مرابطي صليحة

حوارية اللّغة في رواية تماسخت
دم النسيان للحبيب السايح

Tél fax: 026 21 07 21
Email: Contact@editionelamel.com
www.editionelamel.com

Tél fax: 026 21 32 91
Email:elxitaab.lad@gmail.com
منشورات مخبر تحليل الخطاب
2012

جميع الحقوق محفوظة

الإيداع القانوني: 116 – 2012
ردمك: 978 – 9931 – 9069 – 0 – 2

كلمة شكر

لله الفضل من قبل ومن بعد فالحمد لله.

ثم خالص الشكر والتقدير للأستاذة المشرفة

"الدكتورة آمنة بلعلى"

لقبولها الإشراف على هذا العمل، ولكل ما تكبدته من عناء معي.

وإلى كل قارئ متامّل.

صليحة

بسم الله الرحمن الرحيم

تقديم

إن قراءة النصوص تقتضي من الباحث أن يهيئ جملة من الآليات المنهجية التي يعتقد أنها تسمح له بفك مغاليقها، ثم يعقد بينه وبين المؤلف الضمني ميثاقا قرائيا يلزمه بألا يحيد عن الآليات التي ارتضاها؛ غير أن عالم **الحبيب السايح** الروائي يفاجئ القارئ بانبثاقات سردية تقول وحدها له ما يحاول فهمه، وتوجّهه إلى آليات أخرى لم تكن في الحسبان هي تلك التي يسفر عنها النص الروائي ذاته.

والباحثة **صليحة مرابطي** عندما اختارت نص **تامسخت أو دم النسيان** كانت على دراية بما يقتضيه تثوير بنية الحكي في الرواية الجزائرية، خاصة منذ بداية ما يسمى بالعشرية السوداء، وما اقتضاه ذلك التثوير من بروز عدة ظواهر سردية وسمت الرواية الجزائرية في فترتها الحاسمة تلك بسمات تدحض في مصداقيتها السردية أحيانا وتنقلها في أحيان أخرى إلى مصاف الرواية التجريبية.

والحقيقة أن التجريب لم يكن بالأمر اليسير في ظل سلطة واقع المحنة التي مر بها المجتمع الجزائري؛ حيث فرضت على بعض الروائيين أن يسايروا المحنة فوقعوا في التسجيلية أو التقريرية. لكن الروائي **الحبيب السايح** كان على وعي بمزالق هذه المحنة وأثرها في الكتابة، فأجهد نفسه منذ بداية التسعينات ومن خلال رواية **ذاك الحنين** لكي يؤوّل أحداث الواقع إلى وقائع تخييلية وينفي من خلالها ما روّج عن أدب هذه المرحلة سقوطه في الظرفية أو الاستعجالية، فكتب رواية **تامسخت** ليجيب عن سؤال تم طرحه بخصوص علاقة الأدب بالمجتمع وهو كيف يشتغل الخطاب الروائي على الخطاب الاجتماعي من خلال إستراتيجية التشكيل؟

ولعله التساؤل الذي قاد الباحثة إلى مفهوم الحوارية التي نظر بواسطتها **ميخائيل باختين** إلى الرواية باعتبارها ممارسة تقنية للغة وإضافة فائضة على الخطاب الاجتماعي، إنها تتشكل بعد أن يكون كل شيء قد قيل، لتقوم بعدها بمواجهة الخطابات المختلفة بعضها ببعض، فتتفاعل ويضيء بعضها بعضا لتسفر في الأخير عنها رواية تقوم بتمثيل الصراع الرمزي الذي يخترق الخطاب الاجتماعي ويكشف عن آليات هذا الصراع في البنية الأسلوبية التي تطرحها.

وعت **صليحة مرابطي** هذا الإشكال جيدا وهي تعاين رواية **تامسخت – دم النسيان،** فعمدت إلى تفعيل مجموعة من المفاهيم النقدية المرتبطة بالنقد

الحواري والبلاغة والأسلوبية وعلم السرد، سمحت لها كلها بمساءلة البنية الروائية والكشف عن خصوصيّة الموضوعات والشّخصيات والأساليب في هذه الرواية، فكشفت عن توترات البنية السردية من خلال رصد انبثاق الموضوعات وكثافتها البلاغية واستراتيجياتها النصية.

لقد استجلت كل مظاهر التكثيف السردي فحلّلت الخطاب الروائي انطلاقا منه، لتغدو الخلفية النظرية التي انطلقت منها مجرد موجّه يستنطق خصوصية النص ولا يلجمها مثلما هو الشأن في الدراسات الإسقاطية والتمرينات التي يعاني منها كثير من نقدنا المعاصر، فتكون بذلك قد أجابت عن السؤال الذي ظل وما زال يطرح في المشهد النقدي وهو: ما مدى تمثّل الباحث أثناء تحليله النصوص العربية لمفاهيم النقد الغربي المعاصر؟

أجابت الباحثة عن هذا السؤال بالوصول إلى حقيقة رواية **تامسخت** السردية، فكانت الغاية هي النص وليس المنهج، وهنا تكون الباحثة قد أكّدت التوجه الأكاديمي المسؤول **لمجموعة تيزي وزو لتحليل الخطاب** التي كان هاجسها الأساس منذ البداية هو بناء مفاهيم جديدة وأسئلة جديدة في تحليل الخطاب تنشأ من نصوصنا وتكون الجامعة هي المؤسسة التي تسهم في عملية البناء تلك؛ لأنها الفضاء الأمثل لإنتاج المعرفة وفقه السؤال والتساؤل الذي يطرحه الصراع الرمزي في النصوص الأدبية وغير الأدبية، ويأتي تحليل الخطاب ليضطلع بالكشف عن مظاهر الهيمنة أو العنف أو التواطؤ وغيرها مما يشكل الإيديولوجية حيث تجد إمكانية فرضها من خلال استعمال الإمكانات اللغوية المختلفة في الخطاب.

ولعل القارئ الحاذق يستطيع أن يرصد بطريقة جلية أو خفية تجليات الصراع الرمزي في رواية **تماسخت** من خلال أشكال الحوارية فيها، خاصة أنها تتّخذ من أزمة العشرية السوداء التي عاشتها الجزائر مرجعا ينعكس في تشكّلاتها السردية وفضائها التّخييلي، وهو الموضوع الضمني الذي يقبع وراء حوارية اللغة عند **الحبيب السايح** في روايته ويحتاج إلى إظهاره وهو ما اختزله في أحد حواراته بقوله: **"في تماسخت كنت طرحت سؤالي عن الحماقة التاريخية في استباحة دمنا البريئ".**

د. آمنة بلعلى
مديرة المخبر
المشرفة على مجموعة تحليل الخطاب

مقدمة:

بقيت صورة اللّغة في الأدب مرتبطة فترة من الزمان بمفهوم الشعرية، ولقد حاول مجموعة من الروائيين العرب حمل هذه السمة إلى الرواية العربية كمحاولة للفكاك من أسر الرّواية التقليدية، بالانغماس في شعرية اللّغة القائمة على اللعب بالمجاز والاستعارة والكناية، وغيرها من التقنيات البلاغية التقليدية. وقد وصل وهْم الشعرية في اللغة الروائية إلى غاية الإصاتة وهزج الألفاظ وغنة الغناء، وإلى الكتابة الإشراقية وإلى عناق الصوفية والرمزية، وجرّ ذلك ما جرّ على الكتابة الروائية من استلاب لغوي وتقني، بدعوى الغوص في الدخائل وبدعوى التخييل والحلمية والأسطرة، وفي الآن نفسه ليس لمنكر أن ينكر ما آتت هذه التجربة المعقدة والثرية، من تخليص للغة الروائية التقليدية من اليباس والمحدوديّة، ومن خروج باللّغة الروائية إلى آفاق أخرى ومن تفجير لينابيع جديدة، لذلك فما من شك أن للبلاغة الشعرية دورا أساسيا في بناء صورة اللّغة في الرّواية، لكن طبيعة الكيان الروائي كانت تتطلب أكثر من ذلك، وقد أدرك النقد الروائي ومعه الروائيون هذه الحقيقة بعد محاولات حثيثة لتأصيل الطابع الشعري في الرواية، هذا الإدراك توصل إلى أنّ صورة اللّغة في الرّواية لا تتأسس فقط على الجمالية الناتجة عن التشكيلات البلاغية الشعرية، بل أيضا على طابع التعددية اللغوية وما تستثيره من خصوصيات كلامية وتشابكات لغوية. إنّ مفهوم التعدديّة اللغوية مفهوم وضعه "**ميخائيل باختين** Mikhail Bakhtine" كقوام لحواريّة اللّغة، وكانت هذه المحاولة الباختينية استجابة معارضة لما طرحه الشكلانيون الروس والأسلوبيون المتأثرون بألسنية "دوسوسير F. De Saussure" الذين حددوا اللّغة كبناء مستقل له أنساقه ودلالاته وقوانينه وضوابطه المكتفية بنفسها والتي يمكن أن تُدرس دراسة علمية دقيقة، فطرحوا تمظهرات شعرية النص الأدبي وحدّدوا خصائصه الشكلية، ووجدوا في الألسنية الحديثة منبعا يستمدون منه المصطلحات ويسعفهم على قياس البنى الأدبية بمقاييس البنى

اللغوية، وعملت الأسلوبية على حصر تحليلاتها في الأسلوب واللّغة، متحاشية الخوض في التناغمات الفردية الكامنة وراء أسلوب الكاتب أو الشاعر. وفي مواجهة ذلك طرح **ميخائيل باختين** مفهوم الحوارية كمؤسس لصورة اللّغة، وفيه يطرح اجتماع الشعرية والتعددية اللغوية في علاقات حوارية توسع دائرة المعنى من داخل النصّ إلى خارجه. وهذا الأفق الذي كان **باختين** قد طرحه منذ ثلاثينيات هذا القرن، بأبعاد حاولنا كشفها من خلال هذه الدراسة وأبعاد أخرى خفيت عنّا، وقَصُرت مقدرتنا القرائية عن اكتشافها، هو تماما ما حاول النقاد المنظرون للرّواية من أمثال "**جيرار جينيت** Gérard Genette " و"**فيليب هامون** Philippe Hamon" **و"ميشال زيرافا** Michel Zirafa " البحث فيه والبحث في بنية الرّواية ودلالتها عبر اللسانية (translinguistique)، بين عناصر خطابها، والأبعاد السوسيولوجية لشعريتها وسميائيتها وفي هذا الالتقاء المفصول بمدة زمنية طويلة إلى حد ما دليل على عبقرية **باختين** وتفرّده في نظرته إلى الرّواية تفرّدا جعل **محمد برادة** يرى في أعماله مسارا سميوتداوليّا أي سيميائيا تداوليا، حيث يقول: « هناك خلفية مزدوجة يصدر عنها تصور **باختين**:

أ- خلفيّة تداوليّة عبر لسانية (لا ترفض الألسنية) ترتكز على تصوّر فلسفي غيري، يتبنى معطيات التحليل التاريخي للمجتمع.

ب- خلفية سيميائية نقدية تسائل النص الروائي من منظور تشريح العلائق الداخلية والخارجية وفي أفق تحليل سوسيولوجي لأشكال التعبير الإيديولوجي».

هذه الخلفيّة أوصلته إلى اعتبار الحوارية جوهرا حقيقيا للغة الروائية وكانت هذه الخلفية أحد منطلقاتنا في البحث عن صورة اللّغة في رواية **تماسخت،** لكن منطلقنا الأساسي كان الرّواية نفسها وخصوصية تشكيلها اللغوي وخلفيتنا في ذلك، أنّ الروائيين أنفسهم هم دائما وراء تحولات الرّواية ووراء اتساع تصوّراتها النظرية، ثم إعادة تحديد وظائفها وآفاقها على يد النقاد

والفلاسفة، من ذلك فإنّ تجربة تماسخت عند **الحبيب السايح** كانت أول دافع إلى طرح إشكالية هذا البحث، فقد أضحت الرّواية الجزائرية من خلال تجربته الكتابية تجربة تعاش بين الحروف والكلمات والجمل ولم يعد واقع اللغة تجسيدا للواقع الحياتي فحسب بل تعدّاه إلى واقع اللّغة التي تبحث لها عن كيان مختلف وعدولي يؤسسها كأبرز صورة في الرّواية، ويجعلها موضوعا أساسيا ومهيمنا، من ذلك كانت إشكالية البحث مصوغة كالتالي:

- كيف تتمظهر صورة اللّغة الموضوع في **تماسخت دم النسيان؟**
- وما هي مظاهر حواريتها وآليات التعددية اللغوية فيها؟

لقد رصدنا كظاهرة عامة، تصنع صورة اللّغة الموضوع في **تماسخت** ما أسميناه ظاهرة الانبثاق اللغوي، وهي تتكون من مجموعة ظواهر انبثاقية صغرى، تنظم الحركة العامة لهذا الانبثاق. صنعها الكاتب ونظمها في حركة تداخل وتشابك، وقد نظمناها نحن بدورنا في هذا البحث بطريقة تفكيكية، صنفناها حسب مكون أساس من مكونات الانبثاق وهو الحوارية، في إطار حركة مزدوجة لعاملين أساسين يبنيان الحوارية هما التعددية اللغوية، والكثافة اللغوية كمرادف للشعرية كما طرحه "**تودوروف** Todorov".

فكان الفصل الأول بحثا في حركة الانبثاق الموضوعاتي التي أسميناها مظاهر التعدّد الموضوعاتي، وقد رصدنا مختلف الظواهر الانبثاقية الصغرى بعدما عرضنا في البداية لمفهوم الانبثاق، هذه الظواهر الداخلة في طريقة تشكل المواضيع وعلاقتها بتجلي موضوع اللّغة.

أما الفصل الثاني فكانت له مهمة رصد حركة انبثاق التنوعات الكلامية وعلاقتها بصورة الانبثاق الموضوعاتي، ومساهمتها في بناء صورة الانبثاق العام وصورة التعدد اللغوي المشكل لصورة اللّغة وذلك برصد التنوعات الكلامية اللهجوية والاجتماعية وعلاقتها بكلام السارد وما تستثيره من صور

بلاغية أسهمت في صورة الكثافة اللغوية وأسميناه "آليات التعدد الصوتي ووظائفه".

وكان الفصل الثالث مخصصا لكتابة اللّغة ولغة الكتابة، حيث تطرقنا إلى آليات الكتابة كفعل تحويلي، تجسد به اللّغة من خلال ثنائية اللفظ والمعنى، وبحثنا في تجليات مفهوم الكتابة المعاصرة التي تخدم اللّغة في تكوينها وأسميناه لغة الكتابة وكتابة اللّغة.

ووصلنا في آخر البحث إلى خاتمة جمعنا فيها الاستنتاجات التي توصلنا إليها بعد عملية التحليل، للإجابة عن إشكالية البحث.

واستعنا لإتمام هذا البحث بمجموعة من المراجع التي لا تقل أيّ منها أهمية عن الأخرى، أدرجناها بالترتيب الأبجدي في آخر البحث، إلاّ أنّ بعضها يزيد أهمية نذكر منها: كتب **ميخائيل باختين** "الكلمة في الرّواية"، "تحليل الخطاب الروائي"، "شعرية دوستويفسكي"، وكتاب " sémantique structurale " **لغريماس،** و"خطاب الحكاية" **لجيرار جينيت،** إضافة إلى "الكتابة والاختلاف "**لجاك دريدا ،** ودراستين نقديتين حلّلت فيهما رواية **تماسخت** الأولى: "تماسخت لغة اللّغة" لصاحبها **السعيد بوطاجين** في كتابه السرد ووهم المرجع والثانية: "**حوارية السرد لدى الحبيب السايح**" لصاحبتها **آمنه بلعلى** في كتابها "المتخيّل في الرّواية الجزائرية"، وكانت قلة هذه الدراسات التي تناولت حوارية اللّغة في الرّواية من أهم الصعوبات التي واجهتنا لإتمام هذا البحث وكذلك ندرة الدراسات المتخصصة في منهج **ميخائيل باختين** ومبدأ الحوارية.

والله ولي التوفيق.

الفصـــل الأول

مظاهر التعدد الموضوعاتي

1- الانبثاق الموضوعاتي

1-1- انبثاق الحالات

1-1-1- أفعال الحالة.

1-1-2- التوالد التشبيهي

1-1-3- انبثاق الصفات

1-2- تعدد الشخصيات

1-3- التبئير

1- الانبثاق الموضوعاتي:

الانبثاق مصطلح مأخوذ من فعل بَثَقَ ومنه البثْقُ، ومعناه كسر سطّ النهر لينشق الماء وينبعث منه. وانبثق عليهم الأمر، هجم من غير أن يشعروا به، وبثق السيل موضع كذا أي خرقه وشقه فانبثق له، أي انفجر وفاض[1]، ومنه الانبثاق والانفجار وهما عاملان وليدان من كثرة متزايدة في الكمية إلاّ أنهما، وإن كانا مشتركين في هذا المعنى، يمتلكان كلٌّ على حدة خصوصية تقتضي تفضيل استخدام أحدهما أكثر من الآخر في موقف معين.

من هنا نختار قول الانبثاق الموضوعاتي، ومعناه كثرة المواضيع السردية الفائضة عن المسار السردي مهما يكن تكوينه سواء كان تقليديا أو حداثيّا، لأنّ المسار السردي موجود دائما مهما يكن شكله أو يتماد تشابكه وتتعقد بنيته السردية، لذلك فالانبثاق كما أفترض أنسب تعبير عن تواجد المواضيع في **تماسخت** لأنّها تنبثق وتتدفق كما السيل من نفس السارد وذاكرته وخياله وقلمه كمًّا وسرعة، ومفاجأة وخطيّة أيضا، ولعلّ الخطيّة الّتي تتبعها هذه الكثرة هي ما يفرض استخدام تعبير الانبثاق، وهذا التكوين يمنح اللّغة مجالا أوسع لتتواجد بصورة متغيرة ومفاجئة، يمهّد لتنوّع لفظي وصيغي يشكل صورة انبثاق اللّغة.

إنّ صورة انبثاق المواضيع في تماسخت تضعنا عند القراءة أمام إحساس بالانبهار وصعوبة في الإدراك لهذا التشابك الغريب الذي قد يحيل إلى التقطع إلاّ أنّه لا يخلو من الترابط، يصنعه كمٌّ هائل من الألفاظ، المعتادة والغريبة والقديمة والجديدة والمشتقة والمفبركة واللّهجوية والفصيحة، وكمّ آخر من الأفكار والرغبات والمشاهد والذكريات والمشاعر والصور، التي تحتويها مجموعة من المواقف المتتابعة سرديا أسلوبيًّا وليس حدثيا، بعرضٍ جزئي غير مكتمل أي بعرض فقير بالتفاصيل، ليتم رصف أكبر عدد من المواضيع، فتبدو الرواية

1- ابن منظور: *" لسان العرب"*، ج10، ط1، دار صادر، بيروت، 1990، ص 13.

كلام متكلم محيط بكلّ ما حوله، وبكلّ ما في نفسه، انطلق في الكلام بسرعة مدهشة تنِمُّ عن قدرته على صنع اللّغة واستحضار مختلف الألفاظ، يحاول فتح أكبر عدد ممكن من المواضيع كي لا تتكرّر ألفاظه أو تتجمّد لغته.

فيتمثل لنا **"باختين"** في مثل هذه الحال قائلا: «إنّ أعظم عقبة تعترض طريق الفنّان هي خلق كيان فنّي موحّد متكامل من مواد متنوعة ومتنافرة وغريبة عن بعضها بعمق»[1].

هذا الكيان هو كيان اللّغة التي تستعرض صورها الجمالية في أبسط تواجداتها، على مستوى اللفظة ثم على مستوى الجملة وعلى مستوى الملفوظ السردي، هذه المستويات تتداخل بطريقة حوارية يتحاور فيها التنوع والاختلاف، فتتباهى اللّغة بأثوابها المتنوعة وبقدراتها اللانهائية في خلق ارتباطها الأزلي بالفكر ارتباطا يَسِمُها بالتوجه اللامحدود في العالم المحدود في طريق تواجدها كمعرفة إنسانية في ذاتها[2].

إنّ تواجد اللّغة في ذاتها ولذاتها هو المعنى المرادف لمفهوم اللّغة الموضوع، وإذْ تتسم اللّغة في **تماسخت** بصورة الانبثاق فهذا يجعلها تتواجد كموضوع، وتنبثق من نفسها في خطيّة متتابعة ومتسارعة، سرعة توحي بالانفجار، إلاّ أنّه انفجار خطيٌّ سريع أساسه التوالد الصوري، الذي ينتج توالدا لفظيا وصيغيا توظف فيه مختلف صور اللّغة البلاغية فيكون الانبثاق بذلك قائما على ميزتين: ميزة التعدّد اللّغوي التي أسماها **"باختين"** ظاهرة تعدّد الأصوات اللغوية، وميزة الترابط التوالدي لهذه العناصر اللّغوية التي تنبثق من بعضها، وبالتقائهما تتجسد ظاهرة حوارية اللّغة.

1- ميخائيل باختين: *"شعرية دوستويفسكي"*، ترجمة د. جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986، ص.22

2 – عمر أوكان: *"اللّغة والخطاب"*، إفريقيا الشرق، دار البيضاء، 2001، ص .24

ومبدأ الحوارية عند **باختين** متأسس على ظاهرة تعدّد الأصوات، وما يقصده بها ليس الأصوات الناجمة عن كلام الشخصيات المتبادل في الرّواية ولكن الأصوات اللّغوية التي تتجسد في أصغر وحدة وهي الكلمة.

إنّ عالم اللّغة في الرّواية هو عالم حواري تترابط فيه البنى والعناصر والأجزاء الداخلية والخارجية للرّواية مشكلة علاقات حوارية تختلف باختلاف الفكرة واختلاف الأسلوب، حيث يقول **باختين** في ذلك: «إنّ النزعة الحوارية ليست تلك الحوارات الخارجية المعبّر عنها من خلال التكوين والتي تجريها الشخصيات، إنّ الرّواية المتعددة الأصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع، وبين جميع عناصر البنية الروائية، توجد دائما علاقات حوارية أي إنّ هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان الموسيقية»[1].

يشير **باختين** إلى مختلف الظواهر التي تنتمي إلى صيغة تعدّد الأصوات والحوارية من بينها التقاء عدّة أفكار وأشكال وعي وقصص في الرواية ترتبط ما بينها من خلال التكامل أو التضاد والتقابل، وهذه الظاهرة عند **تودوروف** هي التوالد السردي أو توالد الحكايات المتضمنة[2]. وهذا التوالد يستطيع أن يكون كذلك كما الحوارية على مستوى البناء الأصغر للرّواية في محيط الكلمة والجملة.

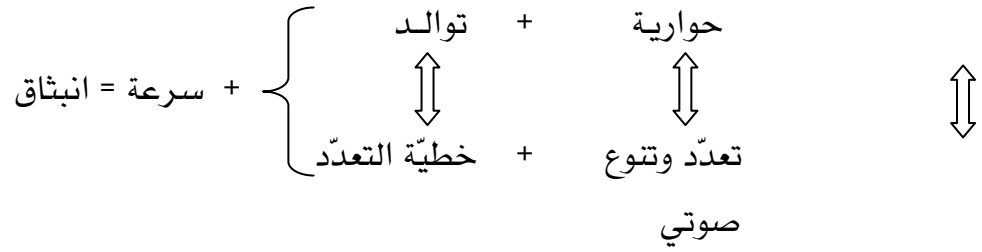
إنّ ما يميز ظاهرة الحوارية والتوالد في **تماسخت** هو التعدّد القوي والسريع للبنى اللّفظية والجملية وللملفوظات السردية المتجهة خطيّا إلى بناء فضاء سردي لغوي متكامل أسميناه انبثاقا.

---

1 – ميخائيل باختين: *"شعرية دوستويفسكي"*، ص.59

2 – T.TODOROV : ***« Poétique de la prose »,*** Ed.Seuil, Paris, 1972.

نلخص مفهومه في المعادلة التالية:



هذه البنى التي تتسم بالانبثاق تتضافر لتشكل الصورة الكلية للّغة الموضوع في **تماسخت،** وهي صورة عدولية كبرى عن اللّغة المألوفة التي اعتادت التمظهر كاستجابة سببية للمحيط الخارجي في إطار حرفي واقعي محصور ضمن القدرة على التبليغ[1]، نحو واقع لغوي مختلف تتشابك فيه المفارقات والأساليب العدولية الساعية إلى توسيع سلطة اللّغة في النص الروائي، لتشمل مختلف تكويناته السردية. وتنتقل من صورة الشعرية الروائية الماثلة في استفاضة اللّغة على الشخصية والوصف والسرد والحوار، وهو الأسلوب الذي وصفه **"عز الدين المناصرة"** قائلا: «إنّها الشاعرية الصناعية التي تقلّد الشعر في تلك اللّغة الرومانتيكية الصناعية التي يستخدمها الروائيون في رواياتهم، إنّها الشاعرية التي تتشكل من الحالة والمشهد، وقد دأب بعض النقاد القراء على تطبيق مفاهيم شعرية مأخوذة من الشعر على الروايات، هذه المفاهيم تنطلق من شاعرية بعض المفردات والجمل في الرّواية، حيث يقوم الناقد باقتطاعها من محجر الرّواية ليعرض جماليتها كجمل منقطعة عن مشهدها وذلك باستخدام الإدهاش المفاجئ الذي يحدث نتيجة التفاصيل المتناقضة التي تحدث فجوة» [2].

نحو صورة اللّغة المهيمنة على كل أجزاء البنية السردية في الرّواية، هيمنة تمحو هذه الفجوات التي وصفها المناصرة، وتبدو في صورة منبثقة متتابعة من

1- يراجع: السعيد بوطاجين: *"السرد ووهم المرجع"*، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005، ص.57

2- عز الدين المناصرة: *"جمرة النص"*، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، 1990، ص 458.

بداية النص إلى نهايته. تمحو الفواصل بين عناصر القصّ المختلفة[1] ومن المؤكد أنّ لغة السرد لها كيانها الخاص، لذلك فكيانها العدولي المعتمد أساسا على عدول أسلوبي شامل، لابّد أن يتأسس أوّلاً على تصوّرٍ حكائي مختلف يتماشى مع هدف هيمنة اللّغة الموضوع، حيث يكون تمظهر المواضيع السردية فيه عدوليّا أيضا.

ومظهر العدول الموضوعاتي في **تماسخت** قائم في التمظهر الجزئي للمواضيع وهذا ما ينتج التعدّد والكثافة الموضوعاتية، التي تؤدي إلى تعدّد لغوي وتُؤَسِسُ بتضافرها مع ظواهر سردية وأسلوبية أخرى، الصورةَ الكليةَ للّغة الموضوع. وفي ذلك يقول **باختين:** «إنّ جميع تيمات الرّواية ومجموع عالمها الدلالي وخطاب الكاتب وساردِيه والأجناس التعبيرية المتخلّلة وأقوال الشخوص هي الوحدات التي تتيح للتعدّد اللساني الدخول إلى الرّواية»[2].

إذن فتعدد المواضيع عند **باختين** هو احد مداخل التعدد اللغوي في الرّواية وسنعمل فيما يأتي على الإحاطة بهذه الظاهرة، وكخطوة منهجية أولى ننظر في مفهوم الموضوع.

لقد ورد في المقطع السابق تحت تسمية "تيمة"، وهي ترجمة حرفية للمصطلح الفرنسي "le thème" الذي معناه الموضوع، وهو عند **باختين** قد يعني الفكرة أو شكلا من أشكال الوعي، ويمكنه أن يتواجد حتى في أبسط شكل لغوي في النص وهو الكلمة، لأنّ الكلمة في ذاتها ذات طبيعة حوارية وجدالية تثير بتواجدها مجموعة من التساؤلات، كما يمكن أن تتواجد

---

1 – يراجع: نبيل سليمان: *"بمثابة البيان الروائي"*، دار الحوار للنشر، سوريا، 1998، ص.18

2 – يراجع: باختين: *"تحليل الخطاب الروائي"*، ط1، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للنشر، القاهرة، 1989، ص37.

الفكرة في نقطة الالتقاء الحواري بين شكلين أو أكثر من أشكال الوعي وفي كل هذه الحالات تكون بمثابة الحادثة الحية الواقعة [1].

أمّا **غريماس** فيضع الموضوع مفهوما سيمائيا بالموازاة مع مفهوم الذات كعاملين متلازمين يكونان الملفوظ السردي البسيط "énoncé narratif simple " الذي معناه المشهد[2]. فكلّ ذات موجهة نحو موضوع بهذا الشكل:

الذات ⟵ **الموضوع (قيمة** valeur**).**

وصورة هذا الملفوظ هي نفس صورة الجملة اللسانية المتكونة من فاعل ومفعول. فالذات هي الفاعل والموضوع مفعول والجملة مشهد، ويعمّم **"غريماس"** هذا الاستنتاج على كلّ عالم دلالي صغير. فيرى أنّ: «عالما دلاليا صغيرا لا يمكن أن يحدّد كعالم أي ككلّ دلالي إلاّ بالمقدار الذي يكون في إمكانه أن يبرز أمامنا كمشهد بسيط كبنية عاملية»[3].

أما "**جيرالد برانس** Gérald PRINCE" فيرى الموضوع مجموعة دلالية مجسمة ومكبرة، أو إطارا مستخرجا من عناصر نصية أو يسمح بتوحيدها، وهي غير مستمرة أي متقطعة تعبّر بأنّها تصوّر، وتعبّر عن الوحدات التجريدية الأكثر شمولية (أفكار)، التي يتألف منها نص أو جزء منه [4].

وعندما نبحث في رواية **تماسخت** عن مجموعة دلالية مجسمة ومكبرة تشكل الموضوع الرئيس والمتكامل، تواجهنا مجموعة عناصر نصيّة متقطعة، ليس أسلوبيا ولكن سرديّا تتابع بشكل سريع تماشيا مع سرعة التفكير والتأمّل التي يقوم بها السارد فيما يحيط به، وفيما يحمله من تذكارات ومن

---

1 – يراجع: باختين: *"شعرية دوستويفسكي"*، ص109.

2- Voir: Greimas : ***« Sémantique structurale recherche de méthode »,*** Larousse, 1966, P173.

3 - Ibid, P173.

4– يراجع: جيرالد برانس: *"المصطلح السردي"*، ترجمة عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، 2003، ص.232

خيالات، وفيما يجول بوجدانه من مشاعر وأحاسيس فتتمظهر صور الواقع المرئي مع مواضيع الذكرى وصورها، ومواضيع الخيال وافتراضاته وفقرات البوح والاعتراف المعبرة عن الحالات النفسية المتراكمة للسارد والشخصيات.

هذا التراكم الممتزج بالتداخل في العرض يتم على مستوى المقطوعات، حيث تستعرض في مقطع واحد مجموعة من الموضوعات الصغرى، الجزئية، التي تتمظهر على مستوى الجملة، وتواجهنا هذه الظاهرة منذ الصفحة الأولى كقول السارد في هذا المقطع: « ***كان إذا احتل الغرفة وأحكم الغلق بدد أي أثر لأي ورق على الطاولة، مبقيا القرعة والكأس، آلة التسجيل، كمية من الجبن والزيتون والبصل الطري، ونصيبا من الحزن، لأنّه لا يذكر أنّه سخر يوما، كما بعض زملائه، بتلك العبثية من مهنة الموت كما صاروا ينعتونها، منذ اغتيال أول زميل لهم، وكان يزعم أنّه أول من نحت لها اسم المهنة، متجاوزا كسر الساكن الأول، التي لا يعوض عنها غير الشعور بمقاسمة الآخرين هلعك وغضبك، والإحساس بأنّهم هم الذين يتحدثون بلسانك، مثلما سخر من ذاته إذ غادر المكتب لاعنا اليوم الذي وطئت فيه قدماه مدرج كلية الصحافة، واجدا نفسه في حلّ من أي زمالة. وليدّعوا أني فررت، كل لذاته والموت للجميع، ولكن لفه خجل العري المباغت إذ واجهته بها شهلة في أحد شوارع تونس..وهران من هذا العلو تبدو...***»[1].

يواجهنا في هذا المقطع موضوع الانعزال الذي تتصل به الذات الغائبة كموضع أوّل دون توسيع دائرته نحو الأسباب أو العوامل التي أنتجته كوضع، وموضوع الموت وواقعة اغتيال الزميل التي لا يعطي السارد تفاصيلها، وموضوع المحنة الذي يفضل السارد الخوض في تشكيله اللّفظي بدلا من إنارته كموضوع ذي خيوط متعددة، ثم موضوع الفرار وانفصاله عن مهنة الصحافة دون الإحاطة بهذه الواقعة أيضا، وحالة الحزن والهلع والغضب والخجل دون الإشارة إلى أنّها

1- الحبيب السايح: *"رواية تماسخت دم النسيان"*، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2003، ص.7.

حالات نفسية ربما أنتجتها جملة هذه الوقائع المتفرقة، ثم يخوض في موضوع وصفي لمدينة وهران.

ينتقل السارد بين هذه المواضيع دون أدوات ربط، تميّز طبيعة العلاقة بينها مثلا العلاقة السببية أو الترتيب الزمني لهذه الوقائع أي التتابع أو الاستتباع[1]. ويتكرّر موضوع الموت في مقاطع متفرقة من الرّواية مع أحكام قيمية لهذا القدر المحتوم، وهذا ما يجعله موضوعا مجسما، ومع أنّه يحتل مساحة كبيرة فيها، إلاّ أنّ تعرضه كما باقي المواضيع الأخرى المهيمنة لطابع التقطع والجزئية الذي يتسم به الأسلوب العام، والتحوّل إلى مواضيع أخرى، منعه من أن يكون موضوعا موحّدا ومكتملا ونهائيا. وكذلك موضوع الفرار الذي يعتبر موضوعا متكرّرا في مقاطع كثيرة من الرّواية لا تنار حوله أي عوامل أساسية، تبنى من خلاله بنية عاملية موحّدة. ومن أمثلة تناول موضوع الفرار في مواقع أخرى قول السارد: ***«..في العطلة اتحدت عصابته بعصابتي، فصار الحيّ كله لنا، ولكن خيرة كانت رحلت لتتزوج تاجرا من وهران. لم يغصهما تلف الدهر برغم زخم حَاضر كابس على المائدة، لأنّ تيار الحنين كان جارفا.***

- ***أمرّ وارد حتى إغلاق الحدود.***
- ***الوضع الأمني متدهور، وفرنسا تشدد إجراءات منح التأشيرة.***
- ***مئات الآلاف يكونون متأهبين للمغادرة، بعض المسؤولين الكبار يكونون رحّلوا عائلاتهم إلى الخارج.***
- ***اعرف محامين وأطباء ومهندسين ورجال إعلام وجامعيين قد غادروا فعلا.***
- ***الأخبار تتحدث عن حركة عبور على الحدود.***

.....

1- يراجع: عثماني الميلود: *"شعرية تودوروف"*، ط1، منشورات عيون، الدار البيضاء، 1990، ص.50.

العالم كلّه مرجرج وكلّ يطلب العافية، المهم.

تعرف صديقه فأنت الذي وصفته لي كما تصف بقية بخس من الزمن الهلالي وتنهدت: محصلة فظيعة ! ولكنه ليس سوى زعنفة انتهازية، أضفت.

عاش في غيبوبة دينية محنطا بصفرة مراجع مهومة»[1].

يتراءى لنا من خلال هذا المقطع الطريقة المتقطعة التي يتمظهر بها موضوع الفرار حيث ينتقل السارد في بداية المقطع من سرد ذكريات طفولته المتمردة مع صديقه في الحيّ، إلى الحديث عن موضوع الفرار الذي لا يربطه بأي حال مع موضوع الذكرى الذي سبقه. وحتى في صميم موضوع الفرار، يمارس أيضا السرد المتقطع، بجمعه لعدد من أخبار الهروب التي لا يربطها رابط زمني ولا سببي، وينهي موضوع الفرار بشكل متقطع أيضا، بالتحوّل إلى الحديث عن شخصية ممثلة بضمير الغائب يصفها ويصف اهتماماتها دون أن يكون الفرار من بينها، فهو ليس انتقالا من العام إلى الخاص، بل هو انتقال بين ثلاثة مواضيع دون أي رابط منطقي في السرد. وكذلك مجموعة كبيرة من وقائع الاغتيال تدخل في إطار الذكرى والعرض الجزئي يسردها السارد بشكل متقطع فقير بالتفاصيل التي يمكنها إنارة حدث القتل وإضاءة أبعاده الاجتماعية والإيديولوجية أو غيرها. كلّ ما يسلّط عليه الضوء هو الأبعاد النفسية التأثرية له وللشخصية الغائبة، في مواجهة جملة هذه الوقائع، أو جملة الصور التي يرصدها السارد من نافذة الغرفة. مع ما تثيره من تساؤلات ذهنية أو كومة الذكريات التي ما تنفك تقتطع هذه المكونات كي تتمظهر أيضا بشكل جزئي، وتقتطع أيضا بمساحات تعبيرية تأثرية لما تثيره من مشاعر تتراوح بين الاستياء والحنين.

وبهذا الشكل، ومن هذا النوع، تتمظهر مجموعة هائلة من المواضيع الجزئية في رواية **تماسخت**، ليبدو الفعل العام، فعل نقلٍ ورصدٍ تتجمع تحته عناصر نصيّة تتراوح في نوع واحد من الملفوظات السردية نسميها كما سمّاها **غريماس** ملفوظات

1- **الرّواية**، ص11 - 12.

الحالة énonces d'état [1] وفي انبثاق هذه الملفوظات تنبثق المواضيع المتتابعة، وفي ذلك يقول **باختين**:«إنّ تعدّدية الحالات المقترن بالوصف البروتوكولي للحياة الواقعية يؤدي إلى تعدّدية البرامج»[2]. والبرامج مرادف للمواضيع عند **باختين** كما عند **غريماس** "Greimas" لأنّها المشاريع الساعية إلى تحقيقها أو تحقيق مواضيع ضديدة لها « فكلّ شيء في الحياة ذو طبيعة طباقية قائمة على التعارض، إنّها أصوات مختلفة متعددة تكشف عن تنوع الحياة وتعقد المعاناة البشرية»[3].

وهذا ما يؤسس لتنوع لفظي يشكل بتجمعه صورة اللّغة المتعددة الأصوات. وفيما يأتي نفصل في ظاهرة انبثاق الحالات التي ينبني عليها انبثاق المواضيع.

1- 1- إنبثاق الحالات:

تتأسس ظاهرة انبثاق الحالات على تضافر مجموعة هائلة من ملفوظات الحالة المتعلقة بالوضع الذي فيه السارد، وباجتماعها تتشكل صورة تراكمية للغة، مكونة من تعدّد الصور التعبيرية عن هذه الأوضاع، وهذا شكل من أشكال التعدد اللّغوي في **تماسخت**.

تستند هذه الظاهرة إلى فعل أساسي يقوم به السارد هو فعل التأمل والرصد من نافذة الغرفة، ويستمر هذا الفعل طوال الرواية، ويتحوّل التذكير بالتواجد في هذا الموقع لازمة يقتطع بها السارد موضوعاته في مواقع عديدة ومتفرقة منها، لتبدو بذلك في مجملها مجموعة استغراقات تأملية في الأشياء المحيطة به وفي حاله النفسية، وفي ذكرياته الماضية، وإذ يبدو السارد من هذا الموقع في حالة ثبات

---

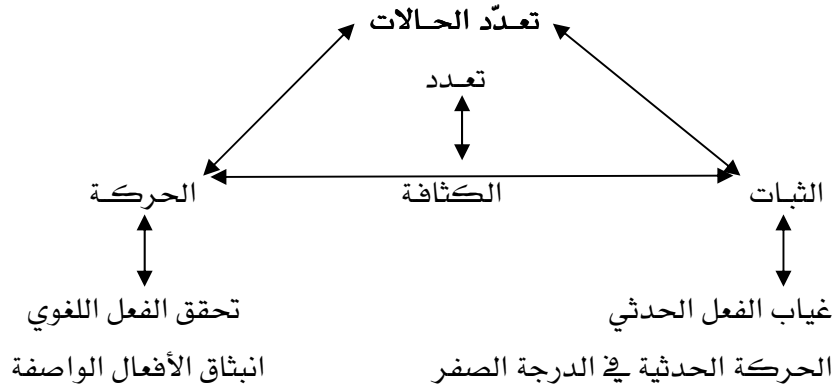
1 – يراجع: حميد الحمداني: " ***بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي***"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1991، ص34.

2 – باختين: " ***شعرية دوستويفسكي***"، ص.62

3 – نفسه، الصفحة نفسها.

منزلقة بين ثلاثة أوضاع: ذات حالة، ذات قول، ذات رغبة* فإنّ هذا الثبات الحدثي أنشأ بالموازة حركيّة، على مستوى اللّغة، يؤسّسها التنويع التعبيري عن وضع واحد وثابت تنتج عنه كثافة "opacité" حاليّة ولغوية. والكثافة هي التضخم في المادة المسرودة وانمحاء للحدث[1] وحضور للمظاهر البلاغية**. لهذه الظاهرة وجهان: وجه الثبات الحدثي الذي يبقي الذات في وضع واحد لا يتغيّر بأيّ فعل تحويلي، فيكون الفعل في الدرجة الصفر، ووجه الحركة اللّغوية الذي تشكله المظاهر البلاغية التي تساعد على توسيع مدى تصويرية الخطاب الأدبي والمتمظهر عبر التنوع اللفظي والصيغي المتعدّد الواصف لحال واحدة.

وهنا يفتح السارد بهذا النسق المقصود بابا واسعًا للغة، تستعرض من خلاله قدراتها الإنجازية التعبيرية، في سبيل تحققها كموضوع مستهدف، فيبدو الوضع كهذا الرسم:



*- هذه الذوات تدخل جميعها في إطار ملفوظ الحالة وهي ذوات حالة ويقابلها ذات الإنجاز في ملفوظ الإنجاز، وهذا التصنيف وضعه غريماس، يراجع Greimas : ***« Sémantique structurale, recherche de méthode »***.

1 - يراجع: السعيد بوطاجين: ***"السرد ووهم المرجع"***، ص14.

** - الكثافة بهذا المفهوم وضعها تودوروف وترجمت أيضا ثخانة، يراجع عثماني الميلود: ***"شعرية تودوروف"***، ص38.

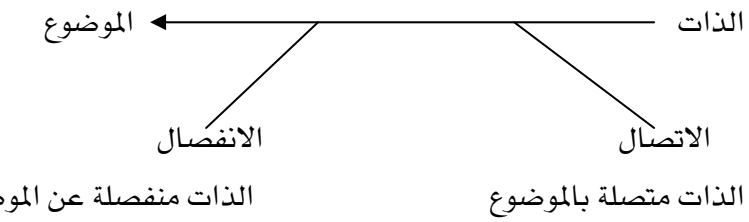
وتمثيلا لطريقة تمظهر الحالة هذا المقطع: « ***فصل الزجاج بينه وبين الغابة، حيث ودَّ أن تتلاشى صرخته المكظومة كما ودّ أن لو بعث فيها حيوانا وحشًا أو طائرا ليمكّنه أن يختار، وساورته رغبة في صدم الزجاج برأسيّة، فمواعيده ورغبته ومواقيته وفرحه رهنتها الحماقة السافرة الشامتة مغلقة دونه أي سبيل إلى غير موته على ألاّ يكون بسيطا تافها لينتصر على واقعه المذل إياه كعبد خصي***»[1].

تتمظهر عبر هذه العينة البسيطة حالات الرغبة التي تساور الذات في الخروج من واقعها الذي يفصل بينه وبين خارجه زجاج النافذة، فتتقاذفها الرغبات: رغبته في كسر الزجاج، رغبته في أن يصرخ وتخترق صرخته هذا الحاجز، رغبته في أن ينيب عنه حيوانا للخروج نحو الغابة التي هي رمز التحرّر من واقعه، ثم تُحسِسُه بالعجز عن تحقيق ذلك حاله المترامية بين الحماقة والبساطة والتفاهة والعبودية، التي تبقيه في حال الثبات أمام زجاج غرفته، دون حركة انفصالية عن هذا الواقع.

ويتمثل ملفوظ الحالة الأساسي في حال الانعزال بالغرفة، وتتفرع عنه تعبيرات وصفية تدور في الوضع نفسه، وفي مجموعة من الحالات الفرعية الناتجة عنه، وهذا ما يحقق ظاهرة التعدّد اللغوي المعبّر عن حال واحدة وثابتة.

وما تتميز به ملفوظات الحالة التي وضعها "غريماس" بهذا الشكل:

ملفوظ الحالة[1]



1 – ***الرّواية***، ص.35

2 – حميد الحمداني: ***"بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي"***، ص34.

هو أنّها ذات طابع حواري، وذلك أنّ الذات إذا ما كانت متصلة بموضوع ما فإنّها منطقيّا منفصلة عن موضوع آخر ضديد، قد لا يحضر في سياق السرد ولكنّه يحضر في الدلالة المستترة وفي ذهن القارئ والعكس أيضا. فحال الاتصال بموضوع العزلة في الغرفة مثلا تقرأ أيضا بأنها حال انفصال عن الحال الضديدة لها وهي الانطلاق والتحرّر من هذا الوضع. ووضع الاتصال بحال البساطة والتفاهة يعني أيضا الانفصال عن حال العظمة والأهمية، كمفهوم مناقض للأول، لذلك فإنّ دائرة التعدد اللغوي بهذا الشكل تتوسع لتشمل حتى كلمات لم يكتبها الكاتب، ولكنها متمظهرة في الدلالة المحيطة بما كتبه، وتحضر في ذهن القارئ، ضمن الحقول الدلالية المحيطة بالكلمات. فالكلمة كما يراها **باختين** ذات طابع حواري تحضر معها مجموعة من الألفاظ الأخرى التي تحيط بها ضمن الدلالة غير المباشرة للخطاب المسرود، فحسبه، هناك في الغالب غياب للخطاب المباشر، ويجب على القارئ أن يفهم القصدية العامة العميقة للكاتب[1] لكي يتمكن من قراءة تلك الكلمات الأخرى المتخيفة.

والأهم عندنا هنا هو أن ملفوظات الحالة تفتح المجال للتعدّد اللغوي كي يتمظهر بشكل أوسع ممّا هو مكتوب، وتتسع بذلك دائرة اللّغة الموضوع التي نسير في طريق حصرها.

واستنادا إلى ما قلناه سابقا حول مفهوم الانبثاق، من أنّه ظاهرة تتأسس على التعدّد والخطيّة فإنّ ملفوظات الحالة في تمظهرها المنبثق تعتمد على وسيلتين يسخرهما السارد لذلك وهما أفعال الحالة التي تصنع مناخ التعدّد، والتوالد التشبيهي الذي يخلق التعدد أيضا والخطيّة، ونبدأ برصد المظهر الأوّل.

1- 1- 1- أفعال الحالة:

تنبني **تماسخت** على فعل أساس يتدرج تحته جميع الأفعال المتبقية، يمثل الموقع الأساس لذات السارد التي تتمظهر تارة عبر ضمير المتكلم، في ملكيتها

---

1 – يراجع: ميخائيل باختين: *"تحليل الخطاب الروائي"*، ص.81

لهذا الفعل، وتارة عبر ضمير الغائب المالك للفعل نفسه. هذا الدور الذي ينبني عليه الفضاء التصوّري **لتماسخت** هو فعل التأمل من النافذة نحو العالم الخارجي للغرفة، ونحو العالم الداخلي النفسي الآني والمخزوني لهذه الشخصية، تأمّلٌ في المشكلة الجوهرية التي يعيشها هذا المثقف المعزول في غرفته المغلقة، المطلة على المدينة التي لا يعرفها. وبالموازاة مع رصده لكلّ ما حوله يقوم السارد بفعل الكلام. ويتجسد كفعل ملموس منذ أوّل لفظة في الرواية، حيث يتمظهر وعيه وتلفظه للكلام، حول الذات الغائبة الممثلة بهو ماثلة في هذه الغرفة. لذلك يبدو الفعل العام **لتماسخت** فعل نقل وعرض يرافقه تضخمٌ في المادة المنقولة.

وفعل التأمّل معناه نَظَرَ في الأمر مليًّا[1] أي أطال وتمعن وهو ذو طبيعة تكثيفية وظيفته رصد الأمور بكلّ جزئياتها، وهذه الجزئيات المرصودة في **تماسخت** تتراوح بين مرئيات ومحسوسات وذكريات مسترجعة ومتخيلات مفتعلة، وإفضاءات نفسية، وكلٌّ منها قائم على فعل خاص من ذلك فعل التذكّر، كقول السارد مثلا:

- ***« أذكر أنّك لم تجد ما تنكيها به إلاّ حكاية مواطنها الحضري القح في الحمام العمومي مع العروبي...»*** [2].
- ***« تذكر كنّا نقطع حيًّا آخر معاديا، أو نذهب للسينما...»*** [3].
- ***«...لكن ما يلبث حتى تفقده محنة شبابه أي التذاذ إذ تعاوده التذكار رهنا له لبدعة الجماهير...»***[4].

وكذلك فعل التخيّل ومن أمثلته قوله:

1– فؤاد إفرام البستاني: *"منجد الطلاب"*، ط17، دار المشرق، بيروت، 1974، ص.13

2– **الرّواية**، ص.13

3 - نفسه، ص.37

4 – نفسه، ص52.

- ***«... وفزعه بقدر ما بهره أن يتراءى له ما يتخيله حقيقة: تحت تلك الأنوار تبع الوحوش يجحفلون...»*** [1].

- ***«... كأنّما هو يستعيد أيام الغدير في دشرتهم البائدة...»*** [2].

وتتمظهر عبر هذين الفعلين التذكر والتخيّل، جزئيات التجارب التي قد تتقارب أو تتباعد، بواسطة عمليات التفكيك والتركيب، فتتجلى قدرة حفظ الصور وتنظيمها أو إعادة تركيبها وابتكارها [3].

وتتخلل هذه المقطوعات، اقتطاعات كلامية وأفعال قولية، تكون في صورة تساؤلات تثير السارد، سببها ما يراه أو يتذكره أو يحيّره أو يؤلمه أو يفرحه فتأتي في شكل إفضاءات مشاعرية تتسم بلغة شعرية تميز عادة أسلوب البوح الشعري، الذي نقدم منه هذا المقطع:

«... مؤقفص أنا لا أشبه محنة الطير، لأنّي أنتقل من ركن إلى ركنٍ في أكثر من شباك، وفي الحوض، حين يخرج يسيجه حديد مربعا سقفا له، حتى لا مخرج، فيقبع بين أربعة حيطان فتطلع عليه الشمس بأمل مهرشم وتغرب عنه في نبع شقاوته بالمجهول الليلي، يرقب تعريش داليته» [4].

هذه الأفعال تنتمي نوعيّا إلى دائرة الأفعال اللغوية التي صنّفها **أوستين** "Austin" ثم **سيرل** "Searle" وأسمياها أفعال الكلام [5]، وهي نتاج تعبيري لفعل الكلام الأساسي الذي يقوم به السارد كفعل عام للحكي، حيث يبدو ساردا محيطا بكلّ شيء، تمرّ كل الوقائع المذكورة في الرّواية عبر تلفظه الخاص ورؤياه الوحيدة. وقد أسهمت مجتمعة في إمحاء الحدث ووسم النص بطابع النقل

1- الرواية، ص 9.

2- نفسه، ص 12.

3- يراجع: جابر عصفور: *"زمن الرّواية"*، دار الثقافة، سوريا، 1999، ص190.

4- *الرّواية*، ص89.

5- عمر بلخير: *"تحليل الخطاب المسرحي"*، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003، ص158.

والعرض والوصفية، الذي أضفى صورة التضخم والكثافة على البناء اللّغوي، ولاتسامها بهذه الصفة، فقد اعتبرها "**جيرار جينيت** Gérard GENETTE" أفعالا وصفية، بعد أن ميّزها في دائرة الأفعال اللغوية التي وضعها **سيرل** وقد أطلق عليها أسماء أخرى منها الأفعال القولية في كتابه "Figures III"[1] واسم أفعال التخييل في كتابه "Fiction et Diction" [2]. وما تتميز به هذه الأفعال عنده، هو إثارتها لفعل الوصف[3]. وهذا التصور يتجسد في رواية **تماسخت** بشكل جليّ، حيث تتسم غالبية المقاطع، فيما عدا المقاطع الحوارية بين الشخصيات، بما سمّاه **"عبد الله رضوان"** الانثيال الحرّ للصفات ويقول فيه: « إنّه انثيال متوال للأسماء والصفات ضمن مشهد يتوالى فيه القول في إسهاب متواصل، لا يكاد ينقطع، فينفتح أسلوب الانثيال الحرّ للغة»، فهناك من يطيل في وصف المشهد بذكاء فيكون التعامل مع اللّغة عند القراءة أكثر إبهارا من الموقف ذاته[4].

وأسلوب الانثيال الذي أسميناه نحن انبثاقا، يتمظهر في الرّواية بقوّة اللّغة المبهرة إلاّ أنّ الفرق هو أن السارد هنا لا يطيل المواقف في إسهاب وإنّما يقتطعها بغيرها ويعدّدها، لتتعدّد مع ذلك أوجه اللّغة الواصفة المتجددة المنبثقة عن مختلف مواضيع الحالة المعروضة في النص، وهذا العرض تسهم في إعداده ظاهرة أخرى نسميها التوالد التشبيهي.

1- 1- 2- التوالد التشبيهي:

ما نقصده بالتوالد التشبيبهي، هو توالد الحالات من بعضها عن طريق علاقة المشابهة، وقد تتعدّد أساليب التوالد السردي، فهناك حسب **تودوروف**

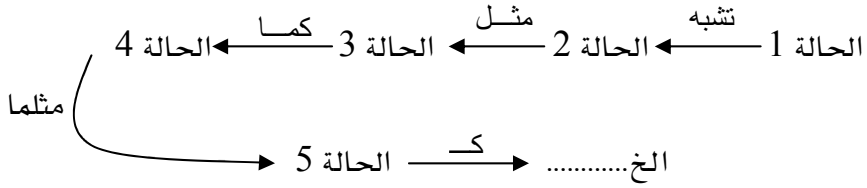
1- Voir : Gérard GENETTE : « ***Figure III »***, Coll-Poétique, Ed. Seuil, Paris, 1972.

2 - Voir : Gérard GENETTE : ***« Fiction et diction »***, Ed. Seuil, Paris, 1991, P41.

3 - Ibid, P43.

4– يراجع: عبد الله رضوان، *" **البنى السردية**"* ، دار اليازوري للنشر، عمان، 2003، ص.40

مبادئ تناسل لا نهائية تظهر من النصوص[1]. وفي **تماسخت** تتراكم الحالات وتتجاور إلى بعضها عن طريق أسلوب التشبيه أو التماثل وهذا الأسلوب يفتح المجال للتنويع اللغوي، كي يتمظهر عبر مختلف الصور التشبيهية البلاغية، التي تقوّي وتجمّل صورة اللّغة، فيبدو مسار البناء كهذا الشكل:



وتطبيقا لهذا الوضع المثال التالي:

يقول السارد: [2]

«حالي ← ك ← ***حال وهران*** ← مثل ← ***سدّ في وجه الصحراء الزاحفة***

غياب الأداة (تشبيه بليغ)

← ***امرأة نائمة على عين محارب في خندق*** ← مثل

فارس يؤلمه أنّه هزم غريما شجاعا».

هذا مثال عن اقتران الحالات القائم على المشابهة، وهو شكل منتشر في معظم النص يؤكده انتشار أدوات التشبيه المختلفة ك: مثل- مثلما، يشبه، الكاف، يماثل، ...الخ ولا يقتصر أمر التجاور بالمشابهة على مواضيع الحالة، إنما يقترن هذا الأسلوب أيضا بعرض الوقائع المتذكرة خصوصا منها وقائع الاغتيال والموت، فتتشابه تلك الوقائع في بشاعتها، كما تشترك في الأثر الذي تتركه في السارد وفي الشخصية الغائبة، وفي كريم وكل الشخصيات المحيطة، ليتحوّل الكلام من رصد خيوطها إلى استعراض الحالات الناتجة عنها ومن أمثلة ذلك: «***لا تضحيه الذكرى غير عويل الجفاء وتحومه طيفا يبصر خلقا***

1- يراجع: عثماني الميلود: *"شعرية تودوروف"*، ص.05

2- *الرّواية*، ص.7

في وطن، كان له يجوسون فيه بألثمة سوداء كتلك التي كان المهاجمون الأربعة يتقنعون بها لما باغتوا إسماعيل، تنسحب من أمامهم الحياة وينزل النهار أسترة على شمسه...»[1].

وفي موقع آخر من الرّواية عندما يتحول السارد من سرد الحالات المتعلقة بالذات الممثلة بهو، في الغرفة وخارجها إلى سرد الحالات المتعلقة بالذات كريم التي خرجت من وضع مشابه لتقوم برحلة من الجزائر إلى المغرب إلى تونس ثم عودة إلى الجزائر، يقوم السارد باستجماع حالات مشابهة للوضع الأوّل، يجترّها بصياغات أخرى، ويعرضها بالطريقة نفسها أي التماثل والمشابهة.

يبقى حال الاستياء والحزن والرغبة في وضع مختلف تتحرّر فيه الكتابة من كلّ الضغوطات، وتتحرّر فيه النفس من وطأة أخبار الموت المنتشرة في كلّ مكان، إحساسا حادا بالعادة والتكرار، فيبدو تراكم الحالات المتقاربة نفسيا، كما يقول **"جينيت"** علامات على أنّ الكاتب نفسه يعيش مثل هذه المشاهد بحدّة تنسيه التمييز بين الجهات[2]. لكن الوضع في هذه الرّواية هو أنّ السارد يتعمد تنويع الجهات، وكلّ الأماكن عنده تثير نفس الأحاسيس والحالات، وإنّما تعديدها أو كما يقول **"جينيت"** اجترارها أمر مقصود ، ومثال ذلك المقطع التالي:

« ***وها إني وحدي في هذا الطابق تسحقني الخيبة الحنين إلى دفء أولغا في مسرح البولشوي، في الساحة الحمراء، في الطابور إلى مزار إيليتش، أمام الناقوس العظيم المهرشم عند أقدام الكنيسة المحولة، تحت ظل بوشكين، في فضاء مدينة الكواكب، بين زخارف أروقة ميتروموسكو، في أجنحة***

---

1 – ***الرّواية***، ص63–64.

2 – يراجع: جيرار جينت: ***"خطاب الحكاية"***، ط3، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003، ص 138.

بازار"القوم"، في الصباحات الفارغة، في المساءات العامرة فتنة»[1]. نلاحظ في هذا المقطع غياب أدوات التشبيه لكن الإحساس بالتماثل موجود بين هذه الأماكن، موجود من خلال حروف وظروف المكان : في- إلى- أمام-عند- تحت-بين، وظروف الزمان- في الصباحات- في المساءات، فتواجد السارد في هذه الغرفة يذكره بلحظات تواجده مع "أولغا" في مسرح البولشوي، وكذلك الأمر في مختلف الأماكن التي يذكرها في المقطع ويسمى **"جينت"** مثل هذا الوضع باجترار اللحظة[2]، حيث تبدو اللحظات مائلة بقوة إلى التشابه والالتباس فيما بينها، وذلك عائد حسبه إلى تجربة التذكر اللاإرادي[3]، وهنا تبدو لنا ظاهرة التشبيه ملازمة لفعل التذكر الذي رصدناه سابقا، فيبدوان عاملين متساندين في عملية تجميع الحالات وتكثيفها، لتتكثف بذلك صورة اللّغة.

وقد أشار **"صلاح صالح"** في كتابه "سرديات الرّواية العربية" إلى ظاهرة التوالد التشبيهي مسميّا إيّاها استدارة التشبيه[4]، وحسبه فالحكايات في النص النثري تتفرع عنه استدارات خيطية لا تنفك عنه صورها بهذا الشكل .

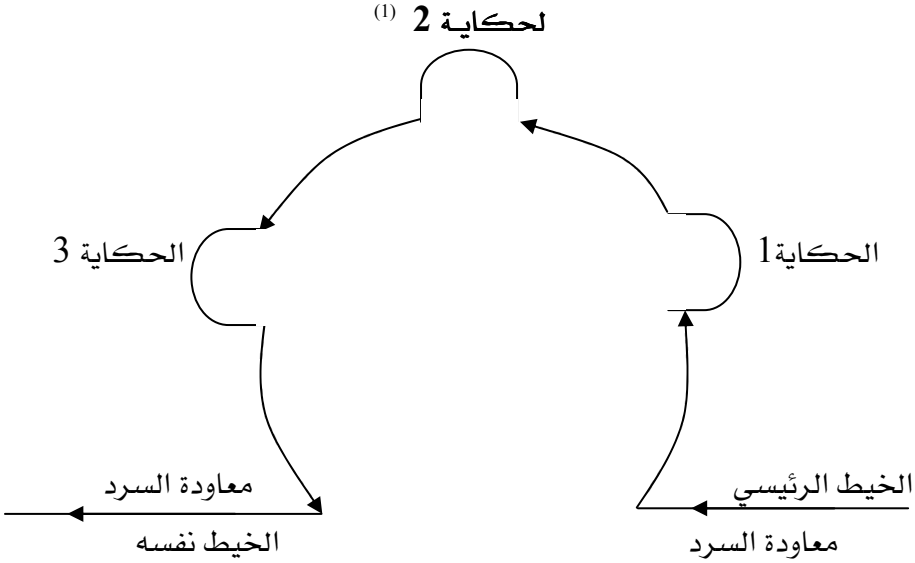
---

1 – ***الرّواية***، ص153.

2 – يراجع: جيرار جينيت: *"**خطاب الحكاية**"*، ص138.

3 – نفسه، الصفحة نفسها.

4 – يراجع: صلاح صالح: *"**سرديات الرّواية العربية المعاصرة**"*، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،2003، ص299.



وقد طبق هذا الرسم على حكاية التاجر والعفريت في ألف ليلة وليلة وما يتفرع عنها من حكايات فرعية وهذا التناول مشابه تماما للطرح الذي عرضه **تودوروف** في تحليله لنفس المادة مسميا إياها التوالد السردي أو توالد الحكايات المتضمنة[2]، والفرق بين هذا المظهر والتوالد التشبيهي والذي نحن بصدده، هو أنّه هنا قائم على بناءات أقل جزئية، فهو ماثل على مستوى الجملة التي قدرناها سابقا كمشهد معبر عن الحالة، وهذا ما يجعل الحالات كتفرعات متوالدة كثيرة جدا، تعطي المسار السردي سمة الانبثاق والتدفق اللّغوي، القائم على ما أسماه الجرجاني في أسرار البلاغة بالتشبيه المتعدد[3] وهو ما ترد فيه الموضوعات متتابعة والتشبيهات متجاورة متلاحمة ومرتبطة ببعضها متراكمة تباعا إما بغرض التأكيد أو منح النص نسقا من الإيقاع أو بغرض التكثيف والتمطيط كما هو الحال في **تماسخت**، والتمطيط التشبيهي يعرف أيضا بالتناسل

1 – يراجع: صلاح صالح: *"سرديات الرّواية العربية المعاصرة"*، ص302 .

2 – Voir : T.TODORV : ***« Poétique de la prose »,*** Op-cite.

3 – يراجع: عبد القاهر الجرجاني: *"أسرار البلاغة"*، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، ط1، دار الجيل، بيروت، ص187.

التشبيهي وهو سمة بارزة في الشعر العربي المعاصر[1]، وإذ نرصده في هذا النموذج النثري فإنّنا نؤكد بروزه الفعال في تنظيم المادة المتعددة المتدفقة، والمكونة من سيل من الموضوعات تنظيما يرى فيه **عبد الإله سليم** إمكانية لتعدد التصورات و لا نهائيتها، ومجالا لإقرار الانسجام في مادة قد تكون اعتباطية وتنافرية[2]. وفي **تماسخت** فإنّ هذا التسلسل التشبيهي هو أبرز وسيلة لتنظيم التراكم الهائل للحالات.

إنّ أسلوب التشبيه يخلص هو أيضا إلى الوصف وإلى تراكم الصفات لأن تعريف التشبيه عند البلاغيين هو: صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة أو جهات كثيرة، لا من جميع جهاته، لأنّه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه[3]، وهكذا فإن الاختلاف قائم بين هذه الصفات لذلك فتواجدها المكثف يؤسس لظاهرة التعدد اللغوي.

إنّ هذا التعدد يمنحه الكاتب صيغا مقصودة تجعله يتسم بالانبثاق ليتحول الوصف في هذه الرواية من دوره المعروف بالخفوت كاستراحة، كما سماها **"جينيت"** وقفة[4] إلى عنصر تكويني ملازم للحركة السردية يتسم هو أيضا بالحركة السريعة فيتمظهر عبر انبثاق للصفات.

1- 1- 3- انبثاق الصفات :

إنّ مجال الوصف في الرّواية هو من أهم المساحات التي تَستعرض فيها اللغةُ قدراتِها التعبيرية والجمالية، وفي مثال الرّواية الحديثة التي يتخذ فيها المسار السردي سمة الموضوع الموحد السائر في إطار برنامج سردي عام، يتمظهر

1- يراجع: عبد الإله سليم: *"بنيات المشابهة في اللّغة العربية"*، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2001، ص160.

2- نفسه، الصفحة نفسها.

3 – ابن رشيق القيرواني: *" العمدة في محاسن الشعر وآدابه"*، ط1، دار المكتبة العلمية، لبنان، 2001، ص289.

4 – تراجع: الوقفة الوصفية عند جيرار جينيت: *"خطاب الحكاية"*، ص112.

الوصف كوقفات استراحية مقترنة بتشخيص الأشياء والشخصيات والأمكنة[1] لكنه قد يخرج عن دور الوقفة ليصبح نشاطا مكثفا، وغالبا مسايرا لفعل التأمل الفكري والبدني الذي يكون نشاطا إجماليا وحكاية كأي حكاية أخرى[2] وهكذا يتمظهر الوصف في رواية **تماسخت** كظاهرة كلية ومكثفة تتلاشى مع السرد وتتداخل فيه، إضافة إلى أنها تتسم بالاندفاع والانبثاق، وما يسمها بذلك هو اتخاذها شكل الجمل الفعلية السريعة المتدافعة إلى درجة إلغاء حروف الربط أحيانا فتتكدس الأفعال الحركية منها والواصفة، وهي أفعال عارضة كثيرة ليست فعالة حدثيا[3]. لكنها فعالة لغويا، لأنّها تسهم بقوة في تشكيل صورة اللّغة الطاغية على **تماسخت**، وهذه الفعالية جعلت **"تودورف"** يصنفها كأفعال تحويلية أسماها تحولات الوصف[4]. فالوصف يوقف الحركة على مستوى الحدث الدرامي، لكنه ينشطها ويحوّلها على مستوى الحدث اللّغوي، يقول السارد: « ***ومن زيده يحس نفسه تشكل، فلا يمكث في أرض لذلك إلاّ ليعاوده الرحيل، ليلج مسرى قضائه المجهول على جناح فجعة الضياع حيث ففرت عليه محطتها السككية بأشيائها المنسحقة بمثل تلك الكآبات التي كانت عبرت وجه أمه لما وقفت له في صحن حوشهم بصمت الدم، لا تكون أظهرت أمامه عزة إلا في تلك اللحظة التي خلالها فتق رأسه أغشيتها ليصرخ فيها بفرحتها الموجعة فتراه وتشمه وترومه وتحضنه بآخر الإعياء كأغلى ما تكون عليه التحفة النادرة التي شكلتها من جسدها إربا إربا...*** »[5].

1- يراجع:حميد الحمداني: *"بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي"*، ص78.

2- يراجع:جيرار جينيت: *"خطاب الحكاية"*، ص117.

3- يراجع:سعيد بوطاجين: *" الرّواية ووهم المرجع"*، ص62.

4- يراجع:عثماني الميلود: *"شعرية تودوروف"*، ص60.

5 - **الرّواية**، ص8.

هذه الأفعال الواردة في المقطع لا تشير إلى حدث معين ولا تغير من واقع ما، كل ما تعمل عليه هو الإحاطة بحال الوحدة التي تعانيها الذات وحال الحنين إلى الذكريات الماضية، فأن "تعبر الكآبات" وأن "تتبدد غيوم الأسئلة" وأن "يتمخلب الصدر" كلها أفعال استعارية لا تقوم سوى بوظيفة تعبيرية وصفية وشعرية قائمة على أسلوب الاستعارة تدفع بالخطاب اللغوي نحو الأمام، واتخاذه لصيغة الفعل يمنحه سرعة تضاف إليها صيغ أخرى تؤسس أيضا حركة الانبثاق العامة لصورة اللّغة، ومن هذه الصيغ صيغة اسم الفاعل واسم المفعول التي تصنع نفس السرعة والاندفاع لأنها تمتلك وظيفة الفعل[1]. وهي أوزان منتشرة بكثرة في الرواية، وهي أكثر انتشارا في الأجزاء التي يلتفت فيها السارد إلى سرد وقائع رحلة **كريم** وأفعاله العادية التي يقوم بها أثناء تجواله أو استقراره في الأماكن التي زارها. في مثل هذه المقاطع يتخذ السرد مسار الحكاية الموجهة زمانيا المتتابعة حدثيا يخرج فيها السرد من حكاية الأقوال إلى حكاية الأحداث، ونظرا لما يفرضه هذا المسار من خفوت لغوي، فإن السارد يتوجه إلى صيغ اسم الفاعل ليعبر عن أفعال هذه الذات والذوات المحيطة بها كي يبقى مساره اللغوي في نفس السرعة التي تحتويها المقاطع الوصفية العاملة على تكديس الحالات.

ومن أمثلة ورود صيغ اسم الفاعل قوله « ***كافرا ساخطا مبددا أوراقه راكلا المسجلة قاذفا المحفظة من النافذة إلى القمامة خارجا متأبطا آخر البيانات والنار في يده ثمنا لتخلصه من أسر ما شرنق خياله وكلس إحساسه وبلبل عقله: الجماهير! ملتبسا برائحة المداد المحرق عري ذاته المغربة لحقيقته الغائبة في كونه إنسانا فردا متميزا أكبر من خلية وأوسع من حلقة وأقوم من سر، رافضا تقديم أي حيثية لقرار انفصاله مكابرا على تجرع مرارة الخيبة***»[2].

1- يراجع: د. شعبان صلاح: *"الجملة الوصفية في النحو العربي"*، دار غريب للنشر، القاهرة، 2004، ص29.

2- **الرّواية**، ص55.

ومن أمثلة ورود اسم المفعول :

«..مبهورة بالليل الملون، مسحورة بأنوار القناديل..ممزوجة بدخان احتراق الجاوي ... معروكة بعطر الياسمين ...»[1].

هذا التكديس للصفات يعمل هو أيضا على تكديس الحالات، ومن ثم على تعدد المواضيع وتعدد الأصوات اللغوية، ويتأسس على الظواهر التي سبق ذكرها، وكذلك على المكونات الأساسية لكل حكي، وهو تشخيص الأشياء والأشخاص والأمكنة، لذلك تتمظهر مقاطع وصفية أخرى متعلقة بعدد كبير من الشخصيات العابرة، والأشياء المحيطة بها وبمختلف الأماكن التي يزورها **كريم** أو يتخيلها السارد في رحلته المفترضة مع **الشيخ العربي** الذي ينقله إلى وقائع الموت الماضية المرتبطة بفعل الكتابة، وهذا الدور الطبيعي للوصف يقترن بهذه الوقائع ويمنح المجال للغة كي تتمظهر في دورها الناقل والاستعراضي الجمالي.

هذا الدور التقليدي للوصف بتزاوجه مع هذا الواقع التأسيسي الجديد الذي وضعه فيه أسلوب الكاتب، يجعل الوصف كنوع من أنواع المغامرة الكتابية يتجلى فيها الفعل الكلامي بكل قدراته التعبيرية الرامية إلى إقامة صورة متميزة للغة الموضوع. فهو بهذا الأسلوب يوفر شرط السرعة الملائمة لظاهرة الانبثاق وشرط التعدد أيضا، فالوصف عند "**جيرالد برانس** Gérard Prince" « يمكن أن يقال إنّه يتألف من مضمون تيمة تشير إلى الشيء أو الكائن أو الموقف أو الحوادث (منزل مثلا) ومجموعة من التيمات الفرعية التي تشير إلى الأجزاء المقابلة (باب، غرفة، نافذة) والتيمات وكذلك التيمات الفرعية يمكن أن تتميز بنوعيتها أو وفقا لوظيفتها واستخدامها، فالوصف يمكن أن يكون بشكل أو بآخر تفصيليّا ودقيقا نموذجيا أو مؤسلبا»[2].

2- الرواية، ص44.

1- جيرالد برانس: *"المصطلح السردي"*، ص58.

وهكذا فالوصف بشكله النموذجي المعتاد وبطابعه المؤسلب الجديد يؤسس لظاهرة الانبثاق الموضوعاتي القائمة أساسا على تعدد المواضيع وسرعتها، وفي طريق تعييننا للظواهر المؤسسة لهذه الصورة نتناول فيما يأتي مظهرا أخر هو تعدد الشخصيات.

1- 2- تعدد الشخصيات:

ارتبط مفهوم الشخصية في الرواية زمنا طويلا بمفهوم الشخص الواقعي الإنسان ومفهوم البطل. هذا الارتباط حسب **تودوروف** هو من أهّم الأسباب التي عقّدت مقولة الشخصية وأدت إلى غموضها وإخفاء فعاليتها في الخطاب السردي، وفي سبيل توسيع هذه الفعالية عرّف **تودوروف** الشخصية قائلا إنّها قبل كل شيء قضية لسانية فالشخصيات لا وجود لها خارج الكلمات، لأنّها كائنات ورقية، ومع ذلك، فإنّها تمثّل الأشخاص، فعلا، ولكن بصياغات خاصة بالتخيّل[2].

هذه الصياغات التخيلية الخاصة تجعل منها حسب "غريماس" ذاتا " sujet " بدلا من شخصية كي تتوسع دائرتها الوجودية، لتشمل "القيم" " les valeurs" والأفكار، كفكرة الحب والكراهية والزمن ...الخ، فضلا عن تمثيلها للجماد والحيوان والإنسان.

والذات حقيقة الشيء وتساوي الجوهر ومجموعة الخصائص التي تميز الشيء عمّا عداه، وتساوي الماهية وتطلق الذات أيضا على الجانب المدرك في الإنسان في مقابل الموضوع[1]، « ويراد بها المستقّل بالمفهومية والموجود الذي تقوم به الصفات، وقد يستعمل للنفس والشيء فيجوز تأنيثه وتذكيره»[3].

---

1 - T. TODORV et O.DUCROT : ***« Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage »***, édition du Seuil, Paris, 1972, P.286.

2– الجوهري: ***"الصحاح في اللغة والعلوم"***، ط1، دار الحضارة، بيروت، 1974، ص.434

3 - أبو البقاء الكفوي: ***"الكليات"***،معجم المصطلحات والفروق اللغوية، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1975، ص.347

هذا التوسيع الذي حظي به مفهوم الشخصية لدى **غريماس** كان قد طرحه **"ميخائيل باختين"** بشكل أوسع عندما جعل من الكلمة نفسها ذاتا فاعلة، لها كيانها النشط في النص وتثير أبعادا حوارية، والفكرة قد تتجسد في أي كلمة لتمثل إنسانا، « ذلك أنّه لا وجود لأفكار أفراد بل كلّ فكرة تمثل إنسانا بأكمله»[1]، لذلك فإنّ دائرة الذوات في أيّ نص تتوسع وتتعدّد كلّما تعدّدت الكلمات واختلفت عن بعضها. ونظرا للعلاقة التلازمية بين الذات والموضوع التي أشار إليها "غريماس" بـ: **الذات ← الموضوع**، وأشار إليها الجوهري في المقطع السابق، فإنّ تعدّدية الذوات مرافقة لتعدّدية المواضيع وهذا يضاعف من صورة تمظهر اللّغة المتعدّدة الأصوات، لكنّ هذا المفهوم الذي أعطاه **"غريماس"** للشخصيّة لم يبق على اتساعه، بعدما حصره في دائرة العوامل الفاعلة في الحكي، فاعليّة تحدث على مستوى البناء الدلالي الحدثي وليس على مستوى البناء اللّغوي.

فالعامل "Actant" يقوم بفعل ما أو يتلقاه دون اعتبار لماهيته، هذا الاتساع في ماهية الشخصية أكّده أيضا **"فيليب هامون** Philippe Hamon" في بحثه عن القانون السميولوجي للشخصية في كتاب (Pour un statut sémiologique du personnage). وأضاف إليه المفهوم اللّساني الذي أشار إليه "تودوروف و باختين" ليجعل من الشخصية مفهوما سميولوجيا ينظر إليه كعلامة لغوية وكوحدة دلالية فارغة تقوم بنيتها على الأفعال

والصفات، ويفهم معناها ومرجعيتها من خلال سياق الخطابات التي تعبر النص[2].

1– باختين: "**شعرية دوستويفسكي**"، **ص121.**

2– Voir : Philippe HAMON : ***« Pour un statut sémiologique du personnage »***, in poétique du récit, Ed. Seuil, Paris, 1977, P.125.

وفي **تماسخت** يقوم السارد والضمير الغائب بأفعال استعراضية دائرة بين التأمل والتذكر والإفضاء والحكي، تجعل هذا العنصر الأساسي في البناء الحكائي، وهو الشخصية، يتمظهر بشكل مكثف واستعراضي أيضا.وما نقصده هنا بها ليس مختلف المقولات الّتي سعت إلى توسيع ماهيتها لتشمل القيم والجماد والحيوان والإنسان وإنّما تقلّص مجالها لنحصره تعبيرا فحسب عن التواجد المؤنسن الذي قد يتمظهر عبر اسم علم أو اسم إشارة أو ضمير.

إنّ تواجد هذا النوع من الشخصيات يثير تمظهر ما أسماه **"جيرار جينيت"**[1] وقبله **"ميخائيل باختين"**[2] بـ " الخطاب المؤسلب " ويقصد به **"جينيت"** تقليد المؤلف للشخصيّة في فحوى أحاديثها ولهجتها الفردية، وتكثر هذه الأساليب لتصنع تنوعا لغويا كلّما تعدّدت الشّخصيات التي يعبّر كلّ منها عن لهجة فردية خاصة، تمثل في تواجدها حسب "جينيت" « سمة لغوية متواترة لهجيّة أو موسومة اجتماعيا اكتسابا أو اقتباسا مميّزا، زلّة أو هفوة أو سقطة موحية، ولا تفلت أيّ منها من تلك العلاقة الإيحائية مع اللّغة»[3].

وتتعدّد الشخصيات في **تماسخت** وتتكاثر إلى درجة ينوّع فيها الخطاب المؤسلب بشكل كثيف، فتواجهنا في معرض القراءة ذوات، منها من تعرّض لفعل الموت كـ: **كريم- إسماعيل، عمر، عزيز، جميلة، الوزير، الرئيس وصديقه الكاتب وزوجته المثقفة والزعيم وبولنوار**....الخ.

وهناك شخصيات تشبههم، تعرضت لنفس الفعل، لكن، من حقب زمانية ماضية مختلفة، منها ما يعود إلى وقت الثورة كـ**خاله** و**حفيدته** و**أبيه**...الخ، ومنها ما ينتمي إلى تاريخ قديم كـ: **ابن قتيبة** و**الطبري** و**ابن بطوطة، وابن الزبير** و**ابن جرموز، والحسين بن منصور الحلاج، وشهاب الدين**

---

1 – يراجع: جينيت: *"**خطاب الحكاية**"*، ص.196

2 – يراجع: ميخائيل باختين: *"**الخطاب الروائي**"*، ص122.

3 – جينيت: "**خطاب الحكاية**"، ص.196

السهروردي، وشخصيات مثلها لا يقدم لها أسماء من قبيل: **رجل وزوجته** و**رجل آخر** و**ثلاثمائة رجل** و**نساء من الأنصار**، ومنها ما يقدم لها قرائن تخصها تحيل إليها بدل الأسماء من قبيل الأبيات الشعرية أو عناوين المؤلفات التي كتبتها.

ويستعرض أيضا مجموعة من الشخصيات الّتي تنتمي إلى بيئات مختلفة منها المغربية، الّتي يلتقي بها كريم في رحلته نحو المغرب أمثال: **التاجر**، **الصديق**، **الواصلي المكاوي**، **الداوي**، **السي عبد الحميد**، **زوجته**: **عبد الحق**، **الميلود**، **الصحافية**، **سلمى سليمة**، **الشافعي**، **نعيمة**، **العلوان**...الخ، والشّخصيات التونسية كـ: **توفيق**، **كمال مستخدمي النادي**، **عم حمّاد**، **عمر**، **نورالدين**، **صالح**، **المختار**، **زينب**، **حمودة**، **رمزي محمد**، **السيدة المتقاعدة**، **النمس الصالح**، **محفوظ**، **العظيم**...الخ، والشخصيات الأسطورية من أمثال **الوحش** الذي تتعدّد صوره والضمائر التي تحيل إليه، **وبني نسنس والغراب الحديدي**، والّذين يسميهم السارد **بمن يتواترون عددا ويتعدّدون خلقا**...الخ.

إنّ هذا التعدّد الذواتي الذي قدمنا عينة منه يفتح الطريق أمام أشكال كثيرة من الخطابات المؤسلبة والهجينة[1] ومجموعة من المواضيع المتعلقة بأشكال الوعي المختلفة المنبثقة من الشّخصيات، أو أشكال الوعي المحيطة بها والخارجة عنها. وما تتميز به هذه الشخصيات هو أنّها ليست جوهرية ومحدّدة، إنّها من النوع الذي يزداد على مرّ الصفحات وغير قابل للتحديد والإمساك، فهي كما سماها "**جينيت**" كائنات هَرُوب[2] غير متماسكة مجزأة وغير مكتملة وهذا «التقديم غالبا ما يكون مدبرا من المؤلف بعناية فائقة لأنّه يكون مرافقا بتماسك لغويّ مبالغ فيه»[3] ومنوّع، والتحول من شخصية إلى أخرى ومن خطاب إلى آخر ومن خطاب الشخصية إلى خطاب الكاتب الّذي

1- الأسلبة والتهجين خاصيتان أسلوبيتان نتعرض لهما بالتفصيل في الفصل الثاني.

2- جيرار جينيت: "***خطاب الحكاية***"، ص 197.

3- نفسه الصفحة نفسها.

يقلّده، يسميه **"جينيت"** "دورانية"، وهي خصيصة لغوية لصيقة بالشخصية، يقصد بها استدارة اللّغة الدائمة إلى خطاب ما عن آخر، ونظرا للتعدّد الذي يسم الشّخصيات في **تماسخت** فإنّ الاستدارات اللّغوية كثيرة، وهي بتنوعها المتجزئ والمتناوب تشكل مجتمعة دورانية اللّغة نحو صورتها[1]، لذلك فإنّ ظاهرة تعدّد الشّخصيات تلعب حتما دورا مهما في اكتمال صورة اللّغة، كما « أنّها مضيّ من النكرة الاجتماعية إلى المعرفة الرّوائية، ومن المتفرد إلى الكثير، ومضيّ إلى تعدّدية الأصوات واللّغات»[2]، متكئة على صورة تعدّد المواضيع التي هي عماد صورة العدول الموضوعاتي في **تماسخت**، إضافة لإثارتها للأسلبة والتهجين الّتي هي من أعمدة العدول الأسلوبي.

وهذا التعدّد قائم على آلية أساسية هي التجزيئية أو الدورانيّة، وهي لصيقة بالموضوعات، كما أشرنا إلى ذلك سابقا، وتلعب دورا مهما في عدول عنصر آخر عن المألوف وهو **"التبئير"**.

1- جيرار جينيت: *"**خطاب الحكاية**"*، ص 197.

2- نبيل سليمان: *"**بمثابة البيان الرّوائي**"*، ص 33.

1- 3- التبئير:

عُرف مفهوم التبئير منذ أن تمّ توظيفه في الدراسات النقدية من بداية القرن العشرين، تحت مجموعة لفظية تدور في فلكه، اعتبرت كمصطلحات مركزية في مجال تحليل الخطاب السردي منها: وجهة النظر، الرؤية السردية، البؤرة السردية، حصر المجال، المنظور والتبئير[1] الذي هو مصطلح وضعه **جيرار جينيت،** ووضع قبله لأول مرّة في النقد الأمريكي سنة 1943م مع **كلينت بروكس** "Cleanth BROOKS" و**"روبيرت بن وارين"** "Robert Penn WAREN" تحت صياغة "البؤرة السردية" "Focus of narration" [2] ومنه أخذ **جينيت** لفظ " Focalisation " [3] ووازن بنيه وبين المنظور"Perspective" والرؤية "Vision" دون أن يعطيه تعريفا محدّدا.

إن بحثنا في معنى البؤرة نجدها تعني الحفرة[4] والتبئير المشتق منها معناه الحفر والحفر في المقام السردي يعني الاستمرار في بحث النقطة ذاتها مدّة طويلة إلى أن تصبح بؤرة سرديّة، وهذه النقطة هي الموضوع، فهو التواجد الوحيد الذي يُبحث فيه أو يقع عليه الفعل من بين كل العناصر السرديّة، من هنا فإنّ التبئير خاصيّة لصيقة بالمواضيع لذلك هناك من يسميها "الموضعة"، من بينهم مثلا **د. عبد القادر الفاسى الفهري** قائلا:« التبئير Focalisation كما يسميه البعض أو الموضعة Topicalisation كما يقول بعض آخر، عمليّة صوريّة، يتم بمقتضاها نقل مقولة كبرى من مكان داخلي إلى مكان خارجي»[5].

1- يراجع: سعيد يقطين: *"تحليل الخطاب الرّوائي- الزمن- السرد-التبئير"*، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1997، ص.284

2- يراجع: جينيت: *"خطاب الحكاية"*، ص.198

3- نفسه، ص.201

4- فؤاد أفرام البستاني: *"منجد الطلاب"*، ص.20

5- عبد القادر الفاسي الفهري: *"اللّسانيات واللّغة العربية"*، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، 2003، ص.114

هذا النقل يعني الكلام في ذات الموضوع من مكان يعتبر مركزيا إلى مكان فرعي أي تناوله من جهات مختلفة ومن منظور لآخر، وفي مجال ربطه بالمنظور يقول **جيرالد برانس**: «التبئير هو المنظور الذي من خلاله تعرض الوقائع والمواقف المسرودة والوضع التصوّري والإدراكي الذي يتم وفقا له التعبير عنها، والتبئير قد يكون ثابتا حينما يستخدم منظورا واحدا، أو متغيرا حينما تستخدم عدّة منظورات بالتوالي لعرض وقائع ومواقف مختلفة، أو متعدّدا حينما تعرض الحوادث والوقائع نفسها غير مرة ولكن في كل وقت من منظور مختلف»[1].

ويعرض **جيرالد برانس** في نفس العمل تعريفا " للبؤرة السردية" قائلا إنّها الصوت الذي يتحكم في الوقائع المعروضة[2]، وقد يكون ذلك صوت السارد، كما يمكن أن يكون صوت الشّخصيات التي قد تتولى وظيفة السرد.

وبؤرة السرد في **تماسخت** هي وقوف السارد أو ضمير الغائب "هو" على نافذة الغرفة والنظر من أعلى الطابق إلى أسفل الشارع وإلى البنايات المقابلة وإلى حاله المنحبسة الوحيدة وإلى ذاكرته التي تحمل كمّا من المواضيع الماضية وإلى وجدانه المنفعل والمتأثر بما حوله وبما فيه.

هذا الموقف يتكرّر التذكير به على طول الرّواية في مواقع متفرقة، إلاّ أنّه ليس تصوّرا أو قيدا إدراكيا يتحكم في المادة المعروضة، لأنّ المقاطع التي يرد فيها متباعدة بالمقارنة مع حجم الموضوعات الكثيرة المتخللة بين مقطع وآخر وعددها، وعندما تتدخّل هذه المقاطع في السرد، ليس باعتبارها منظمة للعرض، ولكن، كجمل اعتراضية وتذكيرية بموقف أساس يكاد يمحوه هذا العدد الهائل من الموضوعات. وسنبيّن من خلال الجدول التالي هذه المقاطع مع الصفحات التي وردت فيها.

1- جيرالد برانس: " ***المصطلح السردي***"، ص.87

2- نفسه، ص.89

الرقم	المقطع	الصفحة
1	"وهران من هذا العلو تبدو أنهكتها متاعب نهارها..."	07
2	"رهيبة وتيرة مساره، تصيبني الدوخة من الطابق التاسع أطل هناك"...	12
3	"كذلك أمره أمام نافذة أقل هشاشة من كبريائه يثلمها هاجس رحيله إلى عدم..."	20
4	"...سابحا في الفضاء، ثم التفت تجاه النافذة كما أقف في هذا الطابق أعلو الرصيف فارغا كما غادرته في المحطة..."	26
5	"تناهت إلي العصفات والشارع تحتي هادئ..."	36
6	"حتى إذا أرقت كما هي حالي هذه الليلة، لا حركة في الشارع الليلي والقنينة تنتظر لمستها الأخيرة"	54
7	"ويحمل إلى المستشفى ليرقب من نافذة الطابق الرابع كما أطل الآن فلا أرى البحر في مساء مماثل"	39
8	" وحيدا في بيت بنافذة زجاجية واحدة في صدر عمارة وحيدة فلا ديك يصيح ولا أذان يرفع"	75
9	" أتجرأ الآن على أن أسرّ إليك من هذا الطابق بوقع الكأس في يدي و..."	144
10	"وها أنّي وحدي في هذا الطابق تستحقني خيبة الحنين إلى..."	153
11	"تحته الشارع ذاهب في ضجته والشريط الموسيقي..."	186
12	"وبرغم إغلاقه النافذة فقد ظلّ موئلا لصوت غسيل الكؤوس وحسحسة المجرفة اليدوية في الطريق أسفله"	210

إنّ ما تتسم به المواضيع في **تماسخت**، كما أشرنا سابقا، هو التعدد والجزئية والتقطع والالتفات من موضوع إلى آخر دون الخوض فيه، وهذا الخوض المفترض هو التبئير، فما تبدو عليه هذه المقاطع السابقة هو أنّها تقوم بدور إشاري وتذكيري فقط إلى كون السارد لا يزال أمام النافذة، وكلّ كلامه نسيج تخييلي نابع من هذه الوقفة. لذلك فهي لا تحتل مكان الرابط بين المراحل الحكائية، لأنّ العمل الحكائي في **تماسخت** غير مرتكز على خطوات حديثة، بل هو مجموعة من الجزئيات المتضامة لغويّا. وقد يزيد من تباعدها الحدثي امتزاج اللّغة بالغموض التخييلي، الذي تلبسه إياها التشبيهات خاصة منها الأسطورية والاستعارات والكنايات والتوريات المنتشرة بكثافة في الرّواية.

إنّ هذا النسيج اللّغوي مكوّن من مواضيع غير مبأرة، فلا مكان لإطالة الكلام في نقطة واحدة واجترار اللّفظ من أوجه مختلفة. إنّما اللاّتبئير الذي يعبّر عنه **جيرار جينيت** أيضا "بالتبئير في الدرجة الصفر"[1] ومعناه «أن لا يكون هناك قيد مطرد إدراكي أو تصوّري يتحكم في المادة المعروضة»[2] هو وسيلة التعدّد الموضوعاتي ومتنفس التراكم المعرفي الذي يخنق الكاتب، وصورة لهذا الواقع المتشظي* المزدحم بتراكمات الرؤيا والتبصّر من النافذة. وكمثال عن هذا التراكم الموضوعاتي غير المبأر نحاول تعداد المواضيع التي يمكن أن تتمظهر في صفحة واحدة وعلاقتها بخاصية التبئير، ونختار مثالا لذلك الصفحة رقم 12:

1- يراجع: جيرار جينيت: *"خطاب الحكاية"*، ص.201

2- جيرالد برانس: *"المصطلح السردي"*، ص87.

* - سنتناول هذه السمة أي التشظي في الفصل الثالث من البحث.

الموضوع	المقطع	التبئير	الصفحة
1.الصديق	«تعرف صديقه، أنت الذي وصفته لي كما تصف بقية بخس من الزمن الهلالي، وتنهدت محصلة فظيعة...»	صفر	12
2. المرأة	«يلهث وراء المرأة كما لو أنّه يأخذ جزاءه بما كان قدم في دنياه تلك المحنطة! لا يهمه أن لا تكون حوراء عيناء...واش ضيعت من عمري! تحذف طبعا عيب، كذا ينهق حين ينتشى سكرا.	صفر	12
3. الخمرة	نفس المقطع		
4. الدشرة	«يكرع الشراب كما يكرع جحش ولا يعاف أردأه كأنّما هو يستعيد أيام الغدير في دشرتهم البائدة قبل أن ينزل إلى المدينة»	صفر	12
5.شخصية مرهوط	«إلى المدينة حملا من حملان آوى، قل لي لما انشغالي بمرهوط جمعتني به خدمة عسكرية كوت وجهي بالشقاء في ثكنة...»	صفر	12
6. الثكنة العسكرية	«...في ثكنة بالجنوب الغربي يعود إليها في نهاية كلّ شهر»	صفر	12
7.المرض	ليشرع في غده متردّدا على قاعة التمريض عارضا ردفه للاحتقان بالمضادات الحيوية الغدير...»	صفر	12
8. الماء والفلاحة	«الغدير! الماء الثقيل المتجمع في الحفر من جراء السيول، الفلاحون رفاقك يعلمون عنه شيئا والزعنفة من أصولهم، لا يتحدث في	صفر	12

	جلسات الشرب إلاّ...»		
9. المرأة	«...كم امرأة سنورها ويورق مفكرة مليئة بأرقام هواتف صديقات لسن سوى باحثات عن تعيش بما بين أفخاذهن من **الغزالي**...»	صفر	12
10. تراكم مواضيع	«...من الغزالي إلى **الودودي إلى ماركس إلى ياما** رهيبة وتيرة مساره! تصيبني الدوخة من الطابق التاسع أطل»	صفر	12

هذه المقاطع الواردة في الجدول تشكل مجتمعة نص الصفحة رقم 12 وتحتوي في مجملها مجموعة مواضيع رصدنا منها ستة عشر (16) موضوعا ويمكن رصد عدد أكبر من خلال الدلالات الإيحائية التي ترمز إليها بعض المواضيع من مثل التي وردت في المقطع الأخير **كالغزالي** و**ماركس** و**ياما**، هذه الشخصيات التي تحتل في المجتمع العربي أهمية كبرى في موقع الرمز التاريخي والإيديولوجي وتثير بذكرها خيوطا فكرية متعددة تطرح عددا من المواضيع المفترضة التي قد تختلف من قارئ لآخر حسب رصيده المعرفي حول هذه الشخصيات. مَثَلُ هذه الملفوظات يقول فيها **باختين** « إنّ ملفوظا حيًّا ينبثق بدلالة في لحظة تاريخية وداخل بيئة اجتماعية لا يمكن أن يفلت من ملامسة آلاف الأسلاك الحوارية الحية المنسوجة من لدن الوعي الاجتماعي الإيديولوجي القائم حول موضوع ذلك الملفوظ، ومن الإسهام بحيوية في الإطار الاجتماعي وبالإضافة إلى ذلك فإنّ الملفوظ منسوج من ذلك الوعي المتصل بالموضوع»[1].

إنّ الاستعراض الذي هو الهدف الأساسي للكاتب، جعله يتبنى سردية التعدد الموضوعاتي ليضمن تعدّدا لغويّا. وهذا المجال يتمّ فيه التنقيب عن الممكنات البنائية بدل التبئير الكلّي على واقع وموضوعات بائدة[2]، حيث

1- ميخائيل باختين: *"الخطاب الروائي"*، ص.52

2- السعيد بوطاجين: *"السرد ووهم المرجع"*، ص.60

تتراجع بؤرة النص في كثير من مواضع الرّواية لصالح بؤر فرعيّة احتلت فيها اللّغة دورها المميز[1].

وعندما يعتني الكاتب باللّغة أكثر في البناء الروائي وتصبح الكلمة والجملة أهمّ دور في الحكي فإنّ التبئير ينتقل من التواجد على مستوى التكوين العام للموضوعات الحدثيّة إلى مستوى التكوين الخاص بالجملة، ليعمل على محيط الموضوعات الصغرى التي وضعها القانون النحوي كمكون في حدود بناء الجملة، فكيف يكون التبئير على مستوى الجملة؟

يعرّف **الفاسي الفهري** التبئير الجملي بأنّه «نقل مقولة كالمركبات الاسمية والحرفية أو الوصفية...الخ من مكان داخلي في الجملة إلى مكان خارجيّ عنها، أي مكان البؤرة المحدّد بالقاعدة (أي القاعدة النحوية) كأن يقول "اللّهَ أدعُو" أو "إياك أعبد"»[2]، وهو بتعبير آخر تغيير في الرتبة الأساسية للمركبات الجملية بتقديم ما اعتاد التأخر، وهذا ما سماه الخروج من البؤرة، وتأخير ما اعتاد التقدّم وهذا شكل من أشكال العدول النحوي. إذن:

يساوي

التبئير الجملي ـــــــــــــــــــ **صورة عدولية عن اللغة المألوفة**

إنّ صورة التقديم والتأخير أسلوب يتميّز به **الحبيب السايح** في كلّ كتاباته وهو يبرز في **تماسخت** خصوصا عبر تقدم المركب الاسمي عن الفعلي من ذلك قوله مثلا: «***من زبده يحس نفسه تشكل***»[3]، التي أصلها: «يحسّ نفسه تشكل من زَبَدَهِ». وإذ يقصر الفهري التبئير الجملي على التقديم والتأخير، فإننا نعتبر كلّ العمليات المتعلقة بالحفر البنائي، اللفظي منه والجملي في **تماسخت**، تبئيرات لغوية، لأنّ المسألة ليست عملية حفر في الموضوعات البائدة، إنّما عملية

1- عبد الله رضوان: *" **البنى السرديّة**"*، ص.41

2- عبد القادر الفاسي الفهري: *" **اللسانيات واللّغة العربية**"*، ص.114

3- **الرّواية**، ص.8

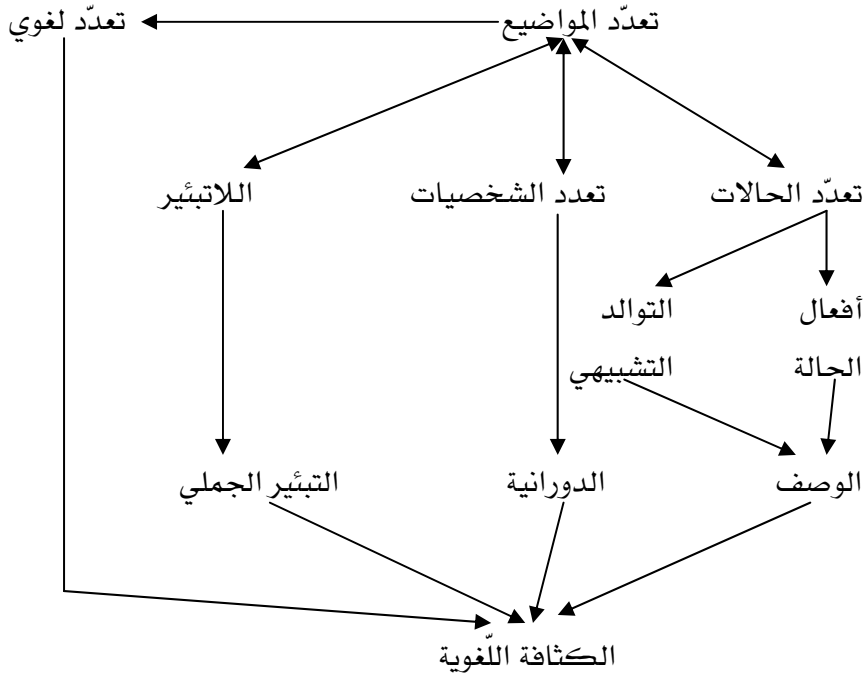
حفر في الممكنات البنائية اللغوية، هذه الممكنات التي يفتح لها التعدد الموضوعاتي مجالا واسعا وحرّا. وتلخيصا لذلك نقول أنّ التعدّد الموضوعاتي مكثّف إلى درجة غاب فيها التبئير عن الموضوعات وحضر بدلا منه التبئير اللّغوي، نمثل له بالشكل:

كثافة موضوعاتيّة ← لا تبئير ← تبئير لغوي ← كثافة لغوية

إذن:

كثافة موضوعاتية ← كثافة لغويّة

وختاما نصل في تعييننا لمختلف هذه الظواهر الموضوعاتية التي تؤسس ظاهرة تعدد المواضيع والتي هي: تعدّد الحالات، تعدّد الشخصيات واللاتبئير، إلى أنّها تعمل على إنتاج ظواهر لصيقة بها تعمل على تشكيل صورة اللّغة القويّة والمتميزة المرافقة لها، هذه الظواهر نعتبرها آليات لغويّة هي: آلية التشبيه والوصف والدورانية والتبئير الجملي، وهي محركات الفعل التحويلي اللغوي في **تماسخت**، وهي محركات موضوعاتية تفتح المجال لظهور محركات أخرى تشكل العدول الأكبر في **تماسخت** وهو العدول الأسلوبي ونمثل لهذا بالشكل التالي:


تعدّد المواضيع
تعدّد لغوي
تعدّد الحالات
تعدد الشخصيات
اللاتبئير
أفعال الحالة
التوالد
التشبيهي
الوصف
الدورانية
التبئير الجملي
الكثافة اللّغوية

الفصل الثاني:

آليات التعدد الصوتي ووظائفه

1- الانبثـــاق الكلامـــي

1-1- الانبثاق الهجين

1-1-1- التعليل الموضوعي الكاذب

1-2- الانبثاق المؤسلب

1-2-1- تنويع الأسلبة

1-2-2- التقليد الساخر

1-3- التقابل الحواري

1-4- التناص الاستشهادي.

..

1- الانبثاق الكلامي:

تعتمد صورة اللغة في الرواية أساسا على ظاهرة التعدد اللغوي وقد عين **باختين** الأبواب التي تتجلى منها هذه الظاهرة في الرّواية بمدخلين هما: تعدد التيمات وتشخيصها وكذلك تعدد الأصوات والشخصيات واستنطاقها[1]. وكنا قد تعرضنا للباب الأول بالبحث في طريقة تمظهر المواضيع، وعلاقتها ببناء صورة اللّغة، وفيما يأتي نفتح الباب الثاني الذي يقصد به **باختين** التنوع الكلامي، القائم على الخصوصية اللغوية واللهجوية للأفراد بحسب انتماءاتهم الفكرية والاجتماعية والسياسية وغيرها، هذا الاختلاف القائم بالطبيعة على اختلاف نظرة الأفراد نحو الأشياء هو ما يؤسس لنتاج لغوي مختلف بين فرد وآخر وبما أنّ رواية **تماسخت** هي فضاء لتعدد الذوات، فإنها بالضرورة تعد فضاء للتعدد الكلامي الذي لا يتحقق، فحسب، عبر كلام الذوات أو كما يعبر **باختين** "كلام الآخر" في الرّواية، بل يتأسس أيضا على كلام السارد، الذي يتلبس مختلف الأنماط اللغوية المختلفة على نمطه البارز في الرّواية، تقليدا لكلام شخصيات موجودة في حكايته أو غائبة عنها لتتجاوز بذلك مهمة الكاتب «ضرورة المعرفة العميقة والدقيقة باللّغة الأدبية إلى ضرورة معرفة لغات التنوع الكلامي وتوسيع الأفق اللغوي وتعميقه وإحكام إدراكه للتباينات اللغوية الاجتماعية» [2]، « فالرّواية هي التنوع الاجتماعي للغات وأحيانا اللغات والأصوات الفردية، وهي تنوع منظم أدبيا، حيث تنقسم اللّغة القومية إلى لهجات اجتماعية، وتلفظ متصنع عند جماعة معينة، ولغات مهنية، وطرائق كلام بحسب أعمار الناس وأجيالهم وانتماءاتهم المختلفة الاجتماعية أو السياسية،

---

1 – يراجع، محمد برادة: "***أسئلة الرّواية أسئلة النقد***"، ط1، شركة الرابطة، الدار البيضاء، 1996، ص38.

2 – باختين: "***الكلمة في الرّواية***"، ص155.

بحسب المدارس أو السلطات أو النوادي، أو الموضات أو لغات الأيام أو الساعات، فلكل يوم شعاره وقاموسه ونبراته»[1].

إنّ هذا التنوع الكلامي يتوزع في الرّواية عبر أساليب مباشرة أو متخفية معروضا ضمن "إنارة حوارية"*، معينة قد يكون متوضعا كتلا ضخمة حينا أو متناثرا حينا آخر، وعديم الشخصية في معظم الأحيان، ولا يكون منفصلا بوضوح عن كلام المؤلف. فالحدود بينهما غامضة عن قصد، وقد تخترق كلاّ نحويا هو الجملة، كما تخترق العناصر المكونة لها، أي الكلمات، ويكون الأسلوب المخترَق في هذه الحالة متمظهرا عبر كلمة واحدة، تثير عبر تواجدها الوحيد أبعادا حوارية واسعة، قد تحيل إلى تاريخ كامل من الصراعات، فيكون تدخّل الكلمة الغريبة الغيرية في خطاب المؤلف أو خطابات الآخرين المتمظهرين في الرّواية، تواجدا ثنائي الصوت، وباجتماعه مع مختلف التدخلات الأسلوبية الثنائية الصوت الأخرى في الرّواية، فإنّه يشكل خطابا كليا متعدّد الأصوات وإن كانت الكلمة الممّثلة في كيانها الدلالي لموضوع ما، تثير بتواجدها المفرد أبعادا حوارية تتعدى مداها المعجمي إلى دورها السياقي والإيحائي، فتحقق بذلك حوارية الصوت اللغوي المنتج للتعدد الموضوعاتي القائمة على الخصوصيات اللّغوية واللهجوية وعلى الأبعاد التناصية فتكون بذلك منتجة للتعدد الكلامي، وتكون الكلمة في الوضع الأول حوارية في ذاتها وفي الوضع الثاني حوارية بالنسبة إلى مصدر تلفظها وما يحيط بها من خصوصية مرتبطة بالمتلفِظ. وهذا أساس الاختلاف بين مفهوم الحوارية الذي طرحناه استنادا إلى **باختين** في الفصل الأول من هذا البحث ومفهومها في هذا الفصل الثاني منه، ذلك أنّ الحوارية هنا تمثل ***اجتماع اللّغات الكلامية المتنوعة والمختلفة وتقابلها***.

1- باختين، ***تحليل الخطاب الروائي***، ص39.

* الإنارة الحوارية" مصطلح باختيني.

إنّ الخطاب متعدد الأصوات في الرواية الذي يجتمع فيه أسلوب المؤلف مع أسلوب الآخرين ولغته مع لغتهم ليشمل لغات غريبة ووجهات نظر متعددة، وهو أحد الفروق الجوهرية التي تميز أسلوبية الرواية عن الأسلوب الشعري[1]، لذلك فإن **باختين** يرى أن صورة اللّغة أو كما يعبر عنه **بتشخيص اللّغة** في الرّواية يعتمد على الأسلوبية التعددية «كما أن التنوع الكلامي بالذات وليس وحدة اللّغة العامة المعيارية هو قاعدة الأسلوب»[2]. إنّها أسلوبية توظف فيها اللغات والأصوات والملفوظات والمواقف المتصارعة تتخلص فيها اللّغة من النسق الثابت لتتحول إلى الملفوظ الخطاب المحمّل بالقصدية والوعي والذي يعكس قصدية المؤلف وأنماط علاقات الشخصيات، وخطابات الآخرين يستفيد منه الكاتب في امتصاص نواياه وجعل تعبيره تعبيرا غير مباشر[3]. وبهذه الأسلبة الأدبية للرّواية تنبني صورة اللّغة، حيث تتشابك مصائر اللّغات مع مصائر المتكلمين، وهذا التشابك الذي تلتقي فيه الصور السوسيولسانية يسميه **باختين** " الهجنة الأدبية"[4] التي يجتمع فيها التنوع الكلامي تنوعا لا يعتمد فقط على النقل الحرفي لكلام الآخرين إلى النص الروائي بل على تشخيص أدبي يجعل من الملفوظ المنقول ضرورة داخلية مكونة من انتقاءات معجمية وتحويلات دلالية، تظهره تفريدا لغويا قائما على القيمة اللسانية اللهجوية للغة والقيمة الاجتماعية الحية، فتخضع لغة الآخر لسياق التضمين وخطاب الكاتب وعلى ذلك تبرز صورة التعدد الكلامي في **تماسخت** متكئة على تعدد الأصوات المنبعثة حينا من كلام الشخصيات، التي تعرضنا إليها في الفصل السابق، ومن ذوات عديمة الشخصية حينا آخر، لا تتعيّن إلاّ من حيث أنها تتكلم، ولا تتواجد إلا من خلال كلامها

---

1 – يراجع: باختين: *"تحليل الخطاب الروائي"*، ص87.

2 – يراجع: باختين: *"الكلمة في الرواية"*، ص.80

3 – يراجع: آمنة بلعلى: *"المتخيل في الرّواية الجزائرية"*، دار الأمل للنشر، الجزائر، 2006، ص 89.

4 – يراجع: باختين: *"الكلمة في الرّواية"*، ص.121

المشـــار إليـــه في الرّوايـــة بـــالنقطتين المتراكبـــتين(:) أو بالخصوصـــية اللهجويـــة الواضحة أحيانا عبر مقاطع كبيرة أو صغيرة، وأحيانا أخرى عبر كلمات مفردة تتخلل كلام السارد، باقتناص فرص المحكيات الفرعية الكثيرة في **تماسخت**، المستندة على أسلوب تعدد الموضوعات وأنماط الحوار المتعددة المتباينة، المتفرّدة تفرد الإنسان المتكلم بلغته الخاصة وكلمته المتميزة إيديولوجيا واجتماعيا. فالكلمة الروائية عند باختين هي قول إيديولوجي يحمل نظرة خاصة إلى العالم يدعي قيمة اجتماعية، لذلك فهي تصبح موضوع تصوير في الرّواية قد يحولها إلى لعب بالكلمات دون موضوع، هذه الكلمة هي كلمة حيوية وفعالة، ورغم تواجدها المفرد فإنها تكون تصويرا مشبعا حواريا، لذلك فمجرد كلمة واحدة يمكنها أن تحيل إلى تدخل لغة الآخر وإلى تواجده الكامل فيها، فتتسع أبواب التنوع الكلامي، وتتنوع لتتمظهر عبر المقطع والجملة والكلمة، تمظهرا يوسع ويكثف مجال التعدد الصوتي في تماسخت ويجعلها قسما موضوعاتيا مهما في ظاهرة الانبثاق الموضوعاتي، ممثلا في مجموعة هائلة من الأصوات الكلامية التي تتعرض أيضا كما باقي موضوعات الرواية إلى التجزيئية وعدم الاكتمال الموضوعاتي، لتبدو موضوعات كلامية صغرى هدفها إبراز التفرد اللغوي للمتكلمين وتنوّعه، وهي تتداخل في تمظهرها مع باقي المواضيع التي يتكلم فيها السارد، وتخترق الكلّ الروائي بشكل متقطع متناثر دون تقديم للمتلفظ، وذلك ظاهر خصوصا في انتشار ظاهرة النقطتين المتراكبتين في الرواية دون استباق الإحالة إلى متكلم، تماشيا مع افتقار الرواية إلى التسلسل الحدثي وهذا الوضع يظهرها متداخلة مع كلام السارد ولغته، فيصعب الفصل بينهما في صورة التداخل السريع والمتكامل، المستند على تسارع المواضيع والمنبثق من السارد ومن الآخر في تزاوج لغوي متشابك وسريع نسميه "انبثاقا كلاميا".

هـذا التشـابك حـدد لـه **بـاختين** طرقـا أسـلوبية، تتعـالق مـن خلالهـا لغـات الآخرين مع لغة السارد هي:

أولا: عن طريق مزج لغتين اجتماعيتين ووعيين لغويين منفصلين في ملفوظ واحد، وهذه الظاهرة أسماها التهجين Hybridisation .

ثانيا: الحوار الداخلي الناتج عن تعالق لغة الرواية مع لغات أخرى في إنارة متبادلة، وصيغ هذا التعالق هي: الأسلبة Stylisation، التنويع Variation، المحاكاة الساخرة أو الباروديا.Parodie

ثالثا: الحوار الخالص الصريح بين الشخصيات Dialogue.

رابعا: التناص أو ما أسماه الأجناس الدخيلة Genres intercalaires.

هذه هي الطرق التي يتعمّد الكاتب اتباعها للوصول إلى تشييد صورة اللغة في الرواية وإدخال التنوع الكلامي إليها، وعندما تجتمع هذه الأدوات، وتتضام هذه التنوعات الكلامية يتحقق ما أسماه **ميخائيل باختين *"بالإنارة الحوارية الداخلية للنظم اللغوية"*** [1] وهي إنارة متبادلة بين اللغات في نطاق القول الواحد، ونصل هنا إلى مفهوم الحوارية القائمة على تقابل التنوعات الكلامية وكأنها في حوار ومشكّلة بتضامها مع انبثاق كلام السارد انبثاقا كلاميا متنوّعا، قائما على انبثاق التهجينات التي تبرز لنا من خلال رصد الأصوات المتقابلة مع صوت السارد في تماسخت.

1- 1- الانبثاق الهجين Hybridisation:

التهجين هو إحدى الطرائق الأساس لبناء صورة اللغة في الرّواية، وكلما طبقت بطريقة واسعة وعميقة كلما اتخذت اللّغة طابعا موضوعيا[2].

ويعرفه **باختين** قائلا: «إنه المزج بين لغتين اجتماعيتين في نطاق القول الواحد إنه اللقاء على ساحة هذا القول بين وعيين لغويين مختلفين، تفصل بينهما

---

1 – يراجع: باختين: *" الكلمة في الرّواية"*، ص 149.

2 – نفسه، ص122.

حقبة تاريخية أو تباين اجتماعي أو كلاهما معا»[1]. ونَصِف بالبناء الهجين ملفوظا ينتمي حسب مؤشراته النحوية التركيبية والتوليفية إلى متكلم واحد ولكن يمتزج فيه عمليا ملفوظان وطريقتان في الكلام وأسلوبان ولغتان ومنظوران دلاليان واجتماعيان، وبين هذه اللغات والمنظورات لا يوجد أي حد فاصل شكلي من وجهة نظر التوليف أو التركيب فتقسيم الأصوات واللّغات يتم داخل حدود مجموعة تركيبية واحدة، وغالبا داخل جملة بسيطة. ونظرا لإمكانية تمظهره على مستوى الجملة، فإن كلام الآخر قد يتمظهر في كلمة واحدة، من ذلك فإنّ التهجين قد يضم لغات مختلفة اجتماعيا، وهي ما سماها الدكتور **علي وافي** " باللهجات الاجتماعية" ويعرفها قائلا: « تتشعب أحيانا لغة المحادثة في البلد الواحد والمنطقة الواحدة إلى لهجات مختلفة تبعا لاختلاف طبقات الناس وفئاتهم، فيكون ثمة، مثلا، لهجة للطبقة الأرسطقراطية وأخرى للجنود وثالثة للبحارة، ورابعة للرياضيين وخامسة للنجارين... الخ وهناك من يميزها عن اللهجات المحلية، وتنشأ نتيجة لما يوجد بين طبقات الناس وفئاتهم من فروق في الثقافة والتربية ومناحي التفكير، والوجدان ومستوى المعيشة وحياة الأسرة والبيئة الاجتماعية، والتقاليد والعادات وما تزاوله كل طبقة من أعمال وتضطلع به من وظائف، مع الآثار العميقة التي تتركها في عقليات المشتغلين بها»[2]. وهناك من يسميها أيضا "باللهجات الحرفية"[3]، أما "اللهجات المحلية" فهي التي تمتلك خصوصية إقليمية وميزة مرتبطة بالمكان، فلكل سكان بلد أو قرية لهجتهم الخاصة التي يتميزون بها عن غيرهم من سكان المناطق الأخرى.

---

1 – يراجع: باختين: *"تحليل الخطاب الروائي"*، ص120.

2 – علي وافي: *"اللغة والمجتمع"*، ط 1، دار النهضة، مصر، القاهرة، 1951، ص .135

3 – يراجع: محمد عبد الله عطوات: *"اللّغة الفصحى والعامية"*، ط1، دار النهضة العربية، بيروت، 2003، ص59.

وقد يضم التهجين لغات فصيحة تنتمي إلى لغة واحدة وما يفرقها هو نفس تلك الفروق الاجتماعية التي تفصل اللهجات عن بعضها، وتضاف إليها الفروق التاريخية، فلكل زمن استعمالاته ومهملاته، وينجم عن هذه الفوارق اختلاف بين هذه اللغات في المفردات وأساليب التعبير، وتكوين الجمل ودلالة الألفاظ وغير ذلك.

وفي **تماسخت** تجتمع مختلف الأنماط اللغوية التي تفصلها هذه الفوارق وهي تجعل من كل صوت خصوصية لسانية تقوي سمة التنوع اللّغوي، ومن هذه الأصوات، هناك ما نعتبره لغات بارزة لأنها تحتل مساحات كبيرة في الرّواية، وهناك ما نعتبره أصواتا فرعية، ملتصقة بتواجد الشخصيات العابرة التي لا تفعل شيئا في الرّواية سوى أنها تتواجد لسانيا سواء باعتبارها مدخلا للتعدد الصوتي أو مجالا للاستشهاد. أما الأصوات البارزة فهي لغة السارد التي تتميز بالفصاحة، ولغة الخبر الصحفي ولغات المحادثة التي يجريها **كريم** في ترحاله بين الجزائر والمغرب وتونس مع شخصيات يلتقيها، ويدخل في إطارها اللهجة الجزائرية، اللهجة المغربية واللهجة التونسية ولغة المثقفين التي تأتي بوجه من الفصاحة التي تشبه لغة السارد، ثم نوع آخر من اللغة الفصيحة التي يفرقها عنهما انتماؤها إلى حقبة تاريخية بعيدة، وزمن ماض مستوحاة من لغة الأدب العربي القديم بادية في كلام **الشيخ العربي،** الذي يتخيله السارد في رحلة معه نحو الماضي، ثم لغة القاتل أو من رمز إليهم بالوحش، وهي تأتي أحيانا على النسق العامي وأحيانا أخرى على الفصيح وقد تجتمع السمتان وهذا من نتائج التأثر الطبيعي بين العربية الفصحى والعاميات التي تتفرع منها أو تتأثر بها نتيجة للانتماء الديني، كحال الأمازيغية مثلا التي اقترضت كثيرا من الألفاظ العربية، وهذه الأصوات قد برزت عبر مختلف الطرق التي عيّناها سابقا.

وفي التهجين يبدو كلام السارد صوتا أساسيا تتعالق به مختلف الأصوات في تركيبات هجينة منها مثال يبدو في قوله: «***ينتشر في إحساسه كلما***

تذكرهم في ظلماء الفجيعة فكالانفجار يدوي في أذنيه ترديد هامل من رجولته: شماته ! لذا جذذت ترهات تسجيلاتي في القطار المغاربي نحو الرباط قبل تونس وأطعمت بها مرحاض فندق السنترال ودار ماما فطيمة- حشاك- ولم أنس...»[1]. هنا تهجين ومزج بين صوتين صوت السارد الفصيح الذي يصف حاله المنخذلة في مواجهة أزمة القتل وصوت الرأي العام اللهجوي المتمثل في الحكم على أمثاله من المنخذلين بكلمة "شماته" وهي لفظة مستعملة في اللهجة العامية الجزائرية عربية منها وأمازيغية. وفي المقطع أيضا كلمة من هذه الشاكلة هي "حشاك". ومباشرة بعد هذا المقطع وفي الصفحة ذاتها نشهد تركيبا هجينا آخر، يجتمع فيه صوت السارد، وصوت الرأي العام والصوت البدوي، وذلك في قول السارد: « ***ثم مسحت تعتعي ببيرة عرقانة وارتحت، تحب النبيذ مثلي وقل الرحيق وقل الخمرة، لأن النبيذ في الأصل عصير تمر الحجاز، ويعجبك الدجين والباستيس وقل هنا الماحية، لأنهما شرابا النساء، هنا اختلافنا لأن غبارك البدوي لا يحجب عنك أن ترى سراءهما عبر حلق فاتنة غضة بضة ندية طرية، كما يعجبك أن تكرر لي...***»[2].

يزاوج السارد في هذا المقطع بين كلامه وتعبيرات الآخر، فعبارة "بيرة عرقانة"هي من قبيل الكلام اللهجوي العام، الذي يقصد به الشراب البارد ثم مجموعة من مرادفات الخمرة، بعضها ينسبها السارد إلى كلام البدوي، فهي ضاربة في قدم الاستعمال منها النبيذ الرحيق، الخمرة، الماحية ونسبة هذه الألفاظ إليه بادية عبر استعمال السارد للخطاب الموجه وفعل "قل". وينسب إليه أيضا قوله: «عبر حلق فاتنة غضة بضة ندية طرية» باستعمال فعل "تكرر لي"، أما صوت الرأي العام فهو باد من خلال تسمية أخرى للخمرة هي "الباستيس" وهي علامة تجارية داخلة في الاستعمال العام اللهجوي الجزائري أصبحت

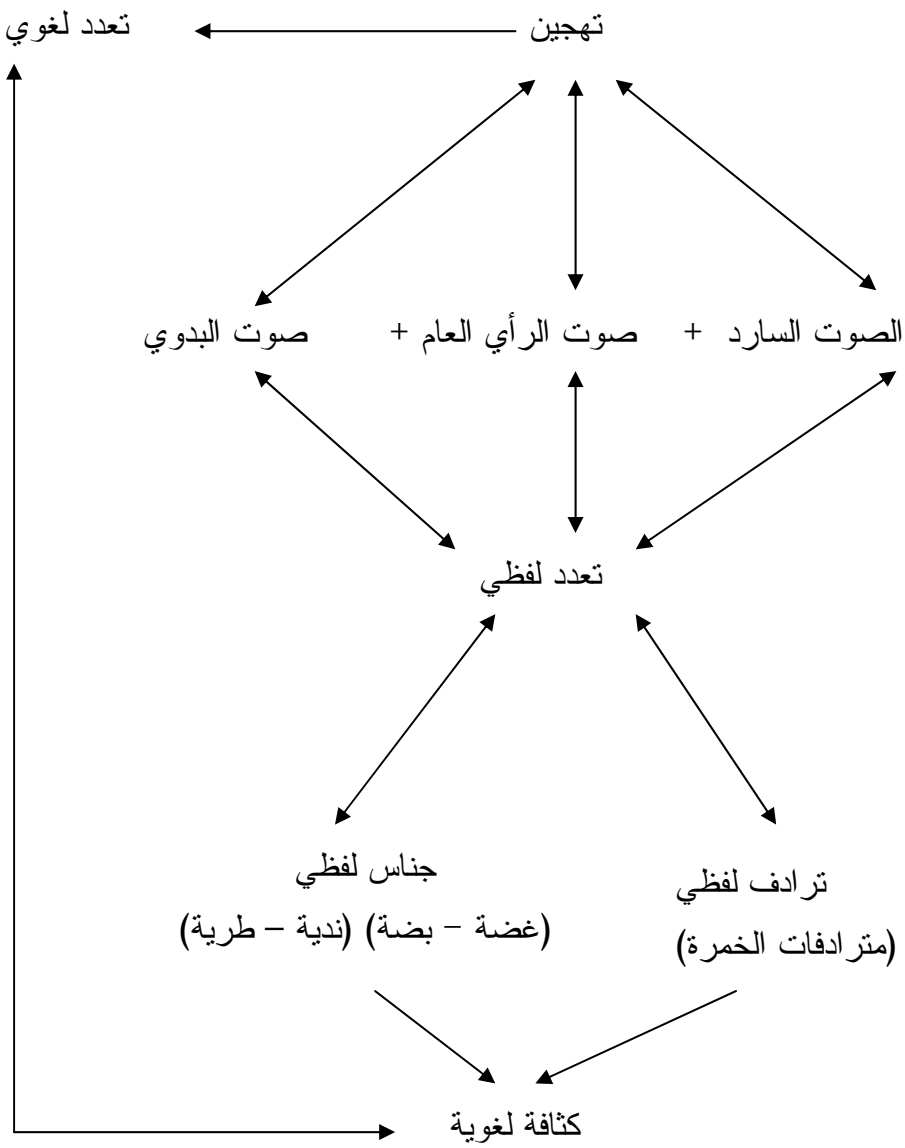
---

1 – **الرّواية**، ص17.

2 – نفسه، الصفحة نفسها.

بالتداول من تسميات الخمرة، وهذه المداخل اللغوية ينسقها السارد مع صوته بشكل يعتبره **باختين** « هجنة أدبية مؤسلبة وموزونة بإمعان، ومفكر فيها من البداية إلى النهاية، وهي تختلف عن مزج اللغات الذي نجده عند كتاب النثر المبتذلين، ذلك المزج السطحي العفوي بدون نسق. وفي مثل هذه التهجينات لا توجد ملاءمات لأنساق لسانية محكمة بإتقان إنما هي مجرد مزج لعناصر من اللغات»[1] وهنا لا يبدو المزج عشوائيا بل هو تناوب صوتي محكم قائم على فعل القول، وإذ تحقق هذه المداخل الصوتية في المثال سمة التعدد اللغوي فإنها، أيضا، تحقق كثافة لغوية قائمة على التعدد اللفظي وعلى صورة المترادفات اللفظية - مترادفات الخمرة- وعلى صورة الجناس الناقص بين غضة وبضة وبين طرية وندية، فتبرز في هذا المثال البسيط السمة اللغوية الفذّة لأسلوب التهجين الروائي من خلال تحقيق التعدد والكثافة، ونمثل هذا الوضع في الرسم التالي:

1 – يراجع: باختين: *"تحليل الخطاب الروائي"*، ص 125.


تعدد لغوي
تهجين
الصوت السارد +
صوت الرأي العام +
صوت البدوي
تعدد لفظي
ترادف لفظي
(مترادفات الخمرة)
جناس لفظي
(غضة – بضة) (ندية – طرية)
كثافة لغوية

(الشكل هـ1)

هذه الأمثلة السابقة هي من بين الأصوات الفرعية التي تتواجد بشكل كثيف مؤدية دورا أساسيا في بناء صورة التنوع اللغوي في **تماسخت**، ومن بينها أيضا كلام السارد عن شخصية عابرة لا تلعب أي دور حدثي في الرّواية، سوى تعالقها بذاكرة السارد، هي **باراس اليمنى** وفي مجال حديثه عنها يقول: ***«..تذكر باراس اليمنى كان مسافرا من وهران سائرا فعاد على غير الانتظار فسألناه هل أعجبته إسبانيا جنة أجدادك الضائعة وكنا متعجبين على هل جلب الويسكي فنظر إليك مخجلا وأجابنا بانكسار راع فقد أغنامه: حبسونا. فقدمت له بإشفاق علبة الدخان الوطنية متفاخرا.***

- ***أكم أفراس يا باراس. دخان الماريكان هواس...»*** [1].

نلاحظ في هذه السطور تعالق ثلاث أصوات لغوية، تمثل كل منها نمطا لغويا متفردا، هي لغة السارد التي تستعيد الواقعة ولغة الرأي العام من خلال التعبير الشائع "إسبانيا جنة أجدادك الضائعة" أو "جنة العرب الضائعة" مشيرا إلى تاريخها الأندلسي القديم الذي صنعه العرب فيها، ثم خرجوا منها مهزومين، وهو تعبير شائع بين الناس يعود استعماله كلما فتح موضوع الهجرة نحو أوروبا، من باب المحاكاة الساخرة والتحسّر، ثم نمط آخر على ميزان الكلام العامي اللهجوي الذي يتلبسه السارد في عبارة: "أكم أفراس... هواس" والأصل فيها هو عبارة: "هاكم أفراز يا باراس، دخان الماريكان هواس" وهذه التحويلات التي أجراها السارد على لفظة هاكم نحو أكم كي تتوازن صوتيا همزتها مع همزة أفراز التي تعني تسمية أو علامة تجارية جزائرية لأحد منتجات التبغ أو ما يعرف لهجويا بالدخان، وتحويل حرف الزاي في هذه الأخيرة نحو السين وهو أيضا كي تتوازن مع سين كلمة باراس وهواس فتبدو هذه العبارة علامة بارزة في صورة التنوع اللغوي، باعتبارها مدخلا لهجويا وإيقاعيا. فقد استغل السارد ما تتمتع به

---

1 – *الرّواية*، ص29.

اللهجة عن الفصحى من ميزة تناوب الأصوات، وحلول بعضها محل بعض[1] وأكثر الحروف عرضة لهذا القلب أو للسقوط والحذف هي الحروف المتطرفة التي تتموقع في أول الكلمة أو آخرها[2] ولا تخضع هذه العمليات إلى أي نوع من القواعد الإنشائية، إنما هي تصرف لهجوي حر من قبل المتكلم.

فما تتميز به العامية عن الفصحى عدم خضوعها لمعيار محدد رغم محاولة كثير من الباحثين وضع قواعد إنشائية لها، منهم مثلا المستشرق **كرستن بروستاد Kresten Brustad** في كتابه "قواعد اللهجات العربية الحديثة" [3]، وعن هذا التميّز يصف الأستاذ **كمال يوسف الحاج** العامية قائلا: « العامية لغة الحس والعجلة، لغة فجائية تلقائية، انفعالية والانفعال بيولوجي الطابع لا يتيسر له وقت ولا فراغ كي يعمل الرويّة ولهذا تطفو العامية على سطح الوجدان، وتسيطر على روابط الجملة، وهي لا تبالي بالعوامل النحوية خفيفة الخطى تستمد زخمها الأكبر من الإيحاءات والإشارات المختصرة البسيطة التي ترافقها، وهي لا تقبل الحركات، ولهذا لا تتركب من جمل بمعنى النحو. وفي العامية ألفاظ ذات معنى وفي الفصحى جمل ذات معنى، وفي العامية ترصّ الوجدانيات كالقذائف والمتفجرات وفيها لا نعثر على الجملة بل تتلاشى الروابط والعوامل، فتبرز الصورة الكلامية كتلة واحدة، تتفجر كالمفرقعات، ونظامها نظام الانضغاط وهي تترك لذهن السامع أن يدرك بالحدس نوع الصلة بين الكلمات» [4].

---

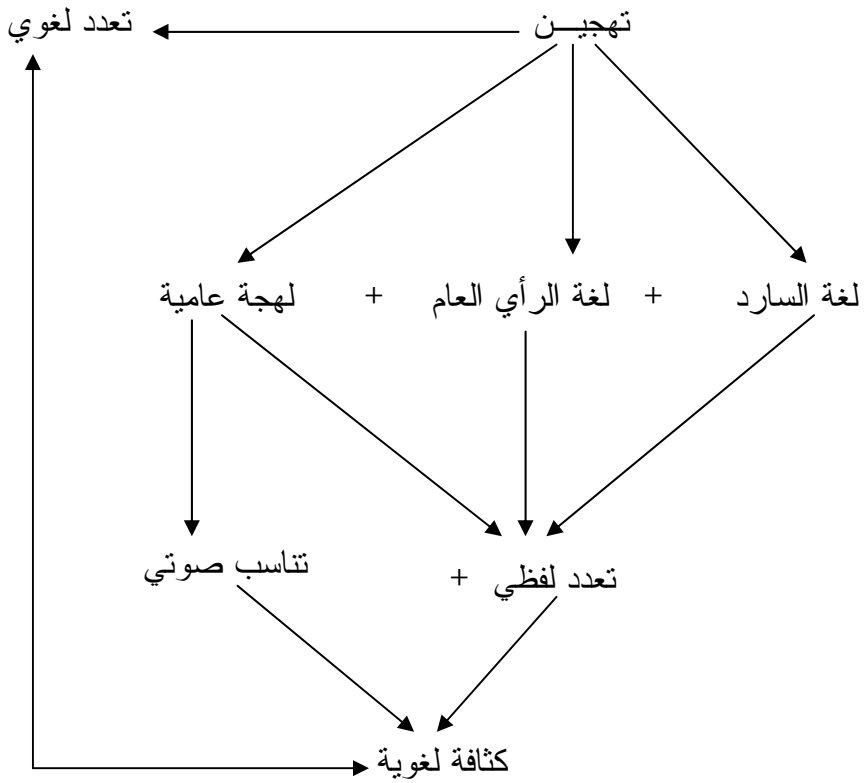
1 – يراجع: محمد عبد الله عطوات: *"اللّغة الفصحى والعامية"*، ص 42.

2 – نفسه، ص 40.

3 – يراجع: كرستين بروستاد: ***قواعد اللهجات العربية الحديثة"***، ترجمة محمد الشرقاوي، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003 .

4 – يراجع: محمد عبد الله عطوات : *"اللّغة الفصحى والعامية"*، ص65.

وقد استغل السارد هذه الخصوصية التي تتمتع بها العامية ليحقق سمة بلاغية هي "**التناسب الصوتي**" أو "**التوازن الإيقاعي**"[1] وأدرجها **ابن سنان الخفاجي** في كتابه "سر الفصاحة" تحت مفهوم: "المناسبة بين اللفظين من طريق الصيغة" [2] ليتحقق عبر هذا التركيب الهجين تعدد لغوي وكثافة لغوية مثل لهما بالرسم التالي:



(الشكـــــــل ه 2)

1 – يراجع: محمد العمري: *"البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها"*، إفريقيا الشرق، 1999، ص 458 –461.

2 – يراجع : ابن سنان الخفاجي: *"سر الفصاحة"*، دار الكتب العلمية، لبنان، 1982، ص65.

وفي موضع آخر يقول السارد على لسان شخصية **كريم**: «- ***على إصرارك؟ المنطقة خطرة جدا. يقيمون حواجز أمنية مزيفة في وضح النهار.***

- ***أعرف القاعدة: لا تبكر لا تتأخر. اطمئن، حتى لو وقعت، فسأحرمهم الاستمتاع بافتراسي***»[1].

يتأسس التهجين على مزج لغة هذه الشخصيات المتحاورة التي تشبه لغة السارد مع عبارة "لا تبكر لا تتأخر" التي تنتمي إلى كلام الرأي العام، فهي بمثابة القاعدة التي تتركز على ألسنة المواطنين حذرا ووعيا بالوضعية الأمنية، وعبارة "الحواجز المزيفة" كذلك استعمال لغوي أفرزته الأزمة، وأصبح استعمالا عاما وتعبيرا شائعا على أفواه المتكلمين. ومن التعبيرات الشائعة أيضا قوله "على من تصبحت يا لطيف" في هذا المقطع: « ... ***ينتظر أن يفجعه طالع عبد الحق يغيم في ذهنه ما تبقى من بصيص شفافية. على من تصبحت يا لطيف!*** ...»[2]. وفي هذا مزج بين الفصيح و العامي فهي عبارة يتداولها عامة الناس من الجزائريين عندما يستاءون مما وقع لهم طوال النهار فيتهمون الحظ أو يتشاءمون ممن يقابلونه باكرا.

ومن الأصوات البارزة في **تماسخت**، صوت الممارسين لفعل الموت من يرمز لهم السارد أحيانا باسم الوحش، أو باسم الجماعة المسلحة وفي أحيان كثيرة لا يتواجد إلا صوتهم الممتزج بالعنف والتنكيل دون بطاقة تعريف، فلا تبدو منهم إلا صورة لغتهم المتلفظَة ونتيجة أفعالهم في لغة السارد ولغة الضحايا، فتظهر لغة السارد الخارجة عن نطاق الأحداث لغة راصدة شاهدة ومنفعلة، أما لغة الضحية فلغة خائفة يستعبدها استعمال لغوي معين خاضع لسلطة القاتل، ثم لغة القتلة التي تبدو لغة عنيفة سلطوية وطاغية تتخذ استعمالا لفظيا خاصا، ومن ذلك، هذا المثال في قول السارد:

---

1 - **الرّواية**، ص 58-59.

2 - نفسه، ص 82.

«..راقب التجويف بين جدار العربة وبين شباك عزل عناصر التدفئة وجرب تمرير الجيب بلا ارتباك، ..ومن أمامه شيخ غط في النوم. أرمي أوراقي جاحدا حقيبتي منكرا هويتي، داحضا حجج من يقابلني، مرتبا مراحل تصبري على الألم والاهانة مهما تبلغ قساوتهم، وأحضر تصريحا واحد ألتزمه وأردده: حميد بن محمد، توفي منذ عشر سنين في مستشفى وهران. لم يستشهد ولم يشارك في حرب التحرير الوطنية، ولست ابن شهيد ولا حفيد مجاهد. بيانكم للناس وجدته في صندوق بريدي أتلوه عليكم: لا تأخذكم رأفة بمن يحمل على رأسه قبعة أو خوذة. قتلا أقتلوه، وولدا له لا تذروه. حريمه سبي وبناته غنيمة. فأما المسكن فهدما والزرع فحرقا، والمنشأة فتدميرا. إنكم إنما بدم الطاغوت وأتباعه ومتاعهم تقتربون إلى الله و به تتفيحون لكم ظلا يوم القيامة. وإياكم والندم. والتوبة إياكم إياكم. فكل على نيته يوم نشر مبعوث»[1].

تجتمع في هذا المقطع ثلاثة أنماط من الكلام، كلها على الوجه الفصيح، إلا أن كلا منها يعبر عن وعي مختلف وأسلوب خاص، وهي متسلسلة على ثلاث مراحل: القسم الأول من المقطع هو كلام السارد الذي يصف الوضع بكل جزئياته بأسلوب مباشر، ولغة واصفة غير متمقة، وحيادية تعبّر عن الفكر المحايد للسارد ينتهي عند قوله "غط في النوم" وفي المستوى الثاني كلام الضحية الذي ينتهي عند عبارة "أتلوه عليكم" ويتسم بلغة متأثرة منخذلة وخاضعة لأسلوب القاتل، تعبر عن إيديولوجية زائفة أنتجها وضع متأزم والخضوع ماثل في التنكر لقيم لطال ما كانت مدعاة للاعتزاز والافتخار، وهي أن يستشهد أحد في سبيل الوطن أو يكون ابن شهيد أو مجاهدا أو حفيدا له، وهذا التنكر يضمن السلامة من القتل. ولقد تجاوزت الضحية في تأثرها بالقاتل مستوى الوعي الإيديولوجي إلى التأثر أيضا بالمستوى اللغوي، عن طريق استعمال نفس الأساليب الكلامية للقاتل، وفي القسم المتبقي من المقطع كلام القتلة

1- **الرّواية**، ص32-33.

الذي يتميز بنبرة التهديد والوعيد والتسلط والتجبر، هذه النبرات الثلاث التي تجتمع في هذا التركيب الهجين، لا تمثل فقط تمازجا للأشكال اللغوية التي يمتلك كل منها أسلوبه وسماته، بل هي أيضا تعبير عن تصادم بين وجهات نظر إلى العالم. فمصير لغة الضحية مثلا في هذا المقطع مرتبط بمصيرها في مواجهة الخطر المحدق بها أمام القتلة، لذلك فوعيها اللغوي في هذه اللحظة مرتبط بوضعها الاجتماعي الذي جعلها تتخلى عن قناعاتها الخاصة التي تستلزم لغة خاصة، لتتبنى قناعات القاتل ولغته، وتعبيراته وهذا الوضع المنتج لتميّز اللغة بطابع ما يسميه **باختين "اللحظة اللغوية الاجتماعية"**[1] المنتجة للغة خاصة مؤسلبة من الطابع الغيري، هي لغة مؤقتة ظرفية. هذه اللحظة في التركيب الهجين هي لحظة فردية ضرورية لتفعيل اللغة وإخضاعها للكل الفني للرواية، حيث ترتبط مصائر اللغات بالمصائر الفردية للمتكلمين وهذا التفعيل يقوم ببناء صورة اللّغة[2]، وفي القسم الباقي من المقطع كلام القتلة الذي يتميز بنبرة التهديد ظاهر في بيان الجماعة، وهو أسلوب فصيح يستمد سماته من بعض الأساليب القرآنية كاستعمال الفاء أداة للربط، واستعمال صيغة المفعول المطلق، وبعض المفردات الواردة في القرآن مثل: تتفيحون، يوم النشر، إياكم التوبة، الزرع، المتاع، ...الخ، إضافة إلى ما تفرضه لغة البيان من مضامين خاصة تعتمد على أسلوب التوجيه وأفعال الأمر والنهي والوعد بالآخرة.

وتتواجد لغة القاتل في مواضع أخرى من الرّواية، في مرحلة يستعيد فيها السارد مجموعة من الوقائع التي تعرض لها ركاب القطار إثر اقتطاع مسارهم من قبل جماعة مسلحة، ومن أمثلة التركيبات الهجينة التي تلتقي فيها لغة السارد ولغة هذه الفئة قوله: ***«... حيث مسلحون آخرون يجمعون الأموال والحلي***

---

1 – يراجع: باختين: *"الكلمة في الرواية"*، ص 146.

2 – نفسه، الصفحة نفسها.

والمؤونة وسط صمت رصاصي شقّته صرخة أحدهم رجرج الفضاء بلعلعة من رشاشه معتليا شفير القاطرة.

- هذه سخرة الطاغوت، لن تركبوها بعد يومكم هذا.

ورش غرفة القيادة بسائل وقفز أرضا ليرش بقية الجوانب...»[1].

وردت في سياق كلام الشخصية المسلحة كلمة شائعة في لغة هذه الفئة وهي كلمة "طاغوت" التي أطلقتها الجماعات المسلحة على كل الجهات التابعة للسلطة الحاكمة في الجزائر وكل العاملين تحت إمرتها، وهي كلمة إيديولوجية، لها أبعاد حوارية خاصة بهذه الفئة، فهي خرجت من الاستعمال الفصيح الذي يعتبرها صفة إلى الاستعمال اللهجوي الذي عينها تسمية أو رمزا أو ما شابه ذلك يحيل إلى أشخاص معينين، وقد تكرر استعمالها في مقاطع أخرى منها قول السارد: « ***ولكن عزلة البشر مهما تكن من التحصن فإن هناك رقيبا يتسرب... أزاح عنها خشية خالقها وبث فيها من خوفه هو.***

- بن الكلب، جرذ الطاغوت، ما عليش، خطرة أخرى.

متحسسا محشوشته مشيرا إلى قرينه بالمغادرة...»[2].

اتخذ كلامهم في هذا المقطع شكلا لهجويا، ومع ذلك احتفظت كلمة طاغوت بشكلها السابق، وقد وردت في مواضع أخرى، وتموقعها بهذا الشكل يجعلها كلمة إيديولوجية يقول عنها **باختين**: « الكلمة محملة دائما بمضمون أو بمعنى إيديولوجي أو حدثي، إن الكلمة الطاهرة والمكتفية بطهرها الذاتي لا وجود لها ذلك أنها في استعمالها اليومي لا تنفصل عن مضمون إيديولوجي محايث لها بل إنها لا تحقق استعمالها إلا بفضل الإيديولوجيا التي تلازمها»[3]، وليست صورة الكلمة إلا صورة اللّغة تتقاسمان التغير والتبدل، والوجود الحي المتعدد

---

1 - **الرّواية**، ص 32.

2 - نفسه، ص 50.

3 - باختين: *"**الكلمة في الرّواية**"*، ص 33.

الدلالات: فمثلما أن الكلمة توجد على ألسنة الناطقين بها قبل أن ترقد شاحبة في القاموس، فإنّ اللّغة تحضر مع الأفراد المتحاورين بلغة حية موحدة أو تحضر في وظيفتها الاجتماعية المسكونة بالتنوع والاختلاف كأن وجود اللّغة ككيان حي هو ممارستها لا أكثر، ومعنى هذا أن اللغة تعيش وتتطور تاريخيا داخل التواصل الكلامي المشخص لا في النسق اللغوي المجرد لأشكال اللّغة[1].

ومن الأصوات البارزة الأخرى في **تماسخت** لغة الخبر الصحفي، حيث تحتل أخبار الموت، وأخبار حوادث القتل وأخبار الهاربين من الوضع مساحات كبيرة في الرواية، وما تتميز به هذه اللغة هو فصاحتها السهلة غير المتنمقة، المباشرة والحيادية فلا مجال للتشبيهات الغامضة فيها، ولا للاستعارات الغريبة، فالغاية من الإخبار هي جعل المخاطب على علم بما وقع، حيث نجد العلاقة بين المخبر والإخبار والمخاطب تقوم على الانفصال لأنها تتم على مسافات متعددة الملامح والأبعاد وتتحقق غاية وصول الرسالة الواضحة بإتباع التأليف العادي للنثر[2] تأليفا يتمايز عن أسلوب السارد المتسم بالانفعال والتعاطف، فيتراكب الصوتان في تركيب هجين مقصود يحقق تنوعا لغويا، ومن ذلك قول السارد: « ***لو كنت تدري! فتلك الباليما التي تقابل البرلمان تتدفأ بالحطب وتسهر حتى الفجر. وفوق ذلك لم صبح لطمته مونشات صحف الرباط: الحرب الأهلية في الجزائر تدق طبولها، الدعوة إلى التجنيد والمقاومة المسلحة مستمرة. يستغلظ البنط في عينيه خيوطا للفاجعة ويستوى على سفور التشفي، فيأخذ رأسه بين راحتيه مغمضا على رفرفة في قلبه ويسرح طائفا صبيا بحلم وبمدونة ألعاب...***»[3].

---

1 – يراجع: باختين: *" شعرية دوستويفسكي"*، ص27.

2 – يراجع: سعيد يقطين: *"الكلام والخبر"*، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،1997، ص190.

3 – *الرّواية*، ص86.

يبدو الفرق بين اللغتين واضحا من خلال المقطع، فجملة الخبر الصحفي لغة ناقلة تستعمل تعبيرا تم تداوله بين الناس من مثل "الحرب تدق الطبول"، و"التجنيد"، و"المقاومة المسلحة"، فهي تعبيرات أفرزها الوضع وتناقلها الناس والصحف. أما كلام السارد عن كريم الذي يقرأ الخبر فهو تعبير انفعالي أقرب إلى الشعر، ثري بالاستعارات تظهر مثلا في "خيوط الفاجعة"، "سفور التشفي"، "لطمة مونشات الصحف".

وهذا الاختلاف الظاهر بين اللغتين يؤكده السارد نفسه وهو يسرد أحد مقاطع الخبر الصحفي واصفا إياه باللهجة الاحترافية حيث يقول: «... ***كلما مر عليها صباحا، غالبا منكدا، بصوت مذيع قناة البحر: مسؤول حزب في الجزائر يدعو إلى المقاومة المسلحة ضد الأصوليين. وفي الجزائر دائما وقعت مذبحة قرب العاصمة راح ضحيتها ثلاثون شخصا جلهم من الأطفال والنساء، ولم تذكر المصادر مدبري العملية ولا هوية المنفذين. تشنجه النبرة المرنمة على عارضة التهويل المنشوشة بصيغة المجهول فتنغصه اللهجة الاحترافية غير البريئة فيفكر لحظة في مكالمة المحطة...***» [1].

وتنتشر مثل هذه المقاطع التي يتداخل فيها صوت السارد وصوت الخبر على طول الرّواية، وفي مقابلها لغة أخرى للخبر تنتمي إلى زمن بعيد سجله التاريخ الإسلامي وأدب الأخبار من مثل تاريخ الطبري وأخبار ابن قتيبة وتاريخ ابن خلدون، هذه المؤلفات تحضر بأبعادها التناصية، وما تمثله من تواجد في النص سنتناوله في عنصر التناص.

إنّ هذه اللّغة تظهر من خلال كلام الشيخ العربي الذي يحاوره السارد وينتقل معه في رحلة خيالية إلى زمن، سجل عنه هؤلاء المؤرخون ونقال الخبر جرائم قتل وإبادة تشبه تلك التي نقلتها لغة الخبر الصحفي في زمن السارد، لكن لغة هذه الأخبار قديمة قدم هذه الوقائع. فالأنواع الخبرية مختلفة تتحول

---

1 - *الرّواية*، ص113.

بتحول الشروط التاريخية والثقافية، وتظهر وتختفي تبعا لذلك[1] والقراءة التاريخية وحدها هي التي تمكن من البحث فيها والكشف عن خصوصيتها، وقد تمكن **الحبيب السايح** من توظيف النصوص التاريخية والاستفادة من خصوصيتها اللغوية في إثراء التنوع اللغوي في **تماسخت**، وتوسيع أفقها الحواري. وما يتميز به هذا الصوت هو فصاحته القديمة، ومن أمثلة ورود هذه اللّغة قول السارد: ***«..واللّه لنقتلنك قتلة ما قتلناها أحدا. فأخذوه وكتفوه، ثم أقبلوا به وبامرأته وهي حبلى متم .واخترط بعضهم سيفه فضرب به خنزيرا لأهل الذمة، فقتله.ثم أضجعوا الرجل على شفير النهر، فوق ذلك الخنزير، فذبحوه فسال دمه في الماء ثم أقبلوا بامرأته.. فبقروا بطنها..***

فقلت أحس ضمأ يا سيدي. فأمدني بكأس من بلور وقال. هذا مزيج من تعس ذاكرتك وخجل تاريخك وهبل وجودك. فقلت ولكنه دمي يا سيدي. فقال ألا تدري أنك لا تشرب سواه منذ نيف وأربعة عشر قرنا؟ فقلت لسنا الأمة الوحيدة يا سيدي على هذه الدموية...»[2].

نلاحظ هنا تداخل ثلاثة أصوات، صوت الخبر في بداية المقطع وصوت السارد متحاورا مع صوت الشيخ في آخر المقطع. وما تتمايز به عن بعضها، هو، أن الأولى قديمة خالصة كمقطع مقتطف من أحد كتب الأخبار، لغته تشبه لغة ابن قتيبة في عيون الأخبار وقد خطه الكاتب في الرّواية بخط بارز مما يحيل إلى أنه نص مقتطف، وسنفصل في الأمر لاحقا. أما الثانية فهي لغة السارد المعتادة من أول الرواية بفصاحتها وأسلوبيتها الخاصة التي تتضمن استعمالاتها المميزة لها، والتي تتكرر في مواضع كثيرة منها مثلا ما يظهر مؤسلبا في الصوت الثالث، صوت الشيخ، فهذه اللغة الثالثة هي مزيج من لغة الخبر الوارد في أول المقطع ولغة السارد، باعتبار أن هذه الشخصية متخيلة ومفتعلة من قبله ولغتها

---

1 – يراجع: *"الكلام والخبر"*، ص197.

2 – *الرّواية*، ص 142.

إنما هي من صنعه أيضا، وبريق من نور لغته، فقوله: "هذا من تعس ذاكرتك" و"خجل تاريخك" و "هبل وجودك" من التعبيرات الشبيهة بكلام السارد خصوصا استعمال لفظة الذاكرة واشتقاقاتها في مواقع أخرى، منها: « ***تكون لك وحدك لعبة وتذكارات***»[1] و« ***أي التذاذ إذ عاوده التذكار***»[2] وكذلك قوله: «هذا الوجود المهووس» و «***كيف لي أن أهبل كي أستريح؟***»[3]. وكلمة "الذاكرة" بدلالتيها السطحية والإيحائية العميقة لها دور فعال في المقصدية الأساسية للكاتب المتعلقة بفعل الكتابة، وهذا سنفصله في الفصل الأخير من البحث، أما التعبيرات القديمة المستخدمة في لغة الشيخ فمنها مثلا قوله: "منذ نيف".

إنّ لغة الشيخ هجين مستحدث من قبل السارد تمتزج فيه لغة الماضي ولغة الحاضر وتتخفى فيه ناويا السارد غير المباشرة، فالتهجين هو تعميم للأسلوب الحر غير المباشر[4]. واستحضار للنوايا المتخفية وهذا ما يمنح الحضور الأسلوبي لفعل التهجين تميزا بلاغيا فريدا من خلال حضور الدلالة الأولى والدلالة الثانية الإيحائية، المستندة على المرجعيات الثقافية والاجتماعية والإيديولوجية، وهذا ما يعطي للفظ بعدا حواريا يؤدي إلى تعدد لغوي. وللتهجين وجه بلاغي آخر يفضي إليه يسميه **باختين** " التعليل الموضوعي الكاذب" أو المزعوم نتناوله فيما يلي:

1- 1- 1- التعليل الموضوعي الكاذب (المفارق):

يعرفه **باختين** بأنه أحد أنواع التركيب الهجين في شكل كلام الآخر الخفي وهو يظهر في سماته الشكلية كلها تعليلا للمؤلف، لكنه في حقيقة الأمر يقع في نطاق الأفق الذاتي للشخوص وللرأي العام ويتحدّد شكليا بأدوات

---

1 – الرواية، ص43.

2 – نفسه، ص52.

4 – نفسه، ص15.

4 – يراجع: تزفيطان تودوروف: *"ميخائيل باختين والمبدأ الحواري"*، ترجمة فخري صالح، ط 2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996، ص142.

الربط بين الجمل وأدوات العطف من مثل: حيث إن السبب، مادام، على الرغم من، لأن، ف... الخ والكلمات الاعتراضية المنطقية من مثل: وهكذا، وبالتالي...الخ[1] وهو من خصائص الأسلوب الروائي، ويصل إلينا كأنه أحد مغايرات البناء الهجين في شكل خطابات أجنبية مستترة[2].

كما يصلنا كإحدى صور التمثيل باعتباره أوسع صور المشابهة في شكل "الابتداء بالجليّ والتوسّل به إلى الخفي" [3]، هذه العلاقة القائمة بين الجليّ والخفي في صورة التعليل الموضوعي الكاذب هي علاقة التمثيل المفاجئ والتعبير المفارق، الذي ينتج صورة شعرية يصفها **محمد العمري** "بإجراءات الصدق والكذب"[4]، فالعلاقة بين الصورتين المجتمعتين في تركيب هجين ذي تعليل موضوعي كاذب مفارقة وغير منطقية وغريبة وكلما اشتدت الغرابة والتباعد كلما حصل الظرف واللطف، وكانت النفوس إلى ذلك أعجب وأطرب. ومن أمثلة ذلك قول السارد في معرض حواره مع **الشيخ**: ***«... وكان الوزير أبو حامد بعد محاكمته الحلاج حاول التنصل من تبعة إعدامه..قلت لك جماهيرك! ولكن تبصر في هزيمته إياهم وزيرا وفقهاء مأجورين ودهماء... كان، خلال صلبه، كلما قطع مفصل من مفاصله تبسم. فكان على دوفانشي إيطاليا انتظار حوالي سبعة قرون كيما يعطي جوكنداه تلك الابتسامة، ولتكن الموناليزا امرأة»*** [5].

يشع من هذا المقطع تعبير مفارق اجتمعت فيه صورتان متباعدتان زمانيا ومكانيا وحضاريا، وربط السارد بينهما بتعليل موضوعي كاذب عماده فاء

---

1 – يراجع: باختين: *"الكلمة في الرّواية"*، ص .70

2 – باختين: *"تحليل الخطاب الروائي"*، ص .76

3 – يراجع: عبد القاهر الجرجاني: *"أسرار البلاغة"*، دار المعرفة، بيروت، 1981

4 – يراجع: محمد العمري: " ***البلاغة العربية وأصولها وامتداداتها"، د.ط،*** إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1999، ص392.

5 – ***الرّواية***، ص.143

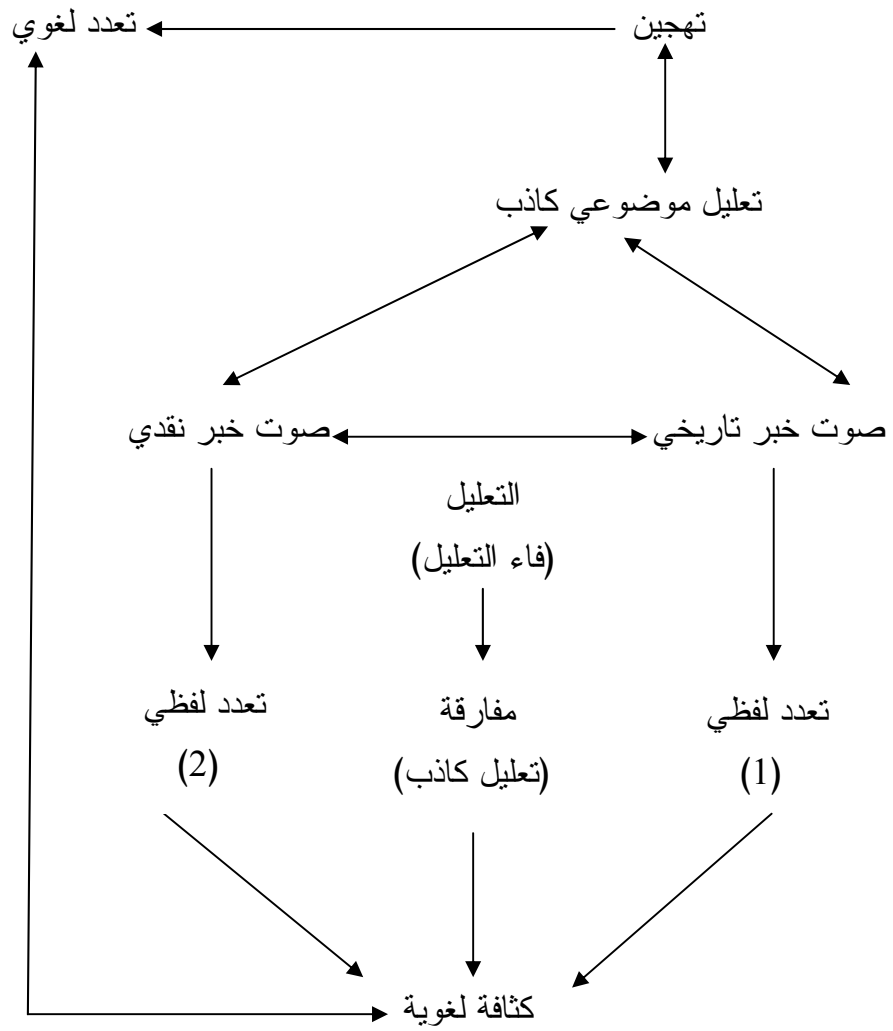
التعليل ولكنه تعليل كاذب نظرا لهذا التباعد، حيث ربط بين لوحة الموناليزا التي رسمها دوفانشي في إيطاليا وصورة إعدام الحلاج في العراق، مع ما عاصرها من مواقف سفك الدماء. وجعل ابتسامتها التي حيرت رواد النقد التشكيلي ردّ فعل وتعبيرا عن تلك الواقعة، وأن الموناليزا انتظرت قرونا من الزمان لتجد من يستطيع رسم التعبير المناسب على وجهها حكما على هذه الواقعة. وهذا الربط بين صورة الحلاج وصورة الموناليزا هو من قبيل التعليل الموضوعي الكاذب ومن قبيل التمثيل الذي هو أوسع صور المشابهة وأعمقها ويقول فيه **الجرجاني**: «إن ممّا اتفق العقلاء عليه أن التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني أو برزت هي باختصار في معرضه ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته، كساها أبهة، وأكسبها منقبة، ورفع من أقدارها وشب من نارها وضاعف قوامها في تحريك النفوس لها، ودعا القلوب إليها، واستثار لها من أقاصي الأفئدة صبابة وكلفا، وقسر الطباع على أن تعطيها محبة وشغفا"[1].

إنّ هذه الصورة المبهرة لأسلوب التمثيل قائمة على اجتماع الصدق والكذب في ذات الشيء اجتماعا علّله الجرجاني بالتخيّل والذهاب فيه بالنفس إلى ما ترتاح إليه من التعليل[2]، وما يهم هنا استنادا إلى باختين هو أن هذا الهجين الصوتي يجتمع فيه صوت الخبر التاريخي الذي نقل واقعة الحلاج، وصوت النقد التشكيلي الذي حكم على ابتسامة الموناليزا بالتفرد والغموض، وهما يعبران عن وعيين مختلفين إنما وظفهما في تحقيق صورة التعدد اللغوي، وصورة الكثافة اللغوية القائمة على التعدد اللفظي وعلى بلاغة التمثيل أو المفارقة، ومن ذلك نحصل على هذه الخطاطة:

---

1 – الجرجاني: *"أسرار البلاغة"*، ص93.

2 – نفسه، ص235.



الشكـــــل (هـــ 3)

نلاحظ من خلال هذه الأمثلة السابقة سعة التنوع اللغوي في تماسخت مع أن هذه الأمثلة هي نسبة قليلة من التركيبات الهجينة فيها، ويظهر منها أن مختلف اللغات الأخرى التي تضيئ في تماسخت تتدخل في السرد بشكل متقطع، وحالها في ذلك حال باقي مواضيع الرّواية التي تشهد التقطع والجزئية

والانبثاق الكمي والخطي، حيث تتسم بالكثافة الكمية وهذا التعدد يخدم سمة التعدد الموضوعاتي التي تؤسس لتعدد لغوي. كما تتسم بالكثافة النوعية والبلاغية وهذا ما يؤسس لصورة جمالية للغة.

إن صورة التهجين كما يقدمها باختين وجه غامض المعالم يصعب تحديد خطوطه من جهة الشكل الكتابي، فتعريفه بقوله هو اجتماع وعيين أو مجموعة من الوعي في وعي واحد لا يفرض استعمالا معينا، بل يحتمل حرية في الكتابة والاستعمال الأسلوبي، كتابة تجتمع فيها نوايا الكاتب ونوايا الآخر، ترتبط فيها الكلمة بالوعي الاجتماعي، فتكتسب مجالات أكبر للمعنى والتواجد الموضوعاتي، وهذا ما يؤكد تلاؤم تقنية التهجين مع الطابع العام للرّواية المتسم بالتقطع وتوجه السارد نحو الكلام المنبثق المتعدد المتنوع.

إن طبيعة التهجين بهذا الوضع تعطي للكاتب إمكانات لا نهائية للقول، وهذا ما يتناسب تماما مع البناء الموضوعاتي في **تماسخت**، ومع الدور الأساسي للسارد في بناء فعل الكلام، حيث يبدو كلام الآخر متعالقا مع كلام السارد ومتداخلا فيه، وهذا التعالق باد من الأمثلة السابقة من الشكلين (هـ 1) و(هـ 2) وهو يدخل التراكيب الهجينة في سيل الانبثاق العام للغة الرواية، صانعة بذلك انبثاقا هجينا يؤسس لانبثاق كلامي لغوي، ولا تتمدّد ظاهرة التهجين في **تماسخت** عبر التعالق، فقط، بل تعتمد أيضا على ظاهرة أسلوبية أخرى تتولد عنها، وهي رد فعل طبيعي لاحتكاك لغة السارد بلغة الآخر، وهي تقليد اللغة الأخرى أو ما أسماه **باختين الأسلبة**، والتقليد نتيجة طبيعية لاحتكاك المتكلمين واللغات ببعضها، وهو باب آخر للتنوع الكلامي:

1- 2- الانبثاق المؤسلب Stylisation:

إنّ أي احتكاك يحدث بين لغتين أو بين لهجتين أيا يكن وجهه أو درجته، يؤدي حتما إلى تأثر كل منهما بالأخرى فتكون بذلك كل لغة من لغات العالم عرضة للتطور والتغير.

إن وجه هذا التأثر في الفن الأدبي وخصوصا منه في النثر هو ما يسميه **باختين** بالأسلبة Stylisation، ويعرفها قائلا: « هي تصوير فني لأسلوب لغوي غريب في صورة فنية للغة غريبة، وهي تنطوي بالضرورة على وعيين لغويين مفردين: الوعي المصور أي الوعي اللغوي المؤسلِب، والوعي المصور المؤسلَب، وتتميز الأسلبة عن الأسلوب المباشر بوجود الوعي اللغوي للمؤسلِب وجمهوره الذي يعاد على ضوئه إنشاء الأسلوب المؤسلَب وعلى خلفيته يكتسب معنى وبعدا جديدين» [1].

وهذا باب آخر للتنوع اللغوي في **تماسخت** تتعدد من خلاله أشكال اللّغة واستعمالاتها وإذ يظهر كلام الآخر في الرّواية من خلال الكلام المنسوب إلى الشخصيات أو الكلام عديم الشخصية المنسوب إلى الرأي العام والبادي من خلال التهجين، فإنه أيضا قد يتمظهر عبر تقليد الكاتب لأسلوب الآخر فيكون ذلك مدخلا آخر لكلامه وحضورا لوعيه، فتكون الكلمة في الخطاب المؤسلَب كلمة مُشيَأة حسب **باختين** عديمة الشكل، لأنها موضَّعة بطريقة تيماتيكية معتمدة على تلك الخصوصية التي تشملها مع إضافة نوايانا الخاصة وإضاءتها على طريقتنا من خلال السياق[2] وهي في هذه الحالة، حسب **جيرار جينيت،** تخضع للأثر المحاكاتي لتصبح بذلك "**لغة موضَّعة**"[3]، ناتجة عن استعمال الأسلوب غير المباشر الحر للخطاب المنقول، مع التناقل الملبّس للخطابات والخلط الغريب بين الأصوات، فيكون الخطاب المؤسلب هو أقصى أشكال محاكاة الخطاب حيث يقلد المؤلف شخصيته لا في فحوى أحاديثها فحسب، بل في تلك الحرفية المبالغ فيها، التي هي حرفية المعارضة وهي لهجية

---

1 – باختين: *"الكلمة في الرّواية"*، ص 149 .

2 – نفسه، الصفحة نفسها.

3 – جيرار جينيت: *"خطاب الحكاية"*، ص197 .

فردية دائما أكثر من النص الأصلي[1]. ومن ذلك مثلا قول السارد: « ***يلهث وراء المرأة، أي امرأة، كما لو أنه يأخذ جزاءه بما كان قدم في دنياه تلك المحنطة، لا يهمه ألاّ تكون حوراء عيناء: آآ..واش ضيعت من عمري! تحذف طبعا، عيب. كذا يكاد ينهق حين ينتشي سكرا*** » [2].

في هذا المقطع تقليد للكلام العام اللهجوي الذي ينتمي إليه السارد في الاستعمال العامي اليومي، ولكن عملية السرد تتطلب منه اللغة الأدبية الفنية وإدخال هذا النوع من اللغة وهو من باب الأسلبة، وتقليد بعض الشخصيات التي خصص لها الكاتب مجالا لهجويا للكلام في الرّواية، وهذا التقليد يشوبه بعض الحساسية تجاه استعمال لغة العامة في حقل الأدب، فأنّ تكون اللّغة العامية على لسان الشخصيات في الرّواية أهون على السارد من أن تكون على لسانه، لذلك يعترف في المقطع نفسه أنه خلط لغوي يشبه نهيق من ينتشى سكرا، والنشوة فيها من الحلاوة والممنوع ما يشبه حال استعمال اللهجة العامية في الأدب، حيث يتمثل هذا الاستعمال سيفا ذا حدين، حد التنويع اللغوي الذي يهدف إليه السارد من الأسلبة، وحد الانحطاط اللغوي الذي يشوب لغة الأدب عندما تدخلها العامية المتدنية، وفي ذلك حكم باختين قائلا: «إن اللهجات بدخولها إلى الأدب ومساهمتها في لغته تفقد صفة كونها أنساقا اجتماعية لسانية مغلقة، إنها تتشوّه وحاصل الكلام أنّها تكف أن تكون على ما كانت عليه بصفتها لهجات، غير أن هذه اللهجات من جانب آخر تحافظ عند دخولها إلى اللغة الأدبية على مرونتها اللهجوية وعلى لغتها الأخرى، كما أنها تشوه اللّغة الأدبية التي تدخل إليها، نتيجة لأنساقها الاجتماعية اللسانية المغلقة، ذلك أنّ اللّغة الأدبية ظاهرة أصيلة بعمق، والوعي اللساني للإنسان المتوفر على ثقافة أدبية يكون مرتبطا بها وبالتنوع القصدي للخطابات، وهو تنوع موجود في كل لهجة، تنوعا

---

1 – يراجع: باختين: *" تحليل الخطاب الروائي"*، ص.117

2 – *الرواية*، ص 12

في اللغات، فالأمر لا يتعلق بلغة وإنما بحوار اللغات» [1]. ومع ذلك تبقى صورة اللّغة التي تنشئها الأسلبة هي الأكثر استقرارا واكتمالا من الناحية الفنية وهي التي تتيح الحد الأقصى الممكن من الجمالية بالنسبة إلى النثر الروائي[2] وإدراكا لهذا الدور الفعال الذي تلعبه الأسلبة في مجال التنويع اللغوي يستغل الكاتب فرص التركيبات الهجينة في **تماسخت** ليتقلد مختلف الأساليب والاستعمالات، فيؤسلِب السارد دارجة الشخصيات في مواضع كثيرة من الرّواية ويدخلها في سرده الملتزم باللغة الفصيحة، مثلا في قوله عن واقعة اغتيال **عمر**: «***ويوم سلمها كريم الرصاصات كما أرادت شهقت ثم تماسكت، وحركت رصاصة واحدة في كفها بسبابتها ... لم يحس الألم. عشر رصايص لم يستأصل منها عزيز سوى خمس، ...***» [3].

فعبارة عشر رصايص هي من كلام هذه الشخصيات واستعمال لهجوي أسلبه السارد من باب التنويع اللغوي، وهذه الصيغة التي أتت بها كلمة "رصايص" على ميزانها اللهجوي بغير الميزان الفصيح الذي هو "رصاصات" هو من باب التوكيد والتضخيم والتعظيم، كما تستعمل أيضا لفظة رصاصات في العامية وتحويلها إلى وزن " فعايل" غرضه التشديد والتثقيل تعبيرا مدلوله أن كل رصاصة لها وزنها وأنها مجتمعة لها ثقل على المقتول، وثقل وجداني على السارد المعبر عنها، وعلى زوجة الضحية وأصدقائه وعزيز الذي استأصلها.

إن هذا التعاون والتبادل بين لغتي الكلام والكتابة أدى إلى تضاؤل الفوارق بينهما ودنت كل منهما من الأخرى لتحقق ازدواجية لغوية تمثل امتدادا لازدواجية الوجدان وهذا دليل من دلائل تحضر الإنسان ومطلب من مطالب تطور

---

1 – باختين: *"تحليل الخطاب الروائي"*، ص64.

2 – نفسه، ص151.

3 – *الرّواية*، ص 61.

اللغة وتجددها[1]. ومن أوجه تجدد اللغة في **تماسخت** تفصيح بعض العبارات العامية منها مثلا ما ورد في هذا المقطع: « ***... فلم يجدهما التمرمس في قبضته الصارمة يأمرهما مقطعا أصوات كلماته.***

- ***أنت، كما، صاحبك.. هيا، للدوزيام.***
- ***في غرضك.. أطلقني.***
- ***تربحوا.***
- ***بعد يدك.***
- ***حاسب روحه حكومة.***

رافعا أحدهما يده في وجه المراقب فخطفه بدماغ في الجبهة فتهاوى ووجه للثاني بالخلف مرفقا خاطفا في البطن فتلوى صائحا يغادر العربة كبطة تخرج من الماء»[2].

يحتوي هذا المقطع حوارا بين ركاب قطار مع مراقب العربات، وفيه تركيب هجين بين لغة السارد الراصدة الفصيحة، ولغة المراقب العامية المتسمة بالصرامة والتعنيف، وبعض المفردات التي تصنف كألفاظ حرفية خاصة بانتمائه الحرفي منها لفظة "الدوزيام" التي تعني العربة رقم اثنين، ثم لغة الشباب الركاب المتسمة بالتمرد والمواجهة. ومباشرة بعد الحوار يعود السارد إلى فعل الرصد بلغته الفصيحة، لكنه تَأَثُرًا بلغة هذا الحوار يؤسلب لغته ببعض الاستعمالات العامية المنتمية إلى لغة هذه الشخصيات وهي "خطفة بدماغ" و "خاطفا في البطن"، فالأول تعبير عامي معناه ضربة بالرأس إلى الرأس وأدخله السارد في صميم التعبير الفصيح لأنه أوجز وأبلغ تعبير عن تصرف اجتماعي خاص، يصفه تعبير اجتماعي خاص به، فدلالة الفعل بهذا التعبير تدل على خصوصية الطريقة التي يمارس بها فعل الضرب والسرعة التي ينفذ بها، أما

---

1 - يراجع: محمد عبد الله عطوات: ***"اللغة الفصحى والعامية"***، ص64.

2 - **الرّواية**، ص27-28.

التعبير الثاني فاستعمل فيه نفس الفعل لكن على صيغة اسم الفاعل الفصيحة وهذا من باب الأسلبة أيضا.

وفي الرّواية مداخل أخرى كثيرة للغة المؤسلَبة، منها أَسلبة بعض الألفاظ المنتمية للغة الصحافة واستخدامها في خطاب السارد منها مثلا ما ورد في قوله: «***وبقدرية محارب حسم خياره تجاه تغطية ظاهرة حكومة الليل وحكومة النهار مقتنعا بأن مأموريته لن تكون خبطة في ماء، فلا سكوب ولا سبق، تعرية الخوف، فقط، مبتهجا بانتزاعه أمرا بمهمة من مدير الجريدة، ...***» [1].

وردت في هذا المقطع عبارات أسلبها السارد في خطابه تنتمي إلى لغة الصحافة هي: "حكومة الليل" و"حكومة النهار" وهي تعبيرات شائعة أفرزتها الأزمة الأمنية والتداول الصحفي لأبعادها، وهي كما يسميها عبد العزيز شرف **"تعبيرات وقتية"** ليس لها قيمة تاريخية بل لها قيمة وقتية محددة باللحظة التي تستعمل فيها والوضع المؤقت الذي أفرزها[2] أما ألفاظ: خبطة، سكوب وسبق هي ألفاظ مهنية متداولة بين من يمتهن حرفة الصحافة، تستعمل في واقع اللغة الصحفية ولها قيمة تاريخية.

وفي موقع آخر يؤسلب السارد **نص تلكس** ويجرى على منواله المتقطع حديثه في أمور شتى ومواضيع متفرقة بنفس التقطع قائلا: « ... ***راجعا إلى جذاذات التيلكس، يتنسى جرحه الذي أصابته به سليمة إذ ردت عليه بشعور امرأة فوق أن تكون، كما توهم بضاعة برغم شرطها. مقصوصة بأشكال منحرفة تغربت فيها أرقام ورموز لاتينية وعبارات مشفورة: آسف على إدخال العملية. الورقة مقطوعة. التجارية. لأن. شفرة. يجب عليهم أن يعودونا. الورقة مقطوعة. شفرة. من أجل تسليم. شفرة. شكرا. تقبلوا. شفرة. استعادة. شفرة.***

---

1 – ***الرّواية***، ص58.

2 – يراجع: عبد العزيز شرف: ***"علم الإعلام اللّغوي"***، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة،2000، ص249 .

الورقة مقطوعة. شفرات. ثم لا شيء من الألم، فاستلقى. البارحة رأيت أمي، غير أني لم أعد أذكر بيتنا، ربما ضللته كصراط، أما النجوم فلم تكن في السماء فتحندست عني المسالك.»[1].

فأما القسم الأول من المقطع فهو كلام غير مفهوم، لأن التقطع ماثل على مستوى اللفظة، والجمل غير مكتملة، وهو ما يتسم به أسلوب التلكس أما القسم الثاني من المقطع فهو كلام السارد المقلد لنفس الطريقة، المتقطع بنفس الأسلوب، لكن على مستوى الجملة والموضوع، حيث ينتقل من ذكرى أمه، إلى ذكرى بيتهم، إلى النجوم في السماء قاصدا أسلبة هذا التقطع الذي بدأ به، فقد اختلطت عليه الذكريات والمواضيع كما اختلطت ألفاظ هذا التلكس ومكوناته ببعضها، هذا التقليد يخدم سمة التقطع الماثل في **تماسخت** وسمة التعدد الموضوعاتي أيضا، كما أن استتباع المقاطع المؤسلبة للمقاطع الهجينة كما في المثال السابق يخدم سمة الانبثاق والتتابع العام في **تماسخت** فتلعب الأسلبة بذلك دورا مكملا لدور التهجين وأدوار شتى، تتضافر في الرّواية نحو بناء ظاهرة الانبثاق اللغوي المؤسّسة لصورة اللغة الموضوع، لذلك نسمي هذه الظاهرة انبثاق الأسلبة.

وفي صميم عملية الأسلبة يدخل السارد ألفاظا خاصة به وبلغته، فيكون ذلك تنويعا Variation، وهذه ظاهرة هي حسب باختين لصيقة بالأسلبة، فحيث لا توجد أسلبة لا يمكن أن يوجد تنويع لذلك نسميها "تنويع الأسلبة".

1- 2- 1. تنويع الأسلبة:

يعتمد تواجد التنويع Variation في الرّواية على تواجد الأسلبة، فهي ظاهرة منبثقة عنها ومتعالقة بها، حيث يستعمل الروائي في محجر الأسلبة أدوات اللغة المؤسلبة وطابعها، لكنه إذ يأتي بها مزاوجة لأسلوبه ولغته فإنه أحيانا لا ينضبط في سردها خالصة من أي شائبة لغوية أخرى خارجة عنها، بل

---

1 – *الرّواية*، ص102.

يتعمد إدخال بعض العناصر الخاصة بلغته والتي يسميها **باختين** "عناصر لسانية معاصرة"[1]. وقد تكون كلمة، شكلا، صيغة جملة..الخ وهذا التدخل اللغوي الغريب في صميم اللغة المؤسلبة التي تستعمل أدواتها الخاصة يسميه التنويع، وفي هذا المزج يضع الكاتب اللغة المؤسلبة في موضوع الاختبار بإدراجها ضمن مواقف جديدة ومحالة بالنسبة لها، يكسبها امتلاكا لغويا جديدا[2].

من ذلك مثلا ما ورد في قول السارد:

« - ***أمر وارد، حتى إغلاق الحدود.***

- ***الوضع الأمني متدهور، فرنسا تشدد إجراءات منح التأشيرة .***
- ***مئات الآلاف يكونون متأهبين للمغادرة، بعض المسؤولين...***
- ...
- ***والأخبار تتحدث عن حركة عبور عادية على الحدود الغربية والشرقية.***
- ...
- ***العالم كله مرجرج، وكل يطلب العافية، المهم.***»[3].

يحتوي هذا المثال على مجموعة من المقاطع الخبرية وهي ممثلة لصوت الخبر الصحفي، الذي أسلبه السارد في الرواية، وأدواته في مجملها تنتمي إلى اللغة العربية الفصحى المبسطة المتداولة بين الإعلاميين ومن يقرأ لهم من عامة الناس، ويظهر التنويع في كلمة "مرجرج" التي تتسم مقارنة بما يحيط بها من ألفاظ بالغرابة وقلة الاستعمال وهي تنتمي إلى خطاب المؤلف المميز بكثير من الاستعمالات الغريبة التي تمتلك مرجعية أصيلة في المعاجم اللغوية العربية، لكنها فقدت مع مرور الزمان وتوالي الحضارات على المتكلمين بها، سمتها

---

1 - يراجع: باختين: *"تحليل الخطاب الروائي"*، ص123.

2 - نفسه، الصفحة نفسها.

3 - *الرّواية*، ص11.

التداولية بين الناس. ومنها لفظة "مرجرج" التي معناها "مضطرب" فرجرج يعني اضطرب ومنه أيضا المترجرج[1] .

هذا التدخل الغريب للغة من خلال لفظة جديدة ضمّها السارد إلى الخطاب الصحفي هي مكتسب جديد لهذه اللّغة، واستعمال من باب التنويع يؤدي إلى تعدد لفظي وإلى كثافة لغوية وتعدد لغوي، هذا هو الدور الذي يلعبه التنويع إلى جانب الأسلبة في بناء صورة اللغة في الرّواية "ولا يفوقه في ذلك إلا المحاكاة الساخرة[2]"، أو التقليد الساخر وهذا التفوق عائد إلى كونها تقليدا معارضا يعمل على هدم تعبيرات قائمة واستبدالها بأخرى.

1- 2- 2. التقليد الساخر (الباروديا - Parodie)

إن المحاكاة الساخرة تقليد لكلام الآخر كما هو وكما نطق به من مصدره الأساس دون تغييره استهزاء منه واستخفافا به، وتوكيدا لضده، وقد ترجمت أيضا عن **باختين** حرفيا بالباروديا عن لفظة Parodie وهي استعمال ماثل في الأدب منذ أقدم العصور، وفي الحياة العامة أيضا، بين الناس في أبسط حواراتهم.

إن لها حسب **باختين** دورا عظيما في بناء تاريخ الرّواية الأوروبية، فأهم النماذج والأنواع الروائية قد أبدعت خلال عملية هدم العوالم الروائية السابقة، هدما للبنية المنطقية والتعبيرية لأي كلمة إيديولوجية علمية أو أخلاقية أو بلاغية أو شعرية[3].

وتستوعب هذه المقولة المعتمدة أساسا على أسلوب التقليد الساخر مقوله أوسع منها وتشمل غيرها من الأساليب الساخرة هي مقولة "السخرية l'ironie"، وهي مفهوم متأصل أيضا في الأدب العربي والبلاغة تحت تسميات مختلفة منها:

---

1 – فؤاد إفراد البستاني: *"منجد الطلاب"*، ص 231.

2 – باختين: *"الكلمة في الرّواية"*، ص150.

3 – نفسه، ص 75.

الهزل، الاستهزاء التهكم والهجاء في معرض المدح، التعريض، التوجيه، القول بالموجب، أسلوب الحكيم الاستخدام، نفي الشيء بإيجابه، الإبهام... وهي مصطلحات كثيرة تدل على مدى حضور السخرية في التراث البلاغي[1].

أما التقليد الساخر فهو عند **محمد العمري** بالاعتماد على أعمال **"سبيربر Sperber"** و**"ولسون Wilson"** هو " الاسترجاع"، و لتحديد مفهومه يعطي مثلا مأخوذا من القرآن الكريم في قول الله تعالى الموجه إلى أبى جهل قال: **﴿ذق إنك أنت العزيز الكريم ﴾ (الآية:49 سورة الدُّخان)** حسب تفسير ابن عباس لأن أبا جهل قال: " ما بين جبليها أعز مني وأكرم". فقيل له: **﴿ذق إنك أنت العزيز الكريم﴾** [2]. فالمراد من إيتاء هذه الصياغة كما هي هو الاستهزاء مما تحمله من معنى وتأكيد ضدها ونقيضها، لذلك فهي أسلوبية مفارقة ضدية قائمة على "ميكانيزم حواري"، يؤسسه مجاز بالغياب[3]، متميز عن المجازات الأخرى يجمع بين البعدين الدلالي والتداولي أي الحواري الذي أسماه **باختين** "أسلبة محاكاة ساخرة". وفي **تماسخت** تحتل هذه الظاهرة مواضع كثيرة موضوعة في مواجهة بعض القيم الزائفة، التي يعمل الأسلوب الساخر على هدمها واستبدالها، منها بعض الآراء السلبية المنسوبة إلى من يمارسون فعل القتل، أو من يرمز لهم بتسمية الوحش، من ذلك قول السارد: « ***فيروح يعزي نفسه المهلهلة بخروق التفلسف: أي معنى لموتهم إن لم يكن غير العبث، مادامت القضية هي اللاقضية، القاتل للجنة والمقتول للنار؟ أي سخرية! ولم لا العكس؟ ولم لا ألهذه ولا ألتلك؟ ولم لا الأولى لهما معا؟ ثم إن خالد بن سنان لم يعد ليخبر عن البرزخ***

---

1 – يراجع: محمد العمري: *"البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول"، ط1*، نشر إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2005، ص.104

2 – يراجع: إبن قتيبة : *"تأويل مشكل القرآن"*، دار إحياء الكتب، القاهرة، ص143.

3 – يراجع: محمد العمري: *"البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول"*، ص105.

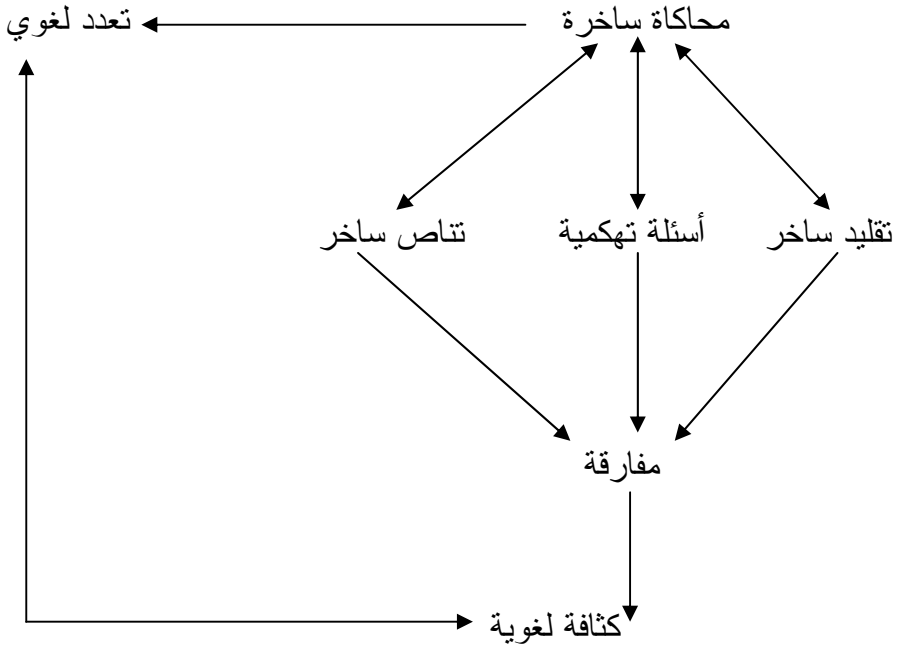
لأن قومه أضاعوا نبوءته إذ لم ينبشوا قبره بعد أربعين يوما كما أمرهم»[1]، هذا المقطع في مجمله نسيج ساخر يحوي من المحاكاة الساخرة (التقليد) ومن التهكم ومن التناص الساخر، فتتجسد من خلال هذه الأنواع المترابطة بشكل فريد ينم عن قدرة الكاتب، «حركة ذهاب وإياب ديناميكي من الضد إلى الضد التي تنتج التباس اللعبة ناتجة عن وعي لعبي جيد، ولكنه وعي مجدول (أي مضاعف الضفيرة) وغير مباشر يفرض على نفسه الذهاب والإياب بين النقيضين»[2]، حيث تتمثل المحاكاة الساخرة في عبارة: "القاتل للجنة والمقتول للنار". وهذا مبدأ الجماعات المسلحة وخطابها الشائع الذي أظهرناه سابقا من خلال عنصر التهجين في بيان لإحدى الجماعات قائلة: " إنما بدم الطاغوت تتفيحون لكم ظلا "، وفي هذه الصياغة الساخرة يتمثل لنا بالغياب أو بالمجاز الحقيقة التي يؤكدها السارد ضمنيا وهي "القاتل للنار والمقتول للجنة" وهذه نقيض الأولى وهذا ما يحدث مفارقة ضدية، ومباشرة بعده يواصل السارد بأسئلة تهكمية هي: لملا ألهذه ولا ألتلك؟ لملا الأولى لهما معا؟ وهذا أسلوب تهكمي ساخر استدراكي للأول مكمل له فقد قدم أولا حقيقة وجودية تقول إن القاتل ظالم جزاؤه النار والمقتول مظلوم جزاؤه الجنة، ثم أتبع متهكما من هذه الحقيقة التي تعد مطلقة فقد تساوى القاتل والمقتول، وهذه حقيقة يسميها محمد العمري سخرية من قوى الإنسان وتعجرفه الجاهل[3]، ثم كمرحلة ثالثة يستعمل سخرية تحتوي الموقف كله يسخر فيها من حاله الحائرة في مصير القاتل والمقتول والعالم الآخر وأنها حقيقة خفية عن تقديرات البشر، ويسخر من تقديرات القتلة ومن تساؤلاته هو ومن حكاية ابن سنان، وهنا تركيب ساخر

1- ***الرّواية***، ص16-17.

2 - يراجع: محمد العمري: ***"البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول"***، ص 99.

3 - نفسه، ص.100

فريد تتشابك فيه الصور البلاغية الإيحائية صانعة ضفيرة مضاعفة على حد تعبير **محمد العمري** نلخصها في هذا الرسم:



الشكـــل: محكاة س

ويستمر السارد في السخرية من القيم التي تعتقدها هذه الفئة وتتخذها مبادئ لمشروعية أعمالها، مع السخرية من المواقف السلبية للرجال المنخذلين في مواجهة هذه الأعمال، ومثال ذلك قول السارد: « ... ***واستغرب أن يهشهش الخوف الرجال فيطمس كثيرا من ملامحهم الذكورية، وسفه شعوره الرديء بأن تكون كل امرأة مخلوقة للاغتصاب، وهو يراقب، دونما تحرش، ...***»[1].

يظهر كلام الآخر الذي يحاكيه السارد محاكاة ساخرة في عبارة " كل امرأة مخلوقة للاغتصاب" فهي من كلام من يمتهنون القتل والخراب

1 – ***الرّواية***، ص.27

والاغتصاب، يمنحون لأنفسهم حق معاقبة الناس وقتلهم واغتصاب نسائهم، أما قناعة السارد وقناعة واقع الحال فهي عكس هذه المقولة وهو أنه " لا يجوز اغتصاب أي امرأة"، وهذا المعنى الخفي والمراد في مواجهة صياغة " كل امرأة مخلوقة للاغتصاب"، وهذه مفارقة ضدية، يرد فيها القول ضد المراد لغرض الهزء يكون فيها التضاد أصلا والهزء فصلا، وهي مفارقة وجدانية تعبر عن مفهوم التردي، تردي القيمة الوجدانية وهذه سمة المحاكاة الساخرة[1].

وفي مواجهة هذا التردي الأخلاقي، يظهر في أول المقطع سخرية السارد واستخفافه من حال الرجال الخائفين من مواجهة هذا الوضع يصفهم بفقدان الملامح الذكورية، وإذ تبدو فيها السخرية دون تقليد لكلام الآخر باعتبارها تقديما لوضع المحاكاة الساخرة التي تلته فإن **باختين** يسميها "محاكاة ساخرة خفيفة"[2] يوظف فيها الوصف الساخر والاستخفاف.

وفي موضع آخر يواجه السارد قيمة متردية أخرى في قوله: «... ***لأنه كان يعتقد مثل هذه المقولة: إنما سنت القوانين لتخرق. حقيقة يجب أن تعاش ليتطور الفكر، غير أنه سرعان ما امتعض لا يدري من يلعن لما عاين أنّ الركاب، وهو منهم، ...***»[3].

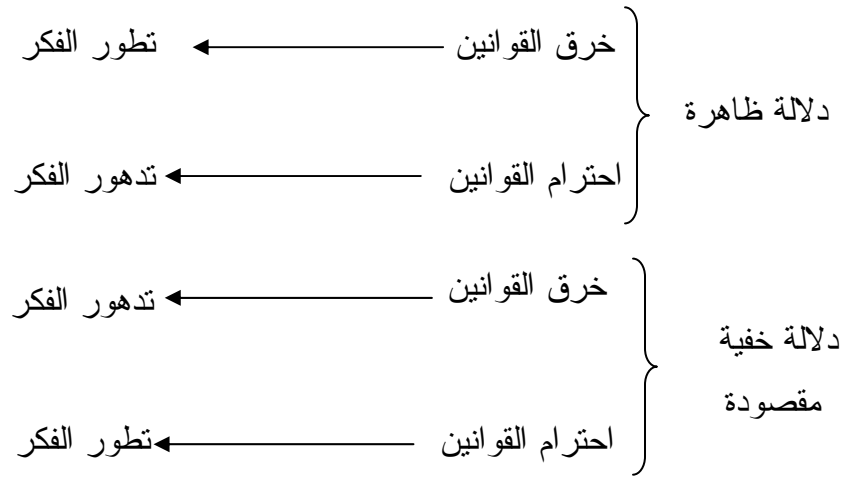
تظهر المحاكاة الساخرة في عبارة "إنما سنت القوانين لتخرق" وهذه قيمة زائفة ومغالطة تاريخية على حد تعبير **باختين**، والقيمة التي يرمي إليها السارد من هذه السخرية هو أن القوانين إنما سنت لتحترم وتتبع، ويستكمل سخريته بأسلبة شعار من يخترقون القانون وهو أن الخرق" يؤدي إلى تطور الفكر"، أسلبة محاكاة ساخرة يراد منها المعنى الضديد لها، وهو تدهور الفكر، وفي هذا تقابل للثنائيات الضدية نمثله في هذا التقابل:

---

1 – يراجع: العمري: *"البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول"*، ص104.

2 – باختين: *"الكلمة في الرّواية"*، ص96.

3– *الرّواية*، ص 25.



ومن ذلك تظهر قدرة المحاكاة الساخرة على احتواء التقابلات الضدية المجتمعة في نسيج دلالي ظاهر (تداولي) ونسيج دلالي متضمن (سيميائي) فتتحقق بذلك سمة الحوارية ببعديها الدلالي والتداولي.

إن فرادة هذا النسيج تتمثل في قدرة الدلالة الظاهرة على التعبير عن دلالة خفية ويميزها أكثر أنها تعبر عن دلالة ضديدة لها وبذلك يحصل انفتاح دلالي يؤسس لتعدد موضوعاتي وانفتاح لغوي يحقق تعدّدا لغويا وتفرّدا بلاغيا يحقق كثافة لغوية فتتوطد من جديد علاقة التعدد والكثافة في سبيل بناء مشروع اللغة الموضوع في **تماسخت**.

وكلما تعددت مداخل المحاكاة الساخرة فيها كلما توسعت دائرة صورتها، ومن الأمثلة التي تدخل في بنائها قول السارد: « ... ***لأنهم إنما ماتوا كالجيف من أجل قطعة أرض تسمى الوطن، لأنه لا جهاد إلا في سبيل الله، وأذاعوا في الملإ...***»[1]. وتظهر المحاكاة الساخرة في قوله "لأنّه لا جهاد إلا في سبيل الله" وهذا مبدأ آخر من مبادئ الجماعات المسلحة، التي تقتل تحت شعار "جهاد في سبيل الله"، لهذا فهو خطابها الذي أورده السارد في صورة تعليل

1 - ***الرّواية***، ص18.

موضوعي كاذب، أداته " لأن"، لمبدأ آخر لهم بدأ به المقطع، هو أن من ماتوا من أجل الوطن، ماتوا كالجيف، لا قيمة لجهادهم، وهنا ثنائية ضدية أخرى، تحمل قيمة إنسانية كاذبة، تقف في مواجهة ثنائية أخرى تمثل قيمة حقيقية مؤصلة تاريخيا وأخلاقيا ودينيا، هي أن من ماتوا في سبيل الوطن أحياء عند ربهم يرزقون، كحال من يجاهدون في سبيل الله، وأن الجهاد في سبيل الوطن من الجهاد في سبيل الله. وهذا مدخل آخر للتنوع الكلامي في **تماسخت،** يتمظهر من خلاله كلام الآخر الحامل لنبرته الخاصة وقناعاته الشخصية مزدوجة مع قناعات الكاتب المتخفية وراءها وهذا الدور الذي تلعبه المحاكاة الساخرة من ازدواجية للمعنى يُسْهم في بناء التعدد الموضوعاتي في **تماسخت** وبتداخلها مع مختلف التركيبات الهجينة من تجهين وأسلبة وتنويع وأنواع كلامية، فإنها تدخل بقوة في حركة الانبثاق العام للرّواية. وإلى جانب هذه التركيبات الكلامية الهجينة في تماسخت المنبثقة من كلام السارد وكلام الآخر، المتسمة بالتداخل في قول واحد يوجد نوع آخر من التراكيب الكلامية لا يتسم بالتداخل بل بالتقابل في صورة التخاطب، أسماه **باختين** " التقابل الحواري".

1- 3- التقابل الحواري:

الحوار عنصر بنائي أساسي في الأدب السردي، فهو نمط من أنماط التعبير الفني تنظم من خلاله أحاديث الشخصيات، فتكون وظيفته تطوير الحدث والإبلاغ عنه والكشف عن طبيعة الشخصية، الاجتماعية أو المادية أو النفسية وعن عواطفها وأحاسيسها المختلفة وشعورها الداخلي ورؤياها تجاه الأحداث والشخصيات الأخرى[1].

---

1 – يراجع: هيام شعبان: *"السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله"*، ط1، دار الكندي للنشر، الأردن، 2004، ص213.

للحوار في الرّواية وظيفة أخرى عند باختين باعتباره شكلا تأليفيا مرتبطا ارتباطا وثيقا بحوار اللغات المتردد في التراكيب الهجينة، وفي الخلفية المشيعة للحوارية في الرّواية المعتمدة على طريقة بناء الموضوعات بناء أركستراليا وعن طريق تنظيم التهجينات مع الأسلبات الرّوائية، فالتقابل الحواري بين اللغات الخالصة في الرواية هو بالإضافة إلى هذه المداخل، وسيلة فعالة في إنشاء صورة اللغات، لذلك أسماه "التقابل الحواري" بدلا من الحوار تركيزا على وظيفة التواجه الكلامي فيه[1] « تواجها قائما على أشكال اللغات وليس على المعاني التي تشتمل عليها يرسم حدود اللغات ويخلق الإحساس بهذه الحدود، ويرغم على استشفاف الأشكال البلاستيكية للغة»[2] أشكالا لا تحكمها الصيرورة الاجتماعية الايديولوجية للغات والمجتمع واستعمالات الأزمنة والعصور والأيام، والخاصية الفردية الكلامية التي يمتلكها المتكلِّم والمتكلم معه، والتي يحددها حركة الوعي لديهما المرتبطة بتكوينهما الثقافي والاجتماعي والأثر البيئي والطبقي والعمري، «لذلك تكون حوارات الشخصيات في الرّواية متنوعة معرفيا ولغويا واجتماعيا على نحو شبيه بتنوع أنماط الشخصيات واتجاهاتها في الحياة حيث تخضع لانتقائية عالية من المؤلف في تجسيد الأدوار واختيار المفردات وكثافتها بما يتفق مع المساحة النصية الخاصة بالنوع الأدبي واشتراطاته الفنية»[3].

وفي **تماسخت** يتمظهر الحوار كعنصر بارز عندما ينتقل السارد إلى سرد وقائع رحلة كريم نحو المغرب ثم تونس، وعندما يتخيل رحلته التاريخية مع الشيخ العربي الذي يتحاور معه حول مجموعة من الوقائع التاريخية المسجلة في

---

1 – يراجع باختين: *"الكلمة في الرواية"*، ص .152

2 – باختين: *"تحليل الخطاب الروائي"*، ص 124.

3 – فاتح عبد السلام: *"الحوار القصصي، تقنياته وعلاقاته السردية"*، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999، ص191.

كتب الأخبار، وذلك يضعنا أمام ثلاثة مستويات من الحوار: مستوى الحوار العامي الذي تتداوله مع **كريم** مجموعة من الشخصيات المغربية العامة والتونسية المتلفظة لعبارات لهجوية إقليمية، ثم مستوى الحوار المثقف الدائر بين **كريم** ومجموعة من أصدقائه المثقفين، ومستوى الحوار التاريخي الذي يسجله السارد مع الشيخ العربي باستعمال لغة قديمة.

تتمظهر في النوع الأول– أي العامي- مجموعة من الألفاظ الدائرة بين الدارجة واللّغة الوسطى منها مثلا ما يرد في قول السارد:

« ... ***فضحكت تضربه على كتفه والتفت إلى كريم.***

- ***شفتي؟ صاحبك بدا كيغير.***
- ***من أشعل نار الآخرة غير امرأة؟***
- ***حتى أنت دبه؟***

ضحك كريم ...»[1].

يتكوّن هذا الحوار من ثلاثة سطور الأول والثالث على لسان زوجة المكاوي المغربية إذ تَرِدُ فيها ألفاظ خاصة باللهجة المغربية مثلا: "شفتي" التي تعني "هل رأيت؟" وفيها ميزة لهجوية مغربية هي تأنيث المذكر المخاطب وكذلك "كاف" الشروع التي تسبق الأفعال مثل التي وردت في "كيغير" ولفظة "دبه" التي تعني "أيضا" إضافة إلى ألفاظ أخرى تنوع صورة التعدد اللفظي.

أما السطر الثاني فهو على لسان **كريم**، وقد ساقه على ميزان اللغة الوسطى، وهي «لغة فصيحة في المفردات والإعراب، عامية من ناحية تركيب الجملة ودلالة مفرداتها وتعبيراتها، فصيحة تقترب من الاستعمال العامي إذا قرئت بتسكين أواخر كلماتها»[2] وهذا هو الاستعمال الذي يفضله كريم في عالم لغوي لهجوي غريب عنه، يتعامل معه ويتقرب منه بتعميم الفصيح، وهذه

---

1 – ***الرّواية***، ص.115

2 – فاتح عبد السلام: ***"الحوار القصصي، تقنياته وعلاقاته السردية"***، ص114.

سِمة كثيرا ما تميز لغة المثقفين، إضافة إلى مميزات أخرى منها مثلا ما يبدو في هذا المقطع:

- « ***هات الكيسان، وبعد؟***
- ***من الآن؟***
- ***أحرق همك قبل أن تحترق.***
- ***كاسك.***
- ***قرأت رواية صاحبك.***
- ***كيف وجدتها؟ تعجب؟ كتبت عنها قراءة بعثتها إلى الوقت باسم مستعار.***
- ***لا أجدها رواية.***
- ***كعادتك، قاس، ولكنها سرد، ولو يومياتي، ولو متحلزن على محوره الصحفي.***
- ***سرد، صحيح. كان يمكنه أن يقال في قالب آخر.***
- ***رواية رأي.***
- ***...***
- ***المحاباة انتكاسة للحقيقة.***
- ***قلت لك، قاس وصارم. نسيت أنك أكاديمي.***
- ***...***
- ***هات كاسك. نحن حين نكتب نوصل المدية إلى العظم.***»[1].

هذه المميزات الظاهرة في المقطع هي طغيان التعبيرات والمفردات الفصيحة، مع تلبس بعضها لسمة عاميّة هي التسكين وهذا ما يجعلها لغة وسطى من ذلك مثلا كاسك" "هات"، "الكيسان"، "صاحبك"...الخ، إضافة إلى تعبيرات خاصة بهذه الفئة تعبّر عن نزعتها العلميّة والمنهجيّة مثلا ألفاظ: "رواية"،

---

1 - *الرّواية*، ص113-114.

"سرد"، "قالب آخر"، "أكاديمي"... الخ وألفاظ أخرى أفرزها موقفهم المعرفي والحضاري وانتزاعهم إلى تقديم الحكمة للآخرين منها: "أحرق همّكّ"، "متحلزن"، "المحاباة انتكاسة للحقيقة"...الخ وتحتل هذه الحوارات التي تمتزج فيها اللهجة باللغة الفصيحة مساحات بارزة في الرّواية فاتحة الباب أمام تنوّع لغوي دائر بين مقاطع الحوار العامي ومقاطع السرد الفصيح التي تتخلّلها.

أمّا النوع الثالث من الحوار فيحتوي استعمالات قديمة على لسان **الشيخ** وعلى لسان السارد أيضا، الذي يؤسلب لغة هذه الشخصية ويتلبسها فيمتد حوارهما المطول من الصفحة مائة وسبعة وثلاثين (137) إلى الصفحة مائة وثمانية وأربعين (148)، وعلى طول هذه الصفحات تبرز ألفاظ حافظت على امتدادها الزمني ووقعها الجمالي، يعترف السارد بأنها تحتوي سرّ أساس البلاغة ووهج الكشاف، منها مثلا هذا المقطع: «..***دخل أحدهم أزرق قصير مجذر، ومعه جرز من حديد، فمشى إليه فقال: على أي ملة أنت يا نعثل، ..فقال: كذبت، وضربه بالجرز على صدغه الأيسر ففسله الدم، وخرّ على وجهه.. ودخل عليه ثالث من أهل الصحراء ومعه سيف مصلت..فقال: أفرجوا لي فوضع ذباب السيف في بطن الرجل...***»[1].

هذه التعبيرات والألفاظ الواردة في المقطع من مثل: الجرز، النعثل، الصدغ، السيف المصلت، ذباب السيف...الخ لم تعد متداولة بين المتكلمين اليوم، وإذ يستعيدها السارد في هذا الموقف الحواري فهي مجال للتعدد اللفظي والتنويع اللغوي، تقوّي صورة اللّغة في **تماسخت**.

إنّ تقنية الحوار تلعب أيضا دورا أساسًا مكملا في بناء صورة الانبثاق في تماسخت بالاعتماد على خاصيّة أساسية هي التقابل الخطابي أو التخاطب، خاصة في مرحلة يتغير فيها طابع السرد من سمة الإفضاء، والبوح والوصف والتحليل الجزئي، إلى طابع السرد المباشر لوقائع رحلة كريم وواقع لقاءاته مع

1- *الرّواية*، ص140.

شخصيات مختلفة. في هذه المرحلة تتناوب مقاطع السرد مع مقاطع الحوار بشكل كثيف خصوصا في الفضاء الممتد من الصفحة (125) إلى الصفحة (135)، حيث تمتد المقاطع في تناوب مقطعي بارز يكاد يكون متوازن الحجم، مُنَوّعا تنويعا لهجويا ولغويا بارزا فتغدو طريقة قول الأشياء هدفا في ذاتها وكأن المتكلمين في تنافس سريع وموضوع النزاع هو اللّغة، فليس الحوار تغييرا في المتكلمين فقط بل هو تقاطع اللّغات واختراق لغات الآخر للغتنا، هذا الاختراق قد يتخذ شكلا آخر للتمظهر في الرّواية بصورة متداخلة مع لغة السارد في شكل حوار النصوص أو ما يسمى بالتناص.

1- 4- التناص الاستشهادي:

ترسخت في عالم النقد الأدبي اليوم مسلمة تقول: « ليس هناك نص يكتب بمعزل عمّا كتب سابقا فهو يحمل بصفة واضحة أو أقل وضوحا أثر وذكرى ميراث وتقاليد»[1] وإذ برز هذا المفهوم في نهاية الستينيات تحت تسمية التناص intertextualité التي اقترحتها **جوليا كريستيفا Julia Cristiva** فقد فرض نفسه بسرعة كبيرة وأصبح معبرا إجباريا لكلّ تحليل أدبي[2] وبعيدا عن نية اعتباره معبرا أساسيا لكل تحليل، نتناوله في هذا الفصل تحت نية اعتباره مظهرا لغويا تبرز من خلاله لغة الآخر وأنماطه الكلامية وهذا اعتبار وضعه ميخائيل **باختين**.

تناول **باختين** مقولة التناص تحت تسمية الأجناس الدخيلة أو المتخللة genres intercalaires وقال فيها: «إنّ الرّواية تسمح بأن ندخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية، سواء كانت أدبية كالقصص والشعر والمقاطع الكوميدية أو خارج أدبية كالدراسات السلوكية والنصوص العلمية والدينية....الخ. ونظريا يمكن لأي جنس تعبيري أن يدخل إلى بنية الرّواية، ومن

1– نتالي بيقي غروس: *"مدخل إلى التناص"*، ترجمة عبد الحميد بورايو، ص4، مخطوط.

2 – يراجع نفسه، الصفحة نفسها.

الصعب العثور على رواية لم يسبق أن لحقت بها هذه الأجناس، وتحتفظ تلك الأجناس بمرونتها واستقلالها وأصالتها اللسانية والأسلوبية» [1] هذه النصوص السابقة زمانا تمارس سلطتها على النص الجديد بمختلف الصلات والأشكال إمّا بصورة واضحة أو باهتة، ومهما تكن طريقة دخولها إلى النص الجديد فتلك عملية تحويل للنصوص une permutation de textes ومجال لتبادل مقاطع تعيد الكتابة توزيعها عندما تبنى نصّا جديدا، فتدخل في عملية هدم وإعادة بناء، وهي في **تماسخت** عديدة تُسهم بقوة في إثراء سمة التعدّد والتنوّع الموضوعاتي، وهي تتمظهر بشكل جزئي ومتقطع فتتخذ لذلك أشكالا تناصية تتماشى مع الطابع العام المتقطع للمواضيع الجزئية في **تماسخت**، وأشكالا تحقق في نفس الوقت التعدد والتنوع والكثافة اللّغوية، هذه الأشكال هي الاستشهاد، الإحالة، والتلميح.

الاستشهاد هو شكل واضح وصريح للتناص بإدراج النص كما هو في آخر وتعيينه بعزل العبارة المستشهد بها أو استخدام الحروف المائلة أو الرموز الخطية أو علامات التنصيص[2]. وقد استخدم الكاتب في تماسخت هذه الكتابة البارزة أو العلامية لإظهار مقاطع الاستشهاد منها مثلا ما اقتطعه من كتاب "قطب السرور في أصناف الأنبذة والخمور" **للقيرواني،** وذلك لتدعيم موضوع الخمرة الذي يستعيده تذكارا في مختلف مواقع الرّواية مثلا في قوله: «... ***حدثان في ملل صاحب مصنف قطب السرور في أوصاف الأنبذة والخمور لا تستفتيه أمرنا، أمتنازلين للرعاع عن زماننا أم ملتزمين تقية العارفين. فليس في الأمور التي وقع فيها الحظر والإطلاق شيء اختلف الناس فيه اختلافهم في***

---

1 – باختين : ***"تحليل الخطاب الروائي"***، ص88.

2– يراجع : ***"مدخل إلى التناص"***، ص14.

الأشربة، وما يحل منها وما يحرم على قدم الأيّام. كنت على سرير المرض يوم أهديتني الكتاب وقنينة الرّوم الصغيرة، ...» [1].

وفي الصفحة الموالية يقتطع مقطعا آخر منه يداخله في كلامه، فيبرز ما ليس له ويترك ما له في تناوب مقطعي، فيبدو الاستشهاد كأنه" ترصيع سيىء الوصل marqueterie male jointe " كما يسميه **مونتيني Montaigne** أو "ديكور ذو قطع قماش متنافرة"، كما تسميه **نتالي بيقى غروس Nathalie Piegay Gros** [2] وذلك في قوله:***«... كان يستهويك من أسمائها الراح مثلما تستهوي اللذة مع كاعب. سميت راحا لأن صاحبها يرتاح إذا شربها، وقيل للاستراحة من الهموم والأحزان. ومن أوانيها الكأس وكأس أنف إذا لم تشرب قبل ذلك. ولا تسمى كأسا حتى يكون فيها شراب. ومن أوقات شرابها الغبوق: شرب العشية، والجاشرية: شرب آخر الليل وقبل الصبح.***

لنا كل يوم ميتة ثم نشوة من الراح إلاّ أننا ليس ندفن» [3].

نلاحظ في آخر هذا المقطع إدخال السارد لمقطع استشهادي من نصّ آخر وهو بيت شعري لأبي نوّاس، وهذا الاستشهاد الاستتباعي للأوّل هو ذو وظيفة قانونية، كما يرى **ليتري Littre** وهي وظيفة أساسية تسمح بتقوية حقيقة خطاب ما فتوثقه، وغالبا ما يكون هذا النوع مستمدا من مؤلف ذي سلطة، وهذه هي حال **أبي نوّاس** عندما تذكر الخمرة، فشعره حاضر في أغلب مجالسها حضورا قد يصل إلى حدّ اعتباره نشيدا لافتتاح الجلسة مثلما يظهر في قول السارد:***«... فدخل سبعة وراء سبعة، تداوروا في الرحبة ثم قعدوا لينغم المقدم النشيد:***

شربنا عن ذكر الحبيب مدامة

1- ***الرّواية***، ص74.

2- يراجع : "***مدخل إلى التناص***"، ص70.

3- ***الرّواية***، ص75.

سكرنا بها من قبل أن يخلق الكرم

وهامت بها روحي بحيث تمازجا

اتحادا ولا جرم تخلله جرم»[1]

وبنفس هذه الوظيفة الاستشهادية تتمظهر مقاطع شعرية كثيرة في الرّواية منها قول **عمر ابن ربيعة** على لسان السارد :

« ***إذا جئت فامنح طرف عينك غيرنا***

لكي يحسبوا أن الهوى حيث تنظر" [2]

وقول **أبي العلاء** على لسانه في موضع آخر: « ***ثم جاء البصير ابن المعرّة ليطعن في جهادهم بالعقل والكلمة ساخر:***

أرى جيل التصوّف شر جيل فقل لهم وأهون بالحلول

أقال الله حين عبدتموه كلوا أكل البهائم وارقصوا لي»[3]

استعمل السارد هذا الاستشهاد من باب المحاكاة الساخرة، ويريد بها السخرية على لسان المعرّي ممن يدعون التصوف والتديّن وهم إلى سوء الفعل مائلون، إيحاء إلى هذه الفئة التي ينتقدها على طول الرّواية الممارسة لفعل الموت بشعار نصرة الدين، وهذه الوظيفة الإيحائية توسع دائرة المعنى وتعطي لهذا النص الاستشهادي سمة أخرى هي التلميح. وهذا ما يضاعف في المثال صورة الكثافة اللّغوية الناتجة عن انعقاد الصلة الاستعارية بين ملفوظ النصين وتلفظهما وتشابك موضوعاتهما ، وبذلك يتخلص الاستشهاد من الوظائف التقليدية المعروفة: السلطة التزيين، باندماجه مع موضوعاتيتها الخاصة وفي كتابتها وتدّخل شخصياته الجانبية في تكوين شخوص الرّواية ، كأعضاء لها وجودها المستقل فيها [4].

1– ***الرّواية***، ص45.

2– نفسه، ص152.

3– *نفسه*، ص144.

4– يراجع: "***مدخل إلى التناص***" ، ص32.

إن القدرة على تلقي المعاني الخفية تتطلب من القارئ معرفة خاصة بالنصّ المتناص وبظروف إنتاجه، وهي مطلوبة أكثر في نوعي الإحالة والتلميح، فالإحالة هي تناص لا يعرض فيه النص الآخر الذي تحيل عليه، بل تقيم علاقة غياب تمثله إشارة تحيل إليه كعنوان النص أو اسم المؤلف مثلا، دون استحضار النص حرفيا[1]. من ذلك ما ورد في قول السارد: « ***أحسَّ المقدمات جميعها تغيب عنه فتقوض في لغته سر أساس البلاغة وانطفأ عنه الكشاف، ليتك يا طبري وصفت حجم حجارة الهمجية ترجمك بها الغوغاء! وليت الغم لم يُنسك أن تعلن لحظة موتك تأريخا للحمق واللّعنة، ولكن بالصبر الذي كتبت به تاريخ عورتهم حفرت به قبرك بالأظافر في بيتك المحاصر بالدهماء ونمت إلى الأبد. مزق المحب الأوّل رسائله لا عنا عشقه وفك عن حمامته طوقها وانكفأ. لا يذكر الطنجاوي أرجع من آخر جزيرة للرعب والدم؟ فشهرزاد أنستها لذة التمتع باغتصاب رجولة شهريار أن تصف تلك الجزيرة في آخر ليلة لها في ذلك القصر***» [2].

يحيل السارد في هذا المقطع على كتاب أساس البلاغة وكتاب الكشاف وعلى الطبري، وفي المقطع ذاته يداخل الإحالة بالتلميح بحيث يلمح من خلال حديثه عن فعل التأريخ إلى كتاب تاريخ الطبري، ويربط بين واقعة موت الطبري وبين استياء المحب في طوق الحمامة، وربط استياء هذا الأخير بعدم اكتمال القصة الأخيرة لشهرزاد، هذا الربط الاستعاري بين الوقائع المتباعدة يجعل هذه المقاطع التناصية مشحونة بالأبعاد المعنوية التي تشمل الظروف المحيطة بهذه الوقائع المستشهد بها، وظروف هذا النص الجديد الذي يحتويها كاستشهاد، هذا الاتساع المعنوي يشتد في نوع التلميح لأنها شكل أقل تصريحا من الإحالة، فهو طريقة ذكية في نقل فكرة معروفة جدا إلى الخطاب، وهو ليس بحاجة لاسم المؤلف الذي يكون معروفا من جميع الناس من ذلك مثلا قول السارد «...

1- يراجع: "***مدخل إلى التناص***"، ص32.

2- ***الرّواية***، ص190.

فلا يجتمع لي حظ من طموح إلاّ إلى ساعة من أمن على ركبة أمي. لا مبتدأ ، لا خبر، ولا عبر. وقف البربري الأول لا يروم خطوة نفاذ الصبر في اتجاه البحر مصمتا أبدا في برنوس من جبس حاملا سفرا لا يجد على من يتلوه»[1]، ففي هذا المقطع يوظف السارد عنوان كتاب ابن خلدون "كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر"، وهنا تلميح إلى ابن خلدون وإلى مقدمته الشهيرة وهذا تلميح يعزّز تلميحا أولا في الصفحات السابقة لهذا المقطع ورد في قوله: « ***خرجا من شارع ابن خلدون وبين جوانح كريم شوق إلى سفرة في قلب الزمن ليعيش لحظة عزّة للعقل تفصدت من تاريخ الانحطاط ذات فجر من عام اثنين وثلاثين وثلاثمائة وألف.***

- ***هنا لعب وتعلم***

وكان المسجد لا يزال بعتاقة الصمت السخي يقوم أثرا لتلك اللحظة يعرش في تلافيف ذاكرة كريم خوص نخيل لا يأتي على غبار سمكه ستة قرون، فلم ينازع كمال مسقط رأس البربري الأول:...»[2] .

فضمير الغائب في هذا المقطع عائد إلى ابن خلدون دون ذكر ذلك فمجرد ورود اسمه في عبارة "شارع ابن خلدون" كاف لإحالة الكلام إليه نظرا لشهرته، هذا المقطع يمثل طموح **كريم** وأمله عند دخوله تونس باعتبارها موطن ابن خلدون ومحتضنة أدبه في أن يمارس فعل الكتابة ملمحا إلى ممارسة ابن خلدون لهذا الفعل قبله هناك، وعندما يخيب أمله وتنتهي زيارته بالفشل، يقول إنّه لم يكتب عبرا ولا مبتدأ ولا خبرا، وهذا تلميح إلى أن ابن خلدون نجح على عكسه في كتابة ديوان المبتدأ والخبر. وهكذا يُسْهِم التلميح إلى جانب الإحالة والاستشهاد في بناء لعبة المعنى المتسمة بالتعدد والتداخل والجزئية، ومثل هذه الأنواع التناصية تتميز كما تقول بيقي غروس بتواجدها في نصوص محكوم

---

1 – *الرّواية*، ص 189.

2 – نفسه، ص177.

عليها باللاتجانس والتشظي، كما أنّها تقوم بنفس الوظيفة الاستشهادية ولكن بدرجات مختلفة من الوضوح والتصريح[1] وهذه سمة وتقنية الكتابة التي تكون فيها اللّغة هي الموضوع.

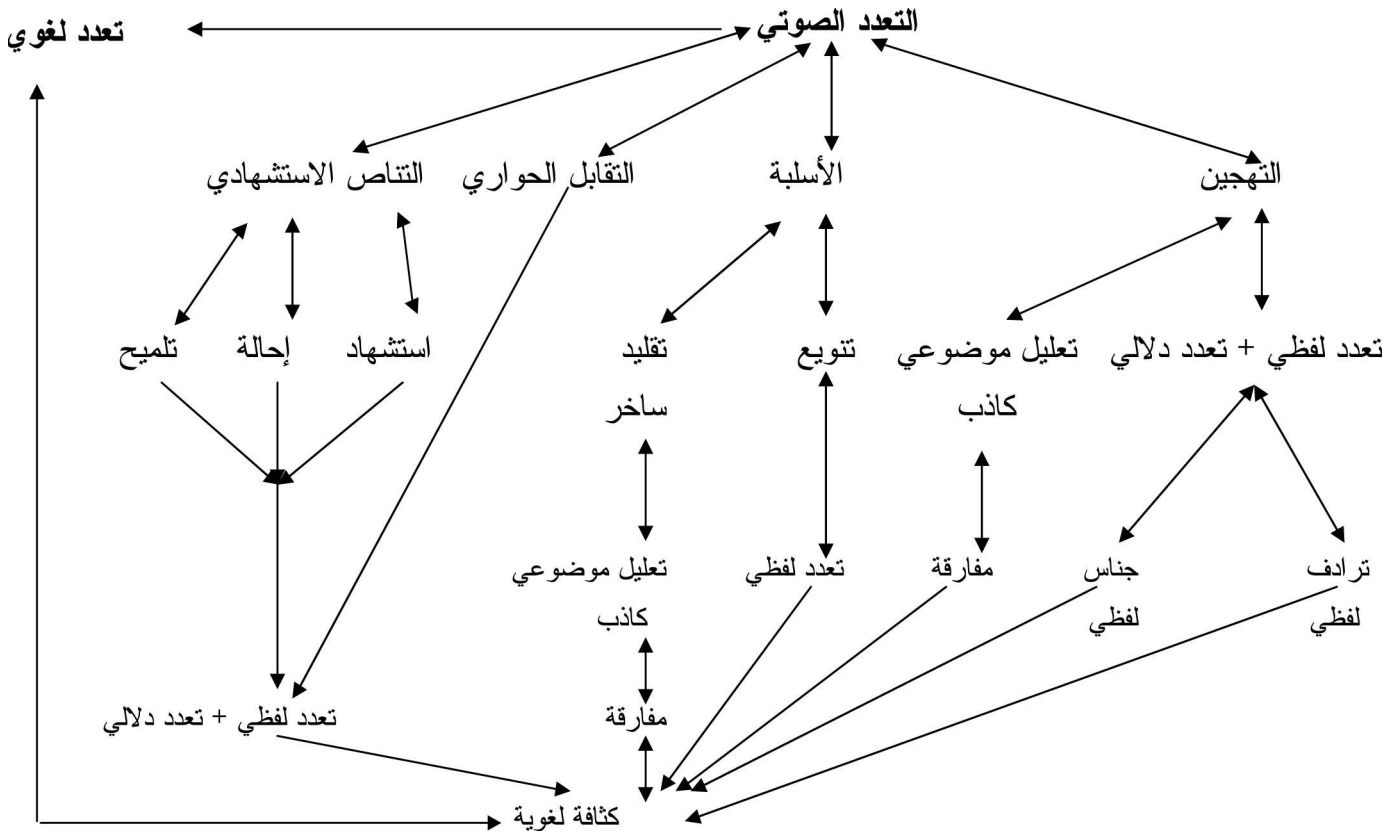
إن هذه المقاطع التناصية التي تجتمع فيها لغة الآخر بلغة السارد تقدم لنا صورة أخرى عن التنوع الكلامي في صورته الفصيحة الذي يكون متداخلا بشكل قوي مع كلام السارد يصعب فصله، هذا التداخل أضفى نوعا من الجمالية على الرّواية وحقق سمة الكثافة إلى جانب التعدّدية. إنّ التنوع الكلامي في صورته اللهجوية الطبيعية والثابتة لا يمكنه أن يقدم إلاّ كلمات أشياء محرومة من الإمكانات النثرية الرّوائية [2] لذلك فهو بحاجة إلى سلطة الوعي اللغوي الأدبي الذي يمكنه ببساطة ومن علياء لغته الواحدة المتسلطة أن يتجاهل التعدد الكلامي. ولكن عندما يختار الكاتب إدخال التنوع الكلامي، فإنّ هذا يجتاح الوعي الثقافي ولغته وينفذ إلى نواته ويشيع النسبية في النظام اللغوي الأساسي للإيديولوجيا والأدب، ويحرمه من يقينيته الساذجة[3]، هذا التزاوج لا ينجح إلاّ تحت ظلال مقصدية كتابية خاصة، يتّبعها الكاتب في صنع عالم لغوي تتمازج فيه اللغات وتتحطم فيه مطلقية اللّغة ونزوعها الوحدوي الملغي للتعدّد والنسبية، لذلك فإنّ الخطوة التالية هي البحث في كتابة اللغة التي تجعل من هذا التعدد اللّغوي والتنوّع الكلامي نتاجا كتابيا مميّزا تتحقق من خلاله نية الكتابة الموضوع واللّغة الموضوع، وقبل ذلك نلخص مسار التعدد الصوتي الكلامي في **تماسخت** بهذا الرسم.

---

1 – يراجع: ناتالي بيڤي غروس: *" **مدخل إلى التناص**"*، ص 35.

2– يراجع: باختين: *"**الكلمة في الرّواية**"*، ص158.

3 – نفسه، الصفحة نفسها.


التعدد الصوتي
تعدد لغوي
التهجين
الأسلبة
التقابل الحواري
التناص الاستشهادي
تعدد لفظي + تعدد دلالي
تعليل موضوعي كاذب
تنويع
تقليد ساخر
استشهاد
إحالة
تلميح
ترادف لفظي
جناس لفظي
مفارقة
تعدد لفظي
تعليل موضوعي كاذب
مفارقة
تعدد لفظي + تعدد دلالي
كثافة لغوية

الفصل الثالث:

كتابة اللّغة ولغة الكتابة

1- الكتابة الموضوع

1-1 . التدفق اللفظي

1-2 . الانبثاق الإستعاري

2 – الكتابة الانشطار.

2-1. انشطار الذات

1 - الكتابة الموضوع:

إن تداول اللّغة قصدية أساسية لكل متكلم، وعندما يكتسب المتكلم معرفة لغوية قوية تخوّله إنتاج نصوص لغوية متميزة، فإنّ فطرة التكلّم عنده تتحول من اعتبار اللّغة وسيلة وأداة إلى اعتبارها غاية في ذاتها وموضوعا مستهدفا. والاستهداف ظاهر فيما يؤسس لصورة اللّغة في الرّواية وهو التعددية الموضوعاتية والتعددية الكلامية التي تعرضنا إليهما في الفصلين السابقين، كما تظهر أيضا في نية الكاتب في الدوران حول اللّغة والمفتضحة في مختلف أركان الرّواية، وهو ما نسميه مقصدية اللّغة التي ستكون محور هذا الفصل الثالث.

تتجسد قصدية اللّغة كموضوع في الرّواية عبر تواجد الكتابة الموضوع، فقد أُستبدل مفهوم اللّغة في النقد الأدبي المعاصر بمفهوم أشمل منه وأعمق هو مفهوم الكتابة L'écriture، وانتقل كل ما يمكن أن يتجمع تحت تسمية اللّغة إلى تسمية الكتابة التي لم تعد شكلا خاصا متفرعا أو ثانويا من أشكال اللّغة، بل مفهوما ينطوي على جميع معاني هذا الفعل، بل أصبح متجاوزا له وفائضا عنه[1] وفي ذلك يقول **جاك دريدا Jacques Derrida**: « إنّ مفهوم الكتابة يتجاوز مفهوم اللّغة وينطوي عليه في ثناياه، وهذا يفترض بالطبع تقديم تحديد أو تعريف لكل من اللّغة والكتابة، إن مفهوم الكتابة يشوبه نوع من التضخم، حيث كانت تطلق تسمية لغة على كل من الفعل والحركة والفكر والتفكير والوعي واللاوعي والتجربة والعاطفة...الخ، وها نحن نواجه نزوعا نحو إطلاق تسمية كتابة على هذه الأشياء جميعا وسواها وعلى كل ما يجعل

---

1 – يراجع: جاك دريدا: *"الكتابة والاختلاف"*، ترجمة كاظم جهاد، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988، ص104.

الكتابة ممكنة، وعلى الجانب الدال وعلى الجانب المدلول، وعلى كل ما يدفع على خط شيء بعامة»[1].

فالعمل الأدبي هو أولا نتاج لإرادة الكتابة وإقرار باللّغة، لكن مفهوم الكتابة لا يتعلق هنا بالوظيفة التدوينية وبالنتاج الحروفي لها، وإلاّ لكان كيان الرّواية باعتبارها مجموعة من الحروف المتلاصقة كافيا للإجابة عن تواجد مقصدية للكتابة، إنما مفهوم الكتابة الذي نقصده هنا هو مفهوم نقدي متأسس على مجموعة من الأسس الجمالية والأسلوبية، التي تحققه كموضوع وكيان في العمل الأدبي عامة وفي النص الرّوائي خاصة.

إنّ كيان الكتابة في الرّواية يتأسس على اتحاد الفعل الرّوائي بالفعل اللساني[2] وعلى مجموعة من الآليات الكتابية التي حاول مجموعة من النقاد المعاصرين حصرها، رغم أن مفهوم الكتابة كما هو مطروح ينفي قضية الحصر، ويطرح لانهائية التدليل (الدال والمدلول) وصورة اللامسمّى واللامحدّد في الكتابة الروائية. هذا المفهوم الذي وضعه **بيكت Beckett** - أي اللامسمّى- يقول فيه مطاع الصدفي: «إن عماد اللامسمى في الرّواية هو جعل العبارات مراكز متعددة لهندسة الفضاء الروائي، وفعل الامتناع عن التسمية بمثابة إطلاق حرية لا محدودة لأسماء كل الكلمات، لأن يكون لكل الكلمات في النص أسماء، لأن يتبعثر هكذا الحدث في جميع أنحاء النص ليصير النص هو جسده الرّوائي الخاص، لذلك كان اللامسمّى بمثابة ذلك النبات الذي تحدث عنه **دولوزDeleuze** الذي لا ينتشر ولا ينشر جسده ابتداء من جذر وجذع واحد ولكنه متعدد الجذور والجذوع وفي الوقت نفسه يشغل حيزه الخاص من الأرض، هنا تنسحب النمذجة من لحظة البطل من موقعه

1- يراجع: جاك دريدا: *"الكتابة والاختلاف"*، ص107.

2 - يراجع: مطاع الصدفي: *"بحثا عن النص الروائي"*، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 48-49، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1988، ص7.

الزمكاني ومن علاقاته لتفسح المجال أمام انزياحات لانهائية بين لحظات العبارات ذاتها»[1]، لتتحقق لحظة اللّغة البطل، ويصبح الكلام اللّغة هو الحقيقة الوحيدة في الواقع والمتخيل[2].

هذه الكتابة اللامسماة عند **بيكت** و**دولوز** هي صناعة قائمة على التنوع والتعدد اللامحدود وعلى الصناعة المفرداتية والعبارتية الإنزياحية وعلى الحرية الكتابية اللامشروطة، وهي ركائز تخدم قيام الشكل اللغة. وبانتقال هذا المفهوم – أي الكتابة- من النقد الغربي إلى ساحة الأدب العربي، بدأت الرّواية العربية تتخلص من بصمات التقليد والتأثر السهل واعتناق مفاهيم الكتابة والنقد[3]. من خلال انفتاحها على جميع الأجناس الأدبية والأشكال الفنية، واستمدادها من الشعر والأساطير والملحمة والمحكيات والقصص الشعبية والخرافية، ومن الهموم اليومية التافهة منها والجوهرية العابرة أو الوجودية.

وفي بداية الثمانينيات شرع مجموعة من الكتاب العرب في وضع اللمسات الأخيرة لنوع من الكتابة الروائية أثمر شكلا شديد التجانس للاستبطان والكشف التغريبي، يملك سَننا بلاغيا يمكن أن نطلق عليه وصف "بلاغة الانكسار" وهي مزيج من سمات الواقعية والتسجيل والتمثيل الساخر والتكثيف الشاعري والحجاج الذهني في البناء الدرامي للنص[4] حيث تتضافر الشخصيات والفضاءات والأزمنة في تداخل متشابك مع مجموعة من القيم الإنسانية والاجتماعية وقوالب الاستعارة والوصف المجازي، تداخل يمحو هيمنة البطل

---

1 – يراجع: مطاع الصدفي: *"بحثا عن النص الروائي"*، ص8.

2 – يراجع: آمنة بلعلى: *"المتخيل في الرّواية الجزائرية"*، ص.128

3 – يراجع: محمد برادة: *"أسئلة الرّواية أسئلة النقد"*، ص18.

4 – شرف الدين مجدولين: *"الصورة السردية في الرّواية والقصة والسينما"*، د.ط، رؤية للنشر والتوزيع، د.ب، 2006، ص21.

والحدث والزمان، ويعوضها بهيمنة اللّغة التي يؤسسها الفعل اللساني القائم على الكلمة التي قطعت علاقاتها بمرجعياتها العادية وفجرت طاقاتها الذاتية[1].

ولقد بلغ هذا التفجير الطاقوي ذروته في **تماسخت دم النسيان** ليصير انبثاقا متعدد الأوجه، عماده الانبثاق اللفظي الذي يعبر أكثر من باقي مكونات الرّواية عن القدرة الاختيارية والتعبيرية للكاتب، وعن مقصدية الكتابة المتميزة.

إن ممارسة الكتابة لدى الروائيين الجزائريين اليوم تتحكم فيها أزمة متعددة الأبعاد أنتجت أدبا ذا علاقة سببية بالواقع المعيش «هذا الواقع الجزائري الذي عرف منذ الثمانينيات تحولات خطيرة، تقوض بفضلها كل شيء وجعل الإنسان يفقد إيمانه بكل شيء وبدا المتخيل الاجتماعي الذي راح الرّوائي الجزائري يبحث له عن طريقة لتشخيصه ويكشف عن آليات اشتغاله وطبيعته ومظاهره، وذلك من خلال اشتغال خاص على اللّغة»[2] اشتغالا يعبر عن الافتقاد الرّوائي الذي فرضه القمع الإرهابي للكتابة الروائية حيث أصبحت الكتابة تساوي الموت، ونتج عن ذلك كبت طاقوي للغة لدى الروائيين، وصراع فكري داخلي تتقاذفه الرغبة في الكتابة وحتمية الموت، والرغبة في الحياة وسلطة اللّغة التي ما تنفك ترمي بسياطها على الكاتب.

ونتيجة لهذا الوضع أتت رواية **تماسخت** تعبيرا انفراجيا عن هذه الأزمة الداخلية التي عايشها الكاتب كغيره من الروائيين الجزائريين، ومحاولة سردية للتعويض عن هذا الفقدان، وتجربة انفجارية للغة، تفجر هذا الكبت المفروض وتحقق هدف الكتابة الموضوع L'écriture thème، لذلك تتجلى الكتابة كموضوع في **تماسخت** مثلما تتمظهر باقي المواضيع فيها بشكل متقطع ومتجزئ، وأحيانا بشكل غير صريح مرموز له بتعبيرات أخرى غير تعبير

---

1 – يراجع: مطاع الصدفي: *"بحثا عن النص الروائي"*، ص7.

2– آمنة بلعلى: *"المتخيل في الرّواية الجزائرية"*، ص126.

الكتابة من مثل تعبير التذكر، وهي موضوع قيمة لدى السارد كما لدى الشخصيات المغتالة بسبب فعل الكتابة الذي تمارسه، ومثلما هو لدى شخصية **كريم**، التي تختار الهرب بحثا عن فضاء آخر يضمن لها ممارسة فعل الكتابة، ولدى الشخصيات التاريخية التي يتذكرها السارد في فضاء تناصي استشهادي أو إيحائي إلى وقائع قتلها والتي قتلت أيضا بسبب ممارستها لفعل الكتابة.

حيث يؤكد السارد فكرة أن الكتابة مقموعة منذ أقدم العصور، ويقول في ذلك «- ***لا أدري ولكن أنظر، تخلّوا عن الأنبياء، غالطوا الزعماء، تحايلوا على القادة، خذلوا الأبطال، وأوقعوا بهم وتسببوا في رميهم إلى غياهب العزلة واليأس وتندروا بموتهم البطيء حسرة وندما، وتفرجوا على صلب العلماء وتدفؤوا على نار كتبهم في الساحات العمومية***»[1].

إنّ هذا القمع الذي امتد إلى هذا العصر، والذي تسبب في موت كثير من شخصيات الرّواية منها عمر، إسماعيل والصديق الكاتب وغيرهم، لم يمنع السارد من ممارسة فعل الكتابة وفعل الكلام عن هذه الأزمة. والتي بدلا من أن تثنيه عن هذا الفعل دفعته بكل قوة إلى ممارسته، يقول السارد: « ***أكتب لك، ليس هناك سبب محدد، فالأشياء لا تبين. نهارا بلا شمس والعزلة مهلكة حد التهلوس، وهذه الجزائر المجنونة خابلة وسريالية. بشر فيها يعشقونها حد الإبادة، لا يصرحون بصوت عن نية ما تجاهها حين تراودهم، ولا يتألمون إذ يستهلك منهم عشقها أعصابهم، والعرق وقلقهم والحزن ودمهم، وعبر ذراعيها تفسح لهم إلى الموت على صدرها كأطفال ينامون.***

المخبولة موجودة، هنا، في الذاكرة في عمق النسيان، تهتز، تترجرج كلما أهين الضمير، وإنّما المعيشي الواقعي الفج مجرد سراب للحمق كله. وثوق؟ »[2].

---

1 - **الرّواية**، ص154.

2 - نفسه، ص 165.

يؤكد هذا المقطع أن فعل الكتابة لدى السارد مهم في ذاته بغضّ النظر عن الدوافع التي أنتجته، لأنه فعل تواصل مع الآخر وفعل تذكر ونسيان في الوقت نفسه، وهذا المفهوم الرابط للكتابة بالتذكر والنسيان، هو مفهوم طرحه أوّلا **هيجل Higel** " ففي نظره الكتابة هي هذا النسيان للذات، وهذه الإحالة إلى الخارج ونقيض الذاكرة المستبطنة أو المحيلة إلى الداخل وهذا هو بالذات ما قاله **فيدروس Vidrosse** في المحاورة الأفلاطونية المعروفة: «إنّ الكتابة هي في آن معا منشط للذاكرة وقوّة للنسيان...إنها الكتابة الأفضل كتابة الفكر» [1].

هذا الطرح جعل من معادلة الكتابة التذكر والكتابة النسيان مفهوما ماثلا في النقد العربي ومطروحة كآلية لدى الكاتب أيضا إذ يقول محمد برادة: «إنّ مغامرة الكتابة لا تتحقق إلاّ بإعادة صنع اللغة والنفخ فيها لابتعاث الروح في الأمشاج والشذرات والنتف المستمدة من التذكارات والأحلام، والقراءات والمسموعات ومن ذاكرة النسيان»[2].

وقد اختلفت طريقة التعامل مع الذاكرة كمفهوم أدائي وكموضوع روائي من كاتب لآخر وهي في طرح **الحبيب السايح** أتذكر يساوي أكتب، وحيث يفضي السارد بأنه يتذكر فهو يكتب، من ذلك مثلا قوله: ***«... فإنّه وجد في سحق اللاجدوى الشعور بالتمزق أشبه بحال شعرية تستعصي على الاتساق تعبنا يا عمر خويا. ولا شيء يتغمدك غير هذا التذكر»***[3].

والنسيان أيضا هو فعل كتابة لدى السارد، فيقول في ذلك: « ***أنّ النسيان ذاكرة أخرى لمحنته، يحسها في هصرته إياها أنها تتحوّل كلمات هاجرت إلى كل بياضاته تغمرها بطفح حب يمتد في قلبه كعرض بحر وهران يحميه من***

---

1 – دريدا : *"الكتابة والاختلاف"*، ص.127

2 – محمد برادة : *" أسئلة الرّواية أسئلة النقد"*، ص.37

3 – *الرّواية*، ص.156

هوس الرصاص ومن جنون الخنجر وصلف التفجير ونكبة الدم وعرس الحقد، لساعة واحدة فيستعيد قدرته على تشكيل حزنه بلون سماء سهلهم ...»[1].

إنّ ضغط النسيان لدى السارد يتجمع ليصير ذاكرة للكتابة وينفجر كلمات تحميه من الموت والرصاص بدل أن تتسبب فيه، وهذه الحماية التي يقصدها السارد تتحقق عبر هذا التواجد الفريد للكلمات، وعبر هذا التشابك الغريب للصياغات المتقطعة وعبر هذه الالتواءات السردية التي تتوّه القارئ الساذج البسيط اللّغة والقراءة.

لقد شكل **الحبيب السايح** في هدف الكتابة التي تحميه من الموت عالما لغويّا صعب المنال، يشترط على القارئ إدراكا لغويا فذّا، في زحمة التفرد اللفظي، والتركيب الاستعاري والتشظي المعنوي والالتحام السردي وهذه آليات الفعل التحويلي الكتابي في **تماسخت** التي تحقق الكتابة الموضوع، حيث تقف في مواجهة القراءة السهلة قراءة قاتلة، تنتصر على الموت وتصنع اللّغة كموضوع يطفو على أي موضوع آخر في الرّواية.

وتقوم هذه الآليات على منطلق أساسي أسماه **باختين** " الكلمة الشيء أو الكلمة الموضوع"[2]، ويقصد به مستوى آخر من **الحوارية** تحققه الكلمة في ذاتها، الكلمة الخاضعة لمقصدية المؤلف والإطار السياقي الذي يضعه: « فاللفظ هو نتاج القصد والمدعم من طرف إرادة القول التي تجسده نطقا وكتابة وأن يتكرر هذا اللفظ في الحاضر الممتلىء هو أن يختلف عن ذاته كما يختلف عن غيره، فأن ينطلق أو يكتب هذا اللفظ هو انفتاح فعلي على الخارجية، فتشابك

---

1 – الرواية، ص.212

2 – يراجع: *"الكلمة في الرّواية"*، ص139.

الإشارة والتعبير هو تشابك أصلي واجتماع الإشارة والتعبير والمعنى هو نشاط فعّال للاختلاف اختلاف ما هو حاضر عن ذاته، فيما هو يختلف عن غيره»[1].

وهذا هو مفهوم الاختلاف Différance * المقترن بالكتابة الذي وضعه **جاك دريدا** إنه اختلاف الكلمة في حضورها الممتلئ عن تواجدها في استعمال آخر كما هي، وهو يماثل ***مفهوم حوارية الكلمة في ذاتها الممتلئة بقصدية الملفظ والكاتب عند باختين***، لكن هذا الطرح لا يقتضي انقطاع الكلمة عن كيانها المعجمي أو الاجتماعي، بل يعني اجتماعها به واستمدادها قوّتها منه، فتكون مضعفة الدلالة أو حسب **باختين** حوارية الكيان. كما لا يعني هذا أيضا أن أي كلمة يتلفظها المتكلم تكون حوارية في ذاتها لأنها استعمال متفرّد، إنّما المقصود هنا هو تفرّد الكلمة التي تصنع تفرد الكتابة، **فدريدا** لا يطرح الاختلاف في الاستعمال العام بل في الكتابة الأدبية الفنيّة، وهو تفرد تؤسسه، حسب **باختين،** النقلات الدلالية والتخيرات المفرداتية* الناتجة عن حضور الأجناس البلاغية[2] التي توفر للكلمة أبعادا حوارية أخرى عن طريق إكسابها لمعان جديدة ناتجة عن العلاقات البلاغية بين الكلمات وهو ما أسماه الجرجاني بمعنى المعنى، هذه الأجناس البلاغية في **تماسخت** أو هذه الآليات الكتابية التي تكلمنا عنها سابقا هي كثيرة ومتنوعة، لكن أبرزها انبثاقية الفعل الكتابي وتكوينيته، المتمثلة في التدفق اللفظي والانبثاق الاستعاري.

1– محمد شوقي الزين: *" تأويلات وتفكيكات، فصول في الفكر العربي المعاصر"*، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2002، ص188.

* – لفظ différance يكتب بـــ a كما وضعه جاك دريدا.

* - التخيّر المفرداتي، ترجمه يوسف حلاق بالتنخلّ المفرداتي في كتاب الكلمة في الرّواية.

2 - يراجع : *"الكلمة في الرّواية"*، ص139–141.

1- 1- التدفق اللفظي:

إنّ التكديس الانفعالي للسارد في **تماسخت** والتجمع الهائل للحالات المتعلقة به وبغيره من الشخصيات، والذي شكل صورة من الانبثاق الانفعالي الذي ينتج انبثاقا مماثلا للحالات ولكلام السارد ليس نتاجا لفظيا عاديا لغة متداولة، بقدر ما هو تنويع لفظي، تتمازج فيه الألفاظ الجديدة والقديمة، المتداولة والنادرة المركونة، وهذا الاستعمال كان نتيجة لإدراك جمالي خاص ومعرفة لغوية فذة، ونتاجا إدراكيا لواقع الصناعة الروائية الجزائرية «التي غدت فيها الموضوعات أكثر اتساعا من الألفاظ القائمة، أكثر عنفا وبؤسا وسريالية وعدما»[1] فكان مشروع الكاتب في **تماسخت** مبنيا كما بيّنا سابقا على تجزئة المواضيع وتحديد هيمنتها وتكثيفها ليصنع هيمنة اللفظ وتنوّعه وتعدّده، ويعد هذا إدراكا لأهمية اللفظ في الصناعة الأدبية، وهو إدراك متأصل في الأدب العربي القديم والحديث كما في الأدب الغربي أيضا، حيث تكون «المعرفة قدرة ولكن القدرة على اختيار الكلمات التي تؤدى بها هذه المعرفة أقوى وأعظم، سواء أكانت هذه الكلمات أريد بها الإمتاع أم الإخبار أم الإثارة»[2].

وفي السياق نفسه يقول **ابن خلدون**: « إنّ الذي في اللسان والنطق إنّما هو الألفاظ وأما المعاني فهي في الضمائر وأيضا فالمعاني موجودة عند كل واحد وفي طلوع كلّ فكر منها ما يشاء،.... فكما أن الأواني التي يغترف بها الماء من البحر منها آنية الذهب والفضة والصدف والزجاج والخزف، والماء واحد في نفسه وتختلف الجودة في الأواني المملوءة بالماء، باختلاف جنسها لا باختلاف الماء،

---

1 – السعيد بوطاجين: *"الرّواية ووهم المرجع"*، ص67.

2 – السيد أحمد خليل: *"مدخل إلى البلاغة العربية"*، دار النهضة، بيروت، 1968، ص9.

كذلك جودة اللغة وبلاغتها في الاستعمال تختلف باختلاف طبقات الكلام في تأليفه باعتبار تطبيقه على المقاصد، والمعاني واحدة في نفسها» [1].

إنّ اللّفظ في **تماسخت** متميز بالتدفق الغزير والسريع، وبالانتقاء والابتكار البالغ حدود التميّز، حيث تبدو كثير من الألفاظ وكأنّها خضعت لعمليات البحث والتصفية والغربلة أخرجتها من ترسبات لغوية قديمة، وهي عملية محمودة لدى **ابن خلدون** الذي يرى أنّ أفضل مصدر لديه للبحث عن اللفظ النادر هو كلام العرب وأشعارهم[2]. ومع جنوح كثير من النقاد القدامى إلى اعتبار استعمال اللفظ النادر الغريب أمرا يعيق الفصاحة، إلاّ أنّ كثيرا من الشعراء الذين زامنوهم أكثروا من استعماله واقتناص ألفاظه كحجة على ثقافتهم اللّغوية الواسعة، ولقد تركزت هذه الحجة لدى الأدباء اليوم بتحول هذا المفهوم من اعتباره سمة سلبية في الصناعة اللفظية، إلى اعتباره سمة ايجابية تخدم صورة التنوع اللّغوي في النص شأنها في ذلك شأن كثير من المفاهيم النقدية التي تحولت إلى سمات إيجابية كظاهرة الغموض الشعري والسرقات، ويتجسد هذا النزوع في **تماسخت** عبر استعمال كثير من الألفاظ النادرة الاستعمال نرصد بعضا منها في هذا الجدول.

---

1 – عبد الرحمان ابن خلدون: *"المقدمة"*، تحقيق عبد الواحد وافي، ط2، نشر لجنة البيان العربي، 1968، ص1422.

2 – نفسه، ص.1414

اللفظ	الصفحة		اللفظ	الصفحة
تصك	07		الهاصرة	ن
سبختها	ن		اللاعظة	18
تصليد	08		التقانة	ن
استنزاز	ن		طوحتها	ن
يجحفلون	09		لازبا	19
يغصهما	10		ضوعا	ن
مرجرج	11		حصب التوه	ن
طيّا	12		تجوس	20
يكرع	ن		مضارب	ن
مرهوط	ن		ناسوت	ن
المبغى	ن		يلوك	ن
الأير	ن		الغوغاء	ن
المتعنفصة	13		حزّ	ن
كمّت	ن		تأخذه الطيرة	21
السابت	ن		فرفس	ن
علّ منها	14		خزل	22
البوغة	ن		يمتري	22
يُقَيِّضُ	15		المسفوحة	23
الدهماء	ن		ترفل	24
ردة نحور	16		كزّ ألما	25
المرابي	ن		الضرو	26
يحشرج	ن		المنخولة	ن

المهلهلة	ن		تبرية رمل	27
ترديد هامل	17		التمرمس	ن
تعتعتي	ن		سجنة	28
صعرت له	ن		مضعضعة	ن
ضرطة	29		ترضرض	ن
عوعشة	ن		البائرة	44
داحظا	32		شَهَشَهَا	ن
مظور	33		المُرُود	ن
ترفلها	35		محمحما	45
فاغرا على	36		انتضدن	ن
الخابية	ن		الانصهاد	46
الكابية	ن		حرور الأصوات	ن
انجزر	37		لهلهة	ن
موبوء	ن		المقرورة	ن
نفنف	38		الصافنة	ن
سنابك	39		الحرون	ن
آفة السراد	43		الرضاب	47

لقد أحصينا من خلال هذا الجدول مجموعة من الألفاظ التي نراها نادرة الاستعمال في الخطاب الفصيح المتداول واتخذنا لذلك عينة من الصفحات كتمثيل بسيط عن نسبة التواجد المفرداتي الغريب في تماسخت، حيث لا تخلو أي صفحة منه، وهو وحده لا يصنع تفرد اللفظ في الرّواية بل إنّه يتضافر مع ألفاظ فصيحة أخرى متداولة ومستعملة، مع مجموعة من الألفاظ العامية التي تحضر بصورتها أو يعمل السارد على تفصيحها لإدخالها في خطابه الفصيح مثلما يبدو في هذا المقطع : « ... ***صعقة السؤال لأنه كان يعفس على خجله تحت فراش***

نعله، ...»[1]. فكلمة يعفس لفظة عامية فصحها السارد واستعملها على صيغة الفعل الفصيح "يفعل"، كما يتبع السارد أيضا سمة المخالفة أو ما يسمى بالخروج عن مألوف الصيغة، ولذلك أمثلة كثيرة منها: ترضرض التي أصلها رضّ، وصفصف التي أصلها صفّ وحلحل التي أصلها حلّ، وهذا التحويل فيه إظهار لتضعيف الحرف وأسماها ابن الأثير المنافرة في السبك"[2].

وهو من خصوصية الصياغة التي تتيح لصاحبها إمكانية إبداع تراكيبه على نحو فيه كثير من التسامح الجائز للشعراء والأدباء، بل هو إجراء مهمّ في عمليّة التخير اللفظي المشكل لصورة اللّغة.

وتتشاكل هذه الألفاظ بمختلف أوصافها وتتضام مشكلة ظاهرة التدفق اللفظي وتتحوّل هذه الظاهرة إلى انبثاق عن طريق تضامها بالاعتماد على آلية التأليف التي تضيف إلى الألفاظ سعة معنوية أكبر، وهذا الاجتماع الفريد للفظ المنوع بالنادر والعادي بالفصيح والعامي، يجيزه الجاحظ، فلا مانع لديه أن يحتوي الكلام على الوحشي أي النادر وبالمثل يجوز استخدام العامي،... كما يكون هناك احتياج للجزل في بعض المواضع كذلك يكون هناك احتياج لسخيف اللفظ في بعض المواضع أيضا، بل ربما كان ذلك أمتع من إمتاع الجزل، الفخم من الألفاظ[3]، وتزداد هذه الألفاظ غرابة ومنقبة عندما تتضام مع بعضها بعلاقات استعارية غريبة تتعالق وتتشابه فيها المختلفات، فتتدفق الألفاظ في سيل من الانبثاق الاستعاري.

---

1 – **الرّواية**، ص37.

2 – يراجع: ابن الأثير: *"المثل السائر"*، تحقيق أحمد الحوفى وبدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ج1، 1960، ص410.

3 – يراجع: الجاحظ: *" البيان والتبيين"*، تحقيق عبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1948، ج1، ص145

1- 2- الانبثاق الاستعاري:

يهيمن وجود الاستعارة في **تماسخت** بشكل كبير، مما يحيلنا إلى الفكرة التي تقول إنّ «الفكر استعارة واللعب استعارة والصورة استعارة واللون استعارة والحركة استعارة...الخ، فالإنسان موجود في الاستعارة وبالاستعارة يوجد الإنسان»[1].

والاستعارة لون من ألوان المجاز اللغوي إذ تقوم على استعمال لفظة في غير معناها الأصلي، لعلاقة المشابهة بين المعنيين، أو استعارة صفة أو أكثر لغير صاحبها، ونظرا لهذه الوظيفة التي تقوم بها الاستعارة بتعلقها بالصفات، ولأن فعل الوصف دور أساسي من أدوار السارد، ومساحة مهيمنة على الفضاء في **تماسخت،** فقد أضحى فعل الاستعارة على نفس القدر من الهيمنة والكثافة، ثم إنّ فعل الحكي القائم على توالدات تشبيهية هو تماما ما يمنح الاستعارة تواجدا منبثقا فيبدو الكلام على مستوى عال من الشعرية والجمالية باعتبار الدور التخييلي الذي تلعبه الاستعارة وإخراجها للخطاب من عالم المألوف إلى عالم غير المألوف، حيث يعرفها **أرسطو** بأنها « نقل اسم شيء إلى شيء آخر» [2] وهو نفس تعريف **الرازي** الذي يقول: « هي ذكر الشيء باسم غيره واثبات ما لغيره له لأجل المبالغة في التشبيه» [3] وهكذا يبدو قيام الاستعارة على المعيار الاستبدالي للغة تأخذ فيها الدوال مدلولات دوال أخرى، فتكتسب الكلمة معنيين حقيقيا ومجازيا، وتتحقق الاستعارة عند استبدال لفظة حقيقية بلفظة مجازية عن طريق علاقة المشابهة القائمة على مبدأ الاختيار. وثبات مبدأ الاختيار هو ثبات لمقصدية اللغة الموضوع. وإنّ اشتغالها على التكوين الدلالي للكلمة يجعلها تقوي صورة

---

1 – عمر أوكان : *"اللغة والخطاب"*، ص124.

2 – نفسه، ص125.

3 – يراجع: رجاء عيد: *" فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور"*، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1979، ص111.

اللغة القائمة على التعدد، وهذه الوظائف بينها ميشال لوغوارن Michel le Guern كما يلي[1]:

الإجراء	العملية	العلاقة	المحور	الميدان	العامل اللساني
الاستعارة	الانتقاء	المشابهة	الإبدال	الدلالي	النظام (المعنى في النظام)

يوضح هذا الجدول طبيعة اشتغال الاستعارة على محور الانتقاء، وهذا ما يؤكد المقصدية واشتغالها على الدلالة والتعدّد، واشتغالها على النظام والكثافة، وهذه السمات التي تصنع صورة اللغة تتقوى في **تماسخت،** ليس فقط من خلال هذا التواجد الطبيعي للاستعارة بل أيضا عبر تتابع الصور الاستعارية، كما في قول السارد : ***«... أن عودوا بشعره فانثروه أكفانا على الضلوع حبالا للجحود. فمن دمه عجنوا يافطة سمّروها رخاما حفروا فيه تذكاره: عينان على باب مملكته المغدورة، مولدا للنكران، محيا للنسيان»***[2].

يحتوي هذا المقطع مجموعة من الاستعارات المتتابعة، منها استعارات مجردة تقتصر على عناصرها الأساسية: طرف أول + طرف ثان أحدهما غائب ثم علامة أو قرينة تشير إلى هذا الغائب من مثل: مولد النكران ومحيا النسيان، وهما استعارتان مكنيتان لم يصرح فيهما بالمشبه به الإنسان وحضرت عنه قرينتان يمتلكهما هما المولد والمحيّا، كما يحتوي استعارات في حالة انتشار

---

1 – بسام بركة: *" **التحليل الدلالي للصور البيانية عند ميشال لوغوارن**"*، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 49/48، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1988، ص28.

2 – **الرّواية**، ص42

باستيعاب دوال إضافية تنتمي إليها، وهو ما يؤدي إلى كثافة الناتج بالإيغال في التجوُّز وهذا ما أطلق عليه البلاغيون اسم المرَشّحة[1].

ويقدمها **محمد عبد المطلب** بهذا الشكل:

المُرَشَّحَة = طرف أوّل – طرف ثان – قرينة – استعادة للطرف الثاني

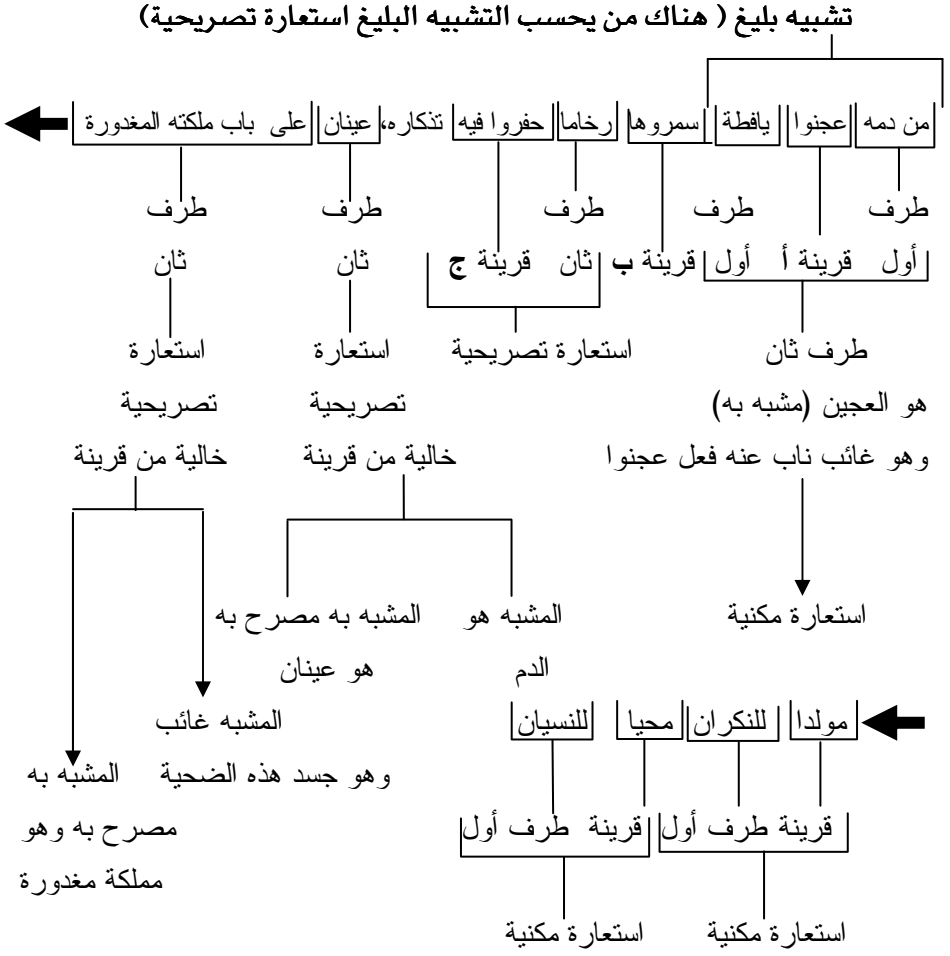
ويحدّد المرشحة في هذا التقديم بتجوّز يشمل استعادة وحيدة للطرف الثاني لكن الكاتب في المقطع السابق يمدّد التجوّز باستعادات إضافية للطرف الأوّل والثاني كما لقرائنها، ويمدد الحبل الاستعاري في تداخل تتبادل فيه الأطراف الصفات والمواقع فتبدو المرشحة في المقطع هكذا:

المرشحة = طرف أول + قرينة طرف أول + قرينة+ طرف ثان + طرف ثان + طرف ثان.....

وتوضيحا لهذا الاقتراح نقدم هذا الرسم:

---

1 – يراجع: محمد عبد المطلب : *" البلاغة العربية قراءة أخرى"*، ط1، الشركة المصرية العالمية لونجمان، 1997، ص185–186.



الشكــل: الانبثــاق الاستعــاري 1

الاستعارة	نوعها
تلثمتها | رمال شطه قرينة طرف أول	مكنية (غاب فيها المشبه به)
تراصيع | سمائها قرينة طرف أوّل	مكنية (غاب فيها المشبه به)
الأمواج | تتشدهما طرف أوّل قرينة	مكنية (غياب المشبه به)
رجفات لها | في جسديهما قرينة طرف ثان	تصريحية (صرح بالمشبه به وهو الجسد)
تعري | جرحه قرينة طرف أوّل	مكنية (غياب المشبه به)
اغتصبته منه | ثورة الفلاحين قرينة طرف أوّل	مكنية (غياب المشبه به)
فامتطى | كبرياءه | حصانا | مجنحا | من العناد قرينة طرف أوّل | طرف ثان | قرينة طرف أوّل استعارة مكنية استعارة تصريحية 1 استعارة تصريحية 2	استعارة تصريحية 1 +استعارة تصريحية 2 (صرح بالمشبه به الحصان) + استعارة مكنية محتواة في الثانية (غاب فيهما المشبه به الطائر وحضرت القرينة الجناح) = تداخل استعاري

استعارة مكنية (غاب فيها مشبهان به)	ليقفز (قرينة 1) لظى (قرينة 2) الحماقة (طرف أوّل) فكبا (قرينة 3)
مكنية (غاب المشبه به)	وردة (قرينة) حلمه (طرف أوّل)
مكنية (غاب المشبه به)	جنون (قرينة) القلب (طرف أوّل)

الشكل: الانبثاق الاستعاري2

لقد أحصينا في مقطع مشكّل من سبعة أسطر اثنى عشر استعارة وهو عدد يتجاوز الفضاء الكتابي لها، حيث تتقاسم فيها الدلالات المكان في شبكة من العلاقات المتداخلة بينها والقائمة على التعدّد والتداخل والتتابع السريع وهو ما يصنع ظاهرة الانبثاق الاستعاري التي تؤسس صورة اللّغة.

ونلاحظ أيضا غلبة الاستعارات المكنية التي يغيّب فيها المشبه به ما يصنع نوعا من الانفتاح القرائي الذي يدعم به الكاتب الحرّية التأويلية للقارئ، رغم أنّ القرينة تعمل على حدّ جموح هذه القراءة، فتتوسع الدلالات وتعمل على إعمال ذهن القارئ، للتبصر في الطرف الغائب، كما تؤسس لانفتاح موضوعاتي يقوي به السارد مسار الانبثاق الموضوعاتي في تماسخت. وهذا الدور تختص به الاستعارة المكنية ما جعل البلاغيين يميزونها عن التصريحية بكونها أكثر بلاغية[1] لأنّها تستوعب دلالات إضافية أكثر وهي من سمات الحوارية، غير أنّ هذا لا ينقص من القيمة البلاغية للتصريحية، بل إن الاستعارة بمختلف أشكالها تتسم بالحوارية والخلق الدلالي واللغوي لذلك فهي جوهر اللّغة البشرية كما

1 – يراجع: محمد عبد المطلب: ***"البلاغة العربية قراءة أخرى"***، ص175.

يعبّر أرسطو وأعظم الأساليب الإنشائية وآية الموهبة البشرية[1]، بما تمنحه للغة من حظوظ التطور والخلق والميلاد الجديد الذي يمنح للكلمة مواقع مختلفة ويضمن لها الدخول في شبكة من العلاقات الجديدة غير المألوفة، مثلما يلخصه قول **الجرجاني**: «وإنك لتجد اللفظة الواحدة قد اكتسبت فيها فوائد، حتى تراها مكرّرة في مواضع، ولها في كل واحد من تلك المواضع شأن مفرد، وشرف منفرد وفضيلة مرموقة، وخلابة مموقة ومن خصائصها التي تذكر بها وهي عنوان مناقبها: أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر»[2].

وهذا التصرف إنما يعبر عن القدرة على صنع اللّغة واجتلاب كيفيات القول، وبذلك يتحقق هدف الكتابة الموضوع الذي يتأسس على الرغبة في الكتابة، ثم القدرة عليها. وهذه المقدرة قد تجسدت في أسمى صورها عبر اللفظ المتميز والطابع الاستعاري، طابعا وظفه السارد لتقوية هدف الكتابة المتعددة المتنوعة والمتقطعة في الرّواية، والذي أسماه **أحمد اليبوري** "الطابع الاستعاري الانشطاري" [3]، حيث اعتبر الاستعارة أهم ما يؤسس لانشطارية النص الروائي، الذي نرصد تجلياته.

2- الكتابة الانشطار:

تزامن تداول مفهوم الانشطار أو التشظي مع تداول مفهوم تفكك الكتابة déconstruction، عند **جاك دريدا** وعند **هارتمان Hartman وميلر Miller**، ويعرّفها **أحمد اليبوري** بأنها البلاغة النوعية للرّواية، وهي

---

1 – يراجع: عمر أوكان: *"اللغة والخطاب"*، ص131.

2 – عبد القاهر الجرجاني: *" أسرار البلاغة"*، دار المعرفة للنشر، بيروت، 1981، ص.33

3 – يراجع: أحمد اليبوري: *"في الرواية العربية التكون والاشتغال"*، ط1، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، 2000، ص61.

ناتجة من مجموعة سمات تصنع في آخر الأمر مزيجا[1] لا نهائيا من المعاني الجزئية المتعارضة التي تشكل كلّ منها مهما تبلغ جزئيتها وضآلة حجمها مركزا قائما بذاته، وكلّما تعدّدت الجزئيات تحوّل مركز الكلام إلى هامش، وتحوّل هذا الجزئي الذي يعتبر هامشا إلى مركز، وعندما تتخذ كل الجزئيات مواضع المركز عبر التعدد والتشتت، تتحقق لامركزية décentrement توزّع المراكز[2] وأهم ما يصنع ذلك هو تعديد الخطاب داخل النص، والتوليد المفاجئ للمعاني في مسار السرد وتغييب الدلالة المتعالية، والإفساح لتكاثر الدلالات النسبية واتباع تقنيات التقطع السريع مع تركيز اللّغة الشعرية وبث الحوارية في الأرجاء، واجتماع عدد هائل من المواضيع المتقطعة غير المكتملة المعبرة عن دلالات متشظية وأنسجة خطابية ممزقة لوقائع معقدة ومتشابكة، وحقائق مبعثرة محايثة للممارسات الفردية والاجتماعية، والأفعال والسلوكات كممارسات خطابية متنافرة ومتعددة المصادر والمقاصد، والتاريخ الشامل والخطي بالحديث عن تواريخ خاصة ومجزأة[3]. هذه الدلالات المتشظية والأفكار المبعثرة والأحداث الجزئية هي حلقات متداخلة وأفكار متدافعة تطرد خارجها كل فكرة متعالية متحكمة في نظامها ونسقها المتتابع بأوضاع مفارقة، وكنا قد نظرنا في هذه السمات. من خلال التعدد الموضوعاتي والتنوع الكلامي المتعدد والمتداخل والمتقطع حيث يبدو على مستوى السرد والموضوعات يحتويه الانبثاق في صورة متكاملة للغة وفي صورة التفكك والتشظي، الذي يتجمع في صورة كبرى من الانبثاق القائم على اجتماع المختلفات، وعلى السرعة التي تبرزها مفاجأة الاختلاف وخيبة التوقع، وعلى الكثافة اللغوية التي تصنع طابعا من الشعرية القائمة على الخواص البلاغية

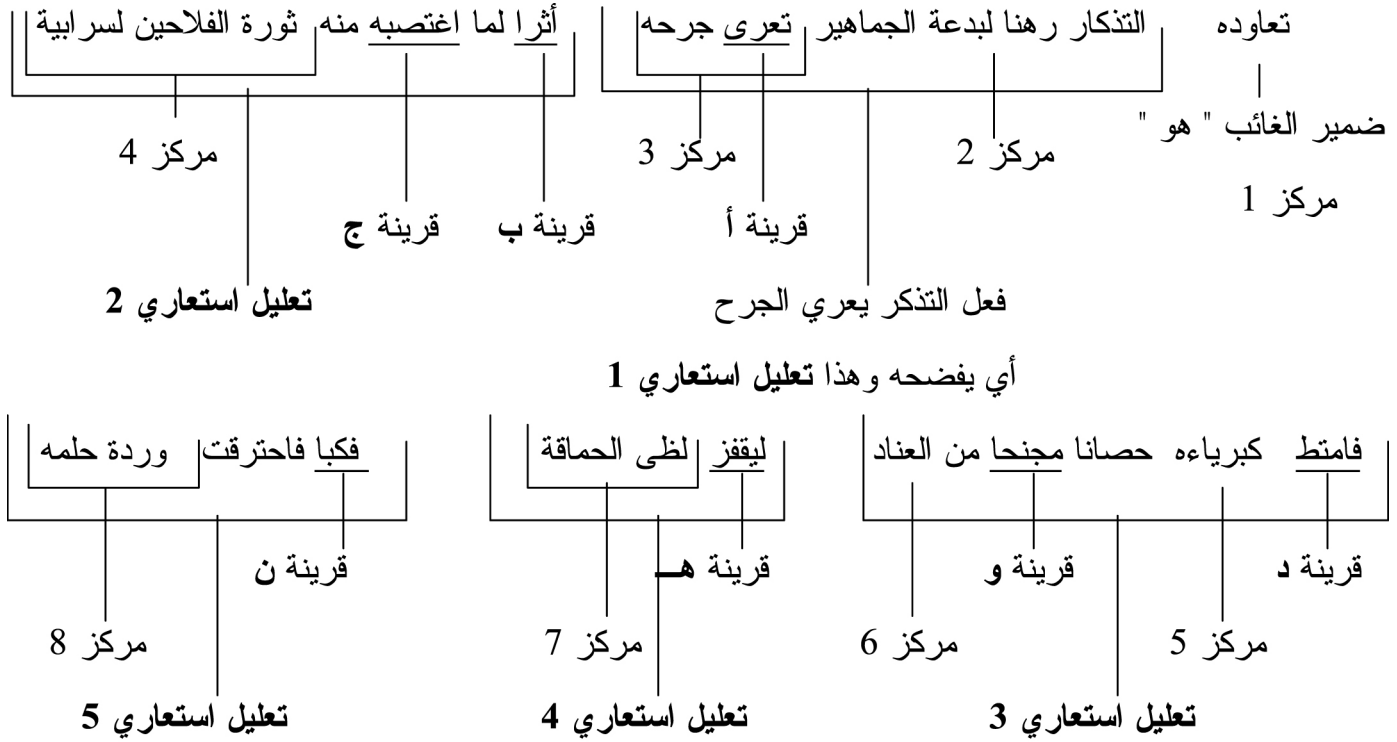
---

1 – يراجع: أحمد اليبوري: ***"في الرواية العربية التكون والاشتغال، ص 61.***

2 – يراجع: محمد شوقي الزين: ***" تأويلات وتفكيكات في الفكر العربي المعاصر"***، ص189.

3 – نفسه، ص17.

ومن أهمها التوالد التشبيهي والانبثاق الاستعاري، القائمين في الأصل، على الجمع بين المتنافرات والمختلفات، وإيجاد الشبه بينها من حيث لاشبه، وضمها في سيل من الانبثاق التجاوري الذي يحكمه منطق الاختيار في التعبيرات الاستعارية المتراصة وتوليد الدلالة غير المنتظرة وإيقافها عبر استكمالها بدلالة استتباعية في الشكل ومفاجئة وغريبة في الموضوع، لتتعدّد بذلك المواضيع التي يسميها **دريدا** " **مراكز كلام** ". وتتحول إلى هوامش كلما اقتطعت بمواضيع أخرى أو مراكز تقتطع هي أيضا بأخرى يتحوّل إليها السرد والاقتطاع يكون في شكل تعليل موضوعي سمّاه باختين كاذبا، لأنّه قائم على علاقة غير سببية بين الموضوعين، إنّما جعل الثاني تعليلا للأوّل أو العكس من باب التعبير الاستعاري والمفارقة، كما يكون الاقتطاع عبر الاشتراك في القرائن التي تبنى عليها الاستعارات. لذلك نسميه **تعليلا استعاريا** لأنه يتقدم في صورة استعارة، وهي ما يمنح هذا التشكيل اللغوي مشروعية الكذب والمفارقة. وكمثال على هذا الوضع نعيد تمثيل المقطع المحلّل في الجدول السابق "**الشكل إ س 2** " بهذا الشكل:



شكـــــل التعليل الاستعاري

نلاحظ من خلال هذا الشكل تعدد المراكز في المقطع وهي تزيد عن ما هو ظاهر إلى مراكز أخرى غائبة كتابيا وحاضرة ذهنيا من خلال القرائن التي تحيل إليها ممثلة في الطرف الغائب مشبها أو مشبها به. كما يظهر الدور البارز للتعليل الاستعاري في تحويل الكلام إلى مراكز أخرى مع ما يحققه التعليل ظاهريا من سمة التمديد والاستمرارية الزائفة الكاذبة، وهنا يتحقق ما أسماه أحمد اليبوري **"الاستعارة المتشعبة"** التي يحدث فيها التفاعل والتداخل[1]، حيث الاختلاف هو العنصر الأساس، يتشظى المعنى إلى نقائضه أو إلى المختلفات عنه يسميها "الشوائب" في دوامة من المعاني الجزئية إلى ما لا نهاية وتعمل على تشكيل درجة من الضجيج النصّي[2] التي نسميها **كثافة نصيّة Opacité textuel** بالاعتماد على تقنية مقاومة الدلالة المركزية بالتقطع والتكثيف.

هذه الدلالة المركزية هي ما يتعلق بالوضع الأساس في **تماسخت** أو الإطار الذي أسميناه في الفصل الأوّل "بؤرة السرد" وهو وقوف السارد من على النافذة وهذا التواجد الأساس الذي يفترض أنه ينظم مادة العرض يتقدم لنا في صورة متشظية منشطرة تعبّر عن فكرة تشظي الذات وضياعها بين واقعها المعيش المنحبس في الغرفة، وواقعها المتذكر وواقعها المتخيل، فتنقسم على نفسها في صورة الآخر الذي لا مرجع له ولا اسم، مجسدة حالة من انشطار الذات وانقسامها على نفسها:

---

1 – أحمد اليبوري: *" في الرواية العربية، التكون والاشتغال"*، ص67.

2 – نفسه، الصفحة نفسها.

2- 1. انشطار الذات:

كنا قد رصدنا في الفصل الأول ذوات أساسية في الرّواية هي الذات الغائبة وذات السارد المتكلمة وذات كريم، وما يتسم به تواجدها هو التداخل والتناوب غير المنظم في العرض والأدوار لدرجة تبدو فيها ممثلات لذات واحدة أو تعبيرا آخر عن الأنا. في صورة ما أسماه ميخائيل باختين بالأنا الغيرية، التي تتخذ في أبرز صورها ضمير الغائب تعبيرا لها. وعندما يكون الهو دون مرجع يحيل إليه، فإننا نحصل على صورة تعدد "الهو" المحلية إلى تعدد الأصوات وتعدد الموضوعات[1]. فالهو بحاجة دائما إلى مرجع يشير إليه ليكون دالا ومفهوما. والأغلب في هذا المرجع أن يكون اسما ظاهرا محدد المدلول كما هو الحال في المساحات التي يحتلها الغائب العائد على كريم، ومن هنا يكون تحديد دلالة هذا الظاهر قرينة لفظية تعين الإبهام الذي كان الضمير يشتمل عليه بالوضع.لكن هذا التقديم المرجعي غائب في **تماسخت** وهذه تقنية أسلوبية مقصودة يكتسب السارد من خلالها حرية التعبير التخييلي الزائف الذي يمكنه من اكتساب الكون على الوجه الذي يرتضيه وهو أنسب مناخ سردي لانبثاق الاستعارات لأنه التجلي الشكلي للأسطورة، يزود الفن بطمأنينة التخييل رغم أنّ زيفه ظاهر على الدوام[2]، فلا مرجعية الهو تظهره ظاهرة مجزأة يعبر فيها كل ضمير عن الجملة البسيطة المكتملة التي يرد فيها، كعالم دلالي صغير وما يقوي هذا الوضع هو غياب أدوات الوصل في كثير من المواضع كتقنية مقصودة لاقتطاع نسبة المعنى إلى الغائب نفسه، وتبرز صورة من انبثاق الهو التي تؤلف شبكة واسعة من الأشخاص الضئيلة أجسامهم ولكنهم مهمون للكشف عن تعدديّة العالم ولديمومة فعل اللغة الذي يتلفظ به السارد، مثل قوله: « ***لم***

---

1 – يراجع: *"شعرية دوستويفسكي"*، ص 17.

2 – رولان بارث: *"الكتابة في درجة الصفر"*، ترجمة محمد نديم خشفة، ط1، مركز الإنماء الحضاري، د .ب.، 2002، ص46 .

يتحرك في مسائها ذلك غير يد شاعرها تمتد إلى دمه العاري تحدّ انسياحه: براءة من الله في ليلة تنزيله. غمز نجما هناك هوى، وخضب وجنتي وهرانه ثم على جبهتها رسمني طليا بحرفي عين بأصبعه النازف. درت لمغتاله فكشر في يرقب من شرفة حقده سائلا محشوشته كيف أبقت على الرعشة فيه لترفع عن وهران قدسية ليلتها ويتنزل المحاق.

- ***وإن صلوا وصاموا.***

قلت لك غرّ شاعرها قول لبشرها الأرذلين لم يكن ليرده شيء عما اعتقده مواطنه تمدنا وثورة أيضا! فتأبط قضاءه كلمات من حلمه الجنوبي ووسطهم سار شارعه بخطوة حمل ناسيا أنهم انقلبوا إلى القطيع قبل أن يسمع صفقة الجحود تتردد في صوت مروض الوحش»[1].

تتبدى من خلال هذا المقطع حالة مكثفة من الغياب، يقلص فيها دور الشخص عبر الالتواءات الضمائرية إلى غيره، إلى درجة تبدو فيها اللغة على رأي رولان بارث في حالة تدميرية لذاتها، وهذا حسبه جوهر اللّغة لأنها عندما تتحقق أكثر غيابا فإنها تحقق حالة أكثر أدبية[2]. كما تتبدى أيضا عملية اختمار جزئية[3] للمتكلم تتجلى من خلال التواء ضمائري جزئي إلى المتكلم في عبارة "على جبهتها رسمني طلبا بحرفي"، تعبر عن مشاركة السارد لهم الآخر وهم وهران وتأثره معهم لوقع حادثة الاغتيال، فتبدو بذلك تعبيرات الغائب تنفيسا عن هموم الأنا المتكلمة في صورة شبيهة بما عبر عنه رولان بارث "بالهو المعبّر عن التعظيم" أو ما يدعى بالفرنسية " II de césar" والمقصود به أن يتحدث الملك

---

1 – الرّواية، ص40.

2 – يراجع: رولان بارث: ***"الكتابة في درجة الصفر"***، ص50.

3 – نفسه، ص48 .

عن نفسه بضمير الغائب وهو موجود في عملية النطق من باب تعظيم الذات كأن يقول: "أمر الملك أن تفعلوا كذا..."[1].

إنّ هذا الاستعمال في **تماسخت** ليس من باب التعظيم، إنما هو اقتراض أسلوبي معبر عن ما أسماه جابر عصفور **"انبثاق الذات"** وانقسامها، والذات عنده هي المتكلمة وانبثاقها هو تحوّلها من خطاب ذاتي إلى خطاب غيري، ومن ذات ناظرة إلى ذات منظور إليها في رحلة البحث عن الحقيقة الداخلية لمعرفة الأنا واستبطان عواطفه، التي أصبحت ترادف الكون في تنوع حالاته، هذا التداخل بين الذوات يضفي طابعا من الغموض على البناء السردي لتبدو معالم الذات الفاعلة باهتة مائعة لا يحكمها تمثيل معين، وما يقوي هذه الحالة هو تضافر هذا التواجد مع حالة التقطع العامة التي تؤسسها مختلف الظواهر السردية والكلامية والبلاغية التي رصدناها سابقا، حيث نرصد تحول السرد من ضمير الغائب إلى المتكلم بشكل مفاجئ وغير متوقع في مواقع كثيرة من الرّواية نذكر منها مثلا قول السارد في هذا المقطع: « ... ***وإذ ركز شعوره للاستحضار لم يعد يرى غير رماد السخرية راح بأصابع يده على وجهه يتلمسه كما كان يفعل في كانون أمه بحثا عن حبة بطاطا مشوية في البوغة أيام الشتاء هناك في بيتهم الريفي: إنها تخجلني كلما بحثت عنك لأراك من خلالي عكستني بوجه كالح وملامح منهزمة...***»[2].

يتضح في هذا المقطع حالة التقطع الناتجة عن التحول المفاجئ للسارد من خطاب الغيبة إلى المتكلم إلى المخاطب، كما تتضح قصدية هذا التقطع من خلال اعتراف السارد وبكون هذا التمثيل الضمائري تعديدا ذواتيا له في قوله "لأراك من خلالي"، لتبدو حالة التقطع الناتجة عن التحويل الضمائري أو ما

---

1 – رولان بارث: ***الكتابة في درجة الصفر***، ص 48 .

2 – **الرّواية**، ص14 .

أسماه علماء البلاغة بالالتفات[1] في مناخ من الاستتباع المنطقي الذي تؤسسه فكرة تمثيل هذه الذوات لحال واحدة ولذات واحدة، ليتحقق الانشطار والالتحام في آن، والحضور والغياب في الآن ذاته، وهذا هو التعبير الأمثل عن أزمة متعددة الأبعاد تتوحد فيها هموم الأنا بهموم الآخر، فيصبحان وجهين لمعاناة واحدة فتتجلى بذلك تقنية المغايرة على سبيل القناع، وتتسع أمام الأنا حدود الممكن من التعبير والاعتراف، والكشف عن المعرفة الإبداعية، وتتعدّد تسميات هذا الوضع فهو المغايرة وانقسام الذات، وانشطار الذات، القرين le double وتسمى الذات الخاضعة لهذه الأسلبة الذات المتحوّلة، الذات الثانية، الذات الأخرى، الذات الحديثة، الذات المتعددة[2].

إن هذه الحالة الانشطارية هي بديل لحضور الصوت المتعالي التي تضاف إلى ظاهرة تعدّد الأصوات والشخصيات وإلى تعدّد العناصر المعنوية التي لا تجمعها دائرة معنوية كبرى، بل علاقات كتابية خاضعة لميزان الخيار الكتابي الذي يضع في اعتباره نية الكتابة المتفككة التي تسمى في المجال النقدي " كتابة المتعة" بما يكتنفها من متاهية وإرجاء للمعنى واستحالة الارتهان للبناء التقليدي لمعمار النص، وهذه المتعة ليست المتعة بالمعنى الذي تحدث عنه **رولان بارث**، فهناك تلذذ بالدال على حساب دلالة ما، بل هي متعة الدوائر، بمعنى إيقاف اللغة قبل أن تكتسي دلالة ما، أو توقيف العلامة قبل أن تصبح لها قوة دلالية، إنها متعة التوقيف والتأجيل[3].

1- يراجع: حسن طبل: *"أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية"*، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة، 1998.

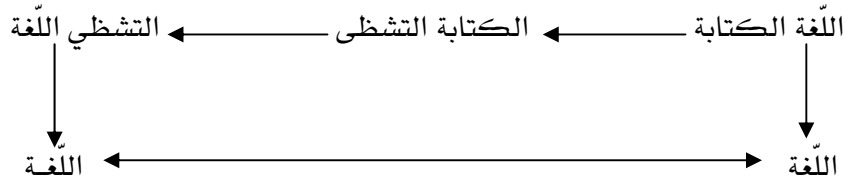
2- يراجع: جابر عصفور: *"زمن الرّواية"*.

3 - يراجع: محمد أحمد البنكي: *" دريدا عربيا، قراءة التفكيك في الفكر النقدي العربي"*، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005، ص196 .

وتسمى أيضا بكتابة ما " **بعد البنيوية** post-structuralisme " التي يقول فيها **بسام قطوس:** « هي كتابة ما بعد البنوية التي تنتج اللغة، تكون اللغة نفسها تولدا ينتج عن النص، يدخل في محاورة مع الكتابة في علاقة تجاوز واستيعاب تتجاوز فيه اللغة كونها إفصاحا ثانويا متأخرا إلى كونها بعدا خلاقا»[1].

وهذا المفهوم يحتوي تصنيفا نقديا آخر هو كتابة "**ما بعد الحداثة** Post-modernisme " التي أسسها فلاسفة الاختلاف " **فوكو Faucualt** " و "**دريدا Derrida**" و"**دولوز Deleuze** " **وليوتار Lyotard** " وهي كتابة الاختلاف والتفكيك قوامها مطلقية الفكر ولا مركزية العقل إلى جانب لا مركزية اللّغة القائمة على التعدد والاختلاف[2] la différance.

وهذا التجلى يسميه محمد أحمد البنكي "إطلاق اللغة وتوليد معانيها بلا حدود"[3] وهنا تظهر فكرة التفكك والتشظي كتجسيد لصورة اللغة المتسعة المتعددة المنطلقة، فتكتمل معادلة: اللّغة الكتابة- الكتابة التشظى- التشظى اللّغة لنصل إلى معادلة: اللّغة اللّغة وتمثيلا لذلك



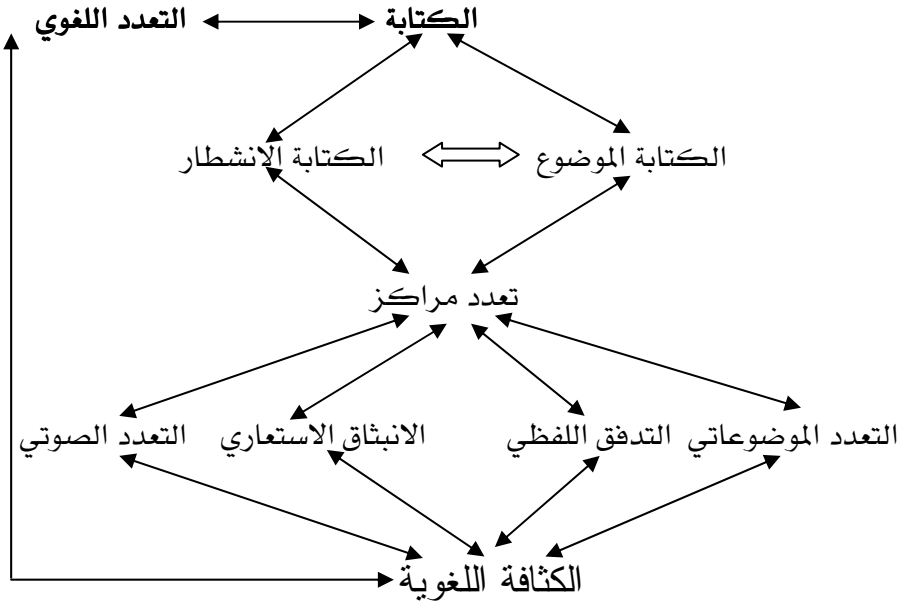
فنقول ختاما لذلك اللّغة الموضوع = لغة اللّغة

1- يراجع: بسام قطوس: *"إستراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي"*،ط1، عالم الكتب، القاهرة، 2005، ص32.

2 - Voir : Marc Gontard : ***« Le roman français post moderne »,*** non édité, P.18.

3 – محمد أحمد البنكي: *"دريدا عربي، قراءة التفكيك في الفكر النقدي العربي"*، ص197.

وتلخيصا لطرح الكتابة في هذا الفصل نقدم الرسم التالي:



خاتمة:

وصلنا من خلال قراءة **تماسخت** إلى أنّ اللّغة لها صورة عدولية غير مألوفة جعلتها مهيمنة على باقي موضوعات الرّواية، فبدت هي الموضوع وهي الهدف الأساسي للسارد، حيث أنتج هذا الاستهداف حالة من الانبثاق اللّغوي، المؤسس من اجتماع سمة الحوارية المتعددة الأبعاد بالسرعة والدفق اللّغوي المستند على مجموعة من الظواهر السردية، والأسلوبية واللّغوية، ولأنّ الحوارية مؤسسة على شقي التعدد والكثافة بالاعتماد على بعض الآليات السيميائية وكذلك آليات التنوع الكلامي عند باختين، وآليات التشكيل البلاغي التي وضعتها البلاغة التقليدية. وصلنا في الفصل الأول إلى إظهار ما تتسم به المواضيع في تماسخت وهو الكثرة والتقطع والجزئية التي يؤسسها تراكم للحالات يبدو في صورة انبثاق، يؤسسه الدور الإفضائي الكلامي الذي يقوم به السارد، وفعل الوصف وكثافة التذكارات، وتعدد الشخصيات والاقتطاع الموضوعاتي أي اللاتبئير، وما رافقه من تبئير على الممكنات البنائية والتكوينات الجملية، منظما كل ذلك في مسار يوفر السرعة والخطية والتقطع السردي والكثافة اللغوية في آن واحد وهو التوالد التشبيهي. وبنفس هذه الوظيفة التنظيمية تبرز التركيبات الهجينة في الفصل الثاني كمنظمات للتنوعات الكلامية وكإطار تجتمع فيه لغة السارد وكلامه الافضائي بلغات الآخرين وتدخلاتهم الكلامية، وقد رصدنا مختلف هذه التركيبات ودورها في بناء التعدد اللغوي، وأبرزنا مختلف الظواهر الأسلوبية الأخرى التي وضعها باختين، والتي تعمل على تنظيم التداخلات الكلامية بما يخدم الطابع العام المتطقع موضوعاتيا، والمنبثق لغويا، من أسلبة وتقليد ساخر وتقابل حواري، وتناص استشهادي. ولقد عملنا مع هذا الرصد على إبراز السمات البلاغية التي تستثيرها هذه الظواهر الكلامية، ومختلف الاستعمالات الاجتماعية للغة، وكيفية تحكم نوايا الآخرين بمعانيها في الرّواية. كما أبرزنا الدور الذي تلعبه التعبيرات العامية والفئوية من دور في إثراء التنوع اللغوي في **تماسخت**، من خلال إبراز مختلف الرؤيات والمواقع

والمحكيات الشفوية المعبرة عن استثمار المتخيل الاجتماعي، وكذلك طريقة توظيف التراث العربي الإسلامي، سواء عن طريق الاستشهادات أو عن طريق استثمار التخييلات التراثية دون الخروج من شقي التعدد والكثافة اللغويين.

وفي المرحلة الثالثة من البحث، وصلنا إلى مقصدية اللّغة لدى المؤلف، وأظهرنا أن نيّة اللغة تتجسد في الرّواية عبر نية الكتابة، وأثبتنا ذلك بالبحث في تحول مفهوم اللّغة إلى مفهوم الكتابة، عند النقاد كما عند المبدعين، واعتبرناه موضوعا سرديا من مواضيع القيمة لدى السارد، وأكدنا ذلك بالبحث في مكوناته الأساسية، وهي التشكيل اللفظي والبناء الاستعاري. وبينّا ما تحققه هذه المكونات أيضا من تعدد لغوي وكثافة لغوية، وأظهرنا أنّ لها دورا أساسا في تنظيم حركة الانبثاق العامة، كما أنّ لها دورا متأصلا وضعه البلاغيون واستثمره **الحبيب السايح** في التعدد اللغوي المكثف، القائم على التعدد اللفظي والمعنوي، ودورا جديدا فيما يسمى بالبلاغة النوعية، وهي بلاغة الانشطار والتفكك ووصلنا إلى أنّ مختلف الظواهر اللغوية الأسلوبية التي رصدناها داخلة في نية التفكك والتشظي، كتمظهر جديد في الكتابة الروائية المعاصرة، يخدم صورة اللّغة القائمة على الاختلاف والتنوع، والانشطار الذي لا يخلو من التلاحم.

وفي هذه الفصول الثلاثة وصلنا إلى التفرقة بين ثلاثة مستويات من الحوارية هي: أولاً: حوارية الفكرة، ثانيًا: حوارية التنوعات الكلامية، ثالثًا: حوارية اللّفظ، وهي تأكيد أنّ الحوارية هي جوهر اللّغة الرّوائية، وجوهر البلاغة الروائية الجديدة، المشكلة من مزيج من التكوينات البلاغية القديمة والتكوينات السيميائية السردية، والنوايا الحوارية والطوابع التفكيكية.

وأخيرا نقول إنّ **الحبيب السايح** قدم من خلال تماسخت تجربة لغوية فريدة تطرح في تشكيلها بلاغة نوعية جديدة من شأنها أن تضيف إلى تنظير جنس الرّواية مميزات مفارقة للرّواية العربية المعاصرة القائمة على البلاغة الجديدة التي تقدم اللّغة ليس كصورة بل كموضوع قوامه لغة اللّغة.

قائمة المصادر والمراجع

1. ابن الأثير: " **المثل السائر**"، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، 1960.
2. ابن رشيق القيرواني: "**العمدة في محاسن الشعر وآدابه**"، دار المكتبة العلمية،لبنان، 2001.
3. ابن سنان الخفاجي: " **سر الفصاحة**"، دار الكتب العلمية، لبنان، 1982.
4. ابن قتيبة: " **تأويل مشكل القرآن**"، دار إحياء الكتب، القاهرة.
5. ابن منظور: " **لسان العرب** "، الطبعة الأولى، دار صادر، بيروت، 1990.
6. أبو البقاء الكفوي: " **الكليات**"، معجم المصطلحات والفروق اللغوية، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1975.
7. أحمد اليبوري: "**في الرّواية العربية، التكوين والاشتغال**"، ط1، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، 2000.
8. آمنة بلعلى: "**المتخيل في الرّواية الجزائرية**"، دار الأمل للنشر والتوزيع، الجزائر، 2006.
9. ترفيطان تودروف: "**ميخائيل باختين والمبدأ الحواري**"، ترجمة فخري صالح، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996.
10. جابر عصفور: "**زمن الرّواية**"، دار الثقافة، سوريا، 1999.
11. الجاحظ: "**البيان والتبيين**"، تحقيق عبد السلام هارون لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1948.
12. جاك ديريدا: "**الكتابة والاختلاف**"، ترجمة كاظم جهاد، ط1، دار توبقال للنشر،الدار البيضاء، 1988.
13. الجوهري: "**الصحاح في اللّغة والعلوم**"، دار الحضارة، بيروت، 1974.
14. جيرار جينيت: "**خطاب الحكاية**"، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، ط3، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003.
15. جيرالد برانس: "**المصطلح السردي**"، ترجمة عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003.

16. الحبيب السايح: **"رواية تماسخت دم النسيان"**، دار القصبة، الجزائر، 2003.

17. حسن طبل: **"أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية"**، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة، 1998.

18. حميد الحمداني: **"بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي"**، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، 1991.

رولان بارث: **"الكتابة في درجة الصفر"**، ترجمة نديم خشفة، ط1، مركز الإنماء الحضاري، د.ب.، 2003.

19. السعيد بوطاجين: **"السرد ووهم المرجع"**، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005.

20. سعيد يقطين: **"الكلام والخبر"**، ط1، نشر المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1997.

21. ـــــ: **"تحليل الخطاب الروائي- الزمن- السرد- التبئير"**، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1997.

22. شرف الدين مجدولين: **"الصورة السردية في الرّواية والسينما"**، رؤية للنشر والتوزيع، د.ط، د.ب، 2006.

23- شعبان صلاح: **"الجملة الوصفية في النحو العربي"**، دار غريب للنشر، القاهرة، 2004.

24- صلاح صالح: **"سرديات الرّواية العربية المعاصرة"**، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003.

25- عبد الإله سليم: **"بنيات المشابهة في اللغة العربية"**، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2001.

26- عبد الرحمان ابن خلدون: **"المقدمة"**، تحقيق عبد الواحد وافي، الطبعة الثانية، نشر لجنة البيان العربي، د.ب.، 1968.

27- عبد العزيز شرف: **"علم الإعلام اللغوي"**، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، 2000.

28- عبد القادر الفاسي الفهري: **" اللسانيات واللغة العربية"**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2003.

29- عبد القاهر الجرجاني: **"أسرار البلاغة"**، دار المعرفة، بيروت، 1981.
30. ـــــ: **"أسرار البلاغة"**، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، ط1، دار الجيل، بيروت.
31 - عبد الله رضوان: **"البنى السرديّة"**، دار اليازوري للنشر، عمان، 2003.
32 - عثماني الميلود: **"شعرية تودوروف"**، ط1، منشورات عيون، الدار البيضاء، 1990.
33 - عز الدين المناصرة: **"جمرة النص"**، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، 1990.
34 - عمر بلخير: **"تحليل الخطاب المسرحي"**، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003.
35 - عمر أوكان: **"اللّغة والخطاب- إفريقيا الشرق"**، الدار البيضاء، 2001.
36- فؤاد إفرام البستاني: **"منجد الطلاب"**، ط17، دار المشرق، بيروت، 1974.
37 - فاتح عبد السلام: **"الحوار القصصي، تقنياته وعلاقاته السردية"**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999.
38 - كرستين بروستاد: **"قواعد اللهجات العربية الحديثة"**، ط1، ترجمة محمد الشرقاوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003.
39 - محمد أحمد البنكي: **"دريدا عربيا- قراءة التفكيك في الفكر النقدي العربي"**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005.
40- محمد العمري: **"البلاغة العربية أصولها وامتداداتها"**، د. ط.، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1999.
23. ـــ: **"البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول"**، ط1، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2005.
24. محمد برادة: **"أسئلة الرواية أسئلة النقد"**، ط1، شركة الرابطة، الدار البيضاء، 1996.
25. محمد شوقي الزين: **"تأويلات وتفكيكات- فصول في الفكر العربي المعاصر"**، المركز الثقافي العربي، د.ط.، الدار البيضاء، 2002.
26. محمد عبد الله عطوات: **"اللّغة الفصحى والعامية"**، ط1، دار النهضة العربية، بيروت، 2003.

27. محمد عبد المطلب: **"البلاغة العربية قراءة أخرى"**، ط1، الشركة المصرية العالمية، لونجمان، 1997.

28. ميخائيل باختين : **" شعرية دوستويفسكي"**، ترجمة جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986.

29. ـــــ: **"الكلمة في الرّواية"**، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1988.

30. ـــــ: **" تحليل الخطاب الروائي"**، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للنشر، القاهرة، 1989.

31. نبيل سليمان: **"البيان الروائي"**، دار الحوار للنشر، سوريا، 1998.

32. نتالي بيقي غروس: **"مدخل إلى التناص"**، ترجمة عبد الحميد بورايو، (غير منشور).

33. هيام شعبان: **"السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله"**، ط1، دار الكندي للنشر، الأردن، 2004.

المراجع باللّغة الفرنسية:

34. G. Genette: **« Figure III »,** Col poétique, Edition Seuil, Paris, 1972.

35. G. Genette **: « Fiction et diction »,** Edition Seuil, Paris, 1991.

36. Greimas : **« Sémantique structurale, recherche de méthode »,** Edition Larousse, 1966.

37. Marc Gontard : **« Le roman français post moderne »,** non édité.

38. Ph. Hamon : « Pour un statut sémiologique du personnage », **in poétique du récit,** Edition Seuil, Paris, 1977.

39. T. Todorov et D. Ducrot : « **Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage »,** Ed. Seuil, Paris, 1972.

40. T. Todorov : **« Poétique de la prose »,** Ed. Seuil, Paris, 1972.

المجلات:

41. مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 48- 49، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1988.

فهرس

تقديم د.آمنة بلعلى 5

مقدمة 7

الفصل الأول: مظاهر التعدد الموضوعاتي

1- الانبثاق الموضوعاتي 13

1- 1- انبثاق الحالات..... 22

1- 1- 1- أفعال الحالة..... 25

1- 1- 2- التوالد التشبيهي..... 28

1- 1- 3- انبثاق الصفات..... 33

1- 2- تعدد الشخصيات..... 37

1- 3- التبئير..... 42

الفصل الثاني: آليات التعدد الصوتي ووظائفه

1- الانبثاق الكلامي 53

1- 1- الانبثاق الهجين..... 57

1- 1- 1- التعليل الموضوعي الكاذب (المفارق)..... 73

1- 2- الانبثاق المؤسلب..... 77

1- 2- 1- تنويع الأسلبة..... 83

1- 2- 2- التقليد الساخر 85

1- 3- التقابل الحواري 91

1- 4- التناص الاستشهادي..... 96

الفصل الثالث: كتابة اللّغة ولغة الكتابة

1- الكتابة الموضوع..... 107

1- 1- التدفق اللفظي 115

1- 2- الانبثاق الاستعاري 120
2- الكتابة الانشطار..... 126
2- 1- انشطار الذات..... 131
خاتمة..... 137
قائمة المصادر والمراجع..... 139