، التي تنجزها الأنساق اللسانية في مجملها، تتميز عن التهجين بمعناه الخاص. ففي الإضاءة المتبادلة لا يكون هناك توحيد مباشر للغتين داخل ملفوظ واحد، وإنما هي لغة واحدة محينة وملفوظة، إلا انها مقدمة على ضوء اللغة الاخرى. وهذه اللغة الثانية تظل خارج الملفوظ ولا تتحين ابدا»[4]، ومن خلال ما قدمه باختين "نجد أن في« الأسلبة يعمل الوعي اللساني للمؤسلب فقط بالمادة الأولية للغة موضوعا لأسلبة، فضيئها، ويدخل إليها اهتماماته «الأجنبية» لكنه

---

[1]– ميخائيل باختين: الخطاب الروئي، مرجع سابق، ص 122.

[2]– ابراهيم رحيم: محمد بن عزوقي: « آليات التعدد اللغوي وحوارية الخطاب في الرواية عند ميخائيل باختين»، المدونة، جامعة البليدة، العدد 3، سبتمبر 2021، ص 3266

[3]– ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص 122.

[4]– المرجع نفسه، ص 122.

لا يدخل إليها مادته «الأجنبية» المعاصرة والأسلبة بهذا المعنى يجب أن يحافظ عليها من البداية الى النهاية لكن إذا دخلت إليها المادة اللسانية المعاصرة (كلمة، شكل، صيغة، جملة...الخ)... فإنها تشتمل عندئذ على خلل أو خطأ، أو مفارقة عصرية »[1]، ومنه نستنتج أن الأسلبة تعمل بالوعي اللساني للمؤسلب، ويقوم هذا الأخير بإدخال اهتماماته إليها ويحافظ على مضمونها وأفكارها.

- وعليه فالأسلبة الروائية التي تقوم على تقليد الأساليب أو الجمع بين أسلوبين:

أسلوب معاصر وأسلوب تراثي داخل ملفوظ كلامي واحد.

ثالثا: البلاغة الحوارية

- يعد مفهوم الحوارية من المفاهيم الحديثة في النقد الأدبي، والتي تم اكتشافها من قبل المنظر الروسي "ميخائيل باختين" حيث أن الكون كله قائم على الحوار، فقد دعا فيها إلى دراسة الرواية التي تجمع بين الجانبين الشكلي والإيديولوجي، فهو من المفاهيم التي يصعب تحديد تعريف لها كونها تشمل جميع العلوم، لذلك سنحاول التطرق إلى نشأتها وتعريفها اللغوي والاصطلاحي حتى تفهم معنى الحوارية.

1- نشأة الحوارية

- كانت البدايات الأولى لمصطلح الحوارية على يد المنظر الروسي "ميخائيل باختين" حيث أن نظريته ومنهجيته تهتم وتدرس في مجال نظرية الرواية وفي ذلك يقول: « وبالنسبة للرواية العربية ونقدها، فإننا نعتقد أن تنظيرات باختين" وكتاباته يمكن أن تكون محطة هامة في مسارها نحو التطور والتجدد، ذلك أن ميخائيل باختين" ابتداء من عشرينات هذا القرن واجه نفس الاسئلة التي بدأت ثقافتنا العربية تواجهها منذ الستنيات، وما تزال، عبر التعريف -المتأخردائما- على مناهج الألسنية والبنيوية والسيميائية والشكلانية »[2]، ومن هذا القول

[1]- المرجع نفسه، ص 122

[2]- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص 20

نستنتج أن نظريات وكتابات "باختين" كان لها دور كبير في تطور وتجدد الرواية العربية في القرن العشرين.

- « إن الرواية عند "باختين"، جزء من ثقافة المجتمع، والثقافة مثلا لرواية، مكونة من خطاب أتت عليها الذاكرة الجماعية، وعلى كل واحد في المجتمع أن يحدد موقع هو موقفه من تلك الخطابات، وهذا هو ما يفسر حوارية الثقافة وحوارية الرواية القائمة على تنوع الملفوظات واللغات والعلامات...»[1]، أي أن الرواية جاءت من المجتمع الذي يعتمد على الحوار في تحديد موقفه وموقعه، كما أن الرواية تعتمد على الحوار القائم على تنوع في الملفوظات واللغات.

- وسوف نتناول في بحثنا مختلف المراحل التي مرت بها الحوارية مع الناقد "ميخائيل باختين" و "جولي كريستيفيا " .

2- ماهية الحوارية

أ- **لغة:** يمكن أن نورد جملة من التعريفات لمصطلح الحوارية على النحو الآتي:

- « **الحوار**: حديث بين شخصين: الحوار عنصر هام من عناصر القصة والتمثيلية، الحوارية. 1- مؤنث حواري، 2- امرأة بيضاء، 3- الحضرية »[2]، أي أن الحوار هو حديث بين شخصين فأكثر، ونجده في القصة، الرواية ... إلخ.

- وجاء تعريف الحوارية في (لسان العرب) في مادة (ح. و. ر) « الحَوْارُ: الرجوع عن الشيء، حار إلى الشيء، وعنه حَوْراً ومحاراً ومحارةً وحُوُوراً: رجع عنه وإليه، وفي الحديث: من دعا رجلا بالكفر وليس كذلك حَارَ عليه؛ أي رجع اليه ما نسب اليه، والحَوْارُ: النقصان بعد الزيادة، لأنه رجوع من حال إلى حال، وفي الحديث: نعوذ بالله من

[1]- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص 21

[2]- جبران مسعود: الرائد، دار العلم للملايين، ط7، بيروت- لبنان، مارس 1992، المادة (ح. و. ر)، ص 319

الحَوْرِ بعد الكور؛ معناه من النقصان بعد الزيادة؛ وقيل: معناه من فساد امورنا بعد صلاحها، واصله من نَقْضِ العِمامَةِ بَعْدَ لفها، مأخوذة من كور العمامة إذا انتقض ليها»[1].

- يبين لنا تعريف "ابن منظور"على ان الحوارهوالرجوع عن الشيء.

ب – اصطلاحا: عرف "باختين "الحوارية من خلال مراجعة الأسس النقدية التقليدية التي تناولت الفن الروائي بالتحليل دون أن تعرف طبيعته الخاصة، فقد كان النقد البلاغي التقليدي يتعامل مع الرواية باعتبارها وحدة اسلوبية يتحكم فيها المؤلف في صناعة الاحداث والشخصيات باعتباره فردا له وعي مفرد حيث « نجده الآن قد أظهر عجزه التام عن فهم طبيعة تكوين الرواية، ذلك أن الكاتب نفسه لا يَظْهَرُ من خلال عمله الذي أبدعه بنفسه، إلا باعتباره صوتا واحدا من الأصوات المتحاورة، وإذا أردنا أن نبحث عن موقفه الخاص علينا أن نتجاوز مستوى الأساليب الفردية إلى أسلوب من نوع آخر هو الذي يعمل على تنظيم المواجهة بين تلك الأساليب نفسها أنه حوار الرؤى، والمفاهيم المتولدة عنها »[2]، وتظهر الحوارية عند باختين " من خلال مراجعة الأسس النقدية التقليدية التي توجد في الرواية، فقد كان النقد البلاغي التقليدي يتعامل معها باعتبارها وحدة أسلوبية تخضع إلى المؤلف.

-حيث « يطلق هذا اللفظ في البلاغة للدلالة على الطريقة المتمثلة في تضمين حوار خيالي في صلب الملفوظ، أما في تحليل الخطاب، فيستعمل على إثر "باختين"، للإحالةعلى البعد التفاعلي الجم للغة، أكان شفويا أم مكتوبا»[3]، وبناء على هذا التعريف يمكننا أن نستنتج أن هذا اللفظ يطلق في البلاغة على طريقة إنشاء حوار متبادل بين شخصين، أما في تحليل الخطاب فيستعمل للإحالة على البعد التفاعلي.

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، المادة (ح. و. ر)، مرجع سابق، ص 1042

[2]– حميد لحمداني: أسلوبية الرواية، مرجع سابق، ص 92

[3]– دومينيك مانغونو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، الدار العربية للعلوم ناشرون – منشورات الإختلاف، ط1، الجزائر العاصمة، 1428هـ – 2008م، ص 36

-لذلك جاء مفهوم باختين" للحوارية نقيض للمقولة التي نادت بها الأسلوبية التقليدية والتي طبقتها في مجال الشعر فقبلت بالنجاح ولكن لم تحصل الرواية على نفس النتيجة لأن الرواية ذات طابع حواري، ويمكن القول أن « الأسلوب هو الرجل، فبالنسبة للرواية المعاصرة خاصة، تعتبر صورة اللغة المجسدة في الحوار بين الأساليب التعبير الوحيد عن موقف المبدع وأسلوب الروائي في هذه الحالة ليست له طبيعة لسانية مباشرة بل طبيعة مفاهيمية (نسبة إلى المفاهيم). وينسحب الطابع الحواري حتى على الروايات المنولوجية التي تجعل الحوار ستارا يحجب هيمنة الصوت الواحد »[1]؛ أي أن الحوار من بين الأساليب الموجودة في الرواية المعاصرة هو الذي يبين موقف المبدع، وأسلوب الروائي، وهذا عكس ما جاءت به الأسلوبية التقليدية التي تقول بأن الأسلوب هو الرجل.

واعتبر "باختين" الرواية بأنها عالم تتنوع فيه اللغات وتتعدد الملفوظات والأصوات عبر شخصيات من مختلف المستويات الإجتماعية، ويكون له علاقة بلغات ونصوص أخرى ولذلك يعتبر "ميخائي لباختين" أن العمل « الأدبي هو حوار ينشأ أساسا كحوار داخلي: (يتكون كل بلاغ énoncé تبعا للمستمع auditeur)غير أن الخطابات الأكثر حميمية هي، بدورها أيضا ومن أولها لآخرها حوارية: إذا تتخللها تخمينات مستمع موجود بالقوة، وحضور auditoire كامن. فالتخاطب interllocution يسبق الحوار بين المؤلف والقارئ »[2]، وهذا القول يعتبرأن العمل الأدبي هو حوار يتكون من متحدث ومستمع. فالخطاب يدخل في حوار مع الخطابات التي تشاركه الموضوع ذاته.

وتتجسد العلاقات الحوارية من خلال قول "باختين": « لا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبيرات أخرى، وهذه العلاقة جوهرية تماما. ولذا فإن النظرية العامة للتعبير هي في منظور "باختين" إنعطافة لا يمكن تفاديها كي نصل إلى دراسة هذا المظهر من مظاهر المسألة والمصطلح الذي يستخدمه للدلالة على العلاقة بين أي تعبير والتعبيرات الأخرى هو

[1]– حميد لحمداني: أسلوبية الرواية، مرجع سابق، ص 92

[2]– جيزيل فالانسي النقد النصي"، ضمن كتاب مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، العدد 221، 1997، ص 199.

مصطلح dialagism الحوارية »[1]؛ أي لا يمكن أن ينشأ أي تعبير وحده. بل يجب أن يكون لديه علاقات بتعبيرات أخرى حتى نستطيع تسميته بالحوارية.

-ويرى "ميخائيل باختين " في فصل المتكلم في الرواية، حيث يتابع "باختين " تحليله من ناحية التشخيص الأدبي للغة والخطاب الآخرين، وطرائق نقل كلام المتكلمين نقلاً أدبيا إلى خطاب الرواية، «أنه يلح على أن ما يضفي الخصوصية على الرواية ويميز أسلوبيتها، هو موضوع الإنسان الذي يتكلم وكلامه، فهذان العنصران الآخيران، تتحذ منها الرواية موضوعا لتشخيص لفظي وأدبي، والمتكلم في الرواية هو دائما، وبدرجات مختلفة، منتج إيديولوجيا، وكلماته هي دائما عينة إيديولوجية، غير أن الأمر لا يتعلق بنقل حرفي لكلام الآخرين إلى النص الروائي، بل لا بد أن يتحول النقل إلى تشخيص أدبي يجعلنا نحس وراء كل ملفوظ منقول، وبطبيعة اللغة الإجتماعية وبمنطقها وضرورتها الداخلية»[2]، وإلى جانب سياق التضمين وخطاب الكاتب في تشخيص لغة الآخر، ولقد أورد "باختين" ثلاث طرق لتأكيد صورة اللغة في الرواية وهي: الحوار الخالص، الصريح، والتهجين والذي نعني به مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، ويجب أن يكون قصديا، وتعالق اللغات والملفوظات من خلال الحوار الداخلي ما يعني: دخول لغة الرواية مع اللغات الأخرى دون توحيد للغتين داخل ملفوظ واحد.[3] فالرواية هي مجموعة من الأصوات والخطابات المتعددة والتي تتفاعل فيما بينها وتكون من مختلف الأوساط الاجتماعية، مما يولد علاقة حوارية بين مختلف الشخصيات على عكس الشعر فهو جنس غنائي يقوم على مونولوجية الشاعر فهو يكفي ذاته بذاته أي يرفض وجود ملفوظات الآخرين خارج حدوده.

-وفي ذلك يقول "باختين" «فيما وراء منظورات فلسفة اللغة والألسنية والأسلوبية المبينة عليها، تبقى هناك، غير مكتشفة تقريبا، ظاهرات الخطاب النوعية المحددة بإتجاهها

---

[1]– تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية، ط2، بيروت، 1996، ص 121.

[2] - تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، مرجع سابق،ص 122.

[3] - المرجع نفسه، ص 123.

الحواري وسط الخطابات الأجنبية، داخل نفس اللغة (الصوغ الحواري التقليدي) ووسط لغات اجتماعية أخرى ضمن نفس اللغة القومية، وأخيرا وسط لغات قومية أخرى داخل نفس الثقافة والأفق الاجتماعي الإيديلوجي»[1]، أن ظاهرة الخطاب لم تكن مكتشفة من قبل فلسفة اللغة والألسنية والأسلوبية وسط الخطابات الأجنبية داخل نفس اللغة، ولكن خلال العقد الأخير، أصبحت ظاهرة الخطاب تثير اهتمام الألسنية والأسلوبية، إلى أن دلالتها الأساسية والجوهرية ما تزال بعيد عن الفهم، فالاتجاه الحواري للخطاب وسط الخطابات الأجنبية، يعطيه مكانة نثرية فنية إبداعية حيث نجده تعبيره أكثر عمقاً في الرواية.

-من خلال الاجتهادات التي قام بها الفيلسوف والناقد "ميخائيل باختين "من أجل تحديد مفهوم الحوارية فقد ركز على الخطاب والذي نجده في « تحليل الخطابات، يحيل على نوع من التناول للغة، أكثر مما يحيل على حقل بحثي محدده، فاللغة في الخطاب لا تعد بنية اعتباطية بل نشاط لأفراد مندرجين في سياقات معينة، والخطاب بهذا المعنى، لا يحتمل صيغة الجمع: يقال (الخطاب) ومجال الخطاب...إلخ، وبما أنه يفترض تمفصل اللغة مع معايير غير لغوية، فإن الخطاب لا يمكن أن يكون موضوع تناول لساني صرف، غير أن مصطلح خطاب يدخل كذلك في سلسلة من التقابلات حيث يكتسي قيما دلالية أكثر دقة»[2]، وذلك من خلال الثنائية خطاب/جملة والتي نعني بها أن الخطاب يتكون من وحدة لغوية قوامها سلسلة من الجمل، وكذلك ثنائية خطاب/ملفوظ ما يعني أن نظر الملقى على النص من حيث تركيبته اللغوية يجعل منه ملفوظا، أما الدراسة اللغوية لظروف إنتاج هذا النص فتجعل منه خطابا.

-ومن خلال هذا يتضح أن الحوارية في الخطاب الروائي عند "باختين" تعتمد على «صورة اللغة، لأن الرواية في نظره لا تتحدث بلغة واحدة، بل هي تعتمد أساسا على تعددية الأصوات اللغوية، وتخلق من هذه التعددية أسلوبا كليا عاما شاملا، هو صورة لمجموع

[1]– ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص 51

[2]– دومينيك منغونو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص 39

اللغات المندمجة فيها»[1]، وهذا يعني أن الرواية تقوم على تعددية الأصوات بمختلف الأساليب اللغوية التي تتحدث بيها الشخصيات، فالرواية تجمع بين مختلف الخطابات وتجعلها في علاقة مواجهة لكي تظهر الحوار الذي ينشأ بين الأصوات المختلفة وتشخص مواقفهم وآرائهم المتباينة.

- ويعد الحوار طريقة أسلوبية ساهمت في تطور النوع الروائي لكي يصبح أكثر واقعية من خلال الحوار الذي ينشأ بين الشخصيات والتي تتناول نفس التفكير حول القضايا الاجتماعية وفي ذلك يقول "باختين" في الحوار الخالص الصريح «يقصد "باختين "بالحوار الخالص ما سماه أفلاطون منذ زمن بالمحاكاة المباشر (mimésie) أي حوار الشخصيات فيما بينها داخل الحكي، و"باختين " كعادته يستخدم صيغا متعددت للتعبير عن الشيء الواحد، لذلك نجده يتحدث أيضا عما يسمى الحوارات الدرامية الخالصة ثم عن حوار الرواية وهو يقصد دائما حوار الشخصيات المباشر في الحكي، أن الحوار الخالص بالنسبة إليه لا يكون قاصرا على الأغراض الذاتية النفعية للشخوص ولكنه يتغذى من الحوارية الكبرى في الرواية أي من التهجين والأسلبة»[2]، ونستنتج من هذا القول أن باختين" أورد ثلاث أشكال للحوارية الروائية من بينهم الحوارات الخالصة فبفضل هذا الأخير تطور الجنس الروائي لأنه يحاكي ما يعيشه الإنسان من خلال حوار الشخصيات.

-ومن هنا تأخذ الحوارية من الناحية التفاعلية مظهرين اثنين.

3-1- **الحوارية الداخلية:** وتكون مع الفرد ذاته: أي حواره مع نفسه، وفي ذلك يقول "باختين"« لكن الصَّوْغ الحواري الداخلي للخطاب، سواء في إجابة الحوار أو في الملفوظ المونولوجي الذي يتغلغل إلى مجموع بنيته وطبقاته الدلالية والتعبيرية، وقع تقريبا تجاهله باستمرار، غير أن هذا الصوغ الحواري الداخلي للخطاب هو بالضبط، الذي يتوفر على

[1]- حميد لحمداني: أسلوبية الرواية، مرجع سابق، ص 84

[2]- حميد لحمداني: أسلوبية الرواية، مرجع سابق، ص 90

قوة مُؤَسِلبة كبيرة، أن الصوغ الحواري الداخلي للخطاب يجد تعبيره داخل سلسلة من خصائص الدلالة والتركيب والتأليف لم تدرسها مطلقا الألسنية والأسلوبية إلى يومنا هذا»[1]

3-2- **الحوارية الخارجية:** وتكون بين شخصين، أو أكثر «أن الإتجاه الحواري للخاطب هو، بطبيعة الحال، ظاهرة خاصة بكل خطاب، أنه التثبيت الطبيعي لكل كلام حي، وعلى كل الطرق التي يسلكها نحو الموضوع، وفي كل الإتجاهات، يصادف الخطاب موضوعا آخر، أجنبيا، لا يستطيع أن يتجنب تفاعلا حيا، قويا، معه، وحده آدم الأسطوري، وهو يُقارب، بكلامه الأول، عالما بِكرا، لم يوضع بعده موضوع تساؤل، وحده آدم ذلك –المتوحد كان يستطيع أن يتجنب تماما هذا التوجه الحواري نحو الموضوع مع كلام الآخرين، وهذا غير ممكن بالنسبة للخطاب البشري الملموس، التاريخي، الذي لا يستطيع تجنبه إلا بطريقة اصطلاحية»[2]، ومنه نستنتج أن للحوارية مظهرين داخلي والذي يكون الحوار مع الفرد ذاته يعني مع نفسه وخارجي حيث يكون بين شخصين أو مجموعة من الأشخاص.

-حيث ميز "باختين" بين أنواع الرواية «بين الرواية المنولوجية والرواية الديالوجية، كان في الواقع يميز بين الرواية ذات الرؤية الأحادية للواقع، والرواية ذات الرؤية الشمولية للواقع، على غرار ما فعلت الدراسات السوسيولوجية الماركسية التي جاءت قبله أو عاصرته، غير أنه كان شديد الميل إلى معالجة الرواية ذاتها. في استقلال عن الواقع الخارجي، لأنه كان يقول بأن ما هو واقعي مندمج بما هو إبداعي ولا حاجة إلى عقد مقارنة ميكانيكية بين الإبداع والواقع مادامت اللغة هي تجسيد مادي للتواصل الاجتماعي»[3]

-النوع الأول هي الرؤية المنولوجية للرواية فقد انطلق "باختين" من العلاقة القائمة بين الكاتب والشخصية الروائية، حيث تكون العلاقة بينهم علاقة تحكم وسيطرة من قبل الكاتب للشخصية ويكون البطل الروائي في هذه الحالة: «منغلقا، كما أن الدلالات المحيطة به

[1]– ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص 54

[2]– حميد لحمداني: أسلوبية الرواية، مرجع سابق، ص 53

[3]– المرجع نفسه، ص 41

تكون محددة النوعية، إنه يتصرف ويكابد بعض الانفعالات، يفكر ويعي، في حدود ما هو عليه وفي حدود تصوراته، ولأنه محدد لحقيقة نهائية، فإنه لا ينقطع عن أن يكون هو ذاته، قد يستعلي أحيانا على طبعه، على ملامحه النمطية، وعلى مزاجه، ولكن دون أن يُصّدع الفكرة المنولوجية التي يمتلكها المؤلف عنه (...) فوعي الذات عند البطل محصور في الإطار الثابت لوعي المؤلف الذي يحدده، ويصفه استنادا إلى عالم خارجي ثابت ومحكم »[1]

-أما النوع الثاني في مقابل السلطة المطلقة لإيديولوجية الكاتب في الرواية المنولوجية هي الرواية الديالوجية والتي نعني بها «تعددية الأصوات والأساليب، وأنماط الوعي والإيديولوجيات، كما أن آراء الكاتب نفسها توضع في مقابل آراء الشخصيات بحيث لا تمتلك امتيازا خاصا، ولا دورا منظما، وإنما تصارع هي نفسها آراء الآخرين فتنهزم تارة وتنتصر أخرى، ولكنها لا تحصل في جميع الأحوال على الغلبة التامة، وتبقى الرواية حتى عند نهايتها مجرد عرض لصرع الآراء والأفكار والإيديولوجيات »[2]، فقد استنتجنا من خلال أقوال بَاختين أن للرواية نوعان، بين الرواية المنولوجية والتي تميز بالرؤية الأحادية للواقع فيكون الكاتب متحكم في الشخصية الروائية بحيث نجد وعي الذات عند البطل محصور في الإطار الثابت لوعي المؤلف، ويصبح هناك هيمنة تامة للكاتب، أو الراوي، وبين الرواية الديالوجية والتي تتميز كما أسلفنا في الذكر بتعددية الأصوات والأساليب اللغوية بين مختلف الشخصيات التي تحمل آراء وأفكار بين مختلف الأوساط الاجتماعية، حيث يترك الكاتب الحرية الكافية للشخصيات لكي تعبر عن نفسها من خلال إبراز آراء كل شخصية، ويصبح صوت الكاتب في صراع مع الأصوات المختلفة، التي تنتصر تارة وتنهزم أخرى مثلها مثل باقي الأصوات الموجودة في الرواية.

4- علاقة التناص بالحوارية

[1]- حميد لحمداني: أسلوبية الرواية، مرجع سابق ص 41

[2]- المرجع نفسه، ص 43

-وظفت "جوليا كريستيفا" مقابل مفهوم الحوارية، مصطلح التناص، الذي ظهر في مرحلة الستنيات بمجموعة مفاهيم نسجت لتشكيل المنطقة الإستغلالية له، إذا ترى أن التناص هو « تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص (آخر) بكيفيات مختلفة وهو فيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة، أو هو مجال عام للصيغ المجهولة للنص التي لا تظهر على سطحه»[1]، فالتناص دخول النص في علاقة مع نصوص أخر بطرق مختلفة، أو هو مجموعة من النصوص أدمجت مع بعضها.

- ويمكن تعريفه أيضا في أبسط صورة، «على أنه نص أدبي يتضمن نصوصا أو أفكار أخرى سابقة عليه عن طريق الإقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي وتندمج فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل»[2]، ويقصد بهذا المعنى أن يتضمن نص أدبي ما على وجود تشابه بين نص وآخر أو بين عدة نصوص، بحيث تكون بينهم علاقات متبادلة،وتشمل هذه العلاقات التنصية على الإقتباس أوالتضمين أو التلميح أو الإشارة وغير ذلك من الأساليب التي يستخدمها أي أديب في معالجة نصوصه، حتى يصبح هناك نص جديد واحد متكامل.

-فمصطلح التناص هو مصطلح مترجم: « إذ تتعدد ترجمات هذا المصطلح في العربية – يقابل مصطلح Intertextuality بالإنجليزية و Intertextualite بالفرنسية، وقد شاع هذا المصطلح في الستنيات من هذا القرن وعرف أول ظهور، كما يشير أغلب الدراسين، على يد الباحثة "جولياكريستيفا" Julia kristeva في عام 1966، في مقالاتها عن السيميائية والتناص في مجلتي – (Tel Quel) و(Critique)، وترى رائدة هذا المصطلح، "جولياكريستيفا"، أن التناص هو النقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة وهو "اقتطاع" أو

[1]– محمد سالم سعد الله، مملكة النص – تحليل السيمائي للنقد البلاغي– الجرجاني نموذجا، عالم كتب الحديث، ط1، عمان – الأردن، 2007، ص 57

[2]– أحمد الزغبي: التناص (نظريا وتطبيقيا)، مؤسسة عمون للنشر والوزيع، ط2، عمان – الأردن، 2000م – 1420ه، ص 11

تحويل»[1]، ويعود ظهور هذا المصطلح كما أسلفنا في الذكر على يد الباحثة "جوليا كريستيفا" في الستينيات من هذا القرن وبتحديد سنة 1966 من خلال المقالات التي تتحدث فيها عن السيميائية والتناص،الموجودة في مجلتي Tel QUEL، وCritique، وهو مصطلح مترجم عن الإنجليزية والفرنسية، فقد عرّفته "جوليا كريستيفا" على أنه عملية نقل لنصوص سابقة تجمع لتنظيم نص كامل التعبير.

-ويعود الفضل لوجود مصطلح التناص الذي استخدمته "جوليا كريستيفا" كبديل لمفهوم الحوارية إلى "ميخائيل باختين"، فقد كانت الإرهاصات والبدايات الأولى على يديه، فهو أول من أشار إلى هذا المفهوم واصطلح عليه بمصطلح "تداخل النصوص"، ثم جاءت "كريستيفا" واعتمدت على أعمال "ميخائيل باختين" في تطوير مصطلح الحوارية واستخدمت كبديل له مصطلح التناص الذي توسعت فيه ووضعت له أسس ومعايير خاصة به.

-ومن خلال هذا يتضح أن تعريف التناص في جوهره «كمجموعة النصوص التي لها علاقات بنص محدد»[2]، وهذا يعني أن التناص عبارة عن مجموعة من النصوص تشترك مع النص الأصلي.

-وكما اعتبرت "جولياكريستيفا" أن «كل نص يتشكل من تركيبة فيفسائية من الإستشهادات وكل نص هو إمتصاص أو تحويل لنصوص أخرى»[3]، وهنا نجد أن التناص يتشكل من مجموعة مفاهيم منها: الإقتباس، التضمين، التلميح، الإشارة، الإستشهاد، الإمتصاص، التحويل.

-فالتناص هو مصطلح نقدي، يرادفه (التفاعل النصي)، و(المتعاليات النصية)، فقد استنبطته "جوليا كريستيفا" من "باختين" في دراسته لدستويفسكي، حيث وضع تعددية الأصوات (البوليفونية)، والحوارية (الديالوج) دون أن يستخدم مصطلح التناص، وبعد ذلك

---

[1]– المرجع نفسه، ص 11

[2]– مجموعة من المؤليفين: آفاق التناصية – المفهوم والمنظور–، تع: محمد خير البقاعي، جداول، ط1، لبنان، يناير 2013، ص 124

[3]– أحمد الزغبي: التناص، مرجع سابق، ص 12

استخدمته البنيوية الفرنسية، ومن بعد البنيوية، أسست اتجاهات كالسيميائية، والتفكيكية، والتداولية... إلخ، في كتابات "كريستيفا"، ورولان بارت، وتودوروف، وغيرهم من روادالحداثة النقدية، على الرغم من أن بذوره كانت أقدم من ذلك، فلا يمكن أن تكون دراسة أعظم الأدباء تدور في فلكهم وحدهم، لأن في وجود مثل هذه الدراسة لا تحقق المعرفة الكاملة، وفي ذلك يجب أن يكون على إطلاع بالنصوص السابقة وأن «أكثر المبدعين أصالة هو من كان في تكوينه رواسب من الأجيال السابقة يقول لانسون Lanson ثلاثة أرباع المبدع مكون من غير ذاته »[1]، وهذا القول يؤكد أن على المبدع عند كتابة نصه، يجب أن لا يخلو من رواسب الأجيال السابقة مثل الإستشهاد أو الإقتباس من القرآن أو الحديث، أو الشعر.

-ومن الباحثين الذين استخدموا هذا المصطلح نجد "رولان بارت" الذي استعمله في كتابه (لذة النص)، وفي كتابه (نظرية النص)، حيث يقول في تعريفه «كل نص هو تناص والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات مختلفة، وبأشكال ليست عصية على الفهم، بطريقة وبأخرى (...) فكل نص ليس إلا نسيجا جديدا من استشهادات سابقة»[2]

-وفي هذا التعريف نرى أنه يتفق مع "جوليا كريستيفا" في أن التناص هو جعل النص يحتوي على أفكار وآراء سابقة من الماضي، حيث يكون سهل الفهم، ولا يوجد أي نص خالٍ من التناص، حيث أن لفظة التناص مأخوذة من لفظة النص.

-وبحكم تنوع واختلاف المرجعيات الفكرية نلاحظ وجود عدة تعريفات لمفهوم التناص، والذي كان من بينهم "جوليا كريستيفا" و"رولان بارت"، ونجد "جرار جينيت" في كتابه (مدخل لجامع النص) يستخدم مصطلح التداخل النصي فيعرفه بقوله: «التواجد اللغوي (سواء أكان نسبيا أم كاملا أم ناقصا) لنص في نص آخر، ويعتبر الإستشهاد أي الإيراد الواضح لنص

[1]– محمد عزام: النص الغائب – تجليات التناص في الشعر العربي–، اتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق، 2001، ص 28– 29

[2]– فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيرت – لبنان، 1431هـ – 2010م، ص 146

مقدّم ومحدد في أن واحدٍ بين هلالين مزدوجين أوضحُ مثال على هذا النوع من الوظائف»[1]، حيث نرى أن جيرار جينيت" أضاف مصطلح اللغة في تعريفه للتناص ويؤكد على أهمية وجود الجانب اللغوي في النصوص الأدبية،ويعد الإستشهاد أوضح مثال لتفسير ظاهرة التداخل النصي.

-وبناء على ما سبق يمكننا تعريف التناص على أنه: « تشكيل نص جديد من نصوص سابقة أو معاصرة، بحيث يغدو النص المتناص خلاصة لعدد من النصوص التي تمحي الحدود بينها، و أعيدت صياغتها بشكل جديد، بحيث لم يبق من النصوص السابقة سوى مادتها، وغاب (الأصل) فلا يدركه إلا ذوو الخبرة والمران»[2]فالتناص لا يمكن إدراكه إلا إذا كان الباحث أو المتلقي على معرفة سابقة بما جاء في الماضي و أن يفرق بين القديم والجديد وعلى دراية بأساليب الأدباء والمفكرين الموجودة كلها في النص الجديد.

-أفادت "كريستيفا" من "باختين" نظرته إلى اللغة عامة وإلى لغة الرواية خاصة وفي هذا الصدد يقول: «هذه النظرة التي ترى أن الكلمات حمالة لأصداء استعمالاتها السابقة وأن الملفوظات ليست مجرد نتيجة لتلفظ، فردي وإنما هي محل تقاطعات لعدد لا يكاد يحصى من الخطابات الاجتماعية. وفي ضوء هذا الفهم للغة والكتابة، لا يكون التناص علاقة نص، بنص آخر محدد على سبيل التأثر أو المحاكات أو التحويل، وإنما هو العلاقة مع اللغة باعتبارها جمعا لا يحصى من نصوص التاريخ والمجتمع، ولذلك كان التناص عند كريستيفا" قرين مفاهيم أساسية مثل الممارسة الدالة، والإنتاجية، والتدلال»[3]؛ إذا هذه المفاهيم هي التي إعتمدها "رولان بارت" في مقاله الشهير (نظريةالنص) في موسوعة "أونيفرساليس" سنة 1973، فالتناص عند "جوليا كريستيفا" كان مرتبطا بالعلاقة مع اللغة

[1]– مدخل لجامع النص: جيرار جينيت، تر: عبد الرحمان أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، دار توبقال للنشر، د– ط، العراق – بغداد، د– ت، ص 90

[2]– محمد غرام: النص الغائب، مرجع سابق، ص 29

[3]– محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ط1، 2010، ص 114

بإعتبارها هي التي تسرد التاريخ وتحكي عن المجتمع، وليس مجرد علاقة نصوص مرتبطة بعضها ببعض عن طريق التأثر أو المحاكات أو التحويل.

-وكما سبق الذكر أن مصطلح التناص جاء من الحوارية عند "باختين" الذي ينطلق من التفاعل بين صوتي المتكلم والسامع، حيث أقامت "جوليا كريستيفا" 1969 أسس بناءها النظري لمفهوم التناص وتفاعلا للخطابات والنصوص بعضها مع بعض، فقد نبه "س. موارن" (1990)، حيث يقول أن الحوارية: «تتخذين بعدين اثنين مختلفين هما الحوارية التناصية، والحوارية التفاعلية، تحيل الأولي على ما يميز خطاب المتكلم من خطابات غيره، فهو، إذ يستدعي الشاهد ويحده ببداية ونهاية، يعبر عما يسمى التغاير التلفظي، وهو السمة الرئيسية للحوارية التناصية هذه، في حين تحيل الثانية على التجليات المتعددة للتبادل القولي، من ذلك أن الراوي يفصل خطابه على قدر جمهوره فيأخذ في الإعتبار فهم هذا الجمهور وجوابه المؤجل واستجابته ورفضه أي أنه ينتظر ردود فعل عملية إزاء فهمه ويستبق ردود الفعل هذه»[1]، أي أن هناك حوارين، الحوارية التناصية والحوارية التفاعلية، تتميز الأولى بوجود خطاب المتكلم، وتعتبر السمة الرئيسية للحوارية التناصية هي التغاير التلفظي، أما الثانية فتتميز بوجود التجليات للتبادل القولي.

-في حين نجد "لورون جيني" عرف أيضا التناص بأنه يأخذ أبعاد أخرى، حيث يقول: «يشمل كل العلاقات التي يمكن أن يقيمها النص الأدبي مع محيطه الأدبي والإجتماعي أن على مستوى الشكل أو المضمون»[2]، وما يقصده من هذا القول أن التناص يشمل كل العلاقات التي تكون في النص الأدبي والتي تشمل الجانب الأدبي والإجتماعي.

-ومن خلال ما سبق ذكره أن "باختين" هو من إكتشف مصطلح الحوارية لتأتي بعد ذلك "كريستيفا" وتوسع مصطلح الحوارية تحت إسم التناص، وفي ذلك يقول "المناصرة عزالدين" في كتابه (علم التناص المقارن) أن "باختين" إهتم بالتناص في النثري دون الشعر فقد

---

[1]– محمد القاضي وآخرون معجم السرديات، مرجع سابق، ص 162، 163

[2]– لورون جيني: إستراتيجية الشكل (نظرية التناص في الثقافة العالمية)، تر: نور الدين محقق، دار النشر والتوزيع، ط1، دمشق – سوريا، 2015، ص 117

«إهتم "باختين" بالتناص في النثر، في حين رأى أن الشاعر لا يتوافر على خاصية التناص وبطبيعة الحال فقد أثبت الزمن اللاحق أن قراءة التناص في الشعر ممكنة جدا، وربما كان مقصد "باختين" أن التناص في الشعر أكثر تعقيدا وغموضا وعمقا من التناص في الرواية، لأن التناص (الحوارية) في الرواية كما قال. موجود بوضوح وقوة ولا يمكن ملاحظته بسهولة عكس الشعر»[1]، وما يقصده بإهتمام "باختين" للنثر دون الشعر، لأن التناص كان في البداية لا يوجد في الشعر، ووجد إلا لاحقا، حيث أن "باختين" كان يركز أكثر شيء على التناص في النثر دون الشعر، وذلك بسبب أن الشعر معقد و غامض، أما التناص في الرواية فهو أوضح.

-وختاما يمكن القول أن أسلوبية الرواية هي ظاهرة متعددة الأساليب، وكذلك فهي نسق من اللغات، حيث قام "ميخائيل باختين" بالدفاع عن الرواية بإعتبارها جنس أدبي أتى بعد الملحمة ،ومن الخصائص الأسلوبية التي تتكون منها الرواية التعدد في الأصوات الإجتماعية والتنوع في العلاقات والصلات بين الشخصيات التي تعبر عن ثقافة المجتمع الذي تنتمي إليه، فهي تختلف عن أسلوبية الشعر في أنه يعتمد على مونولوجية لغة الشاعر التي تنبع من الوجدان.

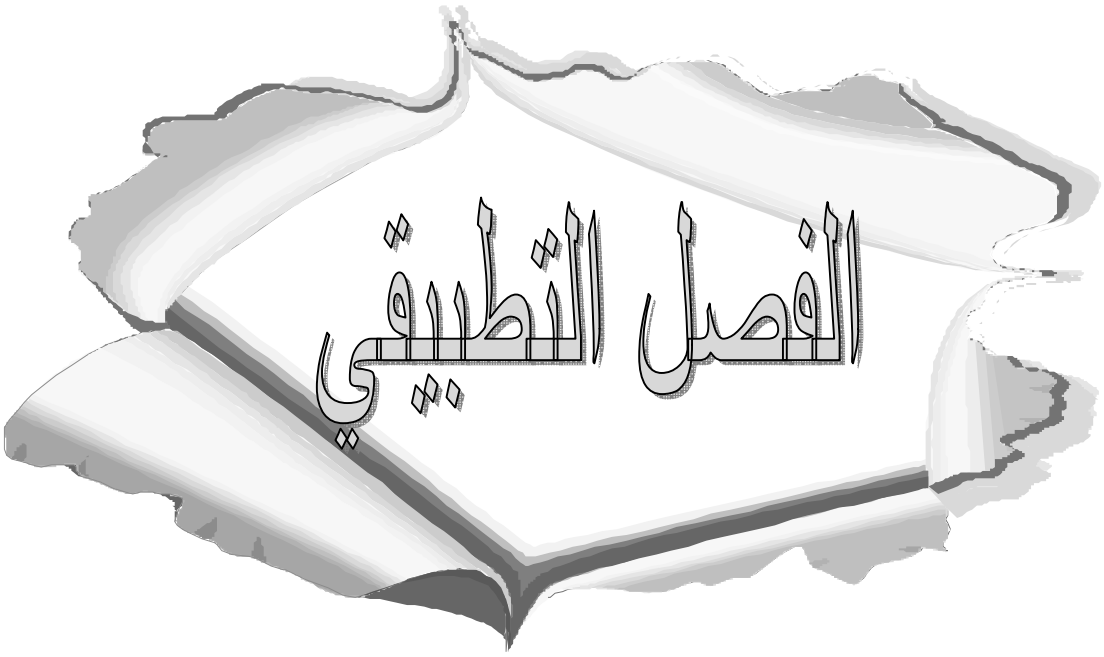
-بالإضافة إلى أن اللغة السردية هي من النظريات التي تهتم بدراسة الأجناس مثل: الرواية والقصة فهو وسيلة لنقل الحكاية بواسطة المحكي إلى المتلقي بشكل متسلسل ومتناسق.

-وقد تطرقنا أيضا إلى الأسلبة الروائية التي تعتمد على تقليد الأساليب أو الجمع بين أسلوبين، معاصر وتراثي داخل ملفوظ كلامي واحد.

-وصولا إلى الحوارية فهي من المفاهيم الحديثة في النقد الأدبي، والتي تم إكتشافها من قبل المنظر الروسي "ميخائيل باختين" حيث أن الكون كله قائم على الحوار، فقد دعا

[1]– المناصرة عز الدين: علم التناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، عمان – الأردن، 1427هـ – 2006م، ص 142

فيها إلى دراسة الرواية من الجانب الشكلي والإيديولوجي. ويعد الحوار طريقة أسلوبية ساهمت في تطور النوع الروائي.


الفصل التطبيقي

الفصل الثاني

عناصر الأسلوبية السردية وبلاغة الحكي في الرواية .

تمهيد

أولا: أسلوبية السرد

1. اللغة
2. الحوار
3. التهجين
4. الأسلبة
5. تعدد الأصوات

ثانيا: الإنزياح

ثالثا: بلاغة الحكي: الجمالي و الإيديولوجي

تمهيد

– لقد عُرف الأسلوب بالطريقة التي يعبر بها الكاتب عن أدبه، فمهما تفاوت الأدب من كاتب لآخر، أو اختلف شكله فإن للأسلوب حضوره القوي في مجال الأدب ، مما يعني أن هناك اختلاف بين الأدب الشرقي والغربي في طريقة الكتابة وعملية السرد أيضا، ولكل كاتب شكله الخاص الذي يعبر به عن أدبه فمنه الشعر والنثر، حيث يحتوي هذا الأخير على الكثير من الفنون (الرواية الخطابة المقالة، المسرحية...إلخ) ويبقى الأسلوب صفة ملاصقة للأدب، كما أن موضوع الأسلوبية المفضل هو الأسلوب، فغاية الأسلوبية هي الوصول إلى أبعاد الأسلوب الفنية و الجمالية.[1]

– ويتضح من هذا القول أن لكل كاتب أسلوبه الخاص الذي يتميز به ويعبر عن أدبه، كما يختلف الأدب الشرقي عن الغربي في طريقة الكتابة وعملية السرد أيضا.

–ويعتقد "صلاح فضل" أن {السرديات الحديثة من الدوائر اللافتة التي تقترب عندها جملة البحوث النقدية من منطق الخطاب النقدي بمناهجه الحركية المضبوطة، فقد استطاعت في العقود الثلاثة الماضية فحسب أن تؤسس معرفة متنامية ودقيقة بالنصوص السردية في تجلياتها المختلفة، حتى غدت نموذجاً مشجعاً لما يسمى بعلم الأدب في تشكله المتطور الدؤوب المتجدد بقدر ما ينبثق في المخيلة الإنسانية من إبداع}[2].

– فمن هذا القول يتضح أن أسلوبية السرد الحديثة مرتبطة بالبحوث النقدية، فقد ازدهرت هذه البحوث التي تدور حول طبيعة المنظور السردي وأشكال الرؤية القصصية، حتى أصبحت نموذجا في علم الأدب، كما أن الأسلوبية السردية مرتبطة بالإبداع المتجدد الذي يأتي من المخيلة الإنسانية.

[1] رشاد كمال مصطفى: أسلوبية السرد العربي، مرجع سابق، ص25–26

[2] صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، المدى، ط1، سورية، 2003، ص5

– إن الأسلوبية السردية تختلف عن الأسلوبية الشعرية في أن الرواية أكبر الأجناس القصصية من حيث الحجم وتعدد الشخصيات وتعدد الأساليب التي تمتاز بالخصوصية إذ أن {حقيقة الرواية، كما هي الحال في الرسم ليست في الموضوع بل في الأسلوب، ولست أقصد بالأسلوب طريقة الكتابة، لأننا في هذه الحال سنحصل على لغوبين وأسلوبيين، لا على روائيين، بل أفهم من هذه الكلمة الطريقة، ونبرة المؤلف الخاصة}.[1]

– ومن هنا يمكن القول أن حقيقة الرواية تظهر في الأسلوب الذي نعني به نبرة المؤلف الخاصة والتي تكتشفها من خلال أسلوبه إذا يظهر فيه شخصيته ومواقفه وآرائه .

– تعقيبا على ما سبق فقد كانت الأسلوبية للكلمة الروائية (الكلمة النثرية الفنية تُدرس دراسة إيديولوجية مجردة وتقويم إجتماعي دعائي فقط، حيث أن الكلمة النثرية الفنية تفهم كما تفهم الكلمة الشعرية بالمعنى الضيق، وبالتالي كانت تطبق عليها مقولات الأسلوبية التقليدية، فقد أصبحت الكلمة الروائية النثرية في العقد الثاني من القرن العشرين تحتل مكانة في الأسلوبية إذ ظهرت من جهة {مجموعة من التحليلات الأسلوبية المشخصة للنثر الروائي، وقامت من جهة أخرى، محاولات مبدئية لإدراك أصالة النثر الفني بالنسبة إلى الشعر ورسم ملامح هذه الأصالة، لكن هذه التحليلات المشخصة ومحاولات المقاربة المبدئية تلك هي بالذات التي بينت بوضوح كامل أن كل مقولات الأسلوبية التقليدية، وأن مفهوم الكلمة الشعرية الفنية نفسه القائم في أساسها، يتعذر تطبيقها على الكلمة الروائية}.[2]

–ومن ثم فالرواية هي ظاهرة متعددة الأساليب ومتنوعة الأصوات، فلقد استخدمت فيها مستويات لغوية مختلفة لكي تكشف عن أفكار الناس وأنماط معيشتهم وطموحاتهم.

– بناء على ما تقدم فإن { فرصة الكتابة نثرا يتيح مجالاً أوسع للتعبير عن الحياة، وواقع المجتمعات؛ لأنها تعمل على تقريب المتخيل من الواقع، كما تمنح للراوي حرية أكبر؛ لأنه يبتعد عن قيود الشعر}[3]، من خلال هذا التعريف يتضح أن الرواية تعرف بلغتها البسيطة

[1] رشاد كمال مصطفى أسلوبية السرد العربية، مرجع سابق، ص 26

[2] ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية،مرجع سابق ،ص97.

[3] محمد الخطيب: الرواية والواقع، دار الحداثة للطباعة والنشر، د_ط، دمشق، 1900، ص 107.

التي تجعل القارئ يستمتع بأحداثها فهي تعكس واقع الإنسان، كما يترك للراوي حرية تخييل الأحداث والشخصيات والبداية والنهاية للرواية،عكس الشعر الذي يأتي مقيد.

-على العموم سنحاول التطرق إلى أهم العناصر الأسلوبية السردية وبلاغة الحكي في الرواية.

أولا: أسلوبية السرد

-تضمنت الرواية مجموعة من العناصر التي ساهمت في تطورها وإزدهارها، وهذه العناصر هي:(اللغة ،الحوار ،التهجين ،الأسلبة ،تعدد الأصوات، الإنزياح والجمالي والإيديولوجي)، وسنحاول في هذا البحث تحديد مفهوم هذه العناصر، واستخراجها من رواية " الديوان الإسبرطي.

1- اللغة :

1-1- مفهومها:

لقد عرف "ميخائيل باختين" اللغة{ باعتبارها مرصدًا للتحولات الإجتماعية إلى جانب اهتمامه بالبعد الجمالي فيها، وقد شكل مفهوم الحوارية أو التعدد اللغوي بؤرة نظرته إلى الرواية، إذ أن هذه الحوارية هي التي تتيح التقاط أيديولوجيات الرواية، انطلاقا من لغات متلفظيها، ومن ثم اعتبر اللغة مدخلاً أساسيا لدراسة مختلف متغيرات الواقع الإجتماعي، وذلك عن طريق ربط الدليل بالأيديولوجيا}؛[1] بمعنى أن اللغة ترصد مختلف تحولات الواقع الإجتماعي وتهتم بالبعد الجمالي الموجود فيها، بالإضافة إلى ذلك فهي تعتمد على الحوارية أو التعدد اللغوي فهما أساس الرواية، إذ أن الحوارية تتيح التقاط أفكار ومعتقدات شخصيات الرواية، انطلاقا من لغتهم.

[1] رشيد وديجي، "التعدد اللغوي وحوارية الخطاب في الرواية عند باختين التجليات والدلالة"، تابين، جامعة مولاي اسماعيل – الكلية المتعددة التخصصات – الرشيدية/ المغرب، العدد 29/8، صيغة 2019، ص 84.

– وبتعبير آخر فإن اللغة {تستطيع أن تعبر تعبيراً دقيقاً عن الصراعات الإجتماعية، وتنعكس عليها مختلف التحولات التي يمر بها المجتمع، إنها نمط العلاقة الإجتماعية الأكثر نقاء والأكثر وضوحاً، أن ما تمثله الكلمة في دقة دلالتها، وما تمثله بصفتها ظاهرة إيديولوجية، يجب أن يعطينا أسبابا كي نضع الكلمة في المستوى الأول لدراسة الأيديولوجيا}[1]، فمن خلال هذا القول يتبين أن وظيفة اللغة هي التعبير عن الصراعات الإجتماعية، التي تنعكس عليها مختلف تحولات المجتمع.

– ومن هنا تكون اللغة في الرواية {وسيط يقوم بتثبيت مفردات الدلالة وبناء هيكل المعنى الكلي للنص، وتنظيم عمليات التصوير والرمز، دون أن يصل من التبلور والكثافة والتشيوء إلى الدرجة التي يحل بها محل عناصر السرد الأخرى؛ أي دون أن تصبح الكلمة المتوهجة هي منطلق الطاقة التصويرية ومناط الإبداع}[2]، إذن فاللغة في الرواية هي وسيط من مفردات ودلالات يعبر بها الكاتب عن أفكاره وأحاسيسه من خلال الشخصيات ويسرد بها الأحداث، وبذلك تكون اللغة هي الأداة الأساسية في التشكيل الفني للرواية على ضوء ما سبق في تعريف اللغة عند "باختين " والذي يعد من العناصر الأساسية في الرواية، سنحاول استخراج التعدد اللغوي في رواية "الديوان الإسبرطي لعبد الوهاب عيساوي، فهي تقوم على الحوارية والتعدد معتمدة في ذلك على مجموعة من الشخصيات الروائية، و من أبرز هذه الأشكال نجد :

أ– الرسالة:

– هي شكل من أشكال التعدد اللغوي وتستخدم في نقل الأخبار والمعلومات و وسيلة تواصل بين أفراد المجتمع كما أنها: {إشارات أو علامات مشفّرة، أي موضوعة في شكل قابل للنقل، يبعث بها مرسل إلى مرسل إليه بواسطة وسيلة نقل . يتولد من نقل الرسالة علاقة إجتماعية (إعطاء معلومات، إعطاء أوامر، إستفهام) هي لُبَّ الرسالة}[3].

---

[1] رشيد وديجي، "التعدد اللغوي وحوارية الخطاب في الرواية عند باختين التجليات والدلالة"، مرجع سابق، ص 84

[2] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، د.ط، الكويت، اغسطس 1992، ص 27

[3] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار النشر، ط1، لبنان– بيروت، 2002، ص 97

وبناء على ذلك تعرف الرسالة بأنها ما يكتبه المرسل من إشارات أو علامات مشفرة وتأتي على شكل خطاب لإرسالها إلى المرسل إليه وذلك من خلال البريد.

–تشمل رواية "عبد الوهاب عيساوي" عدة نماذج من الرسالة منها: رسالة سخرية التي بعثها كافيار إلى صديقه الصحافي ديبون، وهذا ما تحمله الرسالة{ أن الشَّيطان إلهُ هذا العالم يا صديقي المبجل ديبون، وإنّي لمشفق عليك مما يحمله رأسك من أوهام، أنت الذي لا تزال تعتقد أن كل النساء هن المجدلية، وأنّ كل القادة تَجلَّ للمخلّص... أفق يا ديبون أفق أو عُد إلى مرسيليا.

صديقك اللدود كافيار}[1]

– يتضح من مضمون الرسالة: أنها جاءت من المرسل (كافيار) إلى المرسل إليه (ديبون) فهي رسالة سخرية من الأوهام التي يحملها تفكير ديبون، فهو يعتقد أن احتلال الجزائر كان لأجل نشر المسيحية، ونلاحظ أن الكاتب بدأ روايته "بالرسالة" وكان غرضه من ذلك إخبار القارئ بالوسيلة التي كانوا يستعملونها في ذلك الوقت، بالإضافة إلى أنها جاءت كتعريف لشخصية ديبون . فقد استعمل الكاتب في رسالته اللغة العربية الفصحى، كما استخدم معاني سهلة الفهم بعيد عن الغموض وحافظ على شكل الرسالة من خلال: احترام الموضوع، وضوح الخط ،الإختصار، والتنظيم. كما أنها تتميز بلغة الإعتراف والبوح للمرسل إليه بكل تلقائية وبساطة، ونجد هذا النوع يتوفر بكثرة في الرواية .

ب – التاريخ

ترتبط الرواية بالتاريخ من خلال{ إدراج أي نص أدبي ضمن سياق مجتمعي تاريخي يشترط ويحظر ظهوره، فعناصره ما قبل النص الأدبية والإجتماعية والإيديولوجية تحدد تراث ومادة المؤلف التي سيتشكل من انسجامها فاعل تاريخي ومجتمعي ملموس هو الكتاب }،[2] فالرواية

[1] عبد الوهاب عيساوي، رواية الديوان الإسبرطي، ميم للنشر، ط6، الجزائر، 2018، ص 13 .

[2] جوادي هنية: التعدد اللغوي في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف "للأعرج واسيني" مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعه محمد خيفر بسكرة (الجزائر)، العدد السادس، جانفي 2010، ص 11

تعتمد على المادة التاريخية في تجسيدها للأحداث والوقائع الموجودة في الماضي من خلال استحضار شخصية تاريخية أو حدث تاريخي مع توظيف الخيال كوسيلة لفهم الحاضر.

-وبالنسبة لرواية " الديوان الإسبرطي " فهي رواية تتأسس على التاريخ وتتخذه موضوعاً أساسيا للسرد، حيث قام الكاتب بسرد التاريخ بطريقة إبداعية، جاعل بذلك القراء أكثر دراية بالفترات التي مرت عليها الجزائر منذ زمن حكم العثمانيين إلى احتلال فرنسا الجزائر سنة 1830، وأهم ما يميز الرواية تداخل الأصوات السردية، فكل شخصية تعبر عن وجهة نظرها التي تختلف وتتصادم مع أفكار الشخصيات الأخرى حيث ينقلها بطريقة متسلسلة ومرتبة، وبأسلوب حكائي مدور، وأول ما جذب إنتباهنا عنوان الرواية "الديوان الإسبرطي" الذي يحيل إلى دلالة تاريخية .

-ويأول العنوان إلى إحالة تاريخية عسكرية، فالديوان هو الكتاب أما إسبرطا فهي مدينة يونانية قديمة تقع على جانب نهر يوروتاس، فهي بذلك تشبه العاصمة الجزائرية أو المحروسة كما تسمى في الرواية .

وعليه فالرواية تحمل العديد من الجرائم، والأحداث المتعلقة بآخر أيام الحكم العثماني وبداية الاحتلال الفرنسي للأراضي الجزائرية سنة 1830، ومن بين تلك الوقائع التاريخية: معركة واترلو، إنهزام جيش نابليون، المتاجرة بالعظام البشرية، وأبرز حادثة في الرواية: حادثة المروحة التي نجدها في غلاف الكتاب {اكتظ المجلس بالذين يهنئون الباشا بالعيد، قناصلة عديدون توزعوا في البهو ينتظرون أدوارهم، ثم أقبل القُنصل الفرنسي دوفال، تقدّم بخطواتٍ وهنأ الباشا، فرد التهنئة ثم سأله: – لماذا تأخر ملككم في إيفاء الديون، ولماذا لا يجيب عن رسائلي العديدة؟

تفوه القنصل بما أدهش الجميع:

– الملك في باريس لا يلتفت إلى شخص مثلكم

ولم ينتبه الباشا إلى نفسه إلا وهو يقف، ومن ثم يضرب القُنصل بالمروحة التي كانت بيده، فهم القُنصل بسل سيفه لكن الحراس قبضوا عليه، قرر الباشا قتله، ولكنه اكتفى بطرده من

مجلسه، خرج القُنصل غاضبا، ولبث في إقامته، ولم يمض إلا شهرٌ واحد حتى رأينا أربع سفنٍ فرنسية، رست في ميناء المحروسة، والتحق بها القُنصل في اليوم الموالي، ومن هناك وصلت الرسالة إلى الباشا: < عليكم بتجديد عهد الأمان لقنصلنا، ، وأرسلوا أعيان المدينة ليعتذروا للقُنصل المرابط بالسفينة، وإذا لم يتحقق هذا فليست لكم منا إلا العداوة>

وعندما قرأ الباشا الرسالة ضج بها، وأملى على كاتبه:

<لم يجبره أحد على مغادرة المدينة، وإن شاء فليعد إليها، أو يفعل ما بدا له> ولم يمض إلا وقت قصير بعد تسلمهم الرسالة، حتى غادرت السفن الميناء أخذة القُنصل معها }.[1]

إذ يروي الكاتب لنا تفصيل حادثة المروحة، وكيف اتخذتها فرنسا سبب للغزو الجزائر واحتلالها، حيث قام الباشا حسين بسؤال القنصل الفرنسي دوفال عن سبب تأخر دفع الديوان وعن عدم تجاوب الملك الفرنسي مع رسائله، فكان رد القنصل في غاية الوقاحة بما معناه أن الملك ليس له الوقت للرد على أمثال الباشا، فما كان من الباشا بعد أن استفزته هذه العبارة أن ضربه بالمروحة، ولكن فرنسا لم تكتفي بالوقاحة التي تسبب بها قنصلهم إذ أرسلت رسالة تهديد إلى الباشا تخبره بتجديد عهد الأمان والإعتذار للقنصل وإلا فسوف تعلن الحرب عليكم فقد إعتبرت فرنسا تصرف الباشا إهانة لها، من خلال إهانة قنصلها، لكن الباشا رفض الإعتذار لهم فقد حرص الكاتب على نقل هذه الحادثة بلغة مفهومة وأسلوب واضح بعيدا عن الغموض والتعقيد.

موضح لنا بتفاصيل دقيقة السبب الذي دفع الباشا إلى ضرب القنصل بالمروحة، وأن نية الغزو كان مخطط لها من قبل، كما أنه كتبها بطريقة فنية، فلا يمكن أن تكون إعادة كتابة التاريخ بقدر ما هي محاولة سردية، فقد ساهمت في بناء الرواية بطريقة جمالية متميزة، حتى أصبحت في نظر المتلقي كأنها أحداث ووقائع جديدة، تقرأ لأول مرة قراءة حيوية.

[1] الرواية، ص 131

ج- الدين

يمثل موضوع الديانة أعلى المقدسات سواء عند الشخصيات الفرنسية أم الجزائرية، ومن خلال مرجعياتهم الدينية يبنون رؤيتهم للحياة ومتغيراتها، فالحملة الفرنسية كانت تؤمن بالدين المسيحي لذلك نجد من بين الأسباب التي دفعتها لِاحتلال الجزائر هو الحقد الديني تجاه الإسلام والمسلمين وإظهار تفانيهم في خدمة المسيح أمام العالم المسيحي بحملتها على الجزائر، فكان موضوع الدين في الرواية في غاية الأهمية وذلك راجع إلى الشخصيات التي ترتكز وتعتمد على الدين في الدفاع عن رؤيتهم وأفكارهم.

- وعليه فقد تختلف وتتصادم الآراء والمعتقدات والمواقف الدينية والإنسانية من شخصية لأخرى:

- كما هو الحال في خطابات "كافيار" الجندي الفرنسي في حوار له مع ديبون {أن الرب الذي صرت أومن به لا يرضى لي مد خدي الآخر، إنه إله مسرته في سفك الدماء من أجل مجده، لذا ليس عليك لومي ونحن نستقي من الكتاب نفسه، فالكل يقرأ الأسفار على طريقته، كنت أومن بعالم أفضل في ظل قائد واحد تجلّت لي فيه صورة المسيح، غير أن الهزائم التي منيت بها جعلتني أفكر فى مصيري الذي قادني إليه حلمي، ثم وجدت الطريق بعد تهي}[1] ونجد أن المرجعية التي يستند إليه كافيار هي الدين المسيحى الذي يعتقد أنه من أجل إعلاء كلمة المسيح عليه يسفك الدماء، وكان دخوله الجزائر لينتقم من الأتراك على ما فعلوه به من سجن وتعذيب وظلم، وأن مجد هذه الأمة كان مرتبط بالقائد نابليون لولا خينتهم له، إذ يبرر بأنه لم يكن مجنون بل أكثر الناس حكمة .

-ومع "حمة السلاوي" المواطن الجزائري الغائر على وطنه الرافض للحكم التركي والفرنسي، الذي يرى فى الدين أن المسلمون في الجزائر اعتبروه حجة في تخاذلهم عن الجهاد، فيقول: {يجعلون الدين حجة يتصبرون بها، ويطأطئون رؤوسهم إيمانا، كم يهمسون: إنه مكتوب من الله، سندعو يوم الجمعة ليرفع الله عنا الغبن، ويهزم أعداءنا. أردت الصراخ عند أبواب

[1] الرواية، ص 30

المساجد: أيها المصلون، أين كنتم يوم كنا في سيدي فرج وسطاوالي، الناس يحتمون من ضعفهم، ومن خذلانهم، و من بوار تجارتهم، ومن ظلم الأتراك، ومن خيانة زوجاتهم، ومن حقوق أولادهم، ومن كل الأشياء التي تنهكهم يحتمون بالله، ولا يريدون تغيرها بأنفسهم، يعتقدون أن الله منعهم المطر وأصابهم بالوباء والقحط، لأنهم لا يصلون كفاية، ولا يزكون من أموالهم، ويشرب بعضهم الخمر خفية، وربما يسرف التجار منهم، ولكنهم لم يفكروا يوما في الثورة على جور الأتراك، ولم يُحبوا بعضهم كفاية فيجتمعوا .الأعراب والقبائل أفضل منهم .كانوا أميل إلى الثورة، نعم لطالما آمنت أن المدينة تجعل الإنسان أكثر ذُلا وأميل إلى العبودية!}[1]

-على العموم فإن "حمة السلاوي" يرى أن المسلمين جعلوا الدين الإسلامي حجة يُصبرون بها أنفسهم من خلال الإكتفاء بالصلاة في المساجد والدعاء والزكاة، لكنه لا يكفي وحده ليكون سببا في رفع الغبن وهزم الأعداء، بل يجب عليهم تغييره بأنفسهم وذلك عن طريق الثورة على الأتراك والفرنسيين، فهو يفضل العرب والقبائل على أهل المدينة لأنهم يسعون إلى الحفاظ على الدين الإسلامي وتحرير بلادهم من أيدي العدو.

- وقد وظف الكاتب ديانتين مختلفتين هما: المسيحية والإسلام، وكان دافعه من ذلك: إظهار مكانة الدين الإسلامي عند المسلمين وتمسكهم بمعتقداتهم وتراثم الدينية، رغم الأزمات والحروب التي عاشتها الجزائر، خلاف على ذلك نجد الشخصية الفرنسية "ديبون" اعتنق الديانة المسيحية وأمن بمبادئها وتعاليمها إلى أن صديقه "كافيار" نفر و ألحد فيما بعد بسبب ما عاشه في الجزائر من أعمال غير إنسانية، وقام الكاتب بعرض الدين بطريقة فنية وبصورة إيجابية ،على أنه العنصر الأول من مقدساتهم.

[1] الرواية، ص 218

– 2– الحوار

2-1 مفهومه

– لقد عُرف الحوار الروائي على أنه« حديث بين شخصين أو أكثر، تقع عليه مسؤولية نقل الحدث من نقطة لأخرى في داخل النص، ولكي يحقق الحوار أهميته في الرواية لابد من أن تتوفر فيه صفتان هما:

1. أن يندمج في صلب الرواية لكي لا يبدو للقارئ كأنه عنصر دخل عليها و يتطفل على شخصياتها
2. أن يكون طبعاً سلساً رشيقاً مناسبا للشخصية والموقف فضلاً عن احتوائه الطاقات التمثيلية.}[1]

فالحوار هو تداول الكلام بين طرفين لمعالجة قضية من قضايا الفكر، فهو أحد أهم عناصر الرواية.

– وعرف "باختين" الحوارية {عندما درس الرواية باعتبارها ملافيظ لغوية وأركانا قصصية في الآن نفسه، فالرواية باعتبارها ظاهرة لغوية، تقتضي دراسة خطابها مجاوزة الجملة إلى الملفوظ، أي مجاوزة ما هو كيان لغوي مجرد إلى ما هو كيان لغوي يتنزل في مقام}.[2] فالملفوظ ينتج عبارات وجمل ووحدات لغوية ولسانية نستخدمها في حياتنا اليومية أكثر من التي نجدها في المعجم.

ولقد أدرج الروائي في روايته الحوار، ومن أمثلة الحوار.

نجد ما كان بين المدير و الطبيب وديبون .

- {المدير: يبدو أن أصدقاءك القدامى حين فرغت جيوبهم من الذهب ملأوها بالعظام !
- ديبون: من تقصد؟؟

[1] بسام خلف سليمان: "الحوار في رواية الإعصار والمئذنة لعباد الدين خليل" – دراسة تحليلية " مجلة كلية العلوم الإسلامية، جامعة الموصل، العدد السابع 1434 – 2013، ص 3 .

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

- المدير: أصدقاءك من الضباط ياديبون، ألم تكن مراسلا للحملة التي أرادت أن تحيل إسبرطة إلى أثينا، ثم فوجئنا بمدينة رومانية في إفريقية ؟

لو أنك كنت هنا يا صديقي كافيار، لعرفت أنني كنت دوماً على حق ولكنك تؤثر الإنتصار لروحك التي عبأتها سنوات الأسر والعبودية بمشاعر مظلمة، أنار الرب روحك يا صديقي، كنت أصلي لك في قلبي حين أردف المدير:

- المدير: أتعرف باخرة باسم بون جوزفين؟
- ديبون: لعلي سمعت بها .
- المدير: لم يبق الكثير عن موعد رُسُوها بالميناء قادمة من الجزائر، وسترافق الطبيب إلى هناك

رمى المدير الكلمات في وجهي مشيراً إلى السيد الذي قابلني، ثم حمل معطفه وغادر المكتب، وتركني أحاول تقديم نفسي للطبيب.

تأملني الطبيب مليا ثم قال:

- الطبيب: يقال أن الباخرة تحمل عظاماً بشرية؟
- ديبون: أهي لجنود أوصوا بذلك؟
- الطبيب: لا بل لمصانع السكر يقال إنها تستعمل لتبييضه.
- ذهلت وأنا أسمع كلمات:

–ديون: أتعي ما تقوله سيدي الطبيب؟ !

- الطبيب: أنا هنا من أجل هذا، ما عليك إلا مرافقتي إلى الميناء }[1]،

وهذا النوع من الحوار يسمى الحوار الخارجي (الثنائي / التناوبي)، ويدور بين شخصين أو أكثر داخل مكان العمل بطريقة مباشرة.

ويقوم هذا الحوار الذي دار بين المدير وديبون ثم يأتي دور الطبيب فيما بعد على التناوب في الحديث بطريقة مباشرة، فقد بدأ المدير بالحوار متعجبا من الضباط أصدقاء "ديبون"

[1] الرواية، ص 15، 16

حول عملية التجارة بالعظام البشرية طالبا منه مصاحبة الطبيب إلى الباخرة، إذ نلاحظ أن لإيجابيات "ديبون" كانت مختصرة وبإيجاز شديد ليأتي دور الطبيب فيخبره عن سبب المتاجرة بالعظام، غير أن هذا الحوار تخلله حوار داخلي دار بين ديبون ونفسه .

ومن أمثلة الحوار أيضا ما كان بين المسافر وكافيار

- {المسافر: الريح دفعتنا تجاه الشرق أكثر مما ينبغي.
- كافيار: نعم هذا ما يبدو
- المسافر: الشرق أكثر خطرًا مما تظن، أشعر أنهم يحومون حولنا وفي أية لحظة يقفزون نحونا.
- كافيار: تقصد القراصنة الأتراك ؟ !
- المسافر: ومن غيرهم ؟!
- كافيار: ولكننا مجرد صيادين.
- المسافر: ولو كنت صيادًا، فإنهم لن يتركوك، حتى سفينة البابا لن تسلم منهم إن صادفوها }.[1]

وهذا النوع من الحوار يسمى الحوار المركب (الوصفي / التحليلي) حيث يبدأ المُحاور بوصف الأماكن والأشياء ويعطي وجهه نظره.

– يقوم هذا الحوار بين المسافر و كافيار على الوصف والتحليل، فهنا نجد المسافر يحذر كافيار من عدم الإقتراب من جهة الشرق لأن القراصنة الأتراك يخطفون السفن، ويقتلعون البحارة من مراكبهم، فكان المسافر على دراية بما سيحصل، أما كافيار فلم يكن يعلم أن القراصنة الأتراك تقوم بالإستلاء على كل من دخل جهة الشرق. ويبدو أن لكل من المتحاورين وجهة نظر خاصة به.

ومن الأمثلة أيضا نجد ما كان بين ابن ميار وميمونًا

- {ابن ميار: كيف يمكنك بيع القمح للفرنسيين بينما يتضور الناس جوعا؟؟

[1] الرواية، ص 39

- ميموزناً: ومن قال هذا يا سيد ابن ميار ؟ أنا بعته لليهوديين !!

– ابن مليار: وكنت تدري أنهما سيبيعانه هناك ؟

– ميموناً، وما دخلي أنا في الذي يبيعانه له؟!

– ابن ميار: ولكنك تدري أن الباشا منع بيع القمح لغير الجزائريين حتى تزول هذه الجائحة .

– ميموناً :إذا كان الباشا يحرص على الناس فليفتح مخارنه، هو و الخزناجي وأغا العرب، فما يملكه هؤلاء من أراضٍ لا يملكه أهلك} .[1] وهذا النوع من الحوار يسمى الحوار المجرد الذي ينشأ بفعل موقف ما حدث فجأة، فهو يشبه إلى حد كبير المحادثات اليومية التي تتطلب من المتحاورين إجابات سهلة وردات فعل سريعة.

يمثل هذا الحوار حواراً مجرداً من الوصف والتحليل والترميز، إنه مشهد يعبر عن استياء ابن ميار من ميموناً لأنه يبيع القمح للفرنسيين بينما الشعب الجزائري يتضور جوعا، وكان رد ميمونا يمثل اجابة متوقعة بالنسبة لتاجر يبيع بضعته ولرجل عُرف بميله للفرنسيين ضد أبناء وطنه.

–وكان غرض الكاتب من توظيف الحوار في الرواية، ليربط بين العناصر السردية ويجعل الشخصيات تعبر عن ذاتها، حيث يساهم بذلك في البناء الداخلي للرواية، معطيا لها تماسكا، ومرونة واستمرارية .

[1] الرواية، ص 58

3- التهجين

3-1- مفهومه

نبه "باختين" إلى أن التهجين لا يقترن بأية دلالة سلبية أو تنقضية بل يعد التهجين عنده عنصراً إيجابيا مولداً للجديد، وعلى هذا الأساس يعرف التهجين: {بأنه مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضا التقاء وعيين لغويين مفصولين بحقبة زمنية، وبفارق اجتماعي، أو بهما معاً، داخل ساحة ذلك الملفوظ ولابد أن يكون قصديا}.[1]

ما يعني أن مفهوم التهجين عند "باختين " هو دمج نوعين مختلفين من اللغات الإجتماعية، والتقاء وجهات نظر تفصلها حقبة زمنية، داخل عبارة واحدة.

بناء على ما سبق فإن "باختين" أول من أشار إلى خاصية التهجين في الرواية{ إن الرواية هي التنوع الإجتماعي للغات، وأحيانًا للغات والأصوات الفردية، تنوعاً منظماً أدبياً، وتقضى المسلمات الضرورية بأن تنقسم اللغة القومية إلى لهجات اجتماعية، وتلفظ متصنع عند جماعة ما، ورطانات مهنية ولغات للأجناس التعبيرية، وطرائق كلام بحسب الأجيال، .... نتيجة لهذا التعدد اللساني وما يتولد عنه من تعدد صوتي، فإن الرواية تتمكن من أن تُلائم بين جميع تيماتها ومجموع عالمها الدال}، [2] إذن التهجين في الرواية هو التنوع في اللغات واللهجات والأجناس الإجتماعية، ويكون هذا التنوع منظماً أدبيا، داخل ملفوظ أدبي واحد، ما يعني أن لكل فئة إجتماعية لغتها الخاصة بها.

وظف الكاتب نماذج متنوعة من التهجين في روايته وتذكر من أمثلة ذلك {كانوا يتصايحون خلفي بلكنتهم: اقبضوا عليه.

---

[1] ميخائيل باختين :الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص 28 .

[2] المرجع نفسه، ص 39.

حثثت الخطى ثم وجدتني أوسع بينها، لحظات وحملت الريح رجلي، قفزت إلى الأمام ثم انعطفت، والتفت فجأة وتراءوا في سراويلهم القصيرة، ومعاطفهم الحمراء، همست: اللعنة عليكم، كان جنود اليولداش مسرعين خلفي، ولكن لم أكن لأتوقف، فلا يعرف الإنكشارية الرحمة حينما يتعلق الأمر بنا نحن المغاربة}[1].

استحضر الكاتب في هذا التهجين لغتين ووعيين:

اللغة الأولى: تمثلها الفئة الشعبية البسيطة، التي تعبر عن المعاناة والقهر، فهي تعكس الواقع المرير الذي عاشه المجتمع الجزائري في تلك الفترة وهي لغة حمة السلاوي المواطن الجزائري، الثائر والمخلص لوطنه الذي يحاول الفرار والهروب من جنود اليولداش، بسب المشاكل التي يفعلها فهو يريد التخلص من الأتراك والفرنسيين .

أما اللغة الثانية: فهي لغة تنتمي إلى جنود اليوالدش غير التي ينتمي إليها حمة السلاوي، من خلال قوله اقبضوا عليه، فهو يعكس لغة العساكر الذين يردون الإمساك بأصحاب المشاكل.

في مقطع آخر:

{توسط موكب القائد المكان، وترجل الجميع من أحصنتهم في مواجهة قس كنيسة طولون، عانقه القس بحميمية، اغتنمت فرصة معانقة القس للضباط، وتسربت بين الأجساد، سمعت شتائم بعضهم، وخدعت آخرين أني من الشرطة، وبجهد اقتربت أكثر من الموكب، وقف القس حينها إلى جوار القائد، ينظر إليه ويحدثه مثل صديق. سمعت بعض الكلمات التي تفوّه بها أنا حزين ياسيدي القائد، فلولم أجاوز سن الشباب لأبحرت معكم، أصلي لكل خطوة تخطونها، وأمنحكم مباركة الرب لمشروعكم في نشر كلمته وإعلائها في إفريقية. رأيت انحناء القائد وابتسامته، كأنما كان يعطيه الأعذار، إذ تكفي صلاته للجيش الذي سينشر السلام في

[1] الرواية، ص 63.

المتوسط بعد غيابه قرونا، حينما واجه القس الجمهور وهتف: المجد للرب، فتعالت الهتافات تجيبه، بل ربما هتفت المدينة كلها المجد للرب المجد للرب}[1].

– نجد في هذا المقطع تهجين واضح من خلال قول "ديبون"، وأنه يعبر بواسطة وعيين مختلفين، .

–فالأولى: هي لغة ديبون الصحفي الفرنسي الذي يؤمن بالقيم والمبادئ الإنسانية، ويرى في المسيح الشخصية التي ستخلصهم من سفك الدماء والحروب وتنشر السلام بين الأمم والشعوب.

–أما اللغة الثانية: المتمثلة في قول ديبون الذي وظف في خطابه وعي ديني من خلال قول القس {أصلي لكل خطوة تخطونها، وأمنحكم مباركة الرب لمشروعكم في نشر كلمته وإعلائها في إفريقية وهي لغة رجال الدين المعروفين بالمرجعية الدينية.

– تحمل الرواية مقطع آخر من التهجين من خلال قوله: {انتبهت إلى القيود الحديدية في أرجل المسيحيين والزنوج دون أولئك المور، حال بيننا وبينهم صفا من الحراس، لم ينسحب إلا حينما أقبل ثلاثة حدادين بمطارقهم وكلاليبهم، وثبتوا لكل واحد منا قيدا حديديًا في رجله. احتد ألمي حين أحكم علي، كتمت الصوت في صدري، وسرت مثل أعرج حين قادونا إلى العنابر في الظلمة لم يكن حولي سوى الشيطان يطل من شقوق الجدران، أرى لمعة عينيه وشررهما، يُرودد في ظلام العنابر العفنة أنه إله جديد لهذا العالم}.[2]

– يوجد في هذا المقطع لغتان ووعيان في ملفوظ أدبي واحد:

– فاللغة الأولى: هي لغة كافيار القائد فى جيش نابليون، تم أسره من قبل القراصنة الأتراك وسجنوه في الجزائر إذ يحكي لنا عن العذاب والمعاناة التي تعرض لها في السجن وهي لغة القادة العسكريين الفرنسية التي تعرف بالتسلط.

[1] الرواية، ص 98.

[2] الرواية، ص 111.

– أما اللغة الثانية: في قوله {في الظلمة لم يكن حولي سوى الشيطان يطل من شقوق الجدران }فهي لغة عجائبية تحمل وعيا مغايرا ومختلف.

4 – الأسلبة

-4-1- مفهومه

لقد عرفت الأسلبة بأنها إحدى الطرق التي يستخدمها الكاتب، في التعبير عن أفكاره وخلفيته الإيديولوجية من خلال تقمصه أساليب الآخرين، وفي ذلك يقول "باختين" بأنها {قيام وعي لساني معاصر بأسلبة مادة لغوية »أجنبية « عنه، يتحدث من خلالها عن موضوعه: فاللغة المعاصرة تلقي ضوا خالصا على اللغة موضوع الأسلبة، فنستخلص منها بعض العناصر ونترك البعض الآخر في الظل... }[1]؛وتعني الأسلبة أن يقوم الكاتب بتقمص أسلوب غيره ويعبر من خلاله عن آرائه وأفكاره، فيسلط الضوء عن لغة الموضوع المؤسلب بحيث يأخذ ما يريد ويترك مالا ينفعه.

– فالأسلبة عند "باختين " تندرج ضمن {التهجين القصدي الذي هو إحدى طرائق إبداع صورة اللغة في الرواية، وتتميز الأسلبة عن التهجين بأنها لا تحقق توحيداً مباشرا للغتين داخل ملفوظ واحد، بل الأسلبة لغة واحدة مُحينة وملفوظة لكنها مقدمة على ضوء اللغة الأخرى. وتلك اللغة الأخرى تظل خارج الملفوظ ولا تتحين أبداً. وفي الأسلبة نجد وعيين لغويين مفردين: وعيا مَنْ يشخص (وعي المؤسلب)، ووعي مَنْ هو موضوع للتشخيص والأسلبة...}[2]، حيث يرى "ميخائيل باختين" أن الأسلبة تتميز عن التهجين في أنها لغة واحدة تتم تدوير أسلوبها عن طريق إدخال أسلوب الغير وتجد فيها وعي المؤسلب وموضوع الأسلبة.

– ومن الأمثلة الدالة على الأسلبة نجد أن الرواية اشتملت على القران الكريم .

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

[2] المرجع نفسه، ص 30

– أ– أسلية القران الكريم

– وظف الكاتب في رواية الديوان الاسبرطي أسلبة من القرآن الكريم، وذلك من خلال قول ابن ميار وهو يسترجع ذكرياته في مرسيليا عن أشخاص غابوا ورحلوا بعيدا أمثال السلاوي، ابراهيم آغا، يحين آغا، دوجة، حسين باشا. فيقول { والرحيل لم يكن إلا موتا مؤجلا }.[1]

– شبه ابن ميار الرحيل بأنه موت مؤجل، وأن كل الذين رحلوا عنه بالنسبة له قد ماتوا، لأن الموت شيء مؤجل وحتما سيأتي في يوم، ونلتمس في حديثه أنه حزين على فراقهم، فقد استقى ابن ميار أسلوبه من القرآن الكريم وهذا ما يتجلى في الآية التالية (سورة ال عمران): قال تعالى: {وَمَا كَانَ لِنَفْسٍ أن تَمُوتَ إلا بِإِذْنِ اللَّهِ كِتَابًا مُوجَلا وَمَن يُرِدْ ثَوَابَ الدُّنْيَا نُؤْتِهِ مِنْهَا وَمَن يرد ثواب الآخِرَةِ نُؤْتِهِ مِنْهَا وسَنَجْزِي الشَّاكِرِين}[2]

–تتميز شخصية ابن ميار في الرواية بكونه أنه من سكان الجزائر فهو شخصية حكمية تميل إلى السياسة لفض النزاعات، يؤمن بالدين الإسلامي، وكان مقربا من الحكام الأتراك وحتى الفرنسيين، يسعى للحفاظ على المساجد وما فيها من كتب الدين، وحماية الأراضي من خلال كتابة العرائض مدونٍ فيها تجاوزات وجرائم الفرنسيين وإرسالها إلى ملك باريس. حيث تعامل مع القران على أنه شيء مقدس ومرجعيته التي يعود إليها.

– فغرض الكاتب من هذه الأسلبة هو إثبات أنه ليس كل من تعامل مع الأتراك والفرنسيين يبتعد عن دينه ويخون وطنه مثل ما فعل ميمون، حيث وظفه الكاتب كمثال يبين به أن الشخص الذي يميل إلى السياسة والدبلوماسية لحل المشاكل ليس بالضرورة خائن لوطنه فهو شخص سلمي متمسك بدينه ووطنه.

ب – أسلبة الحديث النبوي الشريف

إلى جانب هذا المثال نجد مقطع آخر استحضر السلاوي أسلوب الحديث النبوي في كلامه: {إنه مكتوب من الله، سندعو يوم الجمعة ليرفع الله عنا الغبن، ويهزم أعداءنا} .[3] حيث

[1] الرواية، ص 204.

[2] سورة ال عمران، الآية 145 .

[3] الرواية، ص218 .

استقى أسلوبه من الأحاديث التالية: " وعن عبد الله بن عمرو بن العاص قال: سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول: كتب الله مقادير الخلائق قبل أن يخلق السماوات والأرض بخمسين ألفا سنة}.[1]

– وعن أبي هريرة رضي الله عنه قال: قال رسول الله صل الله عليه وسلم: {خير يوم طَلَعَتْ عَلَيْهِ الشَّمْسُ يَوْمُ الْجُمُعَةِ، فِيهِ خُلِقَ آدم، وفيه أدخل الجنَّةَ، وَفِيهِ أَخْرِجُ منها}.[2]

حيث ورد في حديث أَبِي هُرَيْرَةَ أن رَسُولَ اللهِ صلَ اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ ذَكَرَ يوم الجمعة، فَقَالَ: {فيه ساعة لا يوا فقها عبْدُ مُسْلِمُ، وَهُوَ يُصَلّي يَسْأَلُ اللهَ شَيْئًا، إلا أعطاه إياه}.[3]

– وظف الكاتب أسلوب الحديث النبوي الشريف ليبين المرجعية التي يرتكز عليها أهل المحروسة وقت أزماتهم، فهم يؤمنون بأن الله كتب كل شيء في اللوح المحفوظ قبل أن يخلق الخلق، لذلك ليس عليهم الجهاد، وأن الحل بالنسبة لهم هو الإكتفاء بالدعاء يوم الجمعة في المساجد لأنه يوم مقدس في نفوس المسلمين والدعاء فيه مستجاب، فكانت هذه حجتهم لإزالة اللوم عن أنفسهم، لكن الله أمرنا كذلك بالأخذ بالأسباب والتوكل عليه وتغيير ما نستطيع تغيره وذلك من خلال الدفاع عن ديننا ووطننا.

–كان الهدف من هذه الأسلبة التي وظفها الكاتب إظهار أن الشعب الجزائري مسلم متمسك بدينه مهما حاول العدو هزمه أو إضعافه . فإنه يلجأ دائما إلى الله بالدعاء والتضرع، ولكنهم لا يحاولون تغيير الواقع بأنفسهم لأنهم مقتنعون بأنهم مهما فعلوا لا يتغيرا شيء لأن هذا ما كتبه الله لهم.

[1] أبي الحسين مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري:صحيح مسلم، ط1،دار الكتب العلمية، بيروت. لبنان، 1412هـ.1991م، حديث رقم 2655، ص 2045.

[2] المصدر نفسه، حديث رقم (1410)،

[3] المصدر نفسه.

ج – الأسطورة

–وفي موضع آخر نجد الأسلبة من الأسطورة، استحضره كافيار في كلامه {بعض الرجال مثل الفينيق، ليس موتهم إلا مرحلة من مراحل حياتهم}[1]، حيث استقى أسلوبه من أسطورة طائر الفينيق وهي كالأتي { تروي الأسطورة الكنعانية أن طائر الفينيق عاش في الجنة لألف سنة حجمه نسري، لونه ذهبي ناري، وعلى رأسه طرة من الريش كأنها تاج، ويظهر له ذنب طويل من الريش الأحمر البرتقالي والأصفر بعد أن اكتسب الفينيق المقدرات السماوية والحكمة، أراد أن ينزل إلى الأرض لكي يرى كيف يعيش الناس، ويشاركهم آلامهم وأفراحهم ويموت بعد أن ذاق الخلود في الجنة. شق طريقه من الجنة إلى الأرض، استوقفته رائحة اللبان والبخور الصنوبري المنبثقة من جبال لبنان، فبنى عشه على أعلى شجرة أرز من العنبر واللبان، بدأ ينشد الأغاني السماوية في الصباح الثاني له على الأرض بصوته العذب فسمعه حارس الشمس، خرج الحارس إليه وهو على عربته التي تجرها أربعة أحصنة نارية، راح يضرب بجناحيه داخل العش، طارت شرارات نارية من الأحصنة إلى العش فأحرقت الفينيق في داخله وتحوّل إلى رماد . لكن لم تكن هذه نهاية الفينيق، بل البداية، خرجت بيضة من تحت الرماد . وفي اليوم الثالث عاد الفينيق حيا، حمل الطائر عشه وطار به إلى مدينة الشمس (بعلبك)}.[2]

– وظف الكاتب أسلوب الأسطورة ليبين لنا المعتقدات التي يؤمن به كافيار حول إعادة البعث من جديد، مثل طائر الفينيق المعروفة في الأساطير الكنعانية بأنه بعد أن تحول إلى رماد، عاد من جديد،فهو يتحدث عن نابليون ذلك الرجل الذي بعد أن نفوه إلى آلبا، عاد من جديد واستعاد جيشه.

[1] الرواية ، ص31.

[2] يارا العريضي: أسطورة طائر الفينيق الكنعانية تبنتها شعوب وبلدان، صحيفة النهار، 2020-03-18، (www.ANNAHAR.com) 19 ماي 2023، 17:18.

كان الهدف من هذه الأسلبة التي وظفها الكاتب إثبات أن الفرنسيين يؤمنون بالأساطير فهم يعتقدون أنها قصص حقيقية ورثوها من أجدادهم، فقد كان لها صدى واسع في التراث الشعبي القديم لدى الكثير من الشعوب.

5- تعددية الأصوات

- لقد عمل الكاتب في هذه الرواية التاريخية التي تجمع بين واقعية الحدث التاريخي والتخييل الأدبي لدى الكاتب على ذكر المراحل التي مرت بها الجزائر من الحكم العثماني إلى الإحتلال الفرنسي أي ما بين (1815 - 1833)، فقد بين الكاتب للقارئ الوقائع والأحداث التاريخية التي جرت في الجزائر في تلك المراحل، وكان غرضه من ذلك أن يعبر ويصور ما عاشه الشعب الجزائري من ظلم وعذاب ومعاناة، وما قاموا به من تضحيات من أجل وطن حر ومستقل، وأدرج في روايته خمسة شخصيات متنوعة ومختلفة منها شخصان فرنسيان هما: (ديبون :الصحفي)، (كافيار: جندي في جيش نابليون) وثلاث شخصيات جزائرية هما: (ابن ميار: شخصية سياسية) ،(حمة السلاوية: مواطن من عامة الشعب مخلص لوطنه) والشخصية النسوية الوحيدة هي" دوجة": فتاة ضعيفة لا تستطيع فعل أي شيء. حيث تقوم كل شخصية منهم بدور الراوي، تعبر عن ذاتها وعن الصراعات والقيم الإجتماعية التي تختلف وتتناقض المواقف والآراء من شخصية إلى أخرى، كلّ حسب مرجعيته التي يرتكز عليها، كما أن كل شخصية تمثل التاريخ حسب وجهة نظرها.

- ووزعت هذه الشخصيات على خمسة أقسام معتمدا الكاتب في ذلك على أسلوب الحكي المدور التي تتناوب فيها الشخصيات بالحكي من بداية الأحداث إلى نهايتها، في ثلاث أمكنة مختلفة (تركيا، فرنسا، الجزائر).

أ- "ديبون" الشخصية الفرنسية

-"ديبون "هو بداية كل قسم من الأقسام الخمسة وصديق لكافيار لكنهم يختلفان ويتنقضان في وجهات النظر فهو يعمل صحافي في جريدة "لوسيما فور دو مارساي" فقد كلف أن يكون مراسلاً للحملة الفرنسية على الجزائر، وبأن يتبتع كل التفاصيل المتعلقة بالحرب ويدونها في

مقالاته وكان ديبون شخصية متدينة تؤمن بالقيم والمبادئ الإنسانية، ويرى أن ما تفعله فرنسا في الجزائر مخالف لما جاء به الدين المسيحي، وعندما كان يكتب مقاله عن التجارة بالعظام البشرية صعب عليه إكماله بسبب التجاوزات التي قامت بها فرنسا في الجزائر تمثلت في:

تهديم المساجد ونبش القبور، وتحويل العظام إلى سكر، حيث يقول: {الجُمل الأخيرة من المقال كانت أشد عسرا وأكثر اقتضابا، بصعوبة فرغت منها وسلمت المقال إلى المحرر، وحملت نفسي و فررت خارج مبنى الجريدة، صارت الأماكن الضيقة تُعيد مشاهد الصور وحقول العظام}[1]، فلم يكن يعجبه ما يفعله الفرنسيون في الجزائر، وتمنى لو استطاع حمايتهم من بني جنسه، وكان معارضا لشخصية "نابليون" ويره مجنوناً يقود العالم إلى الهلاك في معركته الأخيرة "واترلو" التي هزم فيها أمام الإنجليز، بل وكان ديبون مفتون بالأمة الإنجليزية، وكان يعتقد أن هدف الفرنسيين من الحملة هو القضاء على الأتراك وتحرير الجزائر منهم، ونشر المسيحية التي ستنقذ البشرية وتمنعهم من سفك الدماء والحروب لكي يتم الأمن والسلام في العالم. مستشهدا في ذلك بخطاب القائد "بورمون" الذي يقول فيه: {إن الرجل العربي قد عاش سنوات طويلة مضطهدا من زمرة غاشمة، وسيجد فينا نحن المحررين، وسيلتمس تحالفنا وبهذا لن تدوم الحرب إلا زمنا قليلا، ولن تسفك إلا دماء أقل، خطابه غمرني بالسعادة في كل جملة يتوطّد ما بيني وبين هذا القائد، يحمل في روحه الدعوات التي أتى بها الناصري، لا يريد إلا تحرير الإنسان الذي اضطهد، ولا يريد مزيدًا من سفك الدماء...}[2]، لكن بعد وصوله إلى الجزائر تبخرت كل أوهامه وأحلامه، وحالت إلى خيبة أمل أصابته بمجرد ما شاهده من وحشية في القتال ومن الدمار الذي حل بالجزائر، فلم يكون متوقع أن هذا ما سيحدث حيث قال في نفسه: {منذ مسيري لم أتخيل أن الأمر سينتهي بنا إلى هذا المآل، صليت في نفسي كي لا يسيل مزيد من الدم، وتستسلم المدينة دون مقاومة، خشيت أن تكرر ما حدث في سطاوالي حينها لن أسامح نفسي أنني سرت في ركاب

[1] الرواية، ص 23.

[2] الرواية، ص 107،

الحملة، وسيلازمني تأنيب الضمير ما حيت }[1]. ولكن بعد ثلاث سنوات من سقوط الجزائر يقرر العودة إليها من أجل التضامن مع قضيتها والدفاع عنها.

ب- "كافيار" شخصية فرنسية

-جندي يعمل في جيش نابليون، فقد كان كثيرا الإعجاب بقائده الذي آمن به وبما كان يحمله من أفكار ويعيش دائما على ذكرى انتصاراته وإنجازاته الحربية، خاض معه معركة "واترلو" ضد الإنجليز لكنهم هُزموا فيها ونفو بقائده إلى جزيرة في المحيط الأطلسي ومات هناك، ويرى أنه من أجل إعادة مجد فرنسا يجب عليه تحقيق حلم قائده باحتلال الجزائر، تعويضا لخسارته في "واترلو"، ويقول: {مجد هذه الأمة كان منوطا برجل ثم خانوه، لم يكن مجنوناً بل أكثر الناس حكمة حتى ونحن في واترلو...}[2]، والتي جعلته يحمل حقداً كبيراً للإنجليز، وكان كافيار يحتكم في مرجعيته الدينية على التجارب والخبرات التي مر بها، ويؤمن أنه من أجل إعلاء كلمة المسيح وتمجيد أمته يجب عليه سفك الدماء، فهو بذلك يختلف عن صديقة "ديبون " في المرجعية الدينية، حيث يقول في رسالته إلى ديبون: { إن الرب الذي صرت أومن به لا يرضى لي مد خدي الآخر، إنه إله مسرته في سفك الدماء من أجل مجده، لذا ليس عليك لومي ونحن نستقي من الكتاب نفسه، فالكل يقرأ الأسفار على طريقته، كنت أومن بعالم أفضل في ظل قائد واحد تجلّت لي فيه صورة المسيح، غير أن الهزائم التي مُنيت بها جعلتني أفكر في مصيري الذي قادني إليه حلمي، ثم وجدت الطريق بعد تيهي}[3] وبعد خسارته في معركة "واترلو" اتجه إلى العمل الذي كان يمارسه في الطفولة كصياد رنكة في المتوسط، بينما هو في البحر على متن السفينة، ظهرت لهم سفينة القراصنة الأتراك حيث قاموا بأسره وسجنوه في الجزائر ولاقى هناك مختلف أنواع العذاب وجعلوا منه عبداً أسيراً لهم وبفضل الإنجليز حرروه من أسر العبودية

[1] الرواية، ص 254.

[2] الرواية، ص 30.

[3] الرواية، ص 30.

وانتقل للعيش في بيت القنصل السويدي، حيث حمل في قلبه الكثير من الحقد والغضب تجاه الأتراك ومن كل من هو جزائري، وقرر أن يستغرق الوقت كله في معرفة كيفية تفكيرهم ومراقبة تحركاتهم و معرفة دواخل وخوارج الجزائر فعمل كجاسوس يرسم الخرائط التي توضح المسارات التي يجب إتباعها من أجل تسهيل النزول في سيدي فرج، ويدون كل التفاصيل التي تخص الحملة وكل هذا من أجل تحقيق حلمه، مكث في الجزائر أكثر من عشر سنوات، وبعد أن أكمل مخططه، إتفق مع القنصل الفرنسي "دوفال" في سبب مقنع لاحتلال الجزائر، فكانت حادثة المروحة . هي ذلك السبب، وبعد أن كان دخوله إلى الجزائر أسير خرج منها وعاد إليها غازي.

ج- ابن ميار شخصية جزائرية

- ابن ميار من سكان المحروسة، عين كعضو في المجلس البلدي بعد احتلال الجزائر، فكان يكتب العرائض ليفضح فيها تجاوزات الإستعمار الفرنسي في حق الجزائر وعن سلبهم لممتلكاتهم الخاصة كما يدون عليها أيضا شكاوي أهالي المحروسة ويرفعها إلى الحكام في الجزائر و فرنسا، فكان يميل إلى اتباع الحلول السليمة و يقول: { تُرى لم حدث هذا ؟ ولم رحلوا، وأين سلطان البر والبحر؟؟ ولم لا يجيب على العرائض التي أرسلها كل يوم؟ لم أترك نداء لم أناده، ولا وزيرا لم أرسل إليه شكايتي، حتى أعدائي كنت أشكوهم لأنفسهم لعل الضمائر تحيا، غير أنهم لا يعقلون}[1] ،ولكن باءت كل محاولته. بالفشل، كما لم يلقى الإهتمام من طرف السلطة الفرنسية في الجزائر، لذا لجأ إلى السفر إلى باريس حامل معه عرائضه التي سيسلمها للملك، فقد كان مقربا من الحكام العثمانين وحتى الفرنسيين، مُتَّقنا اللغة التركية وكذا، الفرنسية، كما أنه كان يؤمن بأن السياسة أنجح وسيلة للدفاع عن وطنه وفك النزاعات بين الدول، مما جعله يتفق مع ديبون، ويختلف مع صديقه حمه السلاوي الذي يرى في الثورة الوسيلة الوحيدة للدفاع عن الوطن، وبالإضافة إلى ذلك فإنه ذهب إلى الحاكم الفرنسي كلوزيل ليقول له {يا سيدي منذ ثلاث سنوات سلّمنا المدينة على شرط

[1] الرواية، ص48.

الإحتفاظ بأموالنا وضياعنا و مساجدنا وأوقافنا، وقد أخذت منا. ثم ها هم يسرقون عظامنا من المقابر ولا أحد يردعهم. وهذه العرائض بها كل التفاصيل، سأتركها بين أيديكم آملا أن يحرككم شرف هذه الأمة التي قامت بالثورة من أجل الحرية والمساواة والأخوة. فانظروا لنا بعين عطفكم، واستجيبوا لما جاء بالعرائض}[1].

– وبعد عودته من باريس، جاءت لجنة فرنسية لتتأكد من صحة ما كُتب، فقام كافيار بخطف الكتاب، وأشعل فيه النار أمام الجميع، وأمر بنفيه إلى إسطنبول.

د– حمة السلاوي شخصية جزائرية

مواطن من عامة الشعب، مخلص وثائر لوطنه، يؤمن بأن الجزائر يحكمها إلا المغاربة، وكان دائم الهروب من جنود اليولداش بسبب سخريته منهم بدمى "القاراقوز" بطريقة تهكمية مضحكة تحاكي تصرفاتهم، لأنه يكره الأتراك ويكن لهم العداء، فهو بذلك يختلف عن صديقة ابن مياره في طريقة الدفاع عن الوطن، ويتوعد الفرنسيين بالحرب، { صوتي يتناهى إليهم من مكاني، وخيالات العرائس التي تهتز في يدي، تنعكس على حائط المقهى، يضحك الرياس لإهتزازها وحواراتها، ويغضب اليولداش مما أفوه به، ولكنهم لا يجرؤون على الإقتراب مني بل يترصدونني خارجها، وما أن أتجاوز الشارع الكبير حتى يتراكضوا خلفي. ويطل ابن ميار ينقذني في كل مرة ويوصيني بالصمت خشية غيابه في يوم ما . لا أبالي بنصائحه }[2]، ويقول في كرهه عن الأتراك، الأمر الذي يختلف فيه مع ابن ميار: { فطالما كان متعلقا بالأتراك، وصديقا مقرباً من الباشا الكبير لهذا اختلفنا، أحبهم وكرهتهم، ورجا بقاءهم وتقُت إلى رحيلهم، كل سنة كنت أراهم يفدون بالمئات من أناضولية، لا يحملون شيئا معهم سوى كونهم أتراكا، يبنون لهم أوجاقا جديدة. أيام فقط حتى يصبحوا جنوداً يسيرونهم إلى أريافنا من أجل ضرائب تعود إلى خزينتهم، أما في سنوات الوباء فلم ترفع الضرائب، ولم تفتح مخازيهم لأحد منا، بل ظلت معاشاتهم تزداد، يحذر الباشا أن ينتقص منها ريالاً واحد}[3]

---

[1] الرواية، ص60.

[2] الرواية، ص 64.

[3] الرواية، ص 65.

وعند قدوم فرنسا لاحتلال الجزائر كان في الصفوف الأولى في سيدي فرج، هاجمهم وحاربهم إلى أن كثرة جراحه فأفقدته وعيه، وبعدما استعاد وعيه عرف بأن المحروسة قد سلمها الأتراك للفرنسين، حيث يقول في ذلك: {يا الله ... صرخت حتى اعتقدت أنهم سمعوني هناك في المحروسة، وفزع الشيخ إلى جانبي، يا الله إنني لا أحتمل مقدار هذا الهدير الموجع، قلبي لا يمكنه التفكير في محروسة أخرى غير التي عرفتها، تعود إلى مشاهد السلاوي الصغير يركضا بين دروبها الحجرية..}[1]، ولم يلبث طويلا حتى التحق بجيش الأمير عبد القادر.

هـ – "دوجة" شخصية جزائرية

"دوجة " المرأة التي أتت من الريف بعد موت عائلتها، أمها تلاها أخيها ليلتحق في الأخير أبيها كلهم ماتوا نتيجة الوباء، ثم شقت طريقها إلى المحروسة، وحيدة مشردة، وتائهة في شوارعها، عملت أول الأمر كخادمة في بيت الشيخ، ثم بيت التاجر لتمتهن بعد ذلك الغناء في فرقة لالة مريم إذ تجد نفسها بعد ذلك قد نال منها المزوار في مبغاه، ويجعل منها إمرأة تعمل في الدعارة، إلى أن أتى السلاوي وأنقضها بإخراجها من ذلك المكان، محافظا على شرفها، وجعلها تقيم عند زهرة اليهودية وينتهي بها: الحال مقيمة عند بيت ابن ميار، تقول عن الجزائر:{اختلفت تلك الأيام عن الأيام الأولى لدخولي المحروسة، لم أرها مثلما رآها حمة، ولا كما اعتقدها ابن ميار، كلما مضى منها يوم يولد في نفسي مزيدا من الكراهية لأهلها }[2] بسبب ما عاشته، فهي بذلك ترمز إلى شرف الجزائر الذي أغتصب من قبل العثمانين والفرنسين منتظرة من يحررها،حيث تعبر عن معاناة شعب بكامله.

ثانيا: الإنزياح

– استمد مصطلح الإنزياح من السوسيولوجية وشاع في الكتابات الحديثة، ويكاد الإجماع يكون على أن مفهوم الانزياح هو: {خروج عن المألوف أو ما يقتضيه الظاهر، أو هو خروج

[1] الرواية، ص 152.

[2] الرواية، ص 159.

عن المعيار لغرض قصد إليه المتكلم أو جاء عفو الخاطر لكنه يخدم النص بصورة أو بأخرى بدرجات متفاوتة}[1] نلاحظ من خلال هذا المفهوم أن الإنزياح هو الخروج عن المألوف والمعتاد، وتجاوز السائد والمتعارف عليه من أجل نقل تجربة شعورية للقارئ و التأثير فيه، فهو يعطي لنص جمالية.

– وقد عدت الدراسات الشعرية مفهوم الإنزياح مفهوما معادلا لمفهوم الأسلوب، ولذلك عدته دراسات نظرية التلقي الألمانية ونقد استجابة القارئ الأمريكية، ولا {يتصور الإنزياح إلا بوجود شيء ما ينزاح عنه ويقع عليه الخروج وإليه ينسب الإنزياح، وهذا الأصل أو الواقع الأصلي للغة التي ينتج عنها الإنحراف، فيمكن إطلاق أكثر من تسمية عليها، ومنها ما يذكر (المسدي): الإستعمال. الدارج والكلام المألوف والتعبير البسيط والتعبير السائغ التي ينقلها عن "مونتاينلي"، والكلام الفردي عن "بالي"، والوضع الحيادي والدرجة الصفر عن ما روزو" والنمط العام والاستعمال العادي عن "سبيتزر"}، ؛ [2] أي أن مفهوم الإنزياح اشتهر في الدراسات الشعرية على أنه مرتبط بالأسلوبية، كما نجد (المسدي) أطلق عليه أكثر من تسمية.

–وعند العودة إلى التراث العربي نجد أن هناك اختلاف في مفهوم الإنزياح بين لغة النثر ولغة الشعر، فوجد النقاد شيء يشبه مفهوم الإنزياح حيث كان يعرف (بالعدول)، وهو الميل والإنعراج عن النظام والأصل اللغوي، ويمثل الطاقة الإيجائية في الأسلوب، وقد اهتم به البلاغيون منهم "إبن جني "الذي أشار إلى هذا المفهوم في كلامه عن الشعر بأنه{موضع اضطرار وموقف اعتزاز و كثيرا ما يحرف فيه الكلم عن أبنيته وتحال في المثل عن أوضاع حققها لأجله، فهذا دليل على معرفة علماء العربية للفرق بين لغة الشعر ولغة النثر وهذا ما نجده عند حديثهم حول الضرورة الشعرية التي عدها "إبن جني" نوعا من الشجاعة العربية}،[3]

---

[1] كوثر محمد علي محمد صادق جبارة، " شعرية الإنزياح في رواية تعالى وجع مالك لحميد الربيعي"، مجلة زاخو، جامعة دهوك.إقليم كردستان–العراق، العدد1، 4 يوليو 2013.

[2] المرجع نفسه، ص 2013.

[3] المرجع نفسه، ص214.

وقد حدد "ابن جني " الفرق بين لغة الشعر ولغة النثر والتي تتمثل في الضرورة الشعرية فتعرف بالشجاعة العربية.

تعد الإنزياحات النصية من الأدوات الإجرائية التي تعطي للنص قدرة جمالية على مستوى الصيغ وأساليب التعبير، ومن خلال قراءة رواية الديوان الإسبر طي للكاتب عبد الوهاب عيساوي، نجد أنه اعتمد على الكثير من الإنزياحات، تمثلت في:

{اشتعالاً بسيرة القائد المجنون، أوهام صنعتها مخيلتك، البرد يحد إبره لتنخسني، أمطرت مسحوقاً أبيض تفزر منه الناس، الجنوب مثيراً للمشاكل، فافتحوا أبواب قلوبكم، العالم يزداد ضيقاً من حولي، إختنق الميناء بأعدادهم، حملت نفسي، تتبعت المقال بسرعة، كانت المدينة شاهدة على حكايات أخرى، ونحن نستقى من الكتاب نفسه، أبحث عن مجد فوق الجثث، بعد الخطيئة هو ما يجر الناس على قتال بعضهم، ذقت من الهزائم ما يكفيني، فمن يذق شر العالم، أحتمي بطفولتي الأولى، وقد تقفز إليك صفة لا تدري عن أي أمة ورثوها، يقتلعون البحارة من مراكبهم، ألجمتنا المفاجأة عن فعل شيء، أسئلته تتهاطل علي، تحولت الأديان إلى أقنعة أشجار شوك نبتت في داخلي، تربى في حضن الأتراك، يناظر البحر فزعاً من العمال، نصف قائد، الأسئلة معلقة في ملامحا}[1]، ونجد أن ظاهرة الإنزياح تكشف عن جمالية التجربة الإبداعية في الرواية، فيحدث بطبيعته هزة غير متوقعة لدى القارئ ويؤثر فيه.

ثالثا: بلاغة الحكي الجمالي والإيديولوجي

1- جمالية تعدد الأصوات في الرواية

- تبني الرواية بناء بولوفونيا تعدديا، حيث نجد فيها خمس شخصيات مختلفة ومتنوعة توزع على خمس أقسام، تقوم هي بدور الراوي، وتسرد روايتها من بداية الأحداث إلى نهايتها. معتمدة على أسلوب الحكي المدور، التي تتناوب الشخصيات في الحكي، بدء "بديبون"، الموجود في بداية كل قسم، وهو شخصية فرنسية يعمل كمراسل صحفي رافق الحملة

[1] الرواية، ص14-62.

الفرنسية للاحتلال الجزائر ووقف على كل صغيرة وكبيرة تخص الحملة، و"كافيار" جندي فرنسي في جيش نابليون يسعى لتحقيق حلم قائده وذلك بالإحتلال الجزائر، كما تم استعباده من طرف القراصنة الأتراك، و"إبن ميار" تاجر جزائري وكاتب في الديوان، يلجئ دائم إلى الحلول السياسية والطرق السليمة والدبلوماسية لدفاع عن وطنه من خلال كتابة العرائض. (حمة السلاوي) صوت المواطن الجزائري الثائر والمحب لوطنه، وكاره للأتراك والفرنسيين، ويرى فى الثورة عليهم الوسيلة الوحيدة للدفاع عن وطنه (دوجة) وهي الشخصية النسوية الوحيدة في الرواية وهي فتاة من الريف تنتقل للعيش في المحروسة فهي تشبه بذلك الجزائر، إضافة إلى شخصيات ثانوية أسهمت في أحداث الرواية وهي (المزوار – لالة سعدية زوجة ابن ميار – لالة زهر اليهودية – الباشا التركي – القادة الفرنسيين – الطبيب –قبطان السفينة – قنصل دوفال.فقد ساعدت هذه الشخصيات في تقريب وتوضيح أحداث الرواية أكثر، وتتوزع الأحداث في ثلاث أماكن (تركيا، فرنسا، الجزائر)، إلا أن الكاتب جعل أكثر الأحداث في الجزائر وهذا، {لتعدد في الساردين المبني على مبدأ الحوارية وتعدد الأصوات أغنى الرواية فكريا ووسع آفاقها الدلالية، حيث انتفت رؤية الراوي العليم العارف بكل شيء، لينفتح المجال أمام رؤى متعددة ومتناقضة أحيانا، تتقابل في المتن السردي وتعطى لها فرصة الحضور نفسها، دون الميل إلى وجهة على حساب الأخرى أو تمجيد أي رؤية، حيث يمكن أن تقرأ شبكة العلاقات في تقاطعها، من خلال ابتكار نموذج حضاري لا يكتمل يقفز على الخلافات الأيديولوجية }، [1] وتتمثل الجمالية في تعددية الأصوات المبنية على الحوارية التي أسهمت بغناء الرواية دلاليا وفكريا، فاتحة المجال أمام مجموعة من الشخصيات أن تعبر كل واحدة عن ذاتها، وآرائها ومواقفها التي تتناقض مع الشخصيات الأخرى، وتتقابل كل هذه آراء والتناقضات في المتن السردي، حيث نجد الكاتب لا يميل إلى أي وجهة.

[1] الضاوية بريك، "جمالية التعدد الصوتي في رواية الديوان الاسبرطي لعبد الوهاب عيساوي"، مجلة دراسات وأبحاث، جامعة أدرار، عدد 62، أفريل 2022، ص 124.

– ومن الشخصيات التي نراها تتناقض في الرواية وتختلف في وجهات النظر "كافيار" و"ديبون" بالرغم من أنهم يحملان نفس المرجعية الدينية والفكرية، وكذلك "ابن ميار وحمة السلاوي " فإن كلاهما من أبناء الجزائر و يؤمنان بالدين الإسلامي.

– فالروائي عند اختياره لموضوع تاريخي، لا يجب عليه نقل التاريخ بطريقة آلية، بل يجب عليه إضافة التخيل الأدبي لكي ينجح في أن يكون أدبيا وليس مؤرخا، { فترك شخصياته تتكلم بحرية وتفضح عن رؤاها، فتعددت الرؤى والحدث واحد و تنوعت وجهات النظر والقضية واحدة، لم يندفع إلى فرض رأيه، مع أنه من أصحاب القضية، فجاءت روايته رواية متعددة الأصوات واللغات بامتياز، وتمكن من جعلها قطعة من الحياة بلغة أدبية راقية، وهو ما أراده "باختين" صاحب نظرية الرواية المتعددة الأصوات}[1]، إلى جانب ذلك نرى أن الجمالية تكمن في جعل الشخصيات تتكلم بحرية، وتعبر عن رؤاها، دون تدخل من الكاتب لفرض رأيه . وهذا ما جعلها تكون رواية متعددة الأصوات واللغات.

ب– الإيديولوجية

على الرغم من الانتشار الواسع لمصطلح الإيديولوجيا إلا أن القبض عليه غير ممكن، وفي ذلك يرى "العروي" أنه {ليس مفهوما عاديا يعبر عن واقع ملموس فيوصف وصفا شافيا، وليس مفهوما متولدا عن بديهيات فيحد حدًا مجردا، وإنما مفهوم اجتماعي تاريخي، وبالتالي يحمل في ذاته آثار تطورات و صراعات و مناظرات اجتماعية وسياسية عديدة، إنه يمثل تراكم معان ،مثله مثل مفاهيم محورية كالدولة أو الحرية أو المادة أو الإنسان...}، [2] أما الإيديولوجيا فهي مفهوم تاريخي اجتماعي، وكذلك سياسي، كما أنها علم الأفكار الذي يحمل في داخله آثار التطورات والصراعات، فمصطلح الإيديولوجيا غير ثابب ولا يمكن القبض عليه فلديه معانٍ كثيرة . وتتعدد استعمالاته في شتى المجالات كاالفلسفة والتاريخ وعلم الإجتماع والنقد الأدبي.

---

[1] الضاوية بريك، "جمالية التعدد الصوتي في رواية الديوان الاسبرطي لعبد الوهاب عيساوي" مرجع سابق، ص 125

[2] زروال عائشة، "أثر الإيدولوجية في تكوين الزمن السردي في رواية " الديوان الاسبرطي لعبد الوهاب عيساوي"، المدونة، جامعة باجي مختار عنابة، العدد 1، مارس 2021، ص 1035.

– لقد دخلت الإيد يولوجيا مجال النقد الأدبي، وأصبحت سمة أساسية في بعض الأعمال السردية، وسنحاول فيما يلي توضيح العلاقة بينها وبين الرواية.

علاقة الرواية بالإيدولوجية

–إن الإيديولوجيا لها أهمية كبيرة على الطبقات الإجتماعية التي توجهها في مناحي الحياة، وتؤثر على الفن كونه ينتج تحت تأثيرها لذ: {فالإيديولوجيا العامة تبدو ظاهرة ومضمرة ومخفية في النص الذي تكتشفه وتكشف بالتالي إيديولوجيته لتصبح مريحة، حيث يكون أمام الأديب مجموعة من المواد الأولية الأدبية الخاصة بالنوع الأدبي الذي يكتبه، ونشير هنا إلى أن الرواية تحديدا باعتبارها موضوع دراستنا، بالإضافة إلى وعيه الإيديولوجي، من هنا يبدأ في عملية إعادة إنتاج للمعنى واللغة، بهذا المنظور يعتبر الأدب إعادة إنتاج للإيديولوجيا، وليس نتاجا لها، لأنها موجودة قبله، ولانه أحد خطاباتها}[1]

–واذن علاقة الرواية بالإيديولوجية تمثلت في أنها مكون من مكونتها الأولية لنص الأدبي، وأن كل قارئ لديه وعيه الخاص به، فالكاتب لا يضمن بالضرورة إيديولوجية خاصة، وفيما يخص النظرية الإيديولوجية لرواية باعتبارها مكونا جماليا حيث يتخذها الكاتب وسيلة لصياغة عالمه وبناء رواية فنية.

كما أنه {يعطيها وجودا مرئيا بعدما كان وجودا مجردا، ويلخص "عمار بلحسن" العلاقة المتشابكة بينهما تلخيصا هاما يكاد يقترب من المفهوم السيميائي في ذلك يقول: "لحظة تدمير، تشويه / تشكيل، يقوم فيها الكاتب بتدمير المواد الأولية والتراث الجمالي والإبداعي الذي يملكه، ومن شظاياه وعناصره المفككة بشكل ويبني نظاما معينا، ويؤدي إلى إحداث تغييرات إيديولوجية عن طريق التمثيل الروائي}[2]، فالإيديولوجيا تعطي للرواية وجودا مرئيا، حيث قام 'عمار بلحسن" بتلخيص العلاقة المتشابكة بينهما على أنها لحظة تدمير

[1] زروال عائشة، "أثر الإيدولوجيا في تكوين الزمن السردي في رواية الديوان الاسبرطي لعبد الوهاب عيساوي"، مرجع سابق، ص 1036.

[2] المرجع نفسه، ص1037.

– وجد كذلك "حميد لحمداني" قد أشار إلى أن {الإيديولوجيا في الرواية تكون عادة متصلة بصراع الأبطال بينما تبقى الرواية كإيديولوجيا تعبيرا عن تصورات الكاتب بواسطة تلك الإيديولوجيات المتصارعة نفسها}؛ [1] أي أن هناك فرق بين الرواية كإيديولوجيا في أن الكاتب يقوم بالتعبير عن مواقفها بواسطة تلك الشخصيات المتناقضة، وبين الإيديولوحيا في الرواية والتي تتمثل في صراع الأبطال.

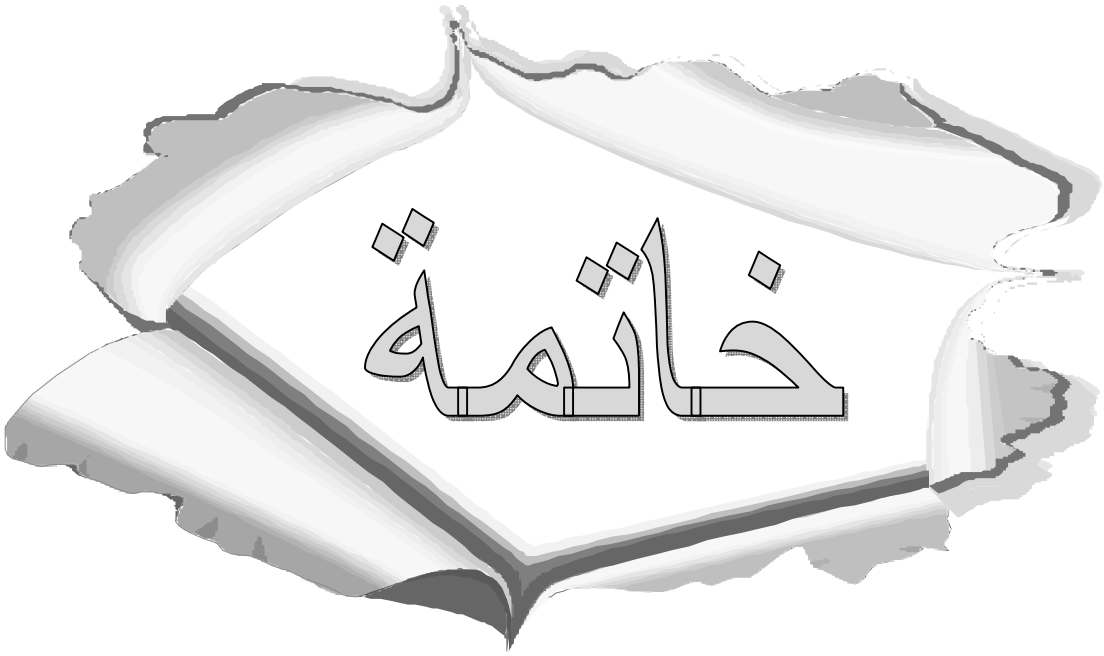
ب – الإيديولوجية في رواية الديوان الإسبرطي

– تنتمي رواية الديوان الإسبرطي إلى الرواية التاريخية التي ينطلق الكاتب فيها من مبدأ المزاوجة بين التاريخ والتخييل كوسيلة لفهم الحاظر، فقد قام الكاتب عبد الوهاب عيساوي بكتابة تاريخ الجزائر ما بين 1815 إلى 33 18 مبين الأحداث التي وقعت في أواخر الحكم العثماني وبداية الاحتلال الفرنسي للجزائر وما تعرضت له من تجاوزات تمثلت في نبش القبور وبيع العظام البشرية وتهديم المساجد ونهب ممتلكات الجزائريين، فلم تكن هذه الرواية إعادة إحياء التاريخ فحسب، بل قدمت رؤية الكاتب الإيديولوجية في هذا التاريخ المغيب نسبيا، فقد عمد الكاتب من خلال روايته على تعددية الأصوات، بواسطة خمس شخصيات مقسمة على خمسة أقسام، تعمل كل واحدة فيهم دور الراوي وتحكي عن الأحداث حسب وجهة نظرها، وهم على التوالي "ديبون" . الصحفي الفرنسي الذي يؤمن بالدين المسيحي ويلتزم بالقيم والمبادئ الإنسانية التي تتمثل في انتشار السلام والعدل بين العالم . كافيار صديق ديبون جندي في جيش نابليون . يسعى لتحقيق حلم قائده بإحتلال الجزائر يحقد على الأتراك، ومن كل من هو جزائري . "ابن ميار" شخصية سياسية يؤمن بانتهاج طرق سليمة ودبلوماسية في حل النزاعات فكان يكتب العرائض و يدون فيها شكاوى أهل المحروسة ويرفعها إلى الحكام الأتراك والفرنسيين، "حمة السلاوي" شخصية من عامة الشعب ثائر ويغار على وطنه ومناهض للأتراك والفرنسيين ويختلف عن صديقة "ابن ميار" في أن الثورة

[1] زروال عائشة، "أثر الإيدولوجيا في تكوين الزمن السردي في رواية الديوان الاسبرطي لعبد الوهاب عيساوي"، مرجع سابق، ص 1037.

هي الحل الوحيد للدفاع عن الوطن، "دوجة" فتاة جزائرية من الريف فقدت عائلتها، حالها البائس هو حال المحروسة المغتصبة.

– لقد تركت الأسلوبية السردية، أثر إيجابيا في المتلقي، وذلك من خلال شد انتباهه، ودفعه لقراءة أحداث الرواية، وبناء على ما سبق يمكن القول أن الكاتب وظف مجموعة من العناصر ساعدت على توظيف الأسلوبية السردية توظيف جماليا. وهي اللغة: فهي وسيط من مفردات ودلالات يعبر بها الكاتب عن أفكاره وأحاسيسه من خلال الشخصيات ويسرد بها الأحداث في الرواية . وأيضا توظيف عنصر الحوار: فهو ملفوظ ينتج عبارات وجمل ووحدات لغوية ولسانية نستخدمها في حياتنا اليومية. إلى جانب توظيفه لعنصر التهجين في الرواية هو التنوع في اللغات واللهجات والأجناس الإجتماعية، ويكون هذا التنوع منظماً أدبيا، داخل ملفوظ أدبي واحد، ما يعني أن لكل فئة إجتماعية لغتها الخاصة بها. كما وظف أيضا الأسلبة التي تميز عن التهجين في أنها لغة واحدة يتم تدوير أسلوبها عن طريق إدخال أسلوب الغير واعتمد على توظيف عنصر تعددية الأصوات وأدرج فيها خمس شخصيات متنوعة ومختلفة تعبر كل واحدة عن موقفها، بالإضافة إلى عنصر الإنزياح يكشف عن جمالية التجربة الإبداعية في الرواية، فكانت جمالية الرواية مرتبطة بتعددية الأصوات فكان كل صوت يعبر بحرية. وإيدولوجيات الكاتب في الرواية تمثلت في إعادة إحياء التاريخ، المغيب نسبيا.


خاتمة

بعد دراسة رواية الديوان الإسبرطي، لعبد الوهاب عيساوي، توصلت إلى مجموعة من النتائج من خلال الفصلين، النظري والتطبيقي نذكر منها:

ـ بداية بالجانب النظري: فإن أسلوبية الرواية تعتمد على تعددية الأصوات، كما أنها رواية حوارية إعتمدها الناقد الروسي "ميخائيل باختين "في دراساته، فهي رواية تخالف الرواية التقليدية المبنية أساسا على المونولوج وسيطرة الرؤية الواحدة التي تكون في الغالب رؤية الكاتب، أما الرواية الحوارية فتقوم على التعدد في مختلف مستوياتها، تعدد الأسلوب واللغات والأصوات، وبالتالي تعدد الرؤى.

ـ أما بخصوص التحليل: فإن رواية "الديوان الإسبرطي" هي رواية حوارية تعتمد أساسا على تعدد الأصوات التي تلعب دور الرواي، فكل شخصية تعبر عن موقفها من قضية احتلال الجزائر حيث ترك لها الكاتب حرية التعبير عن رأيها .

ـ تندرج رواية الديوان الإسبرطي ضمن الرواية التاريخية ذلك لأنها جعلت من التاريخ محور أساسي لتشكل بها عالمها وأحداثها.

ـ طرحت رواية الديوان الإسبرطي قضايا تاريخية بلغة راقية وبطريقة احترفية، جمعت بين البساطة والعمق والقدرة على تصوير الأحداث التي وقعت في الماضي .

ـ وبني السرد في رواية الديوان الإسبرطي على أسلوبية الحكي المدور، حيث تقوم الشخصيات بالتناوب في نقل الحكاية للقراء، فهي تروي نفس الأحداث التاريخية بطريقة جمالية تخييلية،

ـ تقوم رواية الديوان الإسبرطي على التعدد اللغوي الذي يكسبها بعدا حواريا لايخلو من دلالات إجتماعية، لأنه يحررها من السرد الأحادي، فتتنوع زاويا النظر وتختلف.

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

01 القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

02 أبي الحسين مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري، صحيح مسلم: ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1412هـ - 1991م.

المصادر:

03 عبد الوهاب عيساوي، روايه الديوان الإسبرطي، ميم للنشر، ط6، الجزائر 2018.

المراجع باللغة العربية:

04 - أحمد الشايب:الأسلوب (دراسات بلاغية تحليلة لأصول الأساليب الأدبية)، مكتبة النهضة المصرية، ط2، مصر، د.ت.

05 - ابن جني أبو الفتح عثمان: الخصائص، تح: محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط3، مصر، 1913.

06 - أحمد الزغبي: التناص (نظريا وتطبيقيا)، مؤسسة عمون للنشر والوزيع، ط2، عمان - الأردن، 2000م - 1420هـ.

07 - آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية، ط2، بيروت- لبنان، 2015.

08 - حميد لحمداني: أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية، ط1، الدرا البيضاء، 1989.

09 - حميد لحمداني: بنية النص السردي - من منطور النقد الأدبي - المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1991

10 - رشاد مصطفى كمال: أسلوبية السرد العربي - مقاربة أسلوبية في رواية «الشحاذ» لنجيب محفوظ - دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دمشق - سوريا، 2015.

11 – صلاح فضل :أساليب السرد في الرواية العربية، المدى، ط1، سورية، 2003.

12 – صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، دط، الكويت، أغسطس 1992.

13 – صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1998.

14 – عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، طرابلس، د.ت.

15 – محمد بوعزة: حوارية الخطاب الروائي، التعدد اللغوي والبوليفونية، منشورات إتحاد كتاب المغرب، ط1، المغرب، 2012.

16 – ميساء سليمان إبراهيم: البنية السردية في كتاب – الإمتناع والمؤانسة –، الهيئة العامة السورية للكتاب، د. ط، دمشق، 2011م.

17 – محمد سالم سعد الله، مملكة النص – تحليل السيمائي للنقد البلاغي– الجرجاني نموذجا، عالم كتب الحديث، ط1، عمان – الأردن، 2007.

18 – محمد عزام: النص الغائب – تجليات التناص في الشعر العربي–، اتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق، 2001.

19 – المناصرة عزالدين: علم التناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، عمان–الأردن، 1427هـ– 2006م .

20 – محمد الخطيب: الرواية والواقع، دار الحداثة للطباعة والنشر، دط، دمشق، 1900.

ثانياً: المراجع المترجمة:

21 – بيير جيرو: الأسلوبيات، تر: منذر عياشي، مركز الإنتماء الحضاري، ط1،

حلب سورية، د. ت.

22 – تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدئ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية، ط2، بيروت، 1996.

23 – جيرار جينيت، وايس بوث وآخرون: نظرية السرد من وجهة نظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، دار الخطاب، ط1، 1989.

24 – دومينيك مانغونو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، الدار العربية للعلوم ناشرون – منشورات الإختلاف، ط1، الجزائر العاصمة، 1428هـ – 2008م.

25 – لورونجيني: إستراتيجية الشكل (نظرية التناص في الثقافة العالمية)، تر: نور الدين محقق، دار النشر والتوزيع، ط1، دمشق – سوريا، 2015.

26 – ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، د.ط، دمشق، 1988.

27 – ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1987.

28 – مجموعة من المؤليفين: أفاق التناصية – المفهوم والمنظور–، تع: محمد خير البقاعي، جداول، ط1، لبنان، يناير 2013.

29 – مدخل لجامع النص: جيرار جينيت، تر: عبد الرحمان أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، دار توبقال للنشر، د– ط، العراق – بغداد، د– ت.

ثالثاً: المجلات والدوريات

30 – مجلة تابين، جامعة مولاي إسماعيل – الكلية متعددة التخصصات – الرشيدية /المغرب،العدد8/29،صيف 2019.

31 – مجلة دراسات وأبحاث، جامعة أدرار، عدد 2، أفريل 2022.

32 – مجلة رؤى فكرية، جامعة أم البواقي – الجزائر، العدد 3، فيفري 2016 .

33 – مجلة زاخو،جامعة دهوك،إقليم كردستان– العراق ، العدد1، 4 أيلول 2013.

34 – سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، العدد221 ، 1997.

35 – مجلة علامات، مج 10، عدد 40، السعودية، 2001.

36 – مجلة كلية الأداب والعلوم الإنسانية والإجتماعية، جامعة محمد خيضر بسكرة (الجزائر)، العدد السادس، جانفي 2010.

37 – مجلة كلية العلوم الإسلامية، جامعة الموصل، العدد السابع 1434 – 2013.

38 – مجلة المعرفة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 535، نيسان، 2008.

39 – مجلة المدونة، جامعة البليدة، العدد 03، سبتمبر 2021.

40 – مجلة المدونة، جامعة باجي مختار عنابة، العدد 1، مارس 2021.

41 – مجلة فضول، الفرقة الثانية بتخصص الأدب والنقد في كلية الدراسات العليا، القاهرة، 14 مارس 2020.

رابعا: المعاجم والقواميس

42 – ابن منظور أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، المادة (س.ر.د)، دار المعارف، ط1، القاهرة، د.ت، 2014.

43 – الفيروز آبادي محي الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، تح: أنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، المادة (س . ر . د)، دار الحديث، د– ط، القاهرة، 2008م /1429هـ.

44 – فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1،

بيرت – لبنان، 1431هـ – 2010م.

45 – لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار النضر، ط1، لبنان– بيروت، 2002.

46 – محمد القاضي وآخرون معجم السرديات، دار محمد علي للنشرة، ط1، تونس 2010.

47 – مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، المادة (س.ل.ب)، مكتبة الشروق الدولية، ط4، مصر، 2004 م– 1425هـ

48 مسعود جبران، الرائد، المادة (ح.و.ر)، دار العلم للملايين، ط7، بيروت– لبنان، مارس 1992.

خامساً: المواقع الإلكترونية

49 – مقال أسطورة طائر الفينيق الكنعانية تبنتها شعوب وبلدان، صحيفة النهار، www.ANNAHAR.com

الفهرس

فهرس المحتويات

ـ شكر وعرفان ..... –

. مقدمة ..... أ

. مدخل: الدرس الأسلوبي من الشعر إلى السرد 06

الفصل الأول: أسلوبية السرد :التقنيات والمفاهيم

أولا: مفهوم أسلوبية الرواية..... 18

1ـ في المعاجم الغربية 18

أ. عند ميخائيل باختين 18

2ـ في المعاجم العربية 20

أ. عند حميد لحمداني 20

ثانيا: اللغة السردية ومفهوم الأسلبة 26

1 مفهوم السرد 26

أ. لغة 27

ب . اصطلاحا 27

2ـ مفهوم الأسلبة 31

أ. لغة 31

ب . اصطلاحا 33

ثالثا: بلاغة الحكي أو البلاغة الحوارية 33

1ـ نشأة الحوارية 34

ماهية الحوارية 34

أ. لغة 35

ب . اصطلاحا 35

3 علاقة الحوارية بالتناص..... 41

الفصل التطبيقي: عناصر الأسلوبية السردية وبلاغة الحكي في رواية الديوان الإسبرطي

"لعبد الوهاب عيساوي"

أولا: أسلوبية السرد 52
1. اللغة..... 52
2 . الحوار 59
3 . التهجين 63
4: الأسلبة 66
4 . تعدد الأصوات 70
ثانيا: الإنزياح 75
ثالثا: بلاغة الحكي: الجمالي والإيديولوجي 77
1 . الجمالية 77
2 . الإيديولوجية 79
. خاتمة 84
. قائمة المصادر والمراجع 86
فهرس المحتويات 93