الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
-البويرة-
كلية الآداب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -
Faculté des Lettres et des Langues

تخصص: نقد حديث ومعاصر.

عنوان المذكرة

تعدد الأصوات في رواية جيم للكاتبة سارة النمس

مذكرة تخرج مكملة لمتطلبات نيل شهادة الماستر، في اللغة والأدب العربي.

من إعداد الطالبة

- سلسبيل بوتالي

إشراف الأستاذة:

- أمينة لعموري

أعضاء لجنة المناقشة

بوعلام العوفي.....رئيسا

أمينة لعموري..... مشرفا ومقررا

رشيدة عابد .....مناقشا

السنة الجامعية: 2022/2021

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الحمد لله الواحد الأحد

والشكر لله الذي أنزل علينا الكتاب وأنار دروبنا

وعلمنا ما لم نعلم وسدد خطانا في طلبنا للعلم

وسهل أمورنا وأبلغنا هذا المبلغ

الشكر للأستاذة المحترمة "لعموري أمينة"

على كل ما قدمته لي من نصائح وإرشادات

طيلة فترة انجازي لهذا البحث

كذلك أتقدم بالشكر لكل من ساهم في وصولي لهذا المقام وخفف عني بالدعاء،

بالابتسامة والتشجيع

شكرا لكم جميعا

سلسبيل

إهداء

أهدي ثمرة هذا العمل المتواضع

إلى من علمني أن الدنيا جميلة بتفاصيلها

إلى أحب انسان إلى قلبي، سندي ومصدر قوتي، إلى الذي لم يبخل علي

بشيء طوال حياته، إلى روح أبي الطاهرة

أحبك أبي

إلى حبيبتي ونور عيني وغاليتي، إلى العطوفة الرؤوفة، إلى أمي

أحبك أمي

إلى أمي الثانية التي كانت سببا في وصولي إلى هنا، أختي الحبيبة أمينة

إلى اخوتي وأخوتي وأخواتي

إلى ابنتي عمي نور الهدى وآسيا

وطبعا لن أنسى رفقائي: مروة، نسرين، ياسمين، حمزة، إسماعيل، محمد، فارس

وأشكرهم على كل اللحظات التي خففوا فيها عني ضغوطات العمل والدراسة

سلسبيل

مقدمة

مرت الكتابة الروائية خلال تاريخها بعدة مراحل من التطور، والتغير بحيث ظهر في كل مرحلة شكل روائي جديد متجاوزا ما سبقه من أنماط الكتابة من خلال الإبداع على مستوى والمضامين والاساليب والقضايا والاهداف، في محاولة للحفاظ على مكانة الرواية كملحمة للعصر الحديث، والاستجابة لمتغيرات روح العصر والتكيف مع قضايا الراهن الإنساني، وتعتبر الرواية متعددة الأصوات أو كما تعرف في الاصطلاح الغربي الرواية البوليفونية، واحدة من أهم الأنماط الروائية المحدثة في مقابل الرواية المونولوجية (أحادية الصوت) التي طبعت الكتابة الروائية لزمن طويل.

وتأتي هذه الدراسة في إطار محاولة الوقوف على جماليات أحد نماذج التجربة العربية في هذا النوع من الكتابة الروائية، والمتمثل في رواية جيم للكاتبة الجزائرية صارة النمس، لتضعنا أمام اشكالية بحث مفادها: **كيف تجلت مظاهر تعدد الأصوات في رواية "جيم" لسارة نمس، وكيف ساهم ذلك في صنع جماليتها وأدبيتها؟**

وللإجابة عن هذه الإشكالية فقد قسمنا هذه الدراسة إلى فصلين، أحدهما نظري تعرضت من خلاله لتبيان مفهوم الرواية متعددة الأصوات، وموقف النقاد منها غربيا وعربيا، ومقوماتها. وفصل تطبيقي بعنوان "مظاهر التعدد الصوتي في رواية جيم". ولقد اعتمدت على المنهج البنيوي كمنهج لدراسة البنية اللغوية باعتباره الأنسب لتحليل وتفسير مواقف الشخصيات وتعددها واختلاف أصواتها. استعت بجملة من المراجع أهمها: "شعرية دوستويفسكي" و "الخطاب الروائي" لميخائيل باختين، "فن الرواية" لميلان كونديرا، "أسلوبية الرواية" و "النقد والايديولوجيا" لحميد لحميداني، "أسئلة الرواية أسئلة النقد" لمحمد برادة، إضافة إلى مراجع أخرى ساعدتنا في استكمال بحثنا

وأما عن أسباب اختياري لهذا الموضوع تتمثل في أهميته التي تكمن في قدرته على تحرير الشخصيات وبث الروح في الرواية، وتجسيد تقنية تعد الأصوات فيها. كما لاحظنا أن الموضوع نال اهتمام النقاد والدارسين، وكذا ميولنا لرواية جيم التي ارتأيناها نموذجا حيا وزاخرا بتعدد الأصوات.

لقد واجهتني مجموعة من الصعوبات خلال قيامنا بهذه الدراسة، تتمثل في صعوبة الحصول على بعض المراجع وصعوبة التعامل مع موضوعنا لأهميته ودقته وكثرة الآراء والدراسات عنه.

في الأخير أتقدم بأبهى وأجمل عبارات الشكر والامتنان للأستاذة الفاضلة "أمينة لعموري" على قبولها اشرافي أولا وعلى نصائحها القيمة التي أفادتني في اكمال دراستي وبحثي هذا ثانيا.

الفصل الأول:

تعدد الأصوات الروائية: مفهومها، روادها ومقوماتها

الفصل الأول: تعدد الأصوات الروائية: مفهومها، روادها ومقوماتها.

1. مفهوم تعدد الأصوات (البوليفونيا):

1.1 معنى تعدد الأصوات "البوليفونيا" من الناحية اللغوية.

"تعدد الأصوات" هو مصطلح دأبت العديد من الدراسات والترجمات النقدية العربية على استعماله كمقابل للفظ الأجنبي "Polyphonie" بوليفونيا، وقد استعمله الإغريق «كصفة مشتقة من "Polyphones" واطلقوه على كل من كانت له القدرة على إصدار أصوات متعددة. وعلى كل من كان متميزا بغزارة في تعبيره اللغوي، وأطلق على من اتصف بالثرثرة»[1]، وهو كما يعرفه القاموس الفرنسي "LAROUSE" «لفظ مركب من جذرين لغويين فكلمة "Poly" بولي تعني التعدد وكلمة "Phonie" فوني تعني الصوت»[2]، وهو بذلك يجيل على حضور أكثر من صوت في نفس اللحظة فجماعة من البشر المتكلمين في نفس الوقت يشكلون بوليفونا، ومجموعة من العصافير التي تغرد في نفس الوقت تشكل بوليفونيا، و عزف عدة آلات موسيقية في نفس الوقت يشكل بوليفونيا، وهكذا فإنه كلما وجد مزيج من الأصوات المختلفة قلنا أنها "بوليفونيا".

---

1 عواطف عبد الكريم، تعدد التصويت في الموسيقي، مجلة فصول، المجلد 5، د.ب، العدد 2، 1985 ص100

2 -poly phone :h.f(gr, plus, nombreux, et phone, voix) ;1-art technique de l'écriture musicale à plusieurs
partie. Polyphonique : adj .1-qui comporte plusieurs voix qui constitue une polyphonie.
2- Musicien qui pratique la polyphonie.
petit Larousse : librairie Larousse, 17 rue de Montparnasse, paris, édition :1986,en France, page :801-802.

ويعرف القاموس الفرنسي "HACHETTE" البولوفونيا بأنها «مركب متكون من عدة أصوات يلاعبها الموسيقار أو المغني. كما أنها مجموعة آراء مختلفة حول نفس القضية»[1]. وهو بذلك يقدم تعريفا أوسع يزاوج فيه بين معنى حقيقي ومادي هو الآلة الموسيقية التي تصدر أكثر من صوت ومعنى مجازي شمل الأفكار، وينظر إليها على أنها أصوات، بحيث تعبر الآراء المتباينة والمتصلة بنفس القضية على أصوات مختلفة ومتعدد يمكن أن نطلق عليها اسم "بوليفونيا".

بذلك فإن لفظة "البوليفونيا" التي استعملها الباحثين العرب معربة بلفظها، ومترجمة بالتعدد الصوتي، تحيل من الناجية اللغوية على الحضور المتزامن لعديد المسموعات، سواء أكانت صادرة عن تلفظ إنسان أو حركته كأن يصفق مثلا، أو عن حيوان، أو آلة أو جماد، فكل ما يسمع بالأذن صوت، وكل الأصوات التي تسمع في وقت متزامن، بحيث لا تفصل بينها إلا لحظات زمنية قصيرة، أو تصدر في ذات اللحظة تشكل بوليفونيا.

1 poly polyphonie: nf 1mode de composition a plusieurs voix jouées par des Instruments ou chantées ordonnés suivants le principe du contre point.
2 chant à plusieurs voix 2fig, fam fait pour un groupe d’exprimer plusieurs opinions divergente sur même sujet.
Dictionnaire ACHETE : livre 2015,58 rue jean bleuzen, CS70007,92178VANVESCEDEX,page :1278.

2.1 مفهوم تعدد الأصوات "البوليفونيا" من الناحية الاصطلاحية.

يقدم الناقد واللغوي الروسي "**ميخائيل باختين**" (*Mikhail Bakhtin*1895-1975) في كتابه "شعرية دوستويفسكي" تعريفا للبوليفونيا بقوله: «إنها أصوات مختلفة تؤدي نغمات مختلفة داخل القيمة الغنائية الواحدة. إنها هي ما نعنيه بتعددية الأصوات»[1]، ونلاحظ ها هنا أن "باختين" يربط بين الاختلاف بوصفه تعددا والوحدة، بوصفها إطار يعبر عن هذا الاختلاف إذ لا يمكن أن نختلف إلا في وجود إطار مشترك نختلف فيه، موضوع ما، قضية ما، فكرة ما، رؤية ما، رغبة ما، فالالتقاء هو الشرط الأول للاختلاف فالأصوات متعدد لكن القيمة الغنائية واحدة، ولئن كانت الأغنية تستمد الشيء المثير من جماليتها من كونها تمازج لانفعالات عدة، والمقطوعة الموسيقية يشكلها تجاور النوتات الموسيقية المختلفة التي تلتقي وتتمازج لتخلق المعزوفة.

فما يخلق بوليفونية الرواية هو كشفها عن «تنوع الحياة، وتعقد المعاناة البشرية. كل شيء في هذه الحياة ذو طبيعة طباقية أي: يقوم على التعارض، هذا ما صرح به م.إي. جلينكا، وهو واحد من أقرب الموسيقيين إلى نفس دوستويفسكي»[2]، وهتا يقابل باختين بين التأليف الموسيقي، والتأليف الروائي من خلال المقابلة بين المؤلف الموسيقي ميخائيل إيفانوفيتش جلينكا والمؤلف الروائي دوستويفسكي الذي يعده باختين المبتكر الفعلي للرواية البوليفونية من خلال إسباغه للطابع المونولوجي (الحواري) الفلسفي على أعماله الإبداعية[3]، فإذا كان التأليف محكوم متمازج وتعدد وتعارض الأصوات الموسيقية للآلات المختلفة، فإن الرواية البوليفونية هي رواية موسيقية، لكن موسيقاها تتشكل من

---

1 ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986، ص62.

2 نفسه، ص62.

3 ينظر، نفسه، ص15.

الأنغام والسُلَمِيْات والنُوتَات، التي تتمثل من خلال تمازج وتعدد واختلاف وتعارض أمزجة الشخصيات وما تعبر عنه من مواقف فكرية وتصورات إيديولوجية.

يقول باختين: «إن الرواية المتعددة الأصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع. وبين جميع عناصر البنية الروائية توجد دائما علاقات حوارية، أي أن هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الأخر مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان بين مختلف الألحان في عمل موسيقي»[1]، فالحوارية في الرواية متعددة الأصوات ليست نتاج تبادل كلامي بين الشخصيات، إنما هي وليدة صراع وأفكار مختلفة ومتقابلة ومتضادة في مختلف عناصر العمل الروائي، فالشخصيات تقابل بعضها، والمواقف تقابل بعضها، والأفكار والأماكن والأزمنة وكل شيء فيها يقابل كل شيء ويضاده كما هو واضح في أعمال دوستويفسكي إذ «لا ينفرد الأبطال وحدهم بالجدال عند دوستويفسكي. فالعناصر المتفرقة الخاصة بالمعالجة المحورية تبدو وكأنها تسير في اتجاهات متعارض مع بعضها، فالحقائق يجري إدراكها بطريقة مختلفة وسيكولوجية الأبطال تبدو في النهاية متناقضة مع نفسها. إن هذا الشكل يعد نتيجة ترتبت على جوهر العمل»[2].

ويعرف **جيرالد برنس** (Gerald Prince1942) الرواية البوليفونية بأنها نمط خاص من الأعمال الروائية التي «تتسم بتفاعل عدة أصوات أو حالات من الوعي والرؤى، بشرط ألا تتوحد هذه الأصوات أو يتفوق أحدها على الأخر»[3] يقيم برينس فكرتين أساسيتين في تحديد مفهوم الرواية البوليفونية، وتتمثل أولاهما في بالتعدد التفاعلي للأصوات، ويبين برانس أن الصوت لا يعبر بالضرورة عن شخصية وإنما هو كل عنصر روائي من شأنه أن يعبر عن حالة من الوعي أو موقف إيديولوجي

1 ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص 59.

2 نفسه، ص60.

3 جيرارد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ط1، بيروت للنشر والمعلومات، القاهرة مصر، 2003، ص44.

أو رؤية، فقد يعبر الحدث المجرد والمعزول عن كل ذات فاعلة عن هذا التعدد دون أن يشترط وجود شخصية بوصفها ماهية خطابية تقابل الإنسان في الواقع، والفكرة الثانية التي يلتفت إليها "برنس" هي شرط التساوي بين الأصوات الروائية، فالبطل أو السارد لا يهيمن على النص، وإنما يأخذ فيها دور يعادل أدوار باقي الشخصيات، إنه يعبر عن نفسه فقط باعتباره صاحب رؤية خاصة ومستقلة لكنه لا يفرض هذه الرؤية على باقي الشخصيات، يقول برينس: «إذ أن آراء الراوي وأحكامه ومعرفته لا تمثل سلطة عليا في هذا العالم الروائي التخيلي، وإنما بمثل هذا الراوي مساهمة من بين عدة مساهمات في الخطاب الروائي»[1]، فهو يوقف الراوي أو السارد أو البطل وحتى الروائي الكاتب جنبا إلى جنب مع شخصياتها، بحيث لا يعلو عليها ولا يملي عليها أفعالها واختياراتها، فالفضاء الروائي في الرواية البوليفونية هو فضاء لا سلطوي يقصي كل أشكال الهيمنة والأحادية ويفتح المجال واسعا أمام التعدد والحوار والصراع.

تجتمع المفاهيم التي يقدمها النقاد الغربيين للرواية البوليفونية على نمط سردي يتحقق من خلال تحقق حرية المنظور الإيديولوجي للشخصيات، بحيث تتمتع كل شخصية بزاوية نظر خاصة بها، تميزها عن باقي الشخصيات المشاركة والفاعلة في تأثيث الفضاء الروائي، بحيث تمثل كل شخصية روائية كيانا خاصا ومييز يعكس رؤيته وفلسفته الخاصة، وهي بذلك تخلق كما يرى "ثيودور أدونو" «ملمح الجماعي هو: تعدد التصويت، وتزيع الساردين جاء ليكسر ذلك التلاحم المصطنع والوحدة المونولوجية لجنس الرواية التقليدية، وذلك بسبب تعقد علاقات الإنسان المجتمعات الحديثة المطبوعة بالتناقض وظواهر الاستلاب والتمزق»[2]، فهي محاولة لخلق بناء سردي جديد وغير تقليدي يعكس

1 جيرالد برانس، مرجع سابق، ص44.

2 ثيدور أدونو، وضعية السارد في الرواية المعاصرة، تر: محمد برادة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العاملة، العدد 2، 1993، ص94.

الواقع، ويتيح شمولية التمثل الروائي للحياة الإنسانية في بعديها الفردي والاجتماعي، فتوسيع مساحة الحرية أمام الشخصيات لتعبر عن كل تصوراتها وتوجهاتها وآلامها وأمالها، وأسئلتها وصراعاتها النفسية والاجتماعية، إنما هو في الحقيقة تحرير للرواية نفسها من هيمت القوالب الجامدة الرؤى الشمولية للعالم والوجود.

أما عند العرب فنجد أن "**جميل حمداوي** " يقدم للرواية البولي بأنها (تلك الرواية التي تتعدد فيها الشخصيات المتحاورة، وتتعدد فيها وجهات النظر، وتختلف فيها الرؤى الإيديولوجية، بمعنى أنها رواية حوارية تعددية ديالوجية، تنحو المنجى الديمقراطي، حيث تتحرر الشخصيات بطريقة من الطرائق من سلطت الراوي المطلق، فتتخلص أيضا من أحادية المنظور والغة والأسلوب)[1]، ونلاحظ أن "**جميل حمداوي**" يقدم مصطلحين إضافيين إضافة إلى البوليفونية وتعدد الأصوات، هما الحوارية والتعددية الديالوجية، وتعريفه هذا هو تعريف يتطابق مع التصورات الغربية للمصطلح ويتفق معها، لكنه ينبه القارئ إلى وجود مصطلحات أخرى تطلق في الساحة العربية على هذا النمط من الإنتاج الروائي.

الرواية المتعددة الأصوات أو البوليفونية أو التعددية الديالوجية الروائية، تسميات عدة لنمط واحد محدث من الكتابة الروائية، والذي يلتزم تَحْيِيد الراوي أو البطل الواحد كسلطة متحكمة في البناء السردي، من خلال مراعاة خمسة جوانب في البنية الروائية وهي:

- ✓ تعدد الأصوات بين جميع الشخصيات والعناصر التعبيرية وتساويها في القيمة داخل النص.
- ✓ تعدد المواقف والرؤى والمحكيات.
- ✓ تنوع وتعدد أساليب الحكي.

1 جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي، ط1، شبكة الألوكة، 2011، ص122.

- ✓ النظر إلى الأصوات بوصفها وجهات نظر ورؤية اتجاه العالم بتم التعبير عنها من خلال الشخصيات.
- ✓ التزامن والترابط، إذ تشترط الرواية البوليفونية وجود نقطة محورية تربط بين كل العناصر السابقة تمنحها وحدة موضوعية.

2. موقف النقاد من تعددية الأصوات:

1.2 عند الغرب:

1.1.2 تعدد الأصوات عند ميخائيل باختين:

تديدن البوليفونية أو تعدد الأصوات الروائية –في حقل الدارسة النقدية– بوجودها إلى تلك الجهود النقدية التي دأب الناقد الروسي السوفياتي "**ميخائيل باختين**" (*Mikhail* 1895–1975 *Bakhtin*)، على بذلها في البحوث التي كان يجريها جول التصور اللساني الاجتماعي، واللسانيات التداولية وأسلوبية الرواية، والتي يربطها "ميخائل باختين" في كل مرة بمصطلحين شكالا أحد أهم محاور الدرس النقدس النقدي عنده وهما «البوليفونية "Polyphonie" التي تترجم في العربية بتعدد الأصوات، والديالوجية "Dialogisme" التي يقابل في الاصطلاح النقدي العربي الحوارية، وباختين يستعمل المصطلحين استعمالا متداخلا، ولم يحدد الحدود الدقيقة التي تفصل أحدهما على الأحر، وهو الأمر ذي دفع الكثير من النقاد والدارسين إلى استعمال المصطلحي في بحوثهم على أنهما مترادفين، وإن حاول بعض من جاء بعد باختين رسم حدود فاصلة بينهما سواء من خلال محاولة استقراء استعمالات المصطلحين في المنجز النقدي الباختيني، أو من خلال تقديم تصورات تجاوز رؤية باختين، فقدمت مدرسة جنيف "Ecole Genéve 1916" الديالوجية كمقابل للمونولوجية "Monologue"، اللذان يحيل أولهما على الحديث المتبادل بين شخصين أو عدة أشخاص أي

الحوار، وأما الثاني فإنه يعبر عن حديث شخص واحد، بينما قدمت البوليفونية "Polyphonie" كمقابل للمونوفونية "Monophonic" التي تعني الصوت الواحد»[1].

حسب هذه التفرقة التي تقدمها مدرسة جينيف فإن هذه المصطلحات الأربع تعبر عن معاني أربعة مختلف ومتقابل، فالديالوجية تعبر عن وجود حديث متبادل بين عدة شخوص روائية دون أن تعبر بالضرورة عن وجود خلاف وصراع وتعدد بينها، بل قدت تتكلم الشخصيات فيما بينها دون أنت تختلف وتتصارع، ويقابل هذا المصطلح المونولوجية التي تعبر عن وجد متحدث أو سارد واحد، جون تعني بالضرورة هيمنه عن رؤية باقي الشخصيات للعالم، فقد يتحدث شخص واحد ويسرد الآخرين بحيادية بحيث يظهر تعددهم واختلاف تصوراتهم ولا يهيمن عليهم.

أما على مستوى التجربة السردية فإن "مخائيل باختين" يرجع ابتكار البوليفونية الروائية او تعدد الأصوات الروائية إلى الكاتب الروسي "ميخالولفيتش فيدور دوستويفسكي" حيث يقول باختين: «دوستويفسكي هو خالق الرواية متعدد الأصوات "Polyphonie"، لقد أوجد صنفا روائيا جديدا بصورة جوهرية»[2]، ذلك أن أعمال هذا الكاتب الروسي تميزت ببعدها الفلسفي بحيث، خرج بالرواية الحديثة من كونها تمثلا وتعبيرا عن الواقع من منظور شمولي أحادي لتعبر باعتبار أنه كان مناهضا للأنظمة الشمولية وللنظام الشمولي في روسيا وجراء ذلك حكم عليه بالإعدام بعد اتهامه بالتخريب والتآمر ضد

1 ينظر، جميل حمداوي، أنواع المقاربات البوليفونية في تحليل الخطابات والملفظات والنصوص، شبكة الألوكة،2015، على

الرابط: www.alukah.net

2 ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص11.

النظام العام سنة 1849 الذي خفف لاحقا بنفي مع السجن والأشغال الشاقة[1]، فقد كان دوستويفسكي مناهضا لكل أشكال الهيمنة الفردية تداعيا إلى التعددية والديمقراطية والحرية وهو الأمر الذي انعكس في أعماله الأدبية الفلسفية، التي مثلت مدونة أساسية للبحوث الباختينية في عديد القضايا النقدية وخاصة مسألة البوليفونية أو تعدد الأصوات الروائية.

يربط مخائيل باختين في كتابه شعرية دوستويفكي (قضايا الفن والإبداع في أعمال دوستويفسكي) بين دوستويفسكي والتجديد في الكتابة الروائية والثورة عن البناء السردي التقليدي التي كانت تتسم بالحوارية الداخلية التي يهيمن فيها الراوي العلمي على المسار السردي الأحادي الذي تشكله، بحيث يقف الراوي في نقطة أعلى من كل شخصيات العمل فيتحكم فيها ويوجهها، ويفرض عليها موقفا بعينه[2]، والتي تجاوزتها عبقرية دوستويفسكي إلى البوليفونية التي يري باختين أننا لا نجدها طوال تاريخ السرد الإنساني في أي عمل سابق عن أعمال دوستويفسكي سوي في الكوميديا الإلهية عند الشاعر الايطالي الوسيطي (نسبة للعصر الوسيط) "أليغييري دانتي" "1265-1321 Dante Alighieri" فيقول: «إن هذه الموهبة الخاصة في أن يسمع ويفهم كل الأصوات مرة واحدة وفي أن واحد، الموهبة التي لا نستطيع أن نعثر على ما يماثلها إلا عند دانتي، وهي التي مكنته من ايجاد الرواية المتعددة الأصوات»[3]، وهنا يربط باختين البوليفونية بحضور الأصوات كلها مرة واجدة وفي آن واحد.

---

1 ينظر: هنري تروبا، دوستويفسكي حياته وأعماله، تر: علي باشا، ط3، دار علاء الدين، دمشق سوريا، 2010، ص 170.

2 ميخائل باختين، قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التركي، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، لعراق، 1986 ص40-44.

3 ميخائل باختين، قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ص44.

لقد أنشأ دوستويفسكي كما يرى باختين شخصيات روائية حرة إنه يخلق نماذجا للأحرار لا العبيد والرواية عنده ثورة على الهيمنة والعبودية فشخصياته مؤهلة لتقف بجوار مبدعها، وتعادله فكريا وموضوعيا، وتقدم له رؤية مواجهة لرؤيته للعالم ومعاكسة لها يقول: «ففي أعماله (باختين يتحدث عن دوستو) يظهر البطل الذي بنى صوته بطريقة تشبه بناء صوت المؤلف نفسه، في رواية ذات نمط اعتيادي إن كلمة يتلفظ بها البطل حول نفسه هو بالذات، وحول العالم تكون هي الأخرى كاملة الأهمية تماما مثل كلمة المؤلف الاعتيادية»[1]، لقد أصبح المؤلف في الرواية البوليفونية يقف بجوار شخصياته يسمع آراءها وتصوراتها ومواقفها وانفعالاتها ويسجلها، بعد أن كان يقف فوقها في نقطة أعلى منها ويمليها عليها، فلم تعد الشخصية، «تخضع للصورة الموضوعية الخاصة بالبطل...، كذلك هي لا تصلح لتكون بوقا لصوت المؤلف»[2]، والشخصية لا تعبر عن نفسها كذات مادية أو سيكولوجية وحسب بل إنها تعبر عن نفيها بوصفها ذات سوسيولوجية وسيكولوجية في نفس الوقت، فهي تماما كما تمتلك حق التعبير عن أناها وعالمها الداخلي النفسي، تمتلك حق التعبير الحر والخاص عن رؤيتها الفكرية والأيديولوجية للعالم بوصفها عنصرا مؤثثا للمجتمع النصي وتمثلا للإنسان في الاجتماع الواقعي.

نلاحظ أن باختين يركز على الشخصية يركز على الفاعلية الاجتماعية الحرة والمستقلة للشخصية في العمل الروائي والرواية البوليفونية عنده هي رواية تقوم أولا وقبل كل شيء على الصورة التي تبدوا عليها الشخصية في علاقتها بالمؤلف وباقي الشخصيات والفضاء التخيلي للعمل الروائي، والبطل أو الشخصية تحضر في هذا النوع من العمل الروائي بوصفها أداة تعبيرية يقول: «البطل مهم بالنسبة إلى دوستويفسكي، لا على اعتباره ظاهرة من ظواهر الواقع، ...البطل يهم دوستويفسكي بوصفه

1 ميخائل باختين، قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ص11.

2 نفسه، ص11.

وجهة نظر محددة على العالم وعلى نفسه هو بالذات»[1]، فباختين يقدم البطل كمحاور للعالم ولنفسه، وقيمته تأتي من الكيفية الخاصة التي يعي بها هذه العلاقة، فالشخصية الدوستويفسكية شخصية ايجابية فاعلة اجتماعيا تمتلك رؤية للعالم وتعبر عنها، إنه يتجاوز فكرة البطل الواحد إلى جعل طل شخصيات الرواية شخصيات بطلة، بطولة تكمن في فاعليتها وقدرتها على التعبير عما يحيط بها من وجهة نظر خاصة ومتميزة.

إذن فأهمية الكتابة الروائية البوليفونية تكمن في كونها كتابة تقلب العمل السردي من« تحكم المنظور الواحد، ويتحول حضور الشخصية الروائية إلى صوت يعبر عن موقف ينفلت فيه من أسرار الراوي الواحد فتتعدد المنظورات في الرواية على لغات عدة»[2] ، وهذه التعددية لا يمكن ان تتمن من منظور باختين إلا في وجود كاتب عبقري لا يتنازل عن نفسه وعن وعيه الخاصـ وإنما يوسع مداركه ورؤيته للعالم بحيث يصبح قادرا ليس فقطعن سماع أوات كل شيء بال يصبح كذلك قادرا على فهم واستيعاب كل تلك الأصوات التي يسمعها والتعبير عنها بشكل عادل ومتساوي ومحايد من خلال إعادة تركيبه لوعيه الخاص بالعالم «من أجل أن يصبح قادرا على استيعاب أشكال وعي الآخرين المتساوية في الحقوق»[3]، ذلك أن الرواية تعبر عن صراع إيديولوجي يحاول أن يصور العالم في إطار رؤية كلية وشمولية يصنعها التعدد والتمايز والاختلاف.

---

1 ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص67.

2 مريم فريحات، المواجهة الحضارية في الرواية البوليفونية العربية، رواية أصوات، لسليمان فياض أنموذجا، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 36، الأردن، 2009، ص 84.

3 شرقي منيرة، المبدأ الحواري عند باختين، مجلة الدراسات الأدبية والفكرية، العدد 3، مركز جيل البحث العلمي، الجزائر، سبتمبر 2014، ص: 172

2.1.2 تعدد الأصوات عند ميلان كونديرا.

لا يقدم الكاتب الفرنسي التشيكي **ميلان كونديرا** (Milan Kundera 1929)، خلال حديثه عن البوليفونيا / تعدد الأصوات الروائية في كتابه "فن الرواية"، مفهوما محددا بأن يقول البوليفونيا الروائية هي كذا، وإنما يشرحها وفق هذه المقابلة بين العزف والكتابة الروائية فإذا كانت «البوليفونيا الموسيقية هي التطور المتزامن لصوتين أو لعدة أصوات (خطوط لحنية) والتي وإن كانت مرتبطة في ما بينها على نحو تام، فإنها تحتفظ باستقلاليتها النسبية. وماذا عن البوليفونيا الروائية؟ لنشر أولا لما يناقضها، أي التأليف أحادي الخط»[1]. فالبوليفونيا الروائية كمقابل للتأليف أحادي الخط/ موسيقى الصوت الواحد فإنها محاولة من الرواية للتخلص من هذه الأحادية يقول "كونديرا":«الرواية تحاول، مند بداية تاريخها، أن تتخلص من الخط الأحادي وأن تفتح ثغرات في السرد المتواصل للحكاية»[2]، باعتماد عدة خطوط للمحكي بحيث تتعدد فيها الأصوات، بشكل يمنح لكل من هده الأصوات تمايزه واستقلاليته الخاصة، استقلالية تجسد يعبر فيها عن الحدث الروائي من وجهة نظر خاصة به، «فالخطوط... تتطور على متزامن دون أن تلتقي، مرتبطة فيما بينها بموضوعة»[3]، هذه التعددية في حطوط الحكي تحرره من سلطة البطل المهيمن على الرؤية السردية للنص ومن سلطة الكاتب نفسه، يوضح "كونديرا" بأن هذا الشكل من التأليف الروائي هو المقصود بالرواية البوليفونية / متعددة الأصوات وهو يقول: «لقد سمّيتُ هذا النوع من التأليف باسم مستم من علم الموسيقى: إنه البوليفونيا»[4].

---

1 ميلان كونديرا، فن الرواية، تر: خالد بلقاسم، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2017، ص84.

2 نفسه، ص84.

3 نفسه، ص 86.

4 نفسه، ص 86.

توحي الفكرة إلى حد الآن بأن هذا الأمر طبيعي تماما في أي عمل روائي –على الأقل تلك الأعمال الكلاسيكية الأصيلة– ففي كل منها يلتقي البطل بشخصيات أخرى في الرواية، تكون على الرغم من عدم تصدرها للمحور الرئيسي للحكي والذي يهيمن عليه البطل، فإن كل منها هو بطل لحكاية خاصة به ففي دون كيخوت ورغم أن مسار الحكي هو مسار خطي تماما يعبر عنه صوت البطل دون كيخوت، فإن البطل يلتقي خلال هذه الرحلة شخصيات أخرى تحكي حكاياتها رحلتها الخاصة من منظورها الخاص والمستقل، وكل شخصية من هذه الشخصيات تتيح إمكان الخروج من الحبكة أو المسار الخطي الأحادي للقصة.

يوضح ميلان كونديرا الفرق بين هذه الأعمال والرواية البوليفونيا/ متعددة الأصوات قائلا: «هذا الأمر ليس بوليفونيا، السبب هو أن لا وجود هنا للتزامن. يتعلق الأمر، بحسب اصطلاح شكلوفسكي، يقصص مستدمجة، في وعاء الرواية. يمكنك العثور على هذه الطريقة في الاستدماج لدى العديد من روائي القرنين السابع عشر والثامن عشر»[1] فالسبب في عدم إمكانية اعتبار هذا التعدد في الشخصيات الذي نشاهده في روايات القرنين السابع عشر والثامن عشر تعددا في الأصوات/ بوليفونيا، يعود إلى كون الحكي عند كل شخصية يفقد تزامنه.

غياب التزامن هذا يلغي تعددية الصوت الروائي في هذه الأعمال، ذلك أنه في كل لحظة ومع حكاية كل شخصية يهيمن صوت جديد على الحكي هو: صوت تلك الشخصية، وكل موقف من مواقفها يهيمن عليه صوت واحد بعينه، بينما «أحد المبادئ الأساسية لدى كبار البوليفونيين كان هو تكافؤ الأصوات: يتوجب أن لا يهيمن أي صوت، ويتوجب ان لا ينحصر أي ثوت في مجرد مصاحبة

1 ميلان كونديرا: فن الرواية، ص84.

بسيطة. والحال أن ما يبدوا لي خلال ... هو أن الأصوات ليست متكافئة»[1]. فأبطال هذه الأعمال لا يوجد ما يجمعها، الموقف يتغير من شخصية إلى شخصية والحدث مختلف والزمن مغاير.

يشرح كونديرا كيف يمكن أن نتحدث عن وجود تزامن بين خطوط الحكي، المعبر عن هذا النمط الجديد والمختلف عن الكتابات الروائية للقرنين السابع عشر والثامن عشر، والذي يسمسه رواية بوليفونيا / تعدد أصوات، من خلال نموذج **رواية الشياطين** للكاتب الروسي: **فيودور ميخايلوفيتش دوستويفسكي** (Fyodor Mikhailovich Dostoevsky 1821-1881) فيقول: «لقد طور القرن التاسع عشر طريقة أخرى لتجاوز الخطية، طريقة يمكن تسميتها بوليفونيا، لعدم توفر اسم أفضل. إذا أنت حللت رواية الشياطين لدوستويفسكي من زاوية تقنية صرف، سوف تلاحظ أنها مؤلفة من ثلاثة خطوط تتطور بصورة متزامنة»[2] ففي هذه الرواية تظهر تعددية الأصوات من خلال ثلاث مسارات للحكي من الوجهة التقنية. «يتمثل المسار الأول في: الرواية التهكمية الساخرة عن الحب بين العجوز ستاروغين وفيرخوفنسكي، ويتمثل المسار الثاني في: الرواية الرومانسية حول العلاقات الغرامية لنيكولاي ستاقروغين، أما المسار الثالث في الرواية السياسية عن جماعة من الثوريين»[3]. فرغم أن كل من هذه المسارات يمكن أن يكون رواية قائمة بذاتها فإن دوستويفسكي، زامن بينها وربط عناصرها ف: «كل الشخصيات تتعارف فيما بينها، فقد تمكنت تقنية حبك دقيقة أن تربط بسهولة هذه الخطوط الثلاثة في كل واحد غير قابل للتجزئة»[4].

---

1 ميلان كونديرا، فن الرواية ، ص86.

2 ينظر، نفسه، ص85.

3 نفسه ، ص: 85.

4 نفسه ص: 87.

رغم أن رواية الشياطين تحكي ثلاث قصص مستقلة من وجهة نظر تقنية بحتة، يمكن أن تفصل عن بعضها البعض، إلا أنها من حيث المضامين الروائية هي رواية واحدة، تمثل العواقب الكارثية للعدمية الأخلاقية والسياسية والاجتماعية التي سادت روسيا في الستينيات من القرن التاسع عشر، وهي من أكثر الروايات هجوما على العدمية والداعية، إلى انخراط الإنسان في إيجاد المعنى، المعنى الأخلاقي والاجتماعي وهي من خلال القصص الثلاث التي أشرنا إليها لا تحكي قصة الشخصيات بعينها أو قصصها بذاتها، وإنما تحكي قصة المدينة الخيالية التي جمعت هذه الشخصيات جميعا.

الرواية البوليفونية إذن من وجهة نظر ميلان كونديرا، هي رواية تنفتح عن تعدد الأصوات وترفض كل ما هو أحادي، وتأتي التعددية من أن كل شخصية تعبر عن ذات الفكرة من وجهة نظر خاصة بها، كل الشخصيات تحكي نفس الحكاية لكن من خلال قصتها الخاصة، تماما كما نجد في راية الشياطين، فإذا كانت البوليفنيا الموسيقية هي تلاقي الأصوات المتفردة للأوتار لتشكل في كليتها صوتا واحدا كليا يبني المقطوعة الموسيقية، فإن البوليفنيا الروائية تجعل من كل شخصية من الشخصيات وتر يعزف صوته الخاص ويسرد قصته الخاصة، التي رغم خصوصيتها وتفردها تصب في إطار اللحن الكلي للرواية. بالمعنى البسيط تتعدد الأصوات في الرواية فقط إذا، كانت القصص الفرعية والشخصيات تتصل بمحور كلي يجمع النص، إذا عبر كاتب ما بأكثر من طريقة وبأكثر من رؤية وبأكثر من أسلوب، من خلال أكثر من شخصية عن ذات الموضوع، يكون عناك تعدد في الأصوات الروائية.

2.2 تعدد الأصوات عند العرب:

1.2.2 تعدد الأصوات عند حميد لحميداني:

تعرض **حميد لحميداني** في كتابه "أسلوبية الرواية" للبوليفونية الروائية من خلال معالجته لقضايا: صورة اللغة والأسلوب والمنظور السردي، ما يجعل «الصورة السردية التي تناولها في كتابه أسلوبية الرواية، هي الصورة الوليفونية»[1]، ويعتبر لحميداني الصورة الروائية صورة سردية بوليفونية، تتعدد فيها الرؤى الإيديولوجية، وجهات النظر، وأساليب الحكي، ويعتبر لحميداني أن الرواية البوليفونية، لا تعدوا أن تكون بنية حوارية، متعددة الإيديولوجيات، وأن هذه الرواية "الديالوجية تخلق جماليتها من خلال توزيع الأدوار وتعدد الرواة، والعلاقات المتداخلة ذات الطابع الحواري بين الأصوات المختلفة داخل النص"[2]. فالحوار من خلال تناوب الشخصيات الروائية على الأدوار والكلمة والسرد هو ما يخلق تعددية الأصوات الروائية في عمل روائي ما بحسب لحميداني.

بيد أنّ لهذه التعددية التي تمتاز بها الرواية البوليفونية كما يرى غاية شعرية فهي، «تبحث لنفسها عن قيمة جمالية في الطابع الشعري، كما أنها تستغل مثلها مثل الرواية الحوارية جميع إمكانيات التشكيل الزماني والمكاني، وقد تلجأ إلى استخدام حوارية صورية بما في ذلك تعدد الرواة، إنها تمتلك إمكانيات كبيرة لخلق جماليتها الخاصة التي لا يقل تأثيرها في المتلقي عن جمالية الرواية الحوارية. وهذا ما يجعلنا نقول: بأنّ موقع الكاتب ورؤيته هما اللذان يحددان نمط جمالية الرواية،

---

1 جميل حمداوي، حميد لحميداني والصورة الروائية البوليفونية، شبكة الألوكة الأدبية واللغوية، ت.ن: 13/12/2013، ت.ع: 11-05-2022، سا: 04:04، رابط www.alukah.net/literature_language ، ص03.

2 حميد لحميداني، أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، ط1، منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية، الدار البيضاء المغرب، 1989، ص46.

وبلاغتها الخاصة أي أسلوبها»[1]. فيظهر أن **حميد لحميداني** يفرق بين حوارية الرواية وأسلوبيتها، فالحوارية جزء من الأسلوبية أو البوليفونية، فإن كانت الحوارية تعتمد بالأساس على الشخصيات فإن الرواية البوليفونية تعتمد في تعدد أصواتها، على كل مكونات الخطاب السردي فالشخصيات والرواة والبنيات الزمكانية، واختيارات لغة الحكي وأساليبه، كل ذلك يساهم في إثراء بوليفونية الرواية، وتعميق شعريتها، التي تحتاج بطبعة الحال إلى عبقرية الكاتب، الذي يستغل موقعه ورؤيته للعالم وللقضايا المحيطة به لينسج عن طريقهما جمالية روايته، فلا يكفي من منظور لحميداني القدرة على التحكم في الأساليب اللغوية والخيارات البلاغية، وتوزيع الأدوار والحوار بين الشخصيات لخلق رواية متعددة الأصوات، بل إن ما يخلقها بالمقام الأول هو: العبقرية التخيلية والرؤية الواعية بمختلف التصورات الإيديولوجية المتعددة للعالم وقضاياه، ثم تأتي بعد ذلك القدرة على التحكم في الآليات الغوية والسردية لتوزع هذه الرؤى والأخيلة على شخصيات الرواية لتعبر عنها.

وتتمثل الغاية الكلية من الرواية البوليفونية عند حميد لحميداني يوضحها في كتاب النقد الروائي والإيديولوجيا حيث يؤكد على اعتبار الإيديولوجيا «رؤية للعالم، هو الذي يحتل موقعه بين الإيديولوجيات لا في واحدة منها، أي أننا نميز بين تلك الرؤية الشمولية التي تدعيها كل الإيديولوجيات عن نفسها، وبين رؤية شمولية تنظر إلى الإيديولوجيات جميعا باعتبارها موضوعا قابلا للتأمل والمقارنة واستخراج الخصائص»[2]، فمهمة الرواية متعددة الأصوات هي إعادة النظر في مختلف الآراء والإيديولوجيات والتوجهات والمواقف بوصفها، قطع جزئية من حقيقة هذا العالم، التي تشبه

1 حميد لحميداني، أسلوبية الرواية ، ص46.

2 حميد لحميداني، النقد والإيديولوجيا (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي)، ط1، المركز الثقافي العربي،
بيروت لبنان، 1990، ص21.

أحجية صورة عملاقة مشكلة من ملايين القطع المتناثرة كل من يملك قطعة من الصورة، ولا أحد يملك الصورة كاملة لذا تحاول الرواية أن تساعدنا على ربط هده الصور الجزئية والمتباينة أحيانا، لعلنا نستطيع بطريقة ما أن نحرز صورة أخرى ممكنة تملأ الفراغ الذي يشوه صورتنا عن العالم والوجود ،عن طريق التأمل العقلي ننظر في ما نعرف ونعتقد، ونعقد المقارنات والمقابلات لعلنا نصل إلى بعض ما لا نعرف، فهذه الطريقة كانت ولا زالت المحرك الدافع لتقدم فكر وفلسفة الإنسان، "فكل بطل أو مجموعة أبطال في الرواية تشكل زاوية نظر خاصة ومخالفة لآراء الأبطال الآخرين، وعن هذا الاختلاف الإيديولوجي ينشأ الصراع في الرواية، وتصبح صياغة الحبكة ممكنة"[1]، بذلك تقدم الإيديولوجيات المتعددة للرواية مادة تشكيلها الفني فالصراع هو أساس كل عمل روائي وفي غياب الصراع لا وجود للحبكة، والإيديولوجيات المتعددة بقدر ما تقدم للقارئ تصورا شموليا عن رؤية العالم من زوايا مختلفة، فإنها تقدم للكاتب الأساس المتين الذي يشيد عليه روايته.

2.2.2 تعدد الأصوات عند محمد برادة.

يعد المغربي محمد برادة أحد أهم الروائيين العرب والنقاد الذين اهتموا –على مستوى التجربة الروائية، والمنجز النقدي سواء بسواء– بضرورة بعث عوالم سردية جديدة تتماشى وروح العصر، ولقد اعتمد محمد برادة في خلق هذه العوالم السردية الجديدة، على تعددية الصوت الروائي واختلافية ملفوظاتها اللغوية. إذ لا يمكن للرواية الرواية أن تتحقق هذا الانفتاح على المستوى الفني إلا من خلال تحررها من هيمنة الصوت الواحد الذي ظل مهيمنا على الرواية الكلاسيكية، في غياب شبه كلي هذا للتعدد الأصواتي واللغوي، ويعلن برادة في كتابه أسئلة الرواية أن اللغة تمثل جزء أساسي وجوهري من مغامرة الكتابة الفنية عموما، والكتابة الروائية خصوصا، معتبرا الكتابة مغامرة فنية «لا تتحقق إلا

1حميد لحميداني، النقد والإيديولوجيا، ص: 21.

بإعادة صنع اللغة والنفخ فيها لانبعاث الروح في الأمشاج والشذرات والنتف المستمدة من التذكرات والأحلام والقراءات والمسموعات ومن ذاكرة النسيان، ذلك أن تعددية اللغة لا تتحقق وهي مفصولة عن تعدد الأصوات، والرؤى والمواقع وعن الطابع الحواري لمجموع النصوص»[1].

يخلق بذلك محمد برادة، علاقة تكاملية بين مختلف العناصر الفاعلة في تشكيل اللغة بوصفها، اكتسابا متراكم تشارك فيه الذاكرة الاجتماعية والسمعية (السمعيات) والبصرية (القراءات) والتخيلية (الأحلام)، الواعية واللاواعية (التذكر والنسيان)، لبناء فسيفساء لغوية تعبر عن تعدد مصادر اللغة ذاتها، وبالتالي فإن اللغة لا يمكنها أن تتعدد إلا من خلال تعدد الأصوات الروائية، بل إنها المظهر الأصدق والأكثر وضوحا لهذا التعدد، فالكتابة ما هي إلا عملية خلق اجتماع خيالي من خلال الاستعمال المتفرد للغة الاجتماع الواقعي.

اعتمد محمد برادة في وضعه لهذا المنظور المزجي للتعدد اللغوي وتعدد الصوت الروائي على نظرية ميخائيل باختين في مجال الرواية وشعريتها، إذ يذهب برادة في ترجمته لكتاب باختين "الخطاب الروائي" إلى أن «باختين يتخذ من اللغة حجر الزاوية عندما يقرأ تاريخها ويعيد تأويله، فوراء نمذجة الرواية وتطورها يقف تاريخ صراع الإنسان من أجل تحطيم مطلقية اللغة ونزوعها الوحدوي الملغي للتعدد النسبية»[2]، هذا الارتباط بالمنظور الباختيني للتعددية الصوت الروائي عند محمد برادة لم يمنعه أن يستفيد من أبحاث تزخر بغنى فكري وجمالي هائل، كأبحاث جوليا كريستيفا وتزفيتان تودوروف،

1 محمد برادة، أسئلة الرواية أسئلة النقد، ط1، دار الرابطة، الدار البيضاء المغرب، 1996، ص37.

2ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ط1، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة مصر، 1987، ص16.

المتعلقة بفن السرد عموما وبالفن الروائي على وجه التحديد، التي تجعله يربط بين التعدد اللغوي والأصوات للرواية بالطابع الحواري للنصوص.

يحاول برادة من خلال ترجمته للخطاب الروائي للناقد الروسي ميخائيل باختين، أن يقدم تفسيرا واقعيا مستمد من المقابلة بين الرواية والحياة الاجتماعية، فيذهب إلى اعتبار الرواية متعدد الأصوات جزء من الواقع الثقافي للمجتمع الإنساني، وإذا كانت الثقافة هي إعادة خلق لخطابات تكررها الذاكرة الجماعية للأفراد، فإن كل واحد من هؤلاء الأفراد يحدد موقعه ورؤيته الخاصة من ولتلك الخطابات، في إطار تعددية فهم الملفوظ اللغوي المترنح بين الحقيقة والمجاز، وهذا ما يجعل كلا من «حوارية الثقافة، وحوارية الرواية قائمة على تعدد الملفوظات واللغات والعلامات...، من هذا المنظور لا تظل الرواية صنعة وعناصر تقنية تكتب، إنها قبل كل شيء إدراك لأهمية اللغة داخل المجتمع، وفي التراث المكتوب الشفوي، وصياغة للحوار بين الذات الساعية للمعرفة والعالم الخارجي»[1]، فبرادة يتبنى المنظور الباختيني حول أهمية اللغة ودورها في خلق الصراع الذي يمثل مظهر التعدد في الرواية، ويربط بين هذا التعدد في الفضاء الروائي والتعدد في الفضاء الواقعي الثقافي والاجتماعي، فهل تعدد مذاهبنا الدينية والفلسفية والفكرية والاجتماعية في واقع مجتمعاتنا الإنسانية، وهل اختلاف أهل املة الواحدة مثلا يعود لشيء إلا لتعدد المنظور اللغوي الذي نعتمد عليه في فهم وتأويل خطابات تلك المذاهب، تأويلا يحاول أن يتملص من فكرة وحدة اللغة ووحدة المعنى، ومطلقيتهما، ليعبر عن تعددية نسبية وإن زعم أنه مطلق.

1 مخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص22.

يرى برادة أن الرواية البوليفونية لا تكتسب تعددها الأصواتي وحواريتها، إلا من خلال تعدديتها اللغوية، فاللغة هي ما يرسم الشخصية، وهي ما يعبر عن رؤيتها ويمنحها كينونتها، المتميزة فلا الأسلوب السردي ولا الشخصيات ولا الأفكار يمكن أن تعبر عن ما بينها من تباينات في ظل لغة واحدة تحتكر النص وتخنق أصواته، وتبعا لهذه الأهمية التي تكتسيها اللغة، في الخطاب الروائي، وما تلعبه من دور محوري في تشكيل الخطاب بمختلف أبعاده الشكلية والموضوعية، يرى محمد برادة أنه يقع على عاتق الخطاب النقدي «بلورة أهمية التعدد اللغوي والحوارية، وتوظيف حوار اللغات في عصر معين وكذلك بين عصر وعصر آخر، وهذا الطرح الذي استفاد كثيرا من تحليلات ميخائيل باختين الرائدة في هذا المجال، لأخرج الإشكالية من مستوى استعمال العامي في الحار الروائي ليضعها على مستوى أعنق وأشمل يتصل بالطابع التعددي الملموس لكل لغة، ومدى تأثير هذا في تحقيق التشخيص اللغوي للنص الأدبي»[1].

هكذا يجعل من الشخصيات الروائية مجرد كائنات لغوية تشكل اجتماع النص، لكنها لا توجد ولا توجد تعدديته فتعددية الصوت الروائي لا يتجسد من خلال تعدد المتكلم، بل من خلال تعدد الملفوظ عن طريق فكرة التناص، وحوارية النصوص وانفتاحها على نصوص أخرى استحضار الأجناس المختلفة داخل النص الروائي الواحد، كل هذه المظاهر المعبرة عن التعددية الأصواتية في الرواية، تتمظهر من خلال لغة وأسلوب الشخصيات في الحكي والتعبير عن ذواتها المتميزة والمتباينة، فالرواية متعددة الأصوات هي نمذجة فعلية للتعدد الفكري والإيديولوجي الذي يصبغ الواقع، وتجسيد محايد للأنا والآخرين في إطار علاقات الحوار والصراع والاختلاف والتوافق التي تمثل العالم والواقع.

1 محمد برادة، أسئلة الرواية أسئلة النقد، ص 37.

وإذا كان التعدد هو السمة التي تشكل روح العصر الحديث، فإن هذا التعدد لم يمتنع عنه دين من الأديان ولا أدب من الآداب، أو مذهب ولا مذهب من مذاهب البشر ولا مدرسة من مدارسهم الفكرية والنقدية، وهذا يشمل نظرية تعدد الأصوات الروائية، التي تفرعت إلى ثلاثة اتجاهات مختلفة على ما بينها من علائق وتقاطع، ويرجع هذا الاختلاف في التصور، إلى تباين زاوية الرؤية التي تُعْتَمَدُ في النظر إلى النص الروائي، فمن نظر إليه من جهة شكل العمل الأدبي وبنائه والتعارض بين عناصر البنية الروائية، والمسافة القائمة بين الشخصيات والراوي/الكاتب، ومدى استقلالية الشخصية الروائية في التعبير عن ذاتها وعالمها، مركزا على عناصر النص الأدبي سميت ممارسته بالبوليفونيا الأدبية، «وتقترن البوليفونية على الصعيد الأدبي بمخائيل باختين»[1] ومن نظر إليه من جهة لغته وما تكتنفه اللغة من حمولة تعبيرية تعددية، وصفت زاوية نظره باللغوية أو الألسنية سميت ممارسته بالبوليفونيا الألسنية، ويمثل هذا الاتجاه "أزفالد ديكرو" الذي أهتم ب: «البوليفونية من الوجهة اللسانية والحجاجية والتلفظية»[2].

وأما من التفت بالعلاقة إلى تعدد في الأصوات من زاوية العلاقة القائمة بين النص والقارئ، ومدى تنوع تلك الرؤى والأيديولوجيات التي يمكن أن يقف عليها القاري في خلال قراءته للعمل، كان ينظر إليها من جهة تعدد الدلالة المحتملة التي يمكن أن يفصح النص عنها، وتعدد الدلالة أساس التأويل فسميت ممارسته بالبوليفونيا التأويلية حيث "يركز "بول ريكور" على مبدأين بوليفونيين ضمن مقاربته التأويلية: «المبدأ الأول مبني على حوارية اللغة وديالوجيتها، على أساس أن اللغة في النص تتجه نحو الآخر أو تستحضره بطريقة ضمنية أو صريحة، أي: لا يمكن فصل "أنا" عن "أنت"، أو

---

1 جميل حمداوي، أنواع المقاربات البوليفونية في تحليل الملفوظات والنصوص والخطابات، شبكة الألوكة، ت.ن: 15-10-2015، ت.ع: 05-06-2022، الرابط: https://www.alukah.net.

2 نفسه.

عزل الذات عن الآخر. وبما أن النص الأدبي يهدف إلى التواصل والإبلاغ، فمن الطبيعي أن تكون اللغة حوارية وبوليفونية بامتياز»[1]

قدمت جهود هؤلاء النقاد وغيرهم الرواية البوليفونية على أنها تجسيد لبوليفونية الحياة الواقعية في ظل عصر انفتح فيه العالم بعضه على بعض، وتفاعلت فيه الأمم وتصارعت الأفكار والعقائد والرؤى، فأضحى التعدد يمثل الحقيقة الوحيدة، التي سنصل إليها مهما تحاورنا وتجادلنا تصارعنا، وأن جمال العالم يتأتى من كونها تنوعا لا محدودا من الأفكار والمشاعر والأفعال والآراء والأديان والعلاقات، إنها حياة يكمن سحرها جمالها في الأمزجة المتباينة وأننا جميعا فيها منظمون بالاختلاف.

3. مقومات تعدد الأصوات الروائية

1.3 تعدد الأصوات (البوليفونيا) من خلال البعد الحواري.

تقوم الحوارية كما يقدمها "ميخائيل باختين" على الفاعلية الثنائية للغة أو الكلمة، حيث يقول: «لكل كلمة وجهين، فهي بقدر ما تتحدد بكونها صادرة عن شخص ما، تتحدد أيضا بكونها موجهة إلى شخص ما، إنها حصيلة تفاعل بين متكلم وسامع»[2]، فاللغة تستمد فاعليتها من تشاركيتها، إنها ذات فاعلية تبادلية وتداولية، وحيث ما وجد تداول على اللغة وجد حوار، وإذا كان الكلام تصويت بالضرورة –على الأقل في شقه الحواري التواصلي– فإن الحوار بوصفه تعدد للكلام نطقا أو شكلا كما في التهجين، يخلق تعددا في الأصوات، لذا يؤسس باختين للحوارية «على ظاهرة

1 جميل حمداوي، أنواع المقاربات البوليفونية في تحليل الملفوظات والنصوص والخطابات، شبكة الألوكة، ت.ن: 15-10-2015، ت.ع: 05-06-2022، الرابط: https://www.alukah.net.

2 ميخائيل باختين، الماركسية والفلسفة واللغة، تر: محمد البكري، ط1، دار توبقال المغرب، 1986، ص117.

تعدد الأصوات الناجمة عن كلام الشخصيات المتبادل في الرواية»[1]، فالحوار هو أقدر مظاهر استخدام اللغة على تحقيق مبدأ تكافؤ الفرص والمساواة بين الشخصيات فيلاحق التعبير عن نفسها بحرية واستقلالية، دون أن تكون هنالك شخصية مركزية تهيمن على النص، وهو الشرط الأساسي الذي تقوم عليه الرواية البوليفونية.

تظهر الحوارية في العمل الروائي من خلال الاستعمال الفعلي أو الاستعمال الصوري للغة، وعليهما معا يقيم "ميخائيل باختين" ثلاث مستويات من الحوارية، فعلى الاستعمال الفعلي أي: تبادل المتكلمين للغة يقوم ما يسميه باختين بالحوار الخالص، وعلى استعمالها الصوري أي: تنوع الأساليب التعبيرية عند المتكلم الواحد يترتب مستويين يسميها باختين بالأسلبة والتهجين.

1.1.3 الحوار لخالص:

يعني الحوار الخالص الكلام المباشر المتبادل بين شخصيات الرواية، على أن باختين يضع لهذا التبادل اللغوي القائم بين الشخصيات شرطين يري أنه لا بد من توفرهما في الحوار ليعبر عن مظهر بوليفوني وهما: «أن يكون حاملا لأفكار ومواقف مختلفة، نابعة عن أنماط وعي متعددة وعاكسة لإيديولوجيات متصارعة»[2]، فهو لا يريد نتأى تبادل كلامي بين الشخصيات ويُخرج الكلام الخالي من أي مظهر من مظاهر التعددية الفكرية من دائرة الحوار الخالص الذي يعبر عن مظهر

1 مرابطي صليحة، حوارية اللغة في رواية تماسخت دم النسيان للحبيب السايح، دار الأمل، الجزائر، 2012، ص15.

2 محمد مرزوق، الحوارية في الرواية الجزائرية التعدد اللغوي والبوليفوني في أعمال وسيني الأعرج الروائية، (أطروحة دكتوراه نقد عربي حديث ومعاصر)، كلية الآداب واللغات والفنون جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس الجزائر، 2015-2016/

أساسي من مظاهر التعدد الصوتي، فقيمة الحوار لا تأتي من تعدد المتكلمين بل من تعدد التصورات التي يطرحانها فتتصارع من خلال اللغة.

أما الشرط الثاني الذي يحدده باختين لهذا الحوار الخالص لكي يدرجه كمظهر بوليفوني فهو أن لا يكون «حوارا لا تحاور فيه، يسير في اتجاه واحد، كما هو الشأن بالنسبة للحوار التعليمي الذي يُقَدِم المعلم بوصفه مالكا للحقيقة، ويكتفي المتعلم بدور السائل المستفسر والباحث المتلقي لهذه الحقيقة المعلومة مسبقا»[1]، فقيمة الحوار في الرواية البوليفونية تتأتى من كونه يعبر عن مظهر من مظاهر الصراع عبر اللغة، لذا فإنه لابد أن يحمل على الأقل موقفين متعارضين، ليكون حوارا يعبر عن تعدد صوتي، فالحوار الذي يريده باختين هو ذلك الشكل الذي نعبر عنه عادة بالجدال، لذا أخرج الحوار الذي يأخذ نمطا تعليميا من البحث البوليفوني ذلك لأنه يعبر عن مظهر من مظاهر الاستلاب.

2.1.3 التهجين:

إذا كان الحوار صراع يعبر عنه بتبادل الكلام، والتدافع بالأفكار من قبل متكلمين، فإن التهجين هو صراع يعبر عنه من خلال تداخل وتدافع وعيين أو نظامين لغويين، يستعملهما متلفظ واحد يقول باختين: «ونحن نصف بالبناء الهجين ملفوظا ينتمي حسب مؤشراته النحوية التركيبية والتوليفية، إلى متكلم واحد، لكن يمتزج فيهما عمليا، ملفوظان وطريقتان في الكلام وأسلوبان، ولغتان ومنظوران دلاليان واجتماعيان»[2].

فالخطاب الهجين كما يقدمه باختين هو خطاب صادر عن جهة واحدة من حيث التلفظ ولا يحيل إلا على هذه الجهة الواحدة من حيث البناء التركيبي والنحوي، لكنه يحيل على أكثر من جهة

1 محمد مرزوق، الحوارية في الرواية الجزائرية التعدد اللغوي والبوليفوني في أعمال وسيني الأعرج الروائية، ص144.
2 ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص76.

من حيث دلالة العناصر المشكلة له، لأنه يمزج في أن واحد بين الوعي اللغوي للمتكلم ولغته وأسلوبه وعي اللغوي للآخر وللغته وأسلوبه، ولما كانت اللغة تحمل بعد تعبيري الثقافي خاص فإن استعارة لغة الآخر وادخلها في البناء اللغوي الخاص بالأنا، يخلق في ذات اللحظة علاقة حوارية بين الوعي الثقافي الاجتماعي المحمول في لغة الأنا والوعي الثقافي الاجتماعي المحمول في لغة الأخر المقتبسة والمستعارة، ويتم التهجين وفق مستويين هما: تعدد اللغات، وتعدد اللهجات.

3.1.3 الأسلبة:

تختلف الأسلبة عن التهجين في كون التهجين استعارة لنظام لغوي، فهو كما أشار باختين امتزاج أسلوبين ولغتين وملفوظين وطريقتين في التعبير وبالتالي تحضر هويتين لغويتين متمايزتين في خطاب واحد، بينما تكمن الأسلبة في كونها تهجن متواري بمزج النظام اللغوي للأنا بالنظام اللغوي للأخر من خلال محاكاة الأساليب واستعارتها، إنه «وعي لغة آنية خفية تعمل بشكل غير مباشر. هذه العملية يسميها باختين أيضا الأسلبة»[1]، فالأسلة تتم عبر القالب التعبيري للغة أكثر مما تتم عبر العنصر المعجمي منها، فمثلا يمكن أن ننظر إلى تقليد الآخرين ممن ينتمون إلى نظامنا اللغوي في الكيفية التي يستعملون بها هذا النظام على أنه أسلبه. يقول حميد لحميداني: «ولكي نميز بين التهجين والأسلبة نضع الصياغتين التاليتين: التهجين: لغة مباشرة أ مع/ومن خلال لغة مباشرة ب في ملفوظ واحد. الأسلبة: لغة مباشرة أ، مع/ ومن خلال لغة ضمنية ب في ملفوظ واحد»[2].

1 حميد لحميداني، أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، ص88.

2 نفسه، ص88.

والأسلوب بطبعة الحال يعبر عن الذات ومن استعار أسلوب الآخر فقد استعار شيئا من ذات هذا الأخر، ومتى حضرت عدة ذوات متباينة ومختلفة فالعمل تعددت الأصوات، وتشمل الأسلبة كل من المحاكاة، والمحاكاة الساخرة، والنصوص المستعارة/ التناص.

2.3 تعدد الأصوات (البوليفونيا) من خلال البعد الفني:

تحظى الشخصية بقيمة مركزية ومحورية في البوليفونيا تعدد الأصوات الروائية، فهي تتميز بحريتها واستقلاليتها، في التعبير عن ما تشاء، والشخصية تعبر دائما، عن ذاتها حتى حين يبدوا أنها تعبر عن معنى أكبر من الذات المجردة، فهي حين ذاك تعبر عن بعد من أبعادها، وهي لا تعدو أن تعبر عن نفسها بوصفها تجلي لواحد من ثلاثة أبعاد، فإما أن تعبر عن ذاتها باعتبارها ميولا وأهواء وانفعالات ورغبات واضطرابات أي تعبر عن نفسها من حيث اعتبارها بنية سيكولوجية، وإما أن تقدم نفسها باعتبارها ثقافة وعادات وتقاليد وتمركزات وتحيزات وكل ما يمكن أن تحيل عليه كلمة إيديولوجيا أي أنها تعبر عن نفسها بوصفها بنية سوسيولوجية، وإما أن تعبر عن نفسها بوصفها أراء وأفكار واختيارات عقلانية وتأملات ورؤى وكل ما يمكن أن تشتمل عليه كلمة وعي، وهب هنا تعبر عن نفسها بوصفها بنية فكرية.

نشير هاهما إلى فكرتين مهمتين أولاهما: إمكانية تعبير الشخصية عن نفسها بوصفها تجلي للأبعاد الثلاثة جميعا، بتمظهراتها الجزئية أو العامة، وثانيهما: أن تعبير الشخصية عن نفسها باعتبارها بعدا من هذه الأبعاد الثلاثة، لا يعني بالضرورة أن تعيش حالة فهم اتجاه هذا البعد، بل قد تعبر عن حالة اضطراب وقلق تعيشها في البنية السيكولوجية، أو عن حالة قلق واغتراب في النية السوسيولوجية، أو عن حالة حيرة وشك ولايقينة في البنية الفكرية، وأفضل الشخصيات وأقدرها على الاستجابة لمتطلبات الرواية متعددة الأصوات هي تلك الشخصية التي تفصح عن نفسها لتعبر عن

الاضطراب والقلق والحيرة معا، كما نجد عند شخصية "راسكولينكوف" في "الجريمة والعقاب" وغيره من أبطال دوستويفسكي الذي يعتبر مبتكر الرواية متعددة الأصوات. وحول هذه الأبعاد الثلاثة للشخصية يتمحور البعد الفني للرواية البوليفونية/ متعددة الأصوات.

1.2.3 تعدد الشخصيات:

تحمل الرواية متعددة الأصوات بين طياتها مجموعة من الشخصيات والأصوات التي تتباين في ميولاتها ورغباتها، وغم أننا لا يمكننا أن نقوم بتجزئة الشخصية فعليا إلى بنية سلوكية نفسية، وبنية ثقافية اجتماعية (إيديولوجيا)، وبنية فكرية عقلية (وعي)، لأن هذه الأبعاد تتمازج في كل لحظة ويؤثر بعضها في بعض، فإن ما يعنيه باختين حين يتحدث عن تعدد الشخصيات يرتبط بتلك «الكلمة التي يتلفظ بها البطل حول نفسه هو بالذات»[1]، وهنا يظهر تعدد الأصوات من خلال النظر إلى الشخصيات بوصفها مجموعة من السلوكيات والرغبات والأهواء والحاجات الشخصية المتعارضة والمتناقضة، ومن ثم ننظر إلى تباين هذه الأنماط السلوكية والنفسية بين الشخصيات المتعددة أو من خلال تعارض الشخصية الواحدة مع نفسها في المواقف المختلفة، ونربطها بالوعي الذاتي للشخصية حول نفسها، أو بالكيفية التي تستطيع من خلالها الشخصية الوعي بذاتها، في إطار علاقتها بالآخر.

ويتحقق ذلك عبر جعل البطل يتأمل في ذاته، ووقوفه عند جميع مواصفاته «الثابتة والموضوعية، حالته الاجتماعية خصوصيته الفردية والاجتماعية، طباعه ملامحه الروحية وحتى

1 ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص11.

مظهره الخارجي، باختصار كل ما يساعد المؤلف عادة على تكوين صورة قوية وواضحة عن البطل من يكون؟ كل ذلك يصبح عند دوستويفسكي موضوعا للتأمل عند البطل ومادة لوعيه الذاتي»[1].

والبطل أو الشخصية عند باختين كعنصر أساسي في المقاربة البوليفونية، لا تأتي قيمته من جهة الأبعاد الاجتماعية والنفسية وصورته المادية ولا من سلوكياته وأفعاله ورغباته، ولا «من ملامح الواقع –البطل نفسه والواقع الحياتي الذي يحيط به– بل الدلالة التي تنطوي عليها هذه الملامح بالنسبة للبطل نفسه، ولوعيه الذاتي»[2]، وقيمة موقفه ووعيه حول ذاته تأتي من كون هذا الوعي ضروري للوعي بالإيديولوجيات والرؤى التي يعبر عنها هذا البطل، فالذي لا يقول كلمة واعية عن نفسه، لا يمكنه أن يقول تلك كلمة عن جماعته وعالمه.

2.2.3 تعدد الأيديولوجيات:

الاهتمام بالشخصيات عند باختين لا يشكل غاية بل هو معبر للوصول إلى فهم العلاقة الكامنة بين وعي الشخصية بذاتها ووعيها الاجتماعي بواقعها ومحيطها، أي أن الغاية من العناية بالشخصية يرتبط بمحاولة فهم الإيديولوجيات الكامنة فيه إذ «تتمتع الفكرة بحياتها المستقلة داخل وعي البطل، والكاتب الروائي يقدم وصفا لا لحياة البطل، بل لحياة الفكرة فيه»[3]، فنحن لا نهتم بالشخصية وتعدد صوتها إلا من أجل العبور من خلالها نحو فهم تعدد الحياة الفكرة/ الإيديولوجية، أي البحث عن العلاقة بين الوعي الذاتي للبطل ومجموع التحيزات القبلة التي عززتها المنظومات السلطوية الرمزية، كالدين والعادات والتقاليد والقواعد الاجتماعية والمنظومة السياسية، واللغة والأدب نفسه.

---

1 ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص: 68.

2 نفسه، ص: 67–68.

3 نفسه، ص: 33.

تقدم هذه التحيزات على أنها مسلمات قبلية تعبر عن أفكار الأنا وتمتنع عن المسائلة، لتخلق بذلك «وعي زائف بالواقع الذي يتسم بالفساد والانحياز والاستغلال بعيدا عن رؤية العلاقات الإنسانية في شكلها الحقيقي فتعتنق الطبقة المسحوقة أفكار غيرها دون وعي فعلي بذلك»[1]، فالبحث من هذه الزاوية ينظر في تلك الموروثات الثقافية والدينية والتاريخية للجماعة، وعلاقة هذه الموروثات بواقع البنية الاجتماعية والسياسية والاقتصادية. وعلاقة هذا كله، وانعكاسه على البنية الشخصية السلوكية والبنية الواعية عند الإنسان، وينظر إليها في الرواية من جهة أسلوب صياغتها و تقديمها يقول: «ونعني بالضبط الايدولوجيا الصياغية، ذلك أن عليها تتوقف في النهاية حتى وظائف الأفكار والآراء المجردة في العمل الأدبي»[2].

يشير باختين إلى أن الإيديولوجيا لا تمثل غاية المقاربة البوليفونية، وإنما هي وسيلة للكشف عن فنية النص وخلق حوارية العالم الروائي للكاتب، فما يهم باختين في الأفكار هو التَمَوْقُع الشكلي الفني لها ودورها في تأثيث الفضاء النصي وخلق بوليفونيته فيقول: «إن ذلك الموقف الذي يقم عليه القص أو يستند إليه التصوير، أو يصدر عنه الإخبار، هذه المواقف يجب أن تكون قد تحددت في ضوء هذا العالم الجديد عالم الذوات المتساوية الحقوق، لا عوالم الموضوعات والكلمة التي تَقُص وتُصوِّر وتُخبِر، يجب أن تعالج علاقة ما جديدة اتجاه مادتها... إنها تتحدد جميعا بتلك المهمة الفنية الجديدة... مهمة بناء عالم متعدد الأصوات»[3].

1 عمرو عيلان، الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ط1، منشورات جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، 2011. ص17.

2 ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص123.

3 نفسه، ص12.

ويؤكد باختين على العلاقة بين اللغة والإيديولوجيا إذ أن اللغة نفسها تشكل سلطة وتمرر سلطة، عبر طبيعتها الرمزية الإشارية، ويشير باختين لتلك العلاقة القائمة بين اللغة والبنية الإيديولوجية الاجتماعية، معتبرا أن اللغة لا تعكس البنية الإيديولوجية وحسب وإنما تتمثل وتتجسد من خلالها ذلك أن كل استخدام للغة محكوم بسلطة قائمة بواسطة سيرورة اجتماعية فيقول: «إن كل إشارة كما نعلم هي نتيجة اتفاق بين أفراد منظمين اجتماعيا عبر سيرورة محددة، لهذا فإن أشكال الإشارة بقدر ما هي مشروطة بالتنظيم الاجتماعي للأفراد المشار إليهم فإنها مشروطة أيضا بالشروط التي يتم بها التفاعل»[1].

على هذا الأساس فإننا ومن خلال فحص الأشكال اللغوية التي تستعملها كل شخصية من شخصيات في الرواية البوليفونية استخداما خاصا ومستقلا ومتمايزا عن استخدام الشخصيات الأخرى، يسمح لنا بفهم تلك التعددية الفكرية التي تأثث الفضاء الفني لهذا النمط السردي، إذ يستلزم كل تغير أو تعديل يطرأ على أشكال «التنظيم الاجتماعي للأفراد المشار إليهم (عن طريق اللغة)... تعديلا للإشارة. إن هذا الأمر هو ما يجعل من دراسة التطور الاجتماعي للإشارة اللسانية إحدى مهام علم الإيديولوجيات»[2]، على هذا الأساس فإن فحص البنيات والنظم اللغوية يتيح لنا أن نبرهن بالتراجع عن تلك البنيات والنظم الاجتماعية والسلطوية الكامنة خلفها.

وهذا يتيح لنا من جهة أن نفهم العلاقة بين السلطة و مختلف أشكال الوعي الاجتماعي والفردي للشخصية، وبكيفية إدراكها لذاتها ومحيطها، ومن جهة ثانية يسمح لنا بالوقوف على دور تلك البنيات والأشكال السلطوية الرمزية ومساهمتها في الثراء والفني للرواية البوليفونية إذ «أن الوظيفة

---

1 ميخائيل باختين، الايديولوجيا وفلسفة اللغة، تر: فيصل دراجي، مجلة الكرمل فصلية ثقافية، الاتحاد العام للكتاب الصحافيين الفلسطينيين، العدد السادس، ربيع 1982، بيروت لبنان، ص78.

2 نفسه، ص: 78.

المتعددة الأصوات لا تتم مع أحادية الفكرة في النمط الاعتيادي»[1] وهذا النقطة الثانية هو ما تهتم به المقاربة البوليفونية للرواية، وفي هذا الصدد يقول باختين: «في تحليلنا سنغض النظر عن الجانب المضموني للأفكار التي يطرحها دوستويفسكي الذي يثير اهتمامنا هنا هو الوظيفة الفنية لهذه الأفكار في العمل الأدبي»[2]. يظهر من هذا أن المقاربة البوليفونية عند باختين هي مقاربة نسقية في غاياتها –غايتها الأولى على الأقل–، فالغاية من التحليل البوليفوني تبقى عنده فنية وجمالية بالمقام الأول، وما يهم باختين هو فهم تلك الطريقة الخاصة والمميزة التي البناء الفني للرواية.

اتضحت لنا حتى الآن ثلاث قضايا أساسية حول التعدد والصراع من حيث البعد الإيديولوجي في الرواية المتعددة الأصوات وهي: قضية المقصود بالإيديولوجيات، وقضية الفرق والعلاقة بين تعدد الإيديولوجيات وتعدد الشخصيات، خاصة وأن الشخصية عادة ما تكون المشجب الحامل للإيديولوجيا والمعبر عنها، وقضية الغاية من الوقوف عند هذه القضية في المقاربة البوليفونية. لكن لا يبدو هذا كافيا حتى الآن، إذ لا مناص لنا من الوقوف على قضيتين أخريين قبل أن ندعي لأنفسنا أننا عند أهم القضايا التي تحيط بتعدد الإيديولوجيات في الرواية متعدد الأصوات وهما: ما المبدأ الذي تتشكل عنه تعددية الإيديولوجيات، وكيف يمكننا أن ندرس الجانب الإيديولوجي في هذا الشكل من الرواية.

يجيب باختين عن القضية الأولى، منطلقا من توضيح أسباب غياب تعدد الإيديولوجيات في الرواية المونولوجية[3]، مرجعا ذلك إلى كون الفكرة وكل الكتلة الفنية ابتداء من الأسس والمبادئ العامة لصياغته وصولا إلى كل ما تعبر عنه من مواقف وتصورات حتى في تلك العفوية منها محكومة في هذا النمط التقليدي من الكتابة الروائية برؤية صارمة توجب عليها «تخضع لنبرة موحدة، وأن تعبر عن

1 ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص111.

2 نفسه، ص111.

3 ينظر، ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص113–130.

وجهة نظر واحدة ووحيدة. أما ما عدا ذلك فهو مادة موضوعية لوجهة النظر هذه»[1]، ويستعمل النظرة هنا بمعنى الإيديولوجيا، الواحدة والوحيدة التي تخضع لها الرواية المونولوجية، والتي عادة ما تكون وجهة نظر المؤلف أو الراوي البطل المهين على الحكي بوصفه داخل النص ممثلا للمؤلف الموجود خارجه، وهذه الأحادية وهذا التحيز الذي يحكم الرواية المونولوجية تجعل هذا العالم الروائي المكوَّن/ المنجز والمغلق عاجز عن تصوير الايدولوجيا الغيرية، والتي تعني بالمعنى الذي نفهمه من استعمال باختين لها في كتاب "شعرية دوستويفسكي" كل إيديولوجيا لا تمثل إيديولوجيا البطل المهيمن أو المؤلف اللذان يمثل أحدهما الأخر، يقول: «وفي حدود هذا العالم المكوَّن أو المونولوجي لا يمكن تصوير الفكرة الغيرية.»[2]

تجدر الإشارة إلى أن يستعمل باختين مصطلح المنجز ليعبر عن وحدة الشخصية واكتمالها في الرواية المونولوجية ويعني بالشخصية المنجزة تلك الشخصية الأحادية مكتملة الملامح والمستقرة والمهيمنة على الخطاب بوصفها حاملا للحقيقة أو الحق أو القيمة والمعرفة المطلقة. والتي تقابلها في الرواية البوليفونية/ متعددة الأصوات الشخصية غير المنجزة التي يعبر بها باختين عن شخصية "راسكولينكوف" وإيفان كرامازوف عند دوستويفسكي في الجريمة والعقاب بالنسبة للشخصية الأولى وفي الإخوة كرامازوف بالنسبة للثانية، وكل شخصية تقدم بهيئة مشابها لهيئة راسكولينكوف في أي عمل روائي أخر وراسكولينكوف هو صورة عن الشخصية القلقة والمضطربة وغير المستقر التي لا تعرف بيقين أي شيء لا نفسها ولا عالمها شخصية تعيش حالة تأمل وصراع داخلي وخارجي، بينما يستعمل العالم المكون كمعادل للشخصية المنجزة فإذا كانت هي ذات تقدم على أنها تملك الحقيقة وتمثلها، فهذا العالم سيكون فضاء يقدم على أن الحقيقة فيه مُمكنة المنال ومتاحة بدليل تحصيل

1 ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص119-120.

2 نفسه، ص130.

الشخصية المنجزة شخصية البطل ممثل المؤلف لها، وهو فظاء الرواية المونولوجية عالم البطل المنجز[1].

بينما يتمثل فتح الفتوح الذي جاءت بها الرواية البوليفونية في مع «دوستويفسكي بالضبط، بالقدرة على تصوير فكرة الغير، محافظا على قيمتها الدلالية الكاملة... دون أن يقرها ولا أن يدمجها مع إيديولوجيته الخاصة»[2]، وذلك من خلال مبدأ المساواة بين الشخصيات فيما بينها وبينها وبين الراوي في حق التعبير عن الذات الذي يعتبر باختين تحققه في العمل شرطا مركزيا لتحقق البوليفونية/ تعدد الأصوات.

أما بالنسبة للقضية كيف يتم فحص الأبعاد الإيديولوجية في الرواية البوليفونية والكشف عن تعددها فإن باختين يقدم لنا نقطتين يمكن أن نستند عليهما في هذا الفحص، وهما نقطة الوعي بطبيعة الإيديولوجيا وما بينها من فرق واختلاف عن الشخصية وعن الوعي، ويرى أن هذا الوعي بطبيعة الإيديولوجيا يمكن أن يتحقق لدى الباحث عبر أربع قواعد منهجية[3] وهي:

- ✓ عدم فصل الايدولوجيا عن الواقع المادي للإشارة، كوضعها في حقل الوعي أو في أي فضاء غائم وغير محدد أخر ذلك، أن الإيديولوجيا ترتبط بالواقع المادي للحياة اليومية وما يحمله هذا الواقع من إشارات رمزية تمارس سلطتها على اختيارات الأفراد وتوجههم بشكل غير واعي وتجعلهم يعيشون حالة من الوعي الزائف.

1 ينظر، ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص132.

2 نفسه، ص120.

3 ينظر، ميخائيل باختين، الايديولوجيا والفلسفة واللغة، ص78 –79.

- ✓ التأكيد على السمة الاجتماعية للأنظمة الإشارية، وأنها تشكل جزء من النظام الاجتماعي وهي تفقد دلالاتها تماما في حال ما تم عزلها عن هذا النظام، فكل منظومة رمزية أو إشارية سواء كانت لسانية أو غير لسانية تكمن قيمتها في البيئة الاجتماعية التي تمارس سلطتها من خلالها.
- ✓ عدم الفصل بن الإشارة وبين إيصال الإشارة أي استعمالها من قبل المنخرطين في المنظومة الاجتماعية وبين أشكال هذا الإيصال أو الاستعمال، وعدم فصل هذه جميعا عن أساسها المادي وما تحاول تكريسه من هيمنة لصالح الطبقة الأقوى.
- ✓ الوعي بالخصوصية التاريخية/ الزمنية وبالخصوصية الاجتماعية للإشارة. فكل إشارة بما في ذلك اللغة كسلطة إشارية رمزية لسانية، تحقق آثارها ضمن سيرورة اجتماعية تحكمها فترة تاريخية ولمجموعة اجتماعية محددة، فهي تتحول بتحول روح العصر، ولكل مجتمع نظمه الإشارية الخاصة به والمؤثرة فيه.

أما النقطة الثانية التي تتيح لنا الوقوف على التعدد الإيديولوجي، في الرواية البوليفونية/ متعددة الأصوات، فتتمثل في فحص البنية الخاصة والمتميزة للغة المستعملة في التعبير، فاللغة هي أكثر مظاهر الحياة الإنسانية قدتا عن حمل ونقل والتعبير عن الأبعاد الإيديولوجية، ذلك لأن «لكل ميدان مواد الايدولوجيا الخاصة به، وهو يصوغ إشارات ورموزا له وغير قابلة للانفصال عنها، وغير قابلة للتطبيق في ميادين أخرى، ...أما الكلمة فهي على عكس ذلك محايدة إزاء أية وظيفة إيديولوجية متميزة، فيمكنها أن تملأ وظائف إيديولوجية من كل الأنواع، جمالية، علمية، أخلاقية، دينية»[1].

أنظر إن شئت إلى الرموز الدينية، والشعارات السياسية فكا منها لا يعبر إلا عن مجاله الخاص، صحيح أن الدولة/الساسة قد تستعمل الرموز الدينية للتعبير عن نفسها، لكن هذا الرمز الذي

1 ميخائيل باختين، الايديولوجيا والفلسفة واللغة، ص73.

تستعمله يبقى محتفظا بخصوصيته الدينية، فحين يستخدمه السياسي فهو لا يكشف عن بعد سياسي للدولة، بل يكشف عن بعدها الديني، أو عن رغبة خفية لدى الدولة في استعمال الدين لخدمة مصالحها وكالحفاظ على خضوع شعوبها مثلا، وحين يستعمل رجل الدين رمزا سياسيا كعلم الدولة مثلا فإن هذا العلم يبقى يعبر عن رمزيته في الدولة ووظيفته السياسية، حتى وهو في يد رجل الدين، ربما يكشف عن رغبة خفية لدى رجل الدين في استمالة الدولة، أو في رغبته في الهيمنة عليها يشير لطبعة المصلحة القائمة بين الدين والسياسة لكنه يبقى رمزا ساسيا.

ربما يقال هنا فماذا عن تلك الحالات التي يقدم فيها الدين والسياسة كمنظومة واحدة كما الحال في العلم الإسلامي والعالم المسيحي خلال العصر الوسيط، ألا يمارس المز الديني هنا وظيفة سياسية إلى جانب الوظيفة الدينية، جوابك أنه لم يمارس السياسة بل هيمن علها وقدم نفسه بوصفه وصيا عليها، والدليل أنه حين تفككت الخلافة، وانتهت صلة الكنيسة ضلت الحدود السياسية للبلدان المسلمة والمسيحية رموزا سياسي، وإن أخضعها الدين في مرحلة من مراحلها بوصفه نموذجا إيديولوجيا أعلى سلطة وأكثر قوى يقوم باستلاب نموذج أقل سلطة وقوى، فالإيديولوجيات لا تخضع الأفراد وحسب بل تخضع بعضها بعض كذلك، وبقي القرآن والإنجيل رموزا دينية، رغم أن السلطة السياسية التي تبادلت معهما أدوار القوة والضعف حاولت ولا تزال تحاول إخضاعهما، تخضعهما نعم لكنها لا تستعملهما إلا كرمزين دينيين ولا تستطيع أن تزيل عنهما خصوصيتهما الرمزية الدينية فإن فعلت لم ينفعاها في شيء.

أما اللغة فهي محايدة لنأخذ مثلا كلمة حق، عدالة، خير، قانون، ظلم، إرهاب، قهر، عبودية، وغيرها من كلمات اللغة إنها كلمات محايدة تماما يمكن أن يستعملها السياسي ورجل الدين ورجل الاقتصاد وكل إنسان جون أن تتحيز له، وحيادها لا يأتي من خوائها من البعد الإيديولوجي بل من قدرتها على حمل كل الإيديولوجيات بطريقة متساوية، في ذات اللحظة، من هنا يعتبر بخطين أن

تتبع الاستعمال الخاص للغة ضمن السياق الحواري للنص من قبل الشخصيات، هو السبيل للكشف عن حمولتها الإيديولوجية التي تعبر عنها بالطريقة الخاصة في القول والتلفظ لا بالحمولة الدلالية والمعجمية الخالصة للمقول، لذا فاللغة هنا تشكل نموذج إيصال «غني ومهم فهو من ناحية يرتبط مباشرة بمجمل سيرورة الإنتاج (يقصد إنتاج التحيزات الإيديولوجية)، كما انه من ناحية أخرى يقترب من فضاءات عدة إيديولوجيات متخصصة ومنمذجة، ...ولنكتف بالقول: إن المادة المتميزة للإيصال في الحياة العادية، اليومية، هي الكلمة، ففي هذه المادة تقوم المحادثة وأشكالها كنمط للقول»[1]، ولما كان الأمر كذلك فإنه يكفينا أن نفحص تلك الأشكال والأنماط الخاصة في استعمال اللغة العامة والمحايدة للكشف عن الأبعاد الإيديولوجية في نسيج يقوم كله على الكلمة، والاستعمالات الخاصة والمتعددة والمتداخلة للكلمة، ألا وهو الأدب عموما والرواية بشكل أخص، والروية البوليفونية/ متعددة الأصوات خاصة.

3.2.3 تعدد أنماط الوعي/الرؤى:

العائق الأكبر الذي يمكن أن يواجه الباحث المتخصص أو قارئ المهتم، لا يكمن في صعوبة مجال البحث أو كثرة أو ندرة المعلومات حوله ولا في التعقيدات التي تحيط بالموضوع، صحيح بأن هذه جميعا يمكن أن توصف بأنها عوائق لا بد من تجاوزها للوصول إلى فهم واضح للموضوع، لكن تجاوزها يبقى أمرا أسهل بكثير من تجاوز ذلك العائق التعلق بصعوبة تحديد الحدود الفاصلة بين المفاهيم المختلفة، خاصة في ميدان العلوم الإنسانية هو صعوبة تحديد الخط الدقيق والفاصل بين المصطلحات خاصة تلك التي تتقارب وتتقاطع وتستعمل أحيانا بوعي أو غير وعي بالفروق الكامنة بينها لتتوب عن بعضها البعض.

---

1 ميخائيل باختين، الايديولوجيا والفلسفة واللغة، ص73.

وهذا ما يحدث عندما نتحدث عن تعدد الإيديولوجيات، والتعدد أنماط الوعي في المقاربة البوليفونية، فالمصطلحان مترابطان ومتداخلان، حيث يقول باختين، «على الرغم من الفروق المنهجية بينهما (يقصد المدرسة أو النزعة النفسية ومدرسة الفلسفة المثالية، في دراسة النظم الاجتماعية والحضارية وما يرتبط بها من نظم رمزية إيديولوجية) فعندما يُقِيمَانِ الإيديولوجيا في مستوى الوعي فإنهما يحولان دراسة الإيديولوجيا إلى دراسة الوعي وقوانينه...، لا يؤدي هذا الخطأ إلى التشويش المنهجي...فحسب. بل يؤدي أيضا تشويه كامل للوقع المدروس، يحشر الإبداع الإيديولوجي الذي هو واقعي مادي اجتماعي في إطار الوعي الفردي والذي يجرم هو بدوره من أي رابط واقعي يصبح الوعي كل شيء أو لاشيء»[1]. وباختين حين يشير لهذا الخلط بين الوعي والإيديولوجيا عند أنصار النزعة النفسية وأنصار النزعة المثالية، يقيم حدود واضحة بين الوعي والإيديولوجيا وبمكن ان نلخص هذه الفروق في النقاط التالية[2]:

- ✓ الإيديولوجيا مادية واقعية على مستوى الواقع الاجتماعي، بينما الوعي عقلي تأملي لا مادي، قائم في ذهن الشخصية ويعبر عن موقفها من الإيديولوجيا.
- ✓ الإيديولوجيا اجتماعية موروثة بينما الوعي ذاتي فردي.
- ✓ لإيديولوجيا وعي زائف، الوعي حقيقي، ولا نقصد بالحقيقة والزيف والمعياري للكلمة بل نعني بأن الإيديولوجيا قبلية وغير متأمل فيها عقليا، بينما الوعي بعدي متأمل فه عقليا تتوصل إليه الشخصية من خلال تأملها العقلي في ذاتها ومحيطها وعالمها. مع جواز أن يكون ما تدعوا إليه الإيديولوجيا أصح وأكثر حقيقية من الناحية المعيارية مما يتوصل إليه الوعي عبر تأملاته الخاصة

1 ميخائيل باختين، الايديولوجيا والفلسفة واللغة، ص71.

2 نفسه68-81.

- ✓ الإيديولوجيا جبرية قاهرة لا يختارها الإنسان بل تفرض عليه دون وعي منه، أما الوعي فهو حر اختياري، باختياره الإنسان لنفسه.
- ✓ الإيديولوجيا مسلم بها في إطار المحيط الاجتماعي وغير مبررة، أو مبررة عن طريق الخرافة والزيف والحجاج الذي لا يستند إلى قواعد منطقية عقلية، بينما الوعي حجاجي منطقي مبرر.
- ✓ الإيديولوجيا تقدم نفسها على أنها مطلقة يقينية عامة، الوعي يقدم على أنه نسبي وظني وخاص.

ونشير إلى أن النظم الإيديولوجية إذا ما كانت متبناة من قبل الشخصية، عبر قناعات واعية تُوُصِلَ إليها عبر التأمل العقلي في الذات والعالم والعلاقة بينهما، وتعبر عن اختيار حر قائم على القناعة العقلية المبررة منطقيا، تصبح بالنسبة للشخصية التي تعبر عنها تمثل وعيا، لكتها تبقى بالنسبة لبقية الشخصيات والواقع إيديولوجيا، ومتى ما تحقق الوعي بهذه النقاط الجوهرية الفارقة بين الوعي والإيديولوجيا قل في الوعي كل ما سبق وقلناه حول الإيديولوجيا في ما بتعلق بالأهمية وطريقة التقصي[1] داخل الرواية البوليفونية.

3-3 تعدد الأصوات (البوليفونيا) من خلال البعد الكرونوطوبي.

يمكن أن ننظر إلى النص الروائي، على أنه نمذجة أو محاكاة للمجتمع الإنساني، كما يتمثل في المستوى الصوري الخاص بالكاتب كوجود بالقوة، على مستوى اللغة كوجود بالفعل. يصبح موجودا بالفعل إلا إذا عبر عنه، وهكذا تتكرر الحلقة بين الوجود بالقوة والوجود بالفعل تكرارا لانهائيا، هذا المجتمع الذي نحاكيه محاكاة لانهائية من خلال التمثل اللغوي للتصور الذهني عن الواقع، لا يتم إدراكه إلا في إطار علاقته بالفضاء الكرونوطوبي (Chronotopique).

1 ينظر، ميخائيل باختين، الايديولوجيا والفلسفة واللغة، ص68-81.

الذي يحيل كما يقدمه على تلك العلاقة العضوية القائمة بين الزمان والمكان بوصفهما إطار لكل فعل، إنه فضاء «يتكون من الزمان والمكان في وحدة تامة، فالكرونو (CHRONO) هو الزمن، في حين (TOPS) يحيل على المكان، ويتسم هذا بالوحدة والتناسق والتداخل العضوي»[1]، أي أن التحليل الكرونوطوبي يتناول بالتحليل العلاقة القائمة بين المؤشرات الزمنية والمكانية، ومدى تأثيرها في الحدث الروائي، باعتبار الزمكان «مفهوما إجرائيا أساسيا ومهما من أجل استكشاف أغوار النص الإبداعي، والتوقف عند بنيات هذا الفضاء المركب والموحد، ورصد مختلف بنياته، ...واستكشاف دلالاته»[2]. ذلك أن هذه البنية هي بنية دائمة التحق في كل عمل أدبي، إذ أن أول وأهم وظيفة للزمان والمكان هي: تحديد إطار الحدث الروائي فحتى تلك الأعمال التي لا يحدد السارد زمانها ومكانها، غالبا ما تظهر فيها لمحات هذا الإطار بسبب ارتباط الأفعال والأحداث به. كما أن القارئ نفسه يعطيها زمانا ومكانا، بشكل لا واعي إذ أنه يفترض أليا أن القصة تحدث في مكان وزمان ما، قد يكونان أي زمان ومكان هذا من جهة، وهو من جهة ثانية فإنه يعطيها زمن القراءة ومكان التصور الذهني.

1 جميل حمداوي، المقارنة الكرونوطوبية بين النظرية والتطبيق –رواية جبل العلم لأحمد مخلوفي أنموذجا–، ط1، دار الريف للطبع والنشر الإليكتروني، المغرب، 2017، ص38.

2 جميل حمداوي، الشعر العباسي في ضوء المقاربة الكرونوطوبية، ط1، دار الريف للطبع النشر والتوزيع، المغرب، 2019، ص06.

الفصل الثاني:

مظاهر تعدد الأصوات في رواية جيم

الفصل الثاني: مظاهر التعدد الصوتي في رواية: جيم.

تعتبر رواية "جيم" رابع الأعمال التي صدرت للكاتبة الجزائرية سارة نمس، بعد أن صدر لها عملين روائيين هما: "الحب بنكهة جزائرية" سنة 2012 و"ماء وملح" سنة 2016 عن دار الآداب بيروت– لبنان، بالإضافة إلى المجموعة القصصية الموسومة ب: "الدخلاء" والصادرة عن دار فضاءات بعمان سنة 2014، وآخر إصدارات الكاتبة كان سنة 2021 عن دار فضاءات، وهو عبارة عن مجموعة قصصية بعنوان "إبليس يطلب المغفرة".

صدرت رواية جيم سنة 2020 عن دار الآداب ببيروت لبنان، لتروي "سارة النمس" قصة الأصوات المكتومة والأرواح المرهقة، التي وجدت فرصة البوح لغريب في الحافلة، فإذا بها تخلع عباءات الصمت، لتروي صراع الإنسان والعالم، من خلال صراعات: الرغبة الفضيلة، الإيمان والشك، الفرد والجماعة، الأنا والآخر. إنها فن يصور الحياة الاجتماعية حيث تتحول الحياة إلى مسرحية يتماثل فيها الممثل والمشاهد، أين أصبحت قيمة الإنسان تتعلق بمدى قدرته على تقديم نفسه للأخر، وتحول المجتمع المعاصر إلى خشبة مسرح كبيرة، تفصح "سارة النمس"، عن أسرار وخطايا بطلي روايتها الشابة "جيم" والشاب "أمين" لتروي من خلالهما «حكاية المتعبين الذين دفعتهم ظروفهم لارتكاب الذنوب، وسعيهم إلى التخفّف منها بالكلام عنها، فيفلح بعضهم، ويعود الآخر من الغنيمة بالإياب»[1].

تبدأ الرواية من لقاء عابر خلقته الصدفة المحضة، في رحلة حافلة بين مدينتي وهران – وتمنراست الجزائريتين، بين الشاب "لمين" والفتاة "جيم"، اللذان نجد بينهما مزجا في التشابه والاختلاف، فكلاهما يتيم

1 سليمان زين الدين: جيم رواية لشخصين في رحلة انفصام داخل القطار، –الجزائرية سارة النمس تقرأ الماضي في مرآة الواقع–، موقع: اندبندنت عربية، 20. يناير 2020، سا: 22:24، على الرابط: https://www.independentarabia.com/node/87986

هارب من واقعه ومن نفسه المثقلة بالذنب والألم، الباحثة عن أمل المغفرة وحق الإفصاح دون الخوف من الأحكام المسبقة، هذا الأمل الذي يجده كل منهما في شبيهه المختلف عنه.

يعترف لمين وجيم بالتناوب لبعضهما البعض بذنبهما بما يثقل كاهليهما من غبار الحياة وركام الموت وشعور الفقد والذنب الذي عزز في نفسيهما شعور نكران الذات والهرب من الحياة، فيبدأ "لمين" بالحديث عن مأساته وآلامه وذنوبه، وتجاريه "جيم" فتتحدث بقصتها، لكن يأتي الحكي مفرقا فبعد كل فصل من حياة أحدهما يبدأ الثاني بحكاية فصل من فصول حياته.

ينتهي السفر الأول بانتهاء الاعترافات ويفترق البطلان بعد شهرين من لقائهما تتصل به وتخبره أنها عائدة إلى وهران، أين يتفقان على الزواج ليبدأ السفر الثاني. بعد سنة من زواجهما ينفصلان وتغادر "جيم" الجزائر إلى تركيا وقد تزوجت بمدير الشركة التي عملت بها. بعد مرور الوقت تتصل ب"لمين" لتخبره أنها مصابة بمرض السرطان فيزورها.

يكتشف "لمين" خلال السفر الثالث: الرواية الثانية لحكاية "جيم"، عندما يقرأ مذكرات والدها جهاد، فيرى جيم بصورة غير صورة الضحية التي قدمتها، ويرى جهاد بغير صورة المجرم التي رسمتها له ابنته، وهي تحكي عنه في السفر الأول، فيظهر كلاهما بصورة مريض نفسي دمره الفقد والموت. ونسعى خلال هذا الفصل للكشف عن أغوار عالم "جيم"، وكيف شكلت الكاتبة شخصياتها وكيف قدمت عالمها، عن الأبعاد الجمالية والفنية، التي خلقت تعددية أصوات هذا العمل الروائي.

1. قراءة في تعددية الأصوات من خلال العنوان والغلاف:

يعتبر العنوان عتبة للنص ومدخلا له فيولج إليه من خلاله، كما يعد بطاقة التعريف التي تمنح النص هويته فيجعله قابلا للرؤية ويميزه عما حوله. يمارس العنوان سلطه مزدوجة، حيث يمارس «سطوته وتجبره على المبدع/ المنتج باعتباره صاحب الحظوة والصدارة في النص، إذ يتصدر اللوحة الفنية بالنسبة للغلاف»[1] أي أن النص يستمد هويته وكينونته من عنوانه لا من كاتبه، إذ أنه أول ما نراه من كل كتاب، فهو يحتل الصدارة ويعين النص ويختزل محتواه العام ويجذب القارئ إليه، كما يمارس سطوته «وتجبره على القارئ من خلال فرض نفسه عليه لأجل استئذانه للدخول إلى عالم النّص»[2]. وهنا يعتبر مرور القارئ على العنوان بمثابة تذكرة دخول للنص من خلال كشف العنوان عن نفسه، إنما يفصح عما في النص، ليغدو «مدعاة للتأويل السيميائي»[3]، لذلك فالعنوان ما لا تحكمه علاقة اعتباطية عشوائية بالعمل الذي يمثله، إنما يعتبر أساسه حيث يبذل الكاتب جهدا ويرهق فكر لإبداع عنوان يلائم محتوى نصه ليضم و يعبر عن كل جوانبه، إذ أن العنوان يمثل «فعلا من أفعال الكتابة وإنتاجا لها حدث قصديّ، أي أنّه ينتج تحت قوة الإرادة من حيث هي مشيئة وعزم، وما يخالج هذه المشيئة من معاناة في إخراج العلامة التي تتحرك وفق إستراتيجية قصدية من مرسل إلى مرسل إليه لتبليغ مقصديات متنوعة»[4]، فالقارئ يحاول تتبع تلك المقصديات لفك شفرات النص ورموزه، والوصول إلى ما يوجد بين سطور النص، في محاولة لجعله يكشف عن خباياه ويفصح عن نفسه، والعنوان يقصد أن يستهوي القارئ ويلفت انتباهه إلى النص ويثير فضوله حله، في

1 عبد القادر رحيم، علم العنونة دراسة تطبيقية، ط1، دار التكوين، دمشق سوريا، 2010، ص36.

2 نفسه، ص36.

3 نفسه، ص36.

4 جسيمة مسكين، شعرية العنوان في الشعر الجزائري المعاصر (رسالة دكتوراه في الأدب الحديث والمعاصر)، جامعة وهران السانية، الجزائر، 2014/2013، ص28.

محاولة ليعيش لأن النص الذي لا يقرأ هو نص ميت. من هنا تأتي ضرورة الالتفات إلى العنوان والوقوف عنده مع كل قراءة نقدية للنص.

1.1 من خلال العنوان "جيم".

جعلت الكاتبة "سارة النمس" من خامس الحروف الهجائية عنوانا لروايتها «ألف، باء، تاء، ثاء، جيم!»[1]، ويمثل العنوان اسم الفتاة بطلة الرواية. تشرح جيم معنى اسمها للبطل "لمين"، الذي يشكل وإياها محوري أحداث القصة، والذي أبدى تعجبه وحيرته من الاسم قائلا: «اسمك حرف؟! هل هو اسمك الحقيقي، أم أنَّهم ينادونك جيم؟»[2] فتجيبه بأنه الحرف الذي يبدأ به اسمي والديها، اللذان أرادا رابطا جديدا بينهما، –أو هذا ما أرادته والدتها لأن والدها كان يرفض فكرة الإنجاب أصلا– فتقول: «هو اسمي الحقيقي، الحرف المشترك بين اسم والديَّ جهاد وجنّات، كان شاعرا وكانت روائيَّة، أرادا اسما خاصا لابنتهما. هذه هي حكاية اسمي التي مللت من شرحها لكلّ من يقابلني»[3]. هذا هو المعنى الأولي والظاهر الذي تقدمه الرواية للعنوان، فهو اسم إحدى الشخصيتين الأساسيتين للرواية واللتان تحركان أحداث القصة وتحكيانها.

لكن هذا ليس المعنى الوحيد والنهائي فاسم البطلة عنوان الرواية، يحيلنا عن معنيين ضمنيين في النص، أولهما يتضح من خلال صورة البطلة "جيم" فهي من حيث الشكل تشبه تماما والدتها وتقول: «وجهي نسخة عن وجهها، حتى الشامة الصغيرة فوق حاجبها الأيسر موجودة في وجهي!... (ويستأنف لمين يبين هذا التشابه) كبرت جيم لتكون أمّها، الشعر الأسود نفسه، العينان الواسعتان، اللون الأخضر، الشفتان

1 سارة النمس، رواية "جيم"، ط2، دار الآداب، بيروت – لبنان، 2020، ص27.

2 نفسه، ص28.

3 نفسه، ص: 28.

الصغيرتان في امتلاء»[1]، والثاني يتضح من حيث الطبيعة النفسية فهي نسخة عن والدها المضطرب نفسيا، فهو لم يعد أن يفرق فيها بين ابنته وزوجته حتى انه لم يعد متأكدا تماما أيهما ماتت، فيكتب في مذكرته « إنني أفقد عقلي، من منكما توفيت؟ أنت أم ابنتنا جيم؟ من هذه المرأة التي تعيش معي؟ أنت جيم، أم حبيبتي جنَّات؟»[2]، وهي لم تعد تفرق بين الوالد فيه والرجل والعشيق منه، فتقول: «هل من الخطأ أن تغرم ابنة بوالدها؟ أن تعجب به كرجل وليس كوالد، وتفتتن بجسده بقدر فتنتها بأفكاره... أن تغار عليه من النساء، وتشتهيه وتتبادل معه الحب»[3].

كما أشرنا سابقا فقد ورثت جيم عن والدها طباعه واضطرابه النفسي وأفكاره، فقد تحول بعد وفات زوجته جنات إلى الإلحاد فتقول: «بعد وفاتها، تغيرت معتقداته الدينية كليا، وما عاد يؤمن بالله، ... كل الأديان كانت بالنسبة إليه خرافات غبية من اختراع الإنسان، وذلك الله ليس سوى وهم اختلقه الإنسان ليبرر وجوده وبحتمي به من ضعفه»[4]، ثم تقول عن نفسها «لم أؤمن ولم ألحد، ... بالعكس (المرء) ليس مجبرا على أن يكون حاسما إذا لم يتمكن من امتلاك أجوبة مقنعة»[5]، تقف جيم في مكان وسط بين الإيمان والإلحاد، كما تقول عن والدها أنه ليس ملحدا تماما، وأن إيمانه بإمكان وجود الله هي ما يستفزه، فإلحاده لم يكن إنكارا لله بقدر ما كان احتجاجا عليه، عتاب له لكونه سلبه الشيء الوحيد الذي أحبه وهو زوجته جنَّات، وحين تسأله جيم يقول: «ماذا لو كان موجودا؟، يجيب: أفضل أن لا يكون، لأنه إذا كان سيكون خالقا مستبدا، إلها كسولا يجلس على عرشه منذ ملايين السنوات الضوئية ليتفرج على يوميات سخيفة تعيشها

1 الرواية، ص46- 47.

2 الرواية، ص281-282.

3 الرواية، ص 153-154.

4 الرواية: ص، 140.

5 الرواية: ص، 144.

مخلوقات مثلنا»[1]، فإلحاد "جهاد" والد "جيم" لم يكن يعبر عن الحاد حقيقي قائم على اقتناعه بعدم وجود الله، بل إلحاده ناتج عن عجزه عن فهم حكمة هذا الإله، عن فهم العالم حوله والحكمة من وجوده، جهل حوله الحزن والشعور المرير بفقد جنات إلى حقد لذا تقول له ابنته "جيم" "أنت تؤمن به بطريقة ما، لو لم تكن تؤمن به لما حقدت عليه»[2]، ونراه في موضع أخر وهو يحدث ابنته عن نفسه وعن والدتها، يعترف بإيمانه بالله وكان ذلك قبل وفات جنّات فيقول: «حدثتها عن قريتي التي كبرت فيه، عن طفولتي وعن علاقتي الفاترة بوالديَّ اللذين ما عادا يفخران بي لأنَّني لست متدينا مثلهما. يزعجهما أنني لا أصم رمضان، ولا أعترف بالقرآن كتابا سماويا، ولا بالكتب الأخرى...، طالما آمنت بالله وأحببته، دون ان أفرض على نفسي الارتباط بدين معين»[3]، فلم ينكر جهاد الله إلا غضبا واحتجاجا وحقدا على أخذه لجنّات منه، فهو إلحاد في المظهر إيمان في الجوهر، إذ كيف يمكن لإنسان أن يثور ويحتج على من لا يؤمن بوجوده.

ونجد أن "جيم" تتبنى موقف والدها من الإنجاب، والدها الذي لم يرضى بولادتها إلا امتثالا لرغبة حبيبته جنّات «التي كانت تحلم بأن تصبح أما، ... لم يرغب جهاد بإنجاب طفل»[4]، لكنه لم يستطع أن يقف في وجهة رغبة جنّات التي ملكت قلبه، فخضع لها بشرط إنجاب طفل واحد. و"جيم تتبنى موقف والدها من الإنجاب، فتتساءل: «أليست أنانية لا تغتفر أن يحارب الزوجان الضجر في علاقتهما بتوريط طرف ثالث لا ذنب له؟»[5]، وحين تصاب بالسرطان وتضطر إلى إجراء عملية استئصال للرحم بسبب الورم، لا تحزن لذلك بل بالعكس سوف تعتبر ذلك ضربة حظ، وأنها أصابت عصفورين بحجر واحد فتقول: «كنت سعيدة

1 الرواية: ص، 143.

2 الرواية، ص143.

3 الرواية، ص59.

4 الرواية، ص104.

5 الرواية، ص104.

بالتخلص من رحمي.. فلنقل ضربتُ عصفورين بحجر واحد؟ ... أنا أصلح لأي شيء إلا أن أكون أُمًا»[1]. هنا نرى "جيم" تكرر والدها وهو يقول في رسائله إلى جنات: «قلتها لك وأنت تصرين على إنجاب طفل يكمل عشقنا، أنا أصلح لأي شيء إلا أن أكون أبا»[2]، ونسمعها وهي تقول عن والدها: «لطالما فضل فكرة التبني ليحتوي طفلا تمَّ التخلي عنه، تفهمته ووجدت فيه الكثير من الحق معه»[3]. لذلك فجيم مزيج من والدها ومن أمها، أخذت صورة أمها وطبيعة والدها، والحق أن كل طفل هو مزيج من والديه بطريقة ما، فجيم يمكن أن تكون صورة عن كل طفل، ينجبه والد مضطرب فيورثه اضطرابه، إذ من غير المعقول أن يغدو أي معتوه مسؤولا عن حياة طفل، لا ذنب له إلا أنه لا يستطيع اختيار عائلته.

إذن فالإمكانية لأن تكون حكاية "جيم" هي حكاية أي واحد منا هو ما يمنح اسمها خصوصيته. فأسمها حرف "جيم" والحرف صوت معزول لم يبلغ أن يكون كلمة، فجيم هي الحرف لأنها ليست شخصا بعينه فالكلمة تحيل على معنى محدد، لكنها مجرد حرف صوتي وفقط، خاو من المعنى، لكن معناه يمكن أن يكون في أي واحد منا، تماما كما أنَّ معنى حرف "الجيم" يمكن أن يكون في "جهاد" "وفي "جنات" وفي "جملة" وفي "جميل" وفي ألاف الكلمات الأخرى التي تختلف جميعا في معناها. إنها "جيم" صوت متفرد ومحايد فهي إذ لم تنطق لتحكي قصتها لأمين، بل نطقت تحكي قصة حيرة الإنسان، وحاجته لإيجاد معنى لوجوده، لتحكي سؤال: ماذا «لو أن امرأة أخرى (شخص أخر)، عاشت حكايتي، ماذا كانت ستفعل وكيف ستتصرّف؟»[4]. ماذا لو كان ذلك الشخص أنا أو أنت، من السهل جدا أن نحكم على الآخر بالفساد، وبالانحلال، وبأنه مخبول ومجنون، ونحكم عليه بالكفر. من السهل دائما على المتفرج أن يحكم على الممثل

1 الرواية، ص265.

2 الرواية، ص268.

3 الرواية، ص104.

4 الرواية، 153.

الذي قبالته فوق خشبة المسرح، لكن هل تساءل يوما كيف سيكون أداؤه لو أنه كان هو على الخشبة، كيف سيحكم عليه الآخرون الذين يشاهدونه.

2.1 من خلال الغلاف:

يرتبط الغلاف الرواية بمحتواها ويكون تجسيدا لكلماتها، فالمصمم الحذق يستبدل المعاني والكلمات التي يبدع في رسمها الروائي بأشكال وألوان ليعيد كتابة النص والتعبير عن كل جوانبه من خلال الغلاف. بذلك فإن الغلاف يعد «من ضمن العتبات الأولى التي يقف عليها القارئ وتلفت انتباهه، فيقف عنه وقفة تمحيص، فيكشف عن طريقه علاقته بالنص وبغيره من النصوص»[1] إذ من شأن الصورة أن تضيف شيئا إلى النص، فيحمل الغلاف عديد الدلالات والإيحاءات الفنية والجمالية.

يعتبر الغلاف في رواية "جيم" اختزالا للنص، وتكثيفا لدلالاته ومضامينه الخطابية، يتكون من ثلاث لوحات جزئية تتصل عبر اطار واحد يصنعه اللون الأصفر المهيمن على الخلفية، وحين نقرأ هذه اللوحة التشكيلية من الخلف إلى الأمام نجد في اخرها: صورة لحافلة متوقفة في منطقة ملونة بالأصفر (أرض صفراء)، إشارة للرحلة التي ستجمع بين "جيم" "وأمين" نحو مدينة تمنراست، في عمق الجنوب الجزائري، فتأتي الإشارة إلى الصحراء عن طريق اللون الأصفر والحافلة في أقصى زاوية من الصورة، تماما كالوجهة التي يسلكها "لمين" و "جيم" لأقصى الوطن.

اللوحة الثانية الواقعة وسط الغلاف تمثل صورة فتاة، تظهر نصف ملامحها، فنحن لا نعرف شكل الوجه لأنه لم يرسم إلا من خلال الشعر الأسود والعين والفم، فالمصمم لم يحدد شكلا للوجه ولم يرسم الملامح الكاملة للفتاة، فلا وجود لأنفها وعينها اليمنى تماما كما أن ملامح "جيم" خصوصا وكل شخصيات الرواية

1 أمل محمد على أبو شويرب، سيميائية العنوان والغلاف في رواية لإبراهيم الكوني (الدمية)، المجلة الجامعية، جامعة صبراتة، العدد 21، المجلد 5، ليبيا، أغسطس 2019، ص182.

"لمين" و "جهاد" وغيرهم تبقى مبهمة، لا نعني ها هنا الملامح الشكلية بل نعني الملامح النفسية، فلا يمكن للقارئ أن يحكم من الضحية "جيم" أو "جهاد"، ولا أن يجزم إذا كان "لمين"، طيب أم شرير، وصورة العالم كلها تبقى غير واضحة ومطمسة في الرواية. كل شيء مبهم ويكشف عن نصف وجهه، حتى أن الوجه الظاهر للإيمان يعبر عن وجه خفي من وجوه الكفر، والوجه الظاهر للكفر يعبر عن وجه خفي هو الإيمان، تماما كما يعبر كفر وإلحاد "جهاد" والد "جيم" عن حقيقة إيمانه، كما أن جيم يمكن أن تكون أي شخص حقيقي وهي في نفس الوقت لا أحد مجرد خيال كاتبة.

الصورة الأولى عبارة عن لوحة فسيفسائية متكونة من مزيج من الأشكال والأوان مثلثات ومربعات وأحمر وأخضر وأسود، تنتظم بجوار بعضها البعض لتعطي شكلا واحدا مترابطا مستعصي عن التحديد، فتعبر عن طبيعة المجتمع الإنساني المشكلة من وحدتنا رغم اختلافنا، ومن تمازج الثقافات وتعدد الأصوات المعبر عنها بتعدد الأشكال والألوان.

الغلاف إذا كما العنوان يجسد تعددية الأصوات في الرواية من خلال لعبة التحديد، والتلميح الوضوح والخفاء، فالقارئ يرى صورة فتاة لكنها منقوصة لا تظهر ملامحها كاملة، ويرى صورة مرسومة بألوان عديدة وأشكال مختلفة لكنه لا يستطيع أن يقول: بأنَّ هذه الصورة هي تحديدا صورة كذا، أو تعبر عن كذا، والشيء الواضح الوحيد هو صورة الحافلة، لكن الحافلة أيضا لا يظهر منها إلا جزء صغير، تماما كما يرى الإنسان فقط المكان الذي هو واقف فيه جزء من رحلته في هذا العالم، من دون أن يعلم تماما وعلى وجه اليقين من أين وإلى أين هو مرتحل.

2. تجليات تعدد الأصوات من خلال الشخصيات:

تقدم الرواية المتعددة الأصوات الشخصية على أنها صوت ، له الحرية الكاملة في التعبير عن عوالمها النفسية الداخلية والموضوعية الخارجية، ولها الحق في أن تقول كلمتها وتعبر عن ذاتها، إنها صوت مستقل بداية«يمتنع أن يكون صدا للسارد أو بوقا للمؤلف، فهي تتمتع باستقلاليتها داخل بنية العمل الأدبي، وصداها يتردد بوصفه صوتا مقابلا ومحاورا لصوت السارد البطل، وتتموضع جنبا إلى جنب مع كلمة المؤلف في علاقة حوارية تجمعها بأصوات باقي أبطال العمل الروائي، إذ لا وجود في الرواية البوليفونية لبطل واحد يمارس سلطته على النص، فكل كلمة تنطق بها الشخصية حول نفسها وحول العالم هي كلمة كاملة القيمة والأهمية»[1]

رواية "جيم" رواية غنية بالشخصيات، ولا يقوم هذا الغنى عن التعدد العددي، فالقارئ ينتبه منذ الوهلة الأولى أن الكاتبة لم تقدم لنا مجتمعا نصيا مزدحما، فالقصة كلها ترسمها شخصيتين تحظر في الواقع، هما شخصية "جيم" وشخصية "لمين" اللذان يتوليا بالتناوب مهمة السرد، وباقي الشخصيات يتم استحضارها وفق ثلاث مستويات من الاستحضار: ففي المستوى الأول يكون الاستحضار من خلال الذاكرة، فيستحضر "لمين" شخصية وصورة والدته وصورة وردة وناريمان اللتان جمعته بهما علاقة حب عابرة ، وتستحضر جيم صورة أمها ووالدها وصديقة والدها، وفي المستوى الثاني تحضر الشخصيات من خلال الحدث الروائي، أين يقوم أمين بالحكي عنها ورسمها، ويتعلق هذا المستوى بشخصيات عابرة كشخصية المتسولة التي أعطاها أمين

1 ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص19-20.

معطف جيم، وشخصية زوج "جيم"، ورغم أن هذه الشخصيات هي شخصيات هامشية وثانوية في النص إلا أن ذلك لم يمنعها من إظهار صورتها وصوتها الخاص.

وأما المستوى الثالث من الاستحضار فإنه يكون استحضارا عن طريق الأثر، ويظهر هذا المستوى في استحضار شخصية "جهاد" والد "جيم" عن طرق أثره المتمثل في الرسائل التي كتبها في مذكرته لزوجته جنات بعد موتها. ويمكن لنا أن نقسم صور جميع الشخصيات كما تعبر عنها أصواتها في الرواية وفق معيار الجنس، صوت الأنوثة مقابل صوت الذكورة.

1.2 الصوت النسوي.

يتجه الحديث هنا عن الصورة التي تظهر بها المرأة باعتبارها صوتا مقابلا للرجل، وتعبر عن هذا الصوت االنسوي عدة أصوات جزئية، وتتمثل في: صوت "جيم"، صوت "جنات"، صوت "والدة مراد" وصوت "ناريمان ووردة" حبيبتي أمين، وصوت "هند" صديقة "جهاد".

1.1.2 صوت البطلة جيم

تعبر شخصية "جيم" عن صوت المرأة المضطربة، والحائرة، والمتمردة والفاقدة لمعنى الحياة المثقلة بالخوف والحزن. فنراها تبكي وهي تسمع أغنية فيروز «من يوم تغربنا وقلبي بيلم جراح/ يا ريتا بتخلصها الغربة تا قلبي يرتاح/ ياريت منرجع نتلاقى وتفرح بينا الدار/ وقلوب كانت مشتاقة لا تجن ولا تغار»[1]. تعبر جيم من خلال الدموع عن تمثيل الأغنية لها وهي الهاربة من نفسها، ومن أحكام العالم عليها، وهي المرأة المضطربة القاسية الأنانية التي تعودت الدلال ولا يعنيها من العالم إلا نفسها، حيث حصلت على كل شيء منه، لكنها لم تستطع أن تتصالح معه، ولم تشعر بالأمن فيه، وهاهي ذي تقول عن نفسها: «كل ما كنت أطلبه احصل عليه، كلّ لعبة ألهو بها أكسرها لأحصل على أخرى أغلى منها، وفي خزانتي فساتين بكل

1 الرواية، ص45.

الألوان وعشرات الأحذية والقفازات»[1]، لكن حصولها عن كل شيء أفقدها طعم كل شيء فتقول: «لا أحب ولا أكره ...أتناول ما هو موجود ولا أتذمر...، أنا أجد من السخف إنفاق أموال طائلة على الثياب والمطاعم، فقط لأننا نستهلك أشياء تجلب لنا السعادة، ... حتى المدن التي تحلم بزيارتها، أو تعشقها لأنك مررت بها زائرا، ستملها إن عشت فيها...، الاعتياد يقتل شغف كل شيء.. والناس! قلي ما الفائدة من حبهم أو كراهيتهم مادمنا زائلين»[2]، فأصبحت غير مهتمة لأن كل شيء فقد طعمه بالاعتياد عليه حتى الحزن لم يعد حزينا لقد تحول إلى هدوء وعزلة بدل أن يكون غضبا.

لكنها تعرف تماما ما تحتاجه وما تريده فهي قررت الزواج بلمين لا عن حب بل لأنها احتاجت إلى سقف يأويها وتهرب إليه لتحس بالأمان، وحين انفصل عنها لمين تزوجت مدير الشركة التي تعمل بها ورحلت معه إلى تركيا للحاجة نفسها، فرغم غناه لم تكن تعيش في الفيلة الجميلة إلا حين يكون هو لتمنحه حق التمتع بها كما طلب، وحين يغادر في سفر عمل تلجأ للكوخ الملحق «أقضي معظم وقتي في ذلك الكوخ الذي بناه لي زوجي في الحديقة»[3] و نجد أيضا أن لمين صورها أنها المرأة القوية المتمردة على العالم و هو يقول: «وقفت لأدخن، طلبت جيم مني سيجارة تدخنها قبل أن نصعد، تدخنينها هنا؟ أمام هؤلاء؟ هزت كتفيها ووضعتها على شفتيها بلامبالاة، وراحت تسحب أنفاسا وتطلق أخرى من فمها. حدق إليها جميع الركاب باستهجان، لأنهم لم يعتادوا على رؤية امرأة تدخل في مان عام، حتى العاهرة تدعي الفضيلة»[4].

"جيم" إذا هي صوت المرأة الحائرة التي لا تأتي حيرتها من حاجتها لنفاق العالم، بل من عدم فهمها للغاية من وجودها، امرأة متمردة عن كل شي، نعرف ما الذي تريده وما الذي تهرب منه، تنظر للعالم نظرة

1 الرواية: ص48.

2 الرواية: ص113.

3 الرواية، ص262.

4 الرواية، ص118.

محايدة تقول: "كنت أحب وأكره وأتعلق وأنبذ ما لا يروقني، مرنت نفسي على هذا الحياد"[1]، وهي تعرف ماذا تريد وتعرف الثمن الذي عليها أن تدفعه للحصول عليه.

2.1.2.صوت واحد وثلاث صور:

يمكن لشخصية واحدة أن تعبر عن أكثر من صوت روائي، كما يمكن أيضا أن تعبر عدة شخصيات على نفس الصوت وتقدم نفس الصور، وتظهر هذه الوحدة في الصوت في رواية "جيم" من خلال ثلاث شخصيات هي: جنَّات والدة جيم، وهند حبيبة جهاد. بالإضافة إلى والدة أمين. فالشخصيات الثلاثة تلتقي في تعبيرها عن صوت المرأة المعطاءة الحنون، التي تمنح الحب والحنان بدون مقابل فهذا جهاد يتحدث عن جنات قائلا: «...أما حبيبتي جنَّات فكانت مخلوقة من نور، امرأة طيبة روحانية تجد لذة في الصلاة وحرمان نفسها من أشياء خدمة لله والإنسان، تحس بمعاناة الآخرين على نحو مفرط، تحمل قلب قديسة، قلبا كبيرا يسع العالم كله»[2]. أما لمين يصف صورة الأم المضحية التي تحاول أن تحفظ كرامة ابنها، وتمنعه من التسول.

بعد أن طلب لمين المال من امرأة ليشتري الشكولاتة عظته أمه عظة امتزجت فيها القسوة والشدة والحزم، بكثير من الحان التضحية والحب، يقول: "رأت أمي ذهابي إليها، رأت وجهي الذليل وأنا اطلب منها قطعة نقدية. انتظرت رحيلها وهرولت إلي غاضبة، دخلت معي المحل وسحبة ورقة نقدية هي كل ما كانت تحمل في تلك المحفظة واشترت لي عشر قطع من الشوكولاتة الغالية. شعرت بتأنيب الضمير، ... لما عدنا إلى البيت أرغمتني على أكل الشوكولاتة ورفضت مخاطبتي ثم قالت: أسامحك بشرط واحد: ألَّا تمد يدك مرَّة

1 الرواية، ص114.

2 الرواية، ص59.

أخرى إلى أحد، ...منذ ذلك اليوم توقفت عن نبش القمامة، وتوقفت عن مد يدي للآخرين..«[1]، إنها لم تكن غاضبة منه هو الطفل الصغير الذي حرمته الحياة عطف والده ولم تمنحه إلا الفقر. بل كانت غاضبة له وعليه، لأنها لم ترد له أن يجمع بين ذل الفقر وذل التسول فضحت بكل ما تملك لتمنحه الشوكولاتة التي اشتهاها حد تسوله لثمنها، ولتعلمه أن كرامته أثمن من أن تهدر، و يعود فيصف صور حنانها وعطفها عليه، وتغلب قلب الأم على كل المواقف، وهي تقول معانقة له «توحشتك أوليدي، ...متبكيش ما نبغيش نشوفك تبكي»[2]. وتصف لنا "جيم" صديقة والدها وحبيبته الجديدة "هند" فتقول: «لقد كانت لماحة وفهمت كل شيء، وأحبته من قلبها، احتوت جروحنا من دون أن تعبث بها. أرادت أن تصلح قدر الإمكان ما يمكن إصلاحه. عاد الأمل إلى قلبي، قلت ربَّما سيعرف هذا البيت أخيرا حياة واقعية»[3].

تمثل والدة لمين المرأة الجزائرية الأمية التقليدية التي عاشت الفقر والترمل، و كثيرا ما غطى على حنانها قسوة الحياة، بالمقابل تمثل جنات وهند صوت المرأة المحافظة والمثقفة. فجنات أهدتها الحياة عيشة جميلة وقصة حب جميلة، لقد حصلت على كل ما أرادته وعاشت بسعادة، حياتها القصيرة التي أنهاها السرطان، إنها الصوت المقابل لوالدة "لمين"، التي عاشت عمرا طويلا حرمتها الحياة كل شيء لكنها لم تفقد حنانها وقدرتها على العطاء،

أما "هند" فجاءت لتداوي جراح جهاد و جيم و تشفيهما من مرضهما و بلواهما و قد مثلت صوت امرأة مستقلة فكريا عاشت حياة متزنة نفسيا و ماديا، فإنها تأخذ صورة المثقفة المتحررة والطيبة التي تندفع في علاقة مع شخص تعلم باضطرابه النفسي ولا تعبه بالنتائج كيف ستكون، لكن استجابتها لنداء قلبها ولصوت

1 الرواية، ص36.

2 الرواية، ص128.

3 الرواية، ص204.

الحب لم يكتما صوت الإنسانية فيها، فقد كانت تسعى لترميم جروح "جيم" بذات القدر الذي تحاول فيه ترميم جروح "جهاد"، تصورها الرواية على أنها تحب جهاد للحب، لكنها أيضا تساعده للمساعدة لا لتظفر به، إنها امرأة تفصل بين الحب باعتباره رغبة، وبين الواجب باعتباره فضيلة الإنسان الكبرى ومظهر إنسانيته الأسمى، لذا فهي تسعى جاهدة لتدفعه للعلاج النفسي والتعافي من اضطرابه لا تحاكم أفعاله، ولا تحكم في حقه أو "جيم". هن إذا ثلاثة جمعت بينهن طبعتهن الكريمة الطيبة، ظروف الحياة فهذا التشابه بينهن لم يحل دون الاختلاف والتمايز والتعدد.

3.1.2 الصوت ونقيضه:

وردة فتاة محافظة ومتدينة كجنات وهند، فهي «شابة جميلة ترتدي فستانا طويلا وتلف شالا أسود على رأسها، ... تصلى أوقاتها الخمس، ولا تضع الماكياج ولا تعدل حاجبيها الغزيرين، وتخرج بثياب فضفاضة»[1]، وفي «المناسبات تضع القليل من الكحل، ...تحفظ أجزاء من القرآن الكريم تتصدق بمالها وتشارك في الجمعيات الخيرية»[2]. تعرف عليها لمين في بيتها الذي دعاه إليه والدها ليجدد طلاءه، حيث تقع وردة في حب أمين، الذي يجرها شيئا فشيئا إلى عالمه المفعم بالقذارة، بعد أن أوهمها الحب ووعدها الزواج.

حب وردة للمين كان حبا بريئا صافيا، فهي لم تكن تسمح له في بداية تعارفهما بأكثر من أمساك يدها، وكلما حاول أن يتجاوز حدوده تمنعت وقالت أنه حرام، فضل يلح ويطلب كما ذكر: حصلت على «القبلة الأولى في حديقة عامة. توردت وجنتاها، ... وبكت وهي تشعر بالذنب على الإثم الذي ارتكبته»[3]. كانت هذه المرة الأولى، ووعدها "لمين" أنه لن يعيدها أبدا لكنه سينتهك حرماتها شيئا فشيئا خلال فترة

1 الرواية، ص94.

2 الرواية، ص94- 95.

3 الرواية، ص95.

علاقتهما التي دامت سنتين، «أصبحت تدخل ونشرب أيضا؟ نعم لقد أفسدتها تماما! حولتها إلى امرأة أخرى»[1] وحين سلبها "لمين" كل شيء قرر تركها في قوله: «لم تصدق بأنني سأتركها، ... قلت لها ببساطة لم أعد أحبك، قالت: بعد كل الذي فعلته لأجلك تتركني؟ كيف أشرح هذا العار لوالديَّ ؟ قلت: كل منا مسؤول عن نفسه، وهل أنا مجبر على الزواج منك والعيش معك في بيت واحد كل حياتي»[2]، ولأنها مسؤولة عن نفسها ولم تجد سبلا لتداري سوءتها، فهي المحافظة ابنة العائلة المحافظة في المجتمع الذي يدعي المحافظة ويرى كل واحد فيه الزلة سقطة ورذيلة إلا تلك التي يتمتع بها هو وترضي شهواته هو، علمت أنه لا شيء يستطيع أن يخلصها من عارها غير الموت فانتحرت.

أما ناريمان فهي شابة لعوب يتعرف عليها "لمين" في الإقامة الجامعية للبنات، والتي عمل بها كحارس ويقع في حبها رغم أنها لم تكن بجمال "وردة". حين سألها عن اسمها فيصف جوابها وهو يقول: «حدقت إلي كما تحدق القطة إلى فأر تنوي اللعب به، ناريمان»[3]، وبعد أن يتواعد "لمين" و"ناريمان" بدأت طلباتها التي لا تنتهي و هي تعده الزواج بعد تخرجها، فتسلبه نصف مرتبه «لتشتري حقيبة غوتشي، وحذاء من ماركة زارا»[4]، وفي الفصل الأخير من لعبة القط والفأر تطلب منه مبلغا كبيرا لتجري عملية جراحية لتعالج تشوها في عنقها وهي تزعم أن هذا هو مهرها، وحين أخبرها أنه لا يملك المبلغ كاملا وطلب منها الانتظار هددت بتركه و قالت أنه لا يحبها، فسرق مال والدته التي كانت قد باعت به أخر ما تملك من الحلي لتجري عملية

1 الرواية، ص97.

2 الرواية، 98.

3 الرواية، ص120.

4 الرواية، ص121.

استئصال المرارة. تجري ناريمان العملية التجميلية وخلال تخلصها من التشوه، تتخلص من لمين أيضا وخانته مع شاب ثري يملك «سيارة مرسيدس»[1]، أما والدته فقد توفيت بسبب تأخر إجراء العملية.

إذن وردة التي تمثل صوت الشابة الصادقة والساذجة التي تروح ضحية أنانية الرجل وشيطان شهوته، إنها صوت الضعيف المخدوع الذي لم يجد سبيلا للخلاص إلا في أن يغادر عالم البشر. هي ذلك الإنسان الذي يعلم انه مذنب وأنه عاصي، لكنه يعلم أيضا أن رحمة الله وكرمه، أوسع من أعراف البشر وأحكامهم، فيفر إليه بذنوبه ويختار الموت على الحياة. أما ناريمان فقد لخص أمين صوتها وصورتها وهو يقول: «كانت انتقام الله لي على ما فعلته سابقا، تجسد فيها كل الشر الذي كان ينتظرني واستحقه...»[2]، فهي تمثل صورة المرأة اللعوب، التي تغوي لتصل إلى غايتها وتستغل فتنتها وغنجها لتخضع الشيطان لرغبتها، إنها صورة الشرور والمكر والخديعة التي تتكشف في الإنسان حين يتجر من إنسانيته ولا يتخذ لنفسه غير هواه ورغبته وأنانيته.

1.3 الصوت الذكوري:

إذا كانت الشخصية ترسم من خلال صوتها وكلمتها فإن الرجل في رواية "جيم"، يكشف عن نفسه من خلال شخصيتين أساسيتين هما شخصية "جهاد" والد "جيم"، شخصية البطل السارد "أمين" الذي تجمعه الصدفة بالبطلة "جيم" ليكشف لنا عن نفسه من خلال ما يحكيه لها من اعترافات، وشخصية جهاد الذي يظهر من خلال ذاكرة "جيم" في السفر الأول (الفصل الأول) التي تتولى السرد عنه. ويظهر في السفر الثالث عن طريق رسائله التي كتبها في مذكرته، حيث يتولى "لمين" هذه المرة الكشف والإفصاح عنه. ومن الفضاء المعتم للرواية تنتج لنا شخصية ثالثة تقف عند عتبة الحكاية ولا تظهر إلا من خلال وصف "جيم"

1 الرواية، ص 124.

2 الرواية، ص119.

و"لمين" لها هي شخصية المدير زوج جيم بعد لمين. نشير ها هنا إلى أن الرواية تتضمن شخصيات مذكرة أخرى كشخصية "مالك" و"سمي" صديقي "لمين" والأستاذ "نضال" الذي جمعته علاقة "بجيم" لكنها ترفض أن تخرج من العتمة، ولا تظهر خلال النص إنها تستمد كيانها الخطابي من علاقتها بأفعال الشخصيات السابقة، دون أن تصدر عنها أفعال حقيقية تعبر عنها، فلا معنى للوقوف عندها لأنها لم تعبر عن نفسه، واكتفت بأن تقوم بدورها في تأثيث المحيط الاجتماعي لإحدى الشخصيات الأخرى.

1.2.2. "لمين" و"جهاد" صوتان متباينان:

يعتبر "لمين" السارد الرئيسي في الرواية، وهو الذي يفتح الحكي ليحدثنا عن علاقته بالله، كيف كانت قوية يسندها الإيمان واليقين، ثم اهتزت وضعفت فيقول: «الله الذي قاطعته منذ سنوات قليلة، اعتدت على التحدث معه كأنه صديقي الوحيد الذي يعرفني أكثر مما أعرف نفسي، ...كان إيماني به قاطعا وقويا، ... واليوم ما عدت أحدثه، ليس لدي ما أقوله له! لن أطرح عليه ذلك السؤال الذي يطرحه الناس في المصائب" لماذا أنا؟، بالمقابل، لا أملك حافزا لأتوسل منه السعادة المشتهاة، ما عشته من الألم قتل في أي إحساس بالفرق.. انتهى كل شيء، ولم يعد لحياتي أي جدوى. كلا.. لم أصل إلى مرحلة الإلحاد بعد»[1]، من خلال هذا المقطع نرى "لمين" يعبر عن الإنسان اليائس المستسلم الذي لم يعد لديه حتى القدرة على الرغبة.

يعبر "لمين" عن صوت الإنسان الصادق مع ذاته الصريح مع نفسه، فهو لا يرى أن ما أصابه هو ظلم من الله حتى يثور ويكفر به كما فعل جهاد، و يعترف أنه مذنب وان ما فعله بوردة وتسببه في موت أمه، وتسببه في الحادث الذي مات فيه صديقيه "مالك" و"سمير"، كلها تجعله مستحقا للعقوبة ولما يعانيه من الألم وعذاب الضمير، لذا يستمر في الإيمان بالله لكنه لا يطلب منه لأنه يرى نفسه غير مستحق لعطاياه

1 الرواية، ص05.

فيقول: «توقفت عن التقرب منه بالأفعال الجيدة، قناعة مني أنه لن يقبلها من رجل مثلي، كما أتخيله منشغلا بمسائل أهم، فلا أصدق أنَّ الله سيترك مشاغل الكون ليتفرغ للإصغاء إلى مسخ قام بأذية كل من حوله!»[1]، بهذا يكون "لمين" مقابلا حقيقيا "لجهاد" فهو يؤمن إيمانا مشوها يكاد يكون كفر يرى فيه الله بهيئة بشرية، تشغله أمور الكون عن سماعه، وبالمقابل فقد رأينا "جهاد" يعلن كفره بالله لأنه ينظر إليه على أنه ليس إلا «كسولا يجلس على عرشه منذ ملايين السنوات الضوئية ليتفرج على يوميات سخيفة تعيشها مخلوقات مثلنا»[2]، فكلاهما ينظر إلى الله بصورة الكيان البشري، وكونه طيبا أم شريرا، مشغولا أو متفرغا متكاسلا، عادلا أو ظالما، و هذه مجرد تفاصيل يبرر بها كل منهم طبيعة علاقته المبهمة مع هذا الكائن كما يبرران بها انصياعهما لرغباتهما و غرقهما في الرذيلة، فجهاد يفعل هذا لأنه يشعر بأنه ضحية الله، وهو يعبر بأفعاله هذه عن ظلم الإله. أما لمين فيقوم بهذا ليبرر أنه لا يستطيع إصلاح ما اقترفه، وأنه لا يستحق المغفرة ولا يسعى إليها فيقول: «لطالما، قلتها لأصدقائي، إن غفر الله لي ما فعلته...، فأنا لن أغفر لنفسي، وإن أرسلني إلى جنته فسوف أعتصم أمام أبوابها وأطلب منه أن يقذف بي إلى الجحيم لآخذ عقابي كاملا..»[3]، كأن لمين وجهاد في تقابلهما هذا في توافقهما المتنافر يقولان أن الإيمان والكفر، التصديق والإنكار، الشك واليقين، العقل والجنون أقنعة رمزية نستخدمها لنغلف بها رغباتنا ونبرر أفعالنا.

"وجهاد" هو جهاد حقا كاسمه لأنه على طول النص يجاهد نفسه لكي يمنع شكه بأن الله موجود، وتصديقه به يظهران، لأنه يقيم الحجة على كل أفعاله بغياب هذا الكيان الفوقي الذي يقرر الصواب والخطأ،

1 الرواية، ص06.

2 الرواية، ص143.

3 الرواية، ص06.

فيقول: «نحن لا نؤذي أحدا...، لسنا ملزمين بالقوانين الغبية التي وضعها أناس مثلنا، وشرائع سماوية كتبوا نصوصها المتضاربة بأنفسهم، وتتبع أساطير رسل ربما لم يوجدوا إلا في حكايات أجدادنا»[1].

أما "لمين" فهو كاسمه أمين في إعلان إيمانه، تصوير نفسه بكل ذنوبها وأخطائها عارية من كل تزين، وهو أمين في حفظ سر "جيم" الذي يمثل صوتا مقابلا لها أيضا، لكن من زاوية مختلفة عن تلك التي يتقابل وفقها مع "جهاد"، فجيم لا تعبأ بالناس ولا تبالي بهم وهي لا تؤمن بالله ولا تكفر به ولا تسأل أصلا ما إذا كان موجود، لكن "لمين" يؤمن به حتى وهو يمتنع حين يسأل لماذا هو بالذات؟ أما جيم تهرب من قانون البشر وشريعته، لأنها مطلوبة وتخاف أن تكتشف جريمتها وتعاقب على قتلها لوالدها، لذا تتزوج باسم ووثائق مزورة تعود لابنة خالة "لمين" التي توفيت ولم يتم تسجيل وفاتها، ولم تندم أبدا عن شيء فعلته، فتقول: «أنا لست نادمة...أنا الآن مطمئنة، لأن جهاد ما عاد موجودا في هذا العالم»[2] وتعرف دائما ماذا تريد وماذا ستعطي مقابله.

بينما يهرب "لمين" من نفسه من شعوره بالذنب وهو لا يعرف إطلاقا ما الذي يريده من نفسه أو من العالم حتى من "جيم" التي لا يدري ما يريد، تزوجها ثم قرر أن ينفصل عنها لأنه لم يستطع تقبلها كما هي لم يفهم ما يريده منها منذ البداية فنراه يقول: «هذه الشابة تعرف جيدا ما تريد، كنت خائفا عليها، والآن خائف منها... تفكر بخبث وتغمض عينيها قليلا مثل قطة برية، ... ما زلت ذائبا في حضورها، ومنشغلا بما يدور في رأسها. منذ قابلتها نسب ذاتي وهمومي، بل وجودي كله يبدوا كما لو أنه أصبح مرتبطا بوجودها ورغباتها»[3]. هكذا يظهر حيرته في اضطراب رغباته وعجزه عن فهمها وليس هذا أول موقف محير يقع فيه

1 الرواية، 154.

2 الرواية، ص 134.

3 الرواية، ص201.

فلقد صورته الرواية قبل لقائه ب "جيم" يقول: بشأن "ناريمان" أنها «لم تكن فائقة الجمال، لكنّ شيئا فيها كان يجعل كل حواسي تتيقظ، روحها المتمردة جرأتها غنجها...»[1]، هذه الطبيعة المضطربة والحائرة في لمين تدفع القارئ ليتساءل أكان سيخلص لناريمان لو أنها لم تبادر بخيانته؟ ألم يكن سيكرر فيها ما فعله "بوردة"، أو يقرر الانفصال عنها كما فعل مع "جيم" وهو الذي لم يعرف يوما ما الذي يريده، حتى وجعه وهمه لم يستطع أن يفهمه.

2.2.2 صوت "المدير":

رجل يقف في العتمة يتوارى عن النور، لا يتكلم ولا نسمع صوته، لكن الصمت أيضا يرسم الصورة والصورة كلمة. لا نعرف المدير إلا من خلال كلام "لمين" و "جيم" حوله، فكما وصفه لمين هو «رجل يبدو أنه تجاوز الخمسين بسنوات، رجل تبدو واضحة عليه علامات الثراء والذكاء، وإن لم يكن وسيما، إلا أن هالة الثراء والرصانة والثراء تضيفان لشخصيته الكثير من الهيبة والجاذبية»[2]، يعجب بجيم، وهي تعمل عنده مترجمة في شركته خلال فترة زواجها بلمين، وحين يطلقها لمين يطلبها المدير فتتزوجه وتسافر معه إلى تركيا.

ما يرسم شخصية الرجل ليس وصف لمين له، بل يرسمها ذلك الاتفاق الذي عقده مع جيم، وهي تحكي لنا تفاصيله فتقول: «في بداية زواجنا لم يتحمل انطوائي على نفسي وطريقة عيشي. وهو رجل مشغول دائما، وعندما يعود ليقضي معي الأمسية يجدني في عالمي، لكننا وجدنا حلا وسطا. قال لي أحترم عالمك، بل ساعد لك ملحقا للبيت لك وحدك تؤثثينه وتقضين فيه وقتك كما تشائين، لكن عندما أكون هنا ستكونين

1 الرواية، ص120.

2 لرواية، ص237.

معي، ستخصصين تلك الساعات القليلة لي.. وهذا بدا منصفا ومعقولا»[1]. يبدوا المدير بصورة رجل مقابل ل"لمين"، فلمين لم يعرف ما يريده أبدا، لكن كانت رغبات المدير واضحة ومحددة، يريد امرأة شابة تقضي معه الوقت فإن غاب لم يعد يعنيه ما تفعله وأين تكون، إنه يشبه جيم في معرفته لما يريده، لما يجب دفعه ليحصل عليه. ومن هنا تأتي قدرته على الاستمرار تقول "جيم": «هو رجل متفهم ومنفتح ويستوعبني هذا كل ما يروقني فيه. عندما نتشاجر أغيب لأيام، ولا يأتي لزيارتي إلا للضرورة... يتركني حتى أهدأ وأعود إليه بنفسي»[2]. يمثل المدير صوت رجل الأعمال الذي يعلم تماما، أنه عليه أن يدفع ليأخذ، ويعرف الثمن المناسب لكل شيء، كل مشاكل الدنيا تحل عنده بالاتفاقيات. الحياة في نظره تماما كالشركة.

3.2 تعدد الأصوات عند الشخصية الواحدة:

أشرنا سابقا أن الرواية متعددة الأصوات تقدم هذا التعدد عن طريق الشخصيات وفق آليتين، الآلية الأولى آلية تعدد الصوت بتعدد الشخوص، والتي يخلقها الحوار والصراع والتباين المتزامن بين الشخصيات ومواقفها وسلوكياتها، حيث تعبر كل شخصية عن الواقع وعن رؤية العالم من زاوية نظر خاصة بها. أما الآلية الثانية فهي تعبير الشخصية الواحدة لمواقفها وانفعالاتها نبعا للحدث الروائي، أو ما يعبر عنه بجدلية السيكولوجي والسوسيولوجي. ويشير "باختين" لهذه الشخصية التي تعيش صراع وانفصال الداخل السيكولوجي مع الخارج السوسيولوجي، وهو يتحدث عن «الإنسان داخل الإنسان، .. الإنسان غير المنجز وغير المستنفد»[3]، تلك الشخصية التي تعيش حالة عدم اكتمال على المستوى النفسي والفكري والإيديولوجي داخل

1 الرواية، ص262 263.

2 الرواية، ص263.

3ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص122.

المسار السردي الروائي. هذا الأخير تحفزه العلاقات القلقة التي «تترتب على بعضها وفق علاقة منطقية، (تتشكل) عند حرية البطل النسبية واستقلاليته وعلاقة ذلك بصوته في ضوء تعدد الأصوات»[1] ما يخلق شخصية مضطربة وقلقة تضل عاجزة عن الاكتمال لا من حيث الصورة والفعل، بل من حيث الوعي بجدوى الفعل والإيمان بالصورة التي ترى من خلالها العالم، فتصبح شخصية تعاني داخليا وغير مستقرة تقف في نقطة الوسط، بين والمواقف والأفكار المتعارضة.

تظهر هذه التعددية في صوت الروائي من خلال تباين وتعدد صور مواقف الشخصية الواحدة، وفي تعبيرها عن العالم وذاتها في رواية "جيم"، عن طريق ثلاثة من شخوص الرواية هم: "جيم" و "لمين" و"حهاد" حيث يظهر صوت كل منهم بأكثر من نغمة.

بالنسبة لجيم فإنها تعبر عن نفسها بصوت المرأة الحائرة، التي وقعت ضحية لفساد والدها وانحلاله ومرضه النفسي، الهاربة من الماضي الباحثة عن السلام والسكينة، وبهذا الشكل تقدم نفسها. ويعبر عنها والدها "جهاد" من خلال مذكراته، لتمثل صوت المرأة الشيطانة التي تستغل الاضطراب العقلي لوالدها لتوقعه في شركها، فيعود من خلال الرسائل لنسمعه يقول: «جيم تستغل وحدتي وإدماني، تقوم بتصرفات قذرة. أدخل السرير فأجدها عارية فيه، تلتصق بي وتقوم بحركات تجعلني أهتاج وأغرف قي اللذة معه، ...المشكلة وأنا ثمل أكون خارج وعيي ويصعب على التفريق بينكما، تصبحين وجيم امرأة واحدة»[2]، هكذا قدمها على أنها أنثى الشيطان لا تتورع في سبيل إشباع رغباتها عن فعل أي شيء ولا تعرف شيء اسمه شجرة محرمة، امرأة مليئة بالخبث والنفاق، وممثلة بارعة تستطيع أن توقع من تشاء في شباكها فها هو يقول: «لا أصدق ما

1ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص 67.

2 الرواية، ص271.

أراه... تبدو مخيفة حتى وهي نائمة وكأنها تطلق ذبذباتها الخبيثة حتى في أثناء نومها»[1]، هنا يقدمها بصورة امرأة تستغل اضطراب والدها والشبه القوي بينها وبين أمها المتوفية، لتعذبه وترغمه على دخول عوالم غوايتها هو الذي يعاني من الفصام، ولا يستطيع أن يرتبط بالواقع، تحكي جيم أنها قتلت والدها لأنه أراد اغتصابها، وحين يحكي هو من خلال مذكراته نستشعر أن الغيرة من هند، والغضب لتعافيه وعدم استجابته لها قد تكون هي السبب الحقيقي في قتلها له.

أما لمين، فهو وحده يقدم لنا الصورة الحقيقية لجيم، صورة المرأة القوية والمضطربة، المستعصية على الفهم، فهو لا يدري أيخاف منها أم يخاف عليها، هل في عزلتها تهرب من عالم أرهقها وظلمها، أم تفر كي لا تتكشف أسرارها وجرائمها المشكل أن "جيم" أيضا لا تفهم نفسها تماما، إنها ذلك الإنسان الذي يسهل عليك أن تطلق الأحكام الجيدة والسيئة في حقه، و لكنك لن تفهمه أبدا.

بالمقابل تصور جيم والدها "جهاد" بصورة الرجل الذي ركبه الشيطان فأحرق نفسه واحرق ابنته ودمرها. بينما يصور نفسه على أنه ضحية القدر الذي سلب منه حبيبته، لينهار نفسيا ويفقد توازنه واتصاله بالواقع، فتستغل ابنته ذلك وتحرقه ونسمعه يقول: «أصبحت عبدا لهذه الشيطانة التي تسكن بيتي، عبدا مطيعا ينفذ الأوامر، ويفكر في كل ليلة بطريقة للانتحار»[2]. يواجه هذا الإنسان نفسه وعجزه على فهم تداخل عالمه وتشابك خيوطه، اختلاط الابنة مع الزوجة والحبيبة وفي الأخير يقرر الفرار يقول: «هذه الليلة سأسدل الستار عن هذه المسرحية السخيفة، فأنا ما عدت ذلك المريض المخبول الذي تملأ رأسه بحكايات كاذبة. سأخبرها أنني عائد إلى بلادي، إلى القرية التي جئت منها، حبيبة تنتظرني في الجنوب، أعدّ نفسي لأولد من رحم

1 الرواية، ص275.

2 الرواية، ص 273.

حبها من الصفر»[1] لكن جهاد لم يذهب على أي مكان، إلا للمكان الذي سوف ترسله إليه ابنته "جيم"، وهو وطن التراب الأسود. وعالم الموت.

ماذا عن "لمين".. هل هو الشاب الطيب الذي حاول مساعدة "جيم" وحافظ على سرها، أم هو الشيطان الأسود الذي مازال يراود وردة عن بستانها حتى اقتطفها ثم ألقى بها لتذبل، هل هو ذلك المجرم الأناني الذي سرق شقاء والدته ليرضي فتاة يشتهيها، وجلب الموت لأمه المريضة، أم أنه محب صادق حاول كل شيء في سبيل حبيبة لم تبادله يوما الحب؟ هل هو المذنب الباحث عن التوبة الهارب من نفسه؟، أم أنه المجر المصر الذي يبرر بعدالة الله إصراره؟ ويقول: أن وحل الرذيلة الذي يسبح فيه هو عقاب من الله العادل له على جرائمه.

4.2 القارئ وشخصيات رواية "جيم":

لا يستطيع القارئ أن يتخذ موقفا من هؤلاء المساكين الثلاثة "لمين وجيم و جهاد" الذي أشقتهم الحياة واسودت بهم، ظلمتهم وغرقت في ظلمهم، من هنا يستطيع أن يرى الصورة الكاملة والوجه الحقيقي لأي إنسان. تجبر "سارة النمس"، شخصيات روايتها على التأمل في مرآة ذواتها، تجعل البطل ينظر داخل نفسه، وتنقل منظورها، «إلى منظور البطل، لا الوجود لحقيقي للبطل نفسه فحسب، بل معه كل العالم الخارجي، وظروف الحياة اليومية لتي تحيط به والتي تدخل في مجرى وعيه الذاتي»[2]، إنها تحمل أبطال روايتها على التأمل في أنفسهم تقدمهم بصور معزولة ومغلقة حتى عن ذواتهم، فيعجز كل من "لمين" و"جيم" و"جهاد" عن فهم أنفسهم، و فهم بعضهم البعض، لأن ما يعنيها وما يخلق تعددية الأصوات في الرواية ليس تعدد صور

1 الرواية، ص293.

2 ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص70.

البطل في حد ذاته، وليس فهمنا للفوارق الكامنة بين شخوص الرواية على مستوى تكويناتهم النفسية السيكولوجية ولا الاجتماعية.

المهم في الرواية متعددة الأصوات هو الصراع و التباين الذي تقوم عليه الشخصيات في الحوارات و الأيديولوجيات لمتعددة ، فليست غاية الروايات المتعددة الأصوات، الكشف عن أبطالها بصور متباينة بحيث تقدم كل منهم على «اعتباره ظاهرة من ظواهر الواقع، وتجسيد سمات محددة مميزة على المستوى الفردي، ونمطية صارمة على المستوى الاجتماعي، ولا على اعتباره هيئة محددة تتألف من ملامح أحادية الدلالة وموضوعية، قادرة بمجموعها توفير إجابة عن سؤال: من يكون؟»[1]، لأن ذلك من شانه أن يحول النص الأدبي، من كونه عملا فنيا إلى كونه وثيقة شخصية، تعرف وتشرح وتقدم حياة شخصية مفترضة أو واقعية.

ما تسعى إليه الرواية متعددة الأصوات، هو حمل القارئ على التأمل في البطل من خلال تأمل البطل لذاته، ومن ثَمَّ تقلب اللعبة فتجعل البطل ككيان متخيل وصوري قابع في وعي القارئ يتأمل في القارئ، أي: أن القارئ يتحول من تأمل وعي البطل بذاته وعالمه، عن طريق وعيه هو (القارئ) بذاته هو وعالمه هو، إلى التأمل في ذاته وعالمه هو كإنسان حقيقي منجز، عن طرق وعي البطل ككيان خطابي غير منجز في المستوى المادي الواقعي بذاته وعالمه.

لذلك تقدم هذه الرواية كما نلاحظ في "جيم"، البطل «بوصفه وجهة نظر، بوصفه نظرة إلى العالم وإلى نفسه بالذات»[2]، تحتاج للتأمل لوعي فكري للكشف عنها، لتقديم خلاصتها الفنية الجمالية، والفكرية الإيديولوجية لا تسعى لاكتشاف وكشف «الواقع الحياتي المحدد الخاص بالبطل، ...بل المحصلة النهائية

1 ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص67.

2 نفسه، ص67.

لوعيه بالعالم ووعيه بذاته»[1]، ويتحقق هذا التأمل في الذات والعالم من خلال التأمل في الشخصية غير المنجزة التي تعيش في صراع واضطراب داخلي وخارجي يحول دون اكتمال وعي القارئ بصورة المحددة والجامدة للبطل، هو ما يتضح في أبطال الرواية، فهي تدفعنا إلى توقف تماما عن إصدار الأحكام عن طريق حكاية كل بطل من أبطالها "لمين" و"جيم" و"جهاد" ، بحيث تتحول القراءة إلى عمل تأملي خالص، في الذات والإنسان والواقع.

3. تعدد الأصوات من خلال تعدد المنظورات الإيديولوجيات:

تقوم الرواية متعددة الأصوات في المقام الأول على تعدد شخصياتها وتمتعها باستقلاليتها في التعبير عن نفسها وعن العالم، بحيث تستطيع كل شخصية الإفصاح عن فكرها الخاص والمتميز عن عواطفها ومشاعرها الوجدانية. وهنا يسمح الكاتب أو السارد لكل شخصية بتقديم نفسها ككيان داخلي. عند هذا الحد يبقى الحديث عن تعدد الشخصيات يبقى محكوما برصد الاختلاف في التكوين النفسي والاجتماعي، والسلوكي للشخصية، وبطبيعة الحال فإن هذا التكوين يرتبط بطريقة ما بتكوينها الفكري والإيديولوجي.

يتوجه الحديث الآن عن علاقة الشخصية ومواقفها بقضايا تصب في إطار المشترك الاجتماعي أو الإنساني، وهو ما نقصده بالتعدد الأيديولوجي، أي: تعدد منظورات الشخصيات نحو مسائل عامة ومشتركة، إذ أن الشخصية في الرواية المتعددة الأصوات، لا تتمتع بحق التعبير الحر عن ذاتها وعالمها الخاص وحسب، بل إنها تتمتع قبل ذلك بالحق في الافصاح والتعبير عن مواقفها الحرة اتجاه، عالمها الاجتماعي والإنساني، و كما ذكرنا سابقا فإن باختين يرى بأنه: «من الناحية الإيديولوجية، يتمتع البطل باستقلاليته، ونفوذه المعنوي، وينظر غليه بوصفه خالقا لمفهوم إيديولوجي خاص وكامل القيمة، لا بوصفه موضوعا لرؤيا

1 ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي ، ص67.

دوستويفسكي (المؤلف) الفنية المتكاملة»[1]، فالشخصية الروائية في هذا النمط من الأعمال الفنية، تعبر في المقام الأول عن وجهات نظر فكرة وإيديولوجية متعددة، لأن إنسان الرواية المتعددة الأصوات «ليس مجرد كلمة حول هو بالذات، وحول الوسط الذي يحيط به مباشرة، بل هو بالإضافة إلى ذلك كلمة حول العام، إنه ليس ممارسا للوعي فحسب، بل هو صاحب مذهب إيديولوجي» [2]، فالأبطال في هذه الرواية، يعبرون عن مجموعة من المواقف الفكرية والإيديولوجية والأخلاقية والفلسفة المتعارضة والمتصارعة، فتمثل كل شخصية منها رمزا وقناعا لتصور فكري ورؤية خاصة اتجاه القضايا العامة، واتجاه العالم. تظهر هذه السمة المميزة للأبطال الرواية المتعددة الأصوات، في رواية "جيم" من خلال مسألتين هما: المسألة الدينية والأخلاقية، المسألة الوطنية السياسية والهوياتية، وجاءت هذه المسائل متصلة ببعضها البعض، لتشكل رؤية كلية للعالم، والفصل هنا هو فصل إجرائي تفرضه الدراسة.

1.3 تعدد المواقف الإيديولوجية حول المسألة الدينية والأخلاقية:

يظهر في الرواية هذا التعدد في المنظور الإيديولوجي حول المسالة الدينية والأخلاقية من خلال خمسة مواقف متباينة حول الله والعالم.

يمثل الصوت الأول الجارة المسيحية لجيم، ووالدة زميلها شادي ذو الأصول المسلمة، تجسدان صوت المؤمن الذي لا ينظر للإيمان على أنه مسالة شخصية، بل يعتبره مسالة عامة تتعلق بواجب الإصلاح في الأرض المترتب على الإنسان. فنرى والدة شادي تستغرب جهل "جيم" بالصلاة، وتشرح لها –وبكل سرور– «فكرة الخالق والغاية من وجود الإنسان، ولماذا تصلي وكيف، وما الآيات التي نقرؤها في أثناء الصلاة»[3]،

1 ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص111.

2 نفسه، ص140.

3 الرواية، ص 140.

وكما نجد الجارة المسيحية تجتهد في إصلاحها للمنكر الذي رأته بين جيم ووالدها، وتطوعت كما وصفتها "جيم" «للتدخل في ما لا يعنيها، كي لا عاقبها الرب، لأنها رأت منكرا ولم تحاول تغيره...»[1]. تعبر كلتا الشخصيتين عم عن صوت واحد وتعتبران هذه المسالة الأخلاقية مسألة دينية بحتة. ورغم اتفاقهما في التصور العام حول المسالة الدينية فإنهما تختلفان في تفاصيلها وفي الدينية، فالأولى مسلمة والثانية مسيحية.

بينما يمثل "لمين" و"جنّات" والدة "جيم" الصوت الثاني، الذي يؤمن بالله لكنه ينظر للإيمان على أنه مسألة شخصية. فلمين لم يحاول أبدا خلال الرواية أن يغير من موقف "جيم" حول الله والدين لم يحاول أن يقنعها لما يعتقد أنه حق، رغم أنه يصرح بإيمانه بالله والدين والجنة والنار، وجنات المسلمة الروحانية التي تجد لذة في العادات كما وصفها جهاد في قوله: «أما حبيبتي جنات فكانت مخلوقة من نور، امرأة طيبة وروحانية تجد لذة في الصلاة وحرمان نفسها من أشياء خدمة لله والإنسان، تحس بمعاناة الآخرين على نحو مفرط، تحمل قلب قديسة»[2]. بالرغم من اتفاق جنات ولمين في الموقف العام إلا أنه هناك فاصلا بينهما، فجنات مؤمنة وملتزمة تحمل قلب قديسة، تعبر عن صوت المؤمن الصالح والملتزم بما يؤمن به. بالمقابل فإن "لمين" يغرق في وحل المعاصي والرذيلة ليمثل بذلك صوت المؤمن، العاصي المخالف لمسلماته. فالمسألة الأخلاقية عند "لمين" مسألة اجتماعية ثقافية أولا ودينية ثانيا، فهو يشرب الخمر ويزني ويرى نفسه مذنب، لكنه لم يحاول أن منع "جيم" من التدخين أو الشرب بسبب الدين، ولم يبدي موقفا من علاقتها الحميمية مع صديقتها آشلي. لكنه ابدى موقفا سلبيا بشكل معلن وواضحا من ثلاثة مسائل: علاقة "جهاد" و"جيم"، وعلاقة "آشلي" وأخيها، لأن المسألة عنده ثقافية فهو يعتبر الشذوذ انحرافا أخلاقيا لا يمكن السماح به ولا يبرر باعتبار الانتماء الديني للإنسان، وهذا يعود للبيئة الثقافية والتي تربى فيها التي تقدم الرجل دائما

1 الرواية، ص 156.

2 الرواية، ص59.

بوصفه حاميا لأخته وأمه، فكيف يقبل تحت أي ظرف كان أن يتحول الحامي إلى هاتك وهذا ما جعله أيضا يعذر قتل جيم لوالدها. كذلك يبدي موقفا واضحا من طلب "جيم" لسيجارة في مكان عام وسأل: "هنا أمام هؤلاء؟"، فهو لم يستهجن تدخينها بل فكر في الموقف الاجتماعي.

أما "جهاد" هو صوت الملحد الذي يعتبر الإلحاد نفسه دينا، فهو لا يرى أن مسالة الإيمان أو الإلحاد هي مسالة شخصية يختارها الإنسان عن وعي وقناعة، بل يرى أن الإيمان حماقة لا بد للإلحاد أن يقارعها، فهو يبذل كل ما في وسعه ليشكل عقل "جيم" على مقاس أفكاره ومعتقداته هو. لكن من جهة أخرى نجده يتناقض مع رأيه هذا فيقول: «لطالما آمنت بالله وأحببته، من دون أن أفرض على نفسي الارتباط بدين معين»[1] فهو مؤمن على طريقته الخاصة ولا يلتزم بأي دين معين.

تمثل البطلة "جيم" الصوت اللا أدري، حول مسألة الإيمان تقول: «لم أؤمن ولم ألحد»[2]، أي أنها لا تبحث أصلا في هذه المسألة، إنها تعتبر سؤال: الله والدين، سؤال عبثي لا يمكن للسائل أن يتوصل إلى إجابة مقنعة عنه، وبالتالي فالإنسان حسبها ليس «مجبرا على أن يكون حاسما إذا لم يتمكن من امتلاك أجوبة مقنعة»[3]، فهي ترى أن الإيمان والإلحاد مواقف شخصية، لذلك تحاول أن تغير من قناعات المؤمنين حولها، وحين عرفت أن لمين مقتنع بوجود الله والدين لم تناقشه في ذلك، الموضع الوحيد الذي ناقشت فيه شخصا في موقفه من الدين هو موقفها مع والدها، ولم تناقشه لتقنعه هو أو تغير موقفه، بل كان نقاشها له شكلا من أشكال المقاومة، حاولت من خلاله أن تمنع والدها من الاستمرار في فرض قناعاته عليها، وتصويرها لها على أنها قناعاتها واختياراتها الشخصية.

---

1 الرواية، ص59.

2 الرواية، ص144.

3 الرواية، ص144.

2.3 تعدد الإيديولوجيات حول المسألة الوطنية السياسية والهوياتية:

تتطرق الكاتبة عن طريق شخوص روايتها، إلى البعد متعدد الإيديولوجيات حول المسألة الوطنية السياسية والهوياتية، وقد ظهر هذا خلال حديث "جيم" عن المسألة الأمازيغية والتمثيل الهوياتي للأمازيغ في الجزائر خلال مرحلة الثمانينات، وما خلفته من صراع وانقسام حول مسألة الهوية والعربة والدين. كما ظهر بشكل لمحة عابرة خلال حديث "لمين" عن فترة التسعينات والعشرية السوداء التي راح ضحيتها والده.

1.2.3 تعدد الأصوات الأيديولوجية حول المسالة الأمازيغية:

تسأل "جيم" لمين «قلي بصراحة ماذا تعرف عن الأمازيغ، أو لأحدد سؤالي أكثر بما أنني قبائلية، كيف تبدو لك القبائل، وما انطباعك عنها»[1]، هكذا يبدأ حوار الأفكار والإيديولوجيات في رواية "جيم"، فيقول لمين: «القبائل مختلفون عن غيرهم من الأمازيغ، امم... إذا قلت لي ذلك الرجل قبائلي، فسيحضر ببالي أنه غير متدين، يتباهى بشرب الشراب وإفطار رمضان علنا، وسيخاطبني باللغة الفرنسية بدلا من العربية حقدا على كل ما هو عربي!»[2]، هكذا يبدي "لمين" موقفه من القبائل فهو يراهم انفصاليين غير متدينين، يحاربون العربية حقدا على العرب وعلى كل ما هو عربي. بالمقابل فإن جيم تقول: «أن حقدهم هذا لم يكن على العربية كلغة، بل كان على النظام الذي فرضها فرضا، منذ 1949 كهوية ثقافية ولغوية وحيدة للجزائر، وان حقدهم لم يكن على الإسلام بل على إقصائهم «في عام 1949 ...كان مصالي الحاج يركز على أن الجزائر بلد عربي مسلم فقط، متجاهلا أن الجزائر في البدء كانت أمازيغية قبل الفتوحات الإسلامية»[3]. يرى لمين في القبائل الإنسان المتمرد والمتطرف والعنصري الذي يسعى لتفكيك وحدة الأمة، لذي يستحق كل ما

1 الرواية، ص63.

2 الرواية، ص 64.

3 الرواية، ص 66.

حل به من القتل والتنكيل والأذى فهم «تأذوا أكثر من غيرهم، لأنهم تمردوا أكثر من غيرهم»[1]، بالمقابل ترى فيهم "جيم" أبطالا وشجعان ثاروا على الظلم والتهميش والإقصاء الذي طالهم، ورفضهم لأن يختزلوا في الأخر، إذ «لا يمكنك أن تصف شعبا كله بالعربي المسلم، وهناك فيه من ليس عربي وليس مسلم»[2]، وهي تعتبر تمردهم الذي تعترف وتعتز به ، لأنهم تمردوا للمطالبة بحقوقهم وحق تمثيلهم الثقافي والهوياتي في هذا الوطن الواحد، بانتمائهم المختلف فقالت أنها: «ترى في تمردهم شجاعة لا مثيل ها في المطالبة بحقوقهم»[3]، وهكذا فإن كل من بطلي الرواية يعبر بصوته الخاص، عن موقف خاص ومتفرد يتعلق هذه المسألة إيديولوجية وسياسية والثقافية وهوياتية عامة.

2.2.3 تعدد الأصوات الأيديولوجية حول العشرية السوداء.

يحكي لمين عن الانقسام السياسي للجزائر وهو يحدث "جيم" عن قتل والده، ولا يبدي أي موقف حتى من القتلة فيقول: «أنت لم تعيشي في الجزائر خلال سنواتها الدامية. عشرة سنوات كاملة من الحرب الأهلية، نزفنا فيها دماءنا حتى ما عندنا نعرف من يقتل من»[4]. يتوقف لمين عن إبداء موقف خاص به، ويصف ما حدث خلال الحرب الأهلية وانه لا أحد كان يفهم على وجه اليقين ماذا يحصل، ويبدي هذا التعدد في المواقف حول الجماعات المسلحة في الجزائر بعبارة واحدة مختصرة هي: «ستجدين ممن يتبنى فكرهم يسميهم مجاهدين، والآخرون الذين يرون في تمردهم عنفا وتطرفا يسمونهم ببساطة إرهابيين"[5]. فهناك موقف فكري وإيديولوجي حولهم موقف أنصارهم يقابل موقف خصومهم.

---

1 الرواية، ص64.

2 الرواية، ص66.

3 الرواية، ص64.

4 الرواية، ص37.

5 الرواية، ص39.

خلال الحديث القصير والعابر حول هاتين المسألتين الإيديولوجيتين(مسألة الصراع الثلاثي بين الأمازيع، والنظام الذي جر إليه العرب جرا على اعتبار أن النظام اختزل الهوية الجزائرية فيهم وحدهم فجلب لهم عداء الأمازيغ القبائل خصوصا. ومسألة الحرب الأهلية بين الدولة والإسلاميين)، لم تكن مواقف الرواية واضحة، فقد كانت تطرح الأسئلة أكثر مما تقدم أجوبة، وهذا ينطبق أيضا على المسألة الدينية، وهي تضعنا أمام عالم تتقابل فيه الآراء دون أن تتلامس. فالمواقف في الرواية لا تحاجج بعضها إنما تكتفي بطرح نفسها وكلما طرح موقف جديد حول مسألة ما، يجد القارئ نفسه أمام سؤال جديد يمس علاقة العالم والإنسان، بالوعي الذاتي.

4. تعدد الأصوات من خلال التعدد الزمكاني(الكرونوطوبي):

هذا المجتمع الذي نحاكيه من خلال التمثل اللغوي للتصور الذهني عن الواقع، لا يتم إدراكه إلا في إطار علاقته بالفضاء الكرونوطوبي (Chronotopique) الذي يحيل كما يقدمه "ميخائيل باختين" بتلك العلاقة العضوية القائمة بين الزمان والمكان بوصفهما إطار لكل فعل. إنه فضاء «يتكون من الزمان والمكان في وحدة تامة، فالكرونو (CHRONO) هو الزمن، في حين (TOPS) يحيل على المكان، ويتسم هذا بالوحدة والتناسق والتداخل العضوي»[1]، أي أن التحليل الكرونوطوبي يتناول بالتحليل العلاقة القائمة بين المؤشرات الزمنية والمكانية، ومدى تأثيرها في الحدث الروائي، باعتبار الزمكان «مفهوما إجرائيا أساسيا ومهما من أجل استكشاف أغوار النص الإبداعي، والتوقف عند بنيات هذا الفضاء المركب والموحد، ورصد مختلف بنياته، ...واستكشاف دلالاته»[2]. ذلك أن هذه البنية هي بنية دائمة التحق في كل عمل أدبي، إذ أن

1 جميل حمداوي، المقارنة الكرونوطوبية بين النظرية والتطبيق –رواية جبل العلم لأحمد مخلوفي أنموذجا–، ص38.

2 جميل حمداوي، الشعر العباسي في ضوء المقاربة الكرونوطوبية، ص06.

أول وأهم وظيفة للزمان والمكان هي: تحديد إطار الحدث الروائي فحتى تلك الأعمال التي لا يحدد السارد فهي غالبا تظهر فيها لمحات هذا الإطار بسبب ارتباط الأفعال والأحداث به.

1.4 تحديد الإطار الزمكاني للرواية:

تحدد "سارة النمس" منذ بداية الرواية حتى نهايتها الإطار الزمكاني للروية الذي توضحه شيئا فشيئا، ففي بداية الرواية نعرف أننا في مدينة وهران و"لمين" يقول لنا: «عشت حياتي كلها في مدينة وهران»[1]، ونعرف من صيغة المتكلم أننا في الزمن الحاضر، هذا الزمن الذي يتضح حين يقول لنا «توفي والدي حينما كان عمري سبع سنوات في شتاء 1994»[2]، وتتحرك الرواية كلها في إطار زماني واحد يمتد من الثمانينات، حتى الزمن الحاضر، لكن تبقى اللحظة الوحيدة المهينة على النص هي لحظة الآن، لحظة الحكي. ويتم استرجاع الإطار الزمني السابق عن هذه اللحظة من خلال الذاكرة والأثر، فكل من "جيم" و"لمين" يسترجعان أزمنة ماضية تنتمي لهذه الفترة وتتصل بهما، بشكل مباشر كما في حديث "لمين" و"جيم" عن مولدهما وعن وفات والديهما أو بشكل غير مباشر. كما في حديث جيم عن جزائر الثمانينات التي لم تربطها بها صلة مباشرة إلا صلتها بالمسألة الهوية الأمازيغية.

بينما تجري أحداث الرواية من حيث المكان في ثلاثة أمكنة هي: الأمكنة التي ترتبط بكل من "لمين وجيم" وهي ثلاثة أمكنة، اثنين منها داخل الجزائر، أولهما مكان ممتنع عن التحديد تمثله: الحافلة المتحركة بين وهران وتمنراست، فالحافلة مكان مغلق لان البطل لا يملك سلطة مغادرتها قبل أن يصل إلى وجهته، لكنها أيضا مكان مفتوح لأنها متحركة والموقع الجغرافي للحدث في تغير مستمر، وبالتالي فهي مكان مفتوح ومغلق في نفس الوقت، لكن هذا المكان الثاني لا يشكل إطارا للأحداث بل إطارا لحكيها. والمكان الثاني

1 الرواية، ص08.

2 الرواية، ص37

ثابت ومفتوح وهو مدينة وهران، وأما الثالث فهو ثابت ومغلق وهو كوخ "جيم" في بيتها، ويعتبر هذان الأخيران مكاني أحداث لا حكي.

القسم الثاني من أمكنة الرواية هي الأمكنة المرتبطة بجيم، وهي أحداث، لكن يتم استحضارها كما الزمن عن طريق ذاكرة "جيم" وكلما حكت لنا عن حادثة تتعلق بحياتها، حددت لنا مكان حدوثها بشكل عام غالبا، وبدقة أحيانا. والقسم الثالث من الأمكنة هو الأمكنة الخاصة ب "لمين: وهي مكان واحد هو مدينة وهران ويرتبط بطلا الرواية بهذه الأماكن بشكل مباشر أو غير مباشر، ف "جيم" مثلا: لا تربطها علاقة مباشرة بجزائر الثمانينات لأنها لم تكن قد ولدت بعد، لكنها ترتبط بها بشكل غير مباشر عبر علاقة والدها بها.

ما يعنينا من مختلف أزمنة وأمكنة الرواية هي: تلك الأمكنة التي نستطيع أن نعتبرها شخصيات، لا من حيث أنها تأخذ هيئة محددة، بل من حيث قدرتها على التعبير عن صوت مختلف، أي تلك الأزمة والأمكنة التي تخلق بطريقة ما تقابلا في المواقف الأفكار، من خلال اختلاف روحها التي تخلق أصواتا مختلفة.

2.4 تعدد الأصوات من خلال تعدد الأزمنة:

يظهر التعدد في الأصوات من خلال تعدد الأزمنة و تغيرها ،و هو ما يوضحه موقف جيم حين تدخن أمام الناس في مقهى محطة البنزين جنوب الجزائر فمقابل جزائر هذا الزمن الذي تستطيع فيه امرأة أن تخرج من وهران إلى تمنراست بمفردها، وتدخن أمام الناس في قرية محافظة في أقصى الجنوب، وهي تتسكع مع شاب غريب، تظهر لنا جزائر التسعينات وسنوات الدم، التي كلف قتل فيها والد "لمين" بسبب سيجارة حيث يقول لمين: «ذهب أبي لاستخراج وثائق تلزمه من هناك (يقصد بقوله هناك قريتهم في تيارت)، أنهى أشغاله نهارا وسهر برفقة صديق له في سيارة مطفأة الأضواء...، كان صديقه يشرب عبوة بيرة، وأبي يدخل

سجائره، ...ظهر أربعة رجال ملتحين يشهرون أسلحتهم. ...أقسم لهم الصديق بأنه لن يضع في فمه قطرة خمر بعد اليوم، ...سخنوا كوبا من الزيت وصبوه في فمه، ثم بتروا أصابع أبي قبل أن يبدأوا بذبحه بمنشار فصل رأسه عن جسده»[1]. هذه هي المفارقة التي يعبر بها الزمن عن لحظتين متباينتين في تاريخ الجزائر جزائر الأمن، وجزائر الإرهاب.

أما المفارقة الثانية فتظهر من خلال تعدد مواقف السلطة بين جزائر الثمانينات، التي «كانت تمنع على العائلات الأمازيغية أن تطلق أسماء غير عربية على مواليدها الجدد،.. النقاش في المقاهي بلغتهم.. لأنهم قد يتعرضون لحملات اعتقالات، فقط لأن مخبرا شك في موضوع لم يتمكن من فهمه»[2]. وجزائر الآن، التي لم ترسم اللغة الأمازيغية كلغة رسمية وحسب، بل أتاحت لهاذين الشابين مناقشة مثل هذه القضايا، في مكان عام، واتهام النظام بالتفريق بين الإخوة العرب والأمازيغ كما تفعل "جيم".

وكما يسهم الزمن في خلق تعدد في مواقف وتوجهات وإيديولوجيات وأصوات، النظام بوصفه نسقا سلطويا فإنه يسهم كذلك في خلق هذا التعدد من خلال تغيره لقناعات الأفراد هذا التغير الذي نلاحظه، من خلال التغير في موقف كل من "جهاد" من المسالة الدينية وتحوله من اللادينية إلى الإلحاد.

3.4 تعدد الأصوات من خلال تعدد الأمكنة.

نعلم سلفا أن المكان يلعب دور المؤثر التي يؤثر في مواقف وأراء وتصورات الأفراد وفي طبيعتهم السلوكية، و يعبر عن الصوت الخاص به، عن طريق ما يحدث من تغير في قاطنيه، كما نشاهد في التغير الذي حدث على جيم في تركيا حيث أصبحت «امرأة مختلفة...، قصت شعرها... قصته حتى غطى أذنيها بقليل، وصبغته بلون ذهبي اشقر يناب بشرتها الفاتحة وعينيها الخضراوين، ... إنها تبدو أجمل...، إنها

1 الرواية، ص40.

2 الرواية، ص85.

تسير بثقة أكبر، بحيوية...»[1]، وحين يسألها "لمين" عن سر هذا التغير تقول: «السر أنني أخيرا وجدت نفسي بعد رحلة طويلة من البحث...»[2] وجدت جيم فيبيت مديها بتركيا الاستقرار والأمن، اللذان افتقدتهما، فهي لم تعد هاربة لا من الناس ولا من الذكريات فلا يوجد في تركيا ما يذكرها بوالدها وعلاقتها معه وبقتلها له، كما أن "المدير" زوجها يمنحها حريتها ويحترم عالمها، فهي لم تعد تشعر أنه هناك من يتطفل عليها ويراقبها في كل شيء كما كانت تشعر مع "جهاد" و"لمين".

يرتبط صوت المكان بكيفية تبني ووصف الشخصية له و كيفية تعبيرها عنه، فكما نلاحظ في وصف جيم للقرية التي ستقيم بها في تمنراست وقد سألها "لمين «إن كان يستطع زيارتها حيث ستقيم فأجابت كلا إنها قرية صغيرة ومحافظة، ليس فيها مقاهي مختلطة ولا حدائق عامة، هذا ما أعرفه عنها. لا أريد أن أضايق من سيستضيفونني»[3]. لنضع هذا الصوت الذي أفصحت عنه "جيم" مقابل الصوت الذي أفصح عنه والدها. بعد أن تدخلت جارتهم المسيحية لتصحح العلاقة بين الابنة والأب، وما انتشر بين جيرانهم في باريس من شائعات التي سربتها صديقتها عن علاقتها بوالدها، فيقول: «حتى الفرنسيون اللائكيون تشربوا طباع العرب، وأصبحوا لا يختلفون عليهم في شيء»[4]، نلاحظ هنا أن القرية الصغيرة في تمنراست، قد قدمت نفسها لجيم منذ البداية، كقرية محافظة وملتزمة لا تسمح بالاختلاط ولا بأي شكل من أشكال العلاقات غير الشرعية، الخارجة عن إطار العائلة، بين الرجل والمرأة، وقد احترمت جيم هذا الصوت التي عبرت عنه المدينة (المكان)، من خلال رفضها لزيارة لمين لها.

1 الرواية، ص259-260.

2 الرواية، ص261.

3 الرواية، ص145.

4 الرواية، ص157.

لقد عبر جهاد عن فرنسا بأنها بلد أوروبي لائكي متحرر، يتقبل كل أشكال العلاقات مهما بدت غريبة، فالقضايا الأخلاقية والدينية فيه تعتبر مسائل شخصية مفصولة عن الدولة وعن كل أشكال السلطة السياسية والاجتماعية، وحين بدأ الناس الحديث والتلميح والثرثرة عن علاقته الشاذة واللاأخلاقية بابنته، عبرت فرنسا عن نفسها بصوت آخر. فيظهر هنا كيف يختلف صوت فرنسا كبنية سياسية، عن صوتها كبنية اجتماعية مسيحية، هنا يتجاور فيها صوتين متباينين، هما صوت الدولة السياسية العلمانية، التي تقبل شذوذ جهاد، وصوت الجماهير العامة المسيحية، التي بمجرد أن انتشرت الشائعة حول تلك العلاقة الجنسية التي تجمع بين والد وابنته، حتى أبدت استهجانها لها. ليقرر "جهاد" مغادرة هذا المكان نحو مكان أخر، يتصوره مختلفا عن فرنسا وأكثر تحررا ولائكية، على مستوى جماهيره وهو لندن.

هكذا فإن الزمكان بما يمتلكه من سلطة التغير والتحويل يخلق تعددا في الأصوات، هذا التعدد الذي لا نستطيع أن نراه على مستوى الواقع مباشرة، ولكننا نراه واضحا أشد الوضوح على مستوى الواقع الروائي، لما تستطيعه الممارسة الفنية والإبداعية من استحضار لمختلف للحظات الزمنية، والبيئات المكانية، ووضعها بجوار بعضها البعض على مستوى النص السردي، لتخلق بذلك صراع الأمس واليوم والغد، وصراع الهنا والهناك. هذا ما يهتم به التحليل الكرونوطوبي في الرواية المتعددة الأصوات، على مستوى المنجز الأدبي، إذ تنظر لكل مكون سردي، من شأنه أن يعبر عن الصراع والتباين والتعدد في الآراء والأفكار والإيديولوجيات شخصية أو صوت روائي.

5. تعدد الأصوات من خلال تعدد اللغات والأساليب.

ذكرنا في الفصل السابق ان الرواية متعددة الأصوات تستعمل عديد الأساليب التعبيرية، كالتهجين، وتداخل النصوص، والأسلبة (محاكاة الأساليب)، والحوار بمختلف أشكاله، وتداخل الحكي أو المواقف، والمحاكاة بمختلف أشكالها، ... وغيرها من الوسائل التعبيرية، لترسم عالمها الخاص، وتظهر تنوعها على مستوى الشخصيات، وما تعبر عنه هذه الشخصيات من تصورات ومواقف ورؤية للعالم. ونسعى خلال هذا العنصر الكشف عن تلك الأساليب التعبيرية التي تستعملها "سارة النمس"، لتأثيث عالمها الروائي وهندمة شخصياتها في رواية "جيم.

1.5 تعدد الأصوات من خلال التهجين:

يشير مصطلح التهجين إلى التنوع المتداخل للغة، أي حضور أكثر من لغة في ذات اللحظة التعبيرية، ويرجع هذا إلى "مخائيل باختين" الذي يعرفه بقوله: «هو المزج بين لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضا التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية، أو بفارق اجتماعي، أو بهما معا»[1]، هذا التعريف يقدم لنا معنى التهجين بوصفه ازدواجية لغوية تحظر في الخطاب، بحيث تعبر كل لغة عن صوتها الخاص أي عن انتمائها الاجتماعي في إطار تلك العلاقة التبادلية بن البيئة الاجتماعية واللغة، اللتان تخلق إحداهما الأخرى.

1 ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص120.

1.1.5 تعدد الأصوات من خلال التهجين اللغوي:

تستعمل الكاتبة التهجين اللغوي في رواية جيم عن طريق المزج بين اللغة العربية الفصحى واللغة الفرنسية، وبين اللغة العربية الفصحى واللغة الأمازيغية. حيث يتجلى المزج بين العربية والفرنسية من خلال حديث "جيم" مع "لمين" بعد أن قال: أنه لن يرجع إليها مفكرتها حتى تعتذر عن عدم ردها عليه حين سلم عليها أول مرة، رغم انه لم يكن يريد غير أن يرد إليها المفكرة التي سقطت منها، فتقول: «Je suis tellement désolée monsieur»[1]، ويتكرر هذا الحضور للغة الفرنسية في كلام "جيم" في أكثر من موقف، ويرجع ذلك إلى كونها ولدت في فرنسا وعاشت أغلب حياتها هناك، ويقدم "لمين" تفسيرا لاستخدامها لهذه اللغة وهو يقول: «اعتذارها باللغة الفرنسية دليل على انتمائها إلى الطبقة الأخرى من المجتمع على الرغم من ملابسها المتواضعة.. هم هكذا معظمهم، يدرسون في مدارس خاصة ويتحدثون بأكثر من لغة، ولكن اللغة الفرنسية هي لغتهم المفضلة اللغة التي يتنفسون ويتعاملون بها»[2]، تفند الرواية هذا التصور الذي يحمله لمين عن هذه الشابة التي تحدثه باللغة الفرنسية، فهي تستخدمها فقط في تعابير بسيطة كقولها «بون وي لمين»[3] بدل أن تقول: تصبح على خير. لكن موقف لمين هذا يعبر عن موقف أغلب الناس ممن لا يستعمل في حديثه لغة أخرى غير اللغة العامة لكلامهم بها، ومن ارتباط اللغة الفرنسية في التصور الذهني لدي الجزائريين، بالطبقة الغنية والمثقفة.

1 الرواية، ص24.

2 الرواية ص24.

3 الرواية: ص220

أما المزج بين اللغة العربية الفصحى واللغة الأمازيغية" فقد ظهر في موضع واحد في الرواية، حين تسمع "جيم" جداها يقولان: «جهاد يوساد ساخّام، أي: جهاد أتى للبيت»[1]، وحضور الأمازيغية هنا هو حضور طبعي جدا، ذلك أن المتكلمين بها هما شيخان قبائليان في مدينة بجاية، وهذه هي اللغة التي تعبر عنهما وترسمهما، وقد ترجمت "جيم" الجملة مباشرة للمين الذي لا يعرف الأمازيغية، فاللغة المستعملة في العبارة تعبر تماما عن مستخدميها.

2.1.5 تعدد الأصوات من خلال التهجين اللهجي.

تمزج الروائية بين العربية الفصحى والعامية، في عدة مواضع للرواية، لكنها تتعلق كلها بنفس الشخصية و هي "كلثوم" والدة "لمين"، فنراها تقول له: «توحشتك وليدي ... ماتبكيش، منبغيش نشوفك تبكي»[2]، وكثيرا ما تتحدث والدة لمين بالعامية في الرواية، رغم قلة حضورها في الحوار فلمين يتحدث عنها بالفصحى، وحين ينقل إلينا كلامها حرفيا، فإنه يستعمل اللغة العامية كما فعل وهو يحكي عن كسره لذراع أخته "اكرام" من أجل حبة كعك، فصور لنا خشونة المرأة الجزائرية وهي تقول: «يعطيك الرهج، على حبة كاتو كسرت ذراع ختك»[3]، وأغلب الكلام بالعامية في الرواية متعلق بها.

واستعمال العامية بالنسبة لها لوالدة لمين له ما يبرره على مستوى البعد الصوتي للرواية، فهي: امرأة من عوام الجزائريين واستعمال اللهجة العامية هو الأمر الطبيعي بشأنها، كما أن لمين لم يعطها الكلمة لتنطق بلهجتها إلا لتعبر عن انفعالات المرأة الجزائرية، في الغضب كما نراها في مشهد كسره لذراع إكرام،

1 الرواية، ص137.

2 الرواية، ص128.

3 الرواية، ص102.

وفي الحب كما نراها وهي تعانقه، وهذه لحظات انفعالية يحتاج فيها السارد "لمين" أن يبرز انفعالات الشخصية من خلال صوتها الحقيقي.

تكلم جهاد بالعامية في موضعين بالرواية، الأول كام عندما حاولوا إبعاده عن المقبرة، خلال دفن زوجته وقد أتى إليها ثملا، وطفق يسب الله والدين، ويتكلم بكل كلمة بذيئة «أنا ندفن مرتي، يهدر معايا واحد نبول عليه»[1]، وأما الثاني فيتعلق بذلك الحوار بينه وبين ابنته "جيم" التي تركها لستة أشهر عند والديه بعد موت زوجته، واختفى تماما وحين عاد خاطبها، «ما تسلميش على باباك؟ ما توحشتنيش؟، عانقته باكية وقلت (جيم تتحدث): حسبتك ما توليش. عانقني واحتضنني، وقال: كفاش ما نوليش؟ جيت نديك معايا»[2]. هنا أيضا يرتبط استعمال العامية بلحظة انفعالية، تعجز فيها اللغة الرسمية للحكي عن تصوير انفعالات الشخصية، وما يعتريها من حالة الحزن والغضب عند الفقد. فنرى "جهاد" في الصورة الأولى يعبر عن صوت الرجل الجزائري الغير متدين، والذي لم تستطع لا ثقافته ولا سفره وغربته وذهابه للخارج أن يغيرا من سلوكه العنيف إذا ما غضب، اهتاج فاستعمل العامية وعامية الشارع تحيدا التي كثيرا ما نسمعها في شجارات الشارع بصيغ متعددة، كل يوم. فجهاد هنا هو صورة عن الجزائري الغاضب.

أما في الصورة الثانية، فاللحظة أيضا لحظة انفعالية، وإن كان انفعال ايجابي، لقد عبرت "جيم"، بإعطائها الكلمة لجهاد وإعادة الحوار معه تماما كما حصل أول مرة، عن ذلك الحنين والأثر الباقيين في نفسها لذلك العناق الأول والأخير، البريء والطاهر والأبوي الذي حصلت عليه من والدها، فهو لم يعانقها قبل ذلك أبدا لأنه كان رافضا لوجودها وعاجزا عن الشعور بها، وعانقها بعد ذلك كثيرا لكنه لم يكن يعانق فيه "جيم" ابنته، بل كان يعانق فيها "جيم" المرأة وجنات الميتة. ذلك العناق هو الشيء الوحيد الحقيقي والجميل

1 الرواية، ص136.

2 الرواية، ص137-138.

الذي حصلت عليه من والدها، وهو فقط ما بقي لها منه بعد قتلها له، وكل ذكرياتها عنه منذ ركبت معه الطائرة نحو باريس، فكيف لا تستعيد "جيم" ذلك العناق كما كان وكما تود لو أنه استمر.

2.5 تعدد الأصوات من خلال الحوارية:

تعد الرواية متعددة الأصوات رواية حوارية على مستوى الشكل، والغاية، ولا يشترط في الحوار عموما وجود صراع وتدافع بين الآراء داخل النص بشكل واضح، وإنما بكفيها أن تتجاور وحسب، لكي تتحاور داخل وعي القارئ، بما يحركه التعدد الفكري، وما يستدعيه من تساؤل.

كذلك حوارية النصوص، التي تقوم على علاقات التفاعل النصي بين نص أدبي ما والنصوص السابقة واللاحقة علية كيف يؤثر فيها ويتأثر بها، يعيرها ويستعير منها، فهو يستعير من النصوص السابقة من خلال استدعاء الكاتب لتلك النصوص وتوظيفها في نصه، ويعيرها من خلال تأثيره في وعي القارئ بها وهو يستعملها وفق سياقاته الخاصة، وبما يتماشى مع أبطاله.

1.2.5 تعدد الأصوات من خلال الحوار الخالص:

تأخذ رواية جيم في نصفها الأول نمطا حواريا خاصا نوعاما، فهي من البداية وحتى الصفحة 200، حديث يدور بين شخصيتين هما "لمين" وجيم"، لكن هذا الحوار لا يأخذ طابع الحوار من حيث الشكل اللغوي إلا نادرا، فالذي يهيمن عليه هو طابع البوح، فهما لا يتناقشان حول المسائل التي يطرحانها لأنها حوادث شخصية عاشاها، ويعترفان بها لبعضهما البعض، ففي كل مرة طرف يكلم الأخر عن نفسه والآخر مجرد متلقي، لكن الحوار بينهما يظهر في لحظات قليلة خلال التعبير عن الآراء والمواقف الفكرية والأخلاقية فيظهر في عدة مواضع من الرواية ترتبط كلها بالتعبير عن مواقف فكرية محددة أبرزها تباين موقف جيم و لمين هو الحوار حول المسألة القبائلية، حيث عبر كل من جيم ولمين عن مواقف متباينة، فلمين كان ينظر إلى القبائل على أنهم «متمردون وعنصريون، ...يرغبون بالانفصال عن الجزائر. وهذه فكرة لا يمكن أن يقبلها

أحد»[1]، فردت جيم: «يا إلهي أنت لا تعرف كم قبائليا مات وكم قبائليا تم تعذيبه في السجن فقط كي يعترفوا به ولا يزيفوا هويته. أنت مثل كل العرب...، لديكم معلومات مضللة عن القبائل، لأنكم صدقتم ما عرضته شاشات التلفزيون واكتفيتم بما لقنكم إيها النظام علنا»[2]، وهنا يبدو التباين والصراع بين الموقفين واضح، لكن ينهي لمين النقاش عند هذا الحد قبل أن يتطور انفعال "جيم" بسبب موقفه الذي عبر عنه من القبائل ليعودا بعدها للاعترافات. لم تتطور وتتصاعد أبدا الحوارات بين الشخصيات بل كانت تنقطع دائما في البداية وتموت، لأن الرواية لم تناقش أي فكرة رغم أنها طرحت العديد من الأفكار المتباينة. فخلق بذلك شكل أخر من الحوار، إنه الحوار الغير مباشر الذي تخلقه علاقة التجاور المحافظة على المسافة بين مختلف الآراء والتصورات والأيديولوجيات التي تسبح في فضاء النص، دون أن تتصادم بشكل معلن، فرغم أنها تهادن بعضها البعض في الواقع النصي، فإنها تبدأ بالسجال والتعارض والتدافع بمجرد أن يقرأ القارئ النص،

2.2.5 تعدد الأصوات من خلال التناص:

تأتي رواية "جيم" فقيرة من حيث الاستحضار العددي للنصوص الأخرى، لكنها تعوض عن هذا الفقر بالتنوع الجميل والمعبر للنصوص المستحضرة، فقد استحضرت الرواية أربعة نصوص، وأولها هو صوت فيروز تغني «من يوم تغربنا وقلبي بيلم جراح/ ياريتنا بتخلص هالغربة تا قلبي يرتاح/ يا ريت منرجع نتلاقى وتفرح بينا الدار/ وقلوب الكانت مشتاقة لا تحن ولا تغار»[3]، جاء هذا الصوت من فيروز ليعبر عن ذلك التعب الذي تعيشه شخصيتا "جيم" و"لمين"، عن حنينهما للدار، عما يحمله قلبيهما من التعب والحزن وقد تفاعلت جيم مع هذا المقطع بدموعها.

---

1 الرواية، ص64 –65.

2 الرواية، ص65.

3 الرواية، ص 45.

وفي موضع آخر استحضر "لمين" مثلا شعبيا جزائريا، يتداول في شوارعها أكثر من بيوتها، والذي يقول «لي ذاق البنة ما يتهنى[1]»، يعبر عن هذا المثل عن علاقته بوردة التي لم يتركها حتى منحته القبلة وأخذ كل شيء بعدها، ثم ألقى بها إلى الموت. هنا يتحدث المثل عنه، هو الذي رغم اعترافه بأنه على خطأ لا يستطيع أن يتغير، بل يصر على تكرار أفعاله بشرب الخمر والزنا ويفعل كل شيء بحجة بانه لا يستحق المغفرة وأنه حتى لو غفر الله له فلن يغفر لنفسه.

كما استحضر لمين شخصية «راسكولنكوف»[2] من رواية الجريمة والعقاب، خلال حكمه عن قتل جيم لوالدها وعما عايشته، تماما كما دفعت الظروف القاسية راسكولنكوف للقتل والسرقة، لكن الشخصية تعبر عنهما معا، في تمثيلها للإنسان المنقسم عن نفسه بين صورة الطيب والشرير وتعبر عن "جهاد" كذلك بنفس الطريقة فالشخصيات الثلاث تعاني نفس معاناة "راسكولينكوف"، إلا وهي الفرار من جريمتها التي لا تخاف الناس فيها بل تخاف نفسها، الهروب من صوت الضمير.

يستحضر "جهاد" أيضا في رسائله فيلم "هانكوك" للمخرج الأمريكي بيتر بيرج، الذي يحكي قصة رجل وامرأة «بطلان خارقان للطبيعة، بإمكانهما فعل الكثير لأجل هذا الكوكب، ولكن ليس وهما معا، لأنهما إذا اجتمعا تضعف قدرتهما»[3]،ويدرك البطل أنها ستموت إن بقي بقربها، فيقرر التخلي عنها لكي تعيش، فيرحل وتعود هي للحياة، يستحضر جهاد هذا الصوت الدرامي الذي عبر عنه الفلم وهو يستعد ليرحل عن ابنته ليتعافى كل منهما بعيدا عن الآخر. لكن جيم ترسله للموت قبل أن تقتله جيم. المفارقة التي تقدمها الرواية أن

1 الرواية، ص96.

2 الرواية، ص 160.

3 الرواية، ص 192.

أمنية جهاد الأخيرة في أن تتعافى جيم وتعيش قد تحققت بعد موته، والموت شكل من أشكال الرحيل، هو ألطفها وأقواها وأصدقها ربما.

خـاتـمـة

حاولنا من خلال هذه الدراسة الوقوف عند جماليات تعدد الأصوات في رواية: جيم للكاتبة الجزائرية سارة النمس، والتي التفت إلى ما يعانيه الإنسان الجزائري من أزمات نفسية وصراعات مع ذاته وعالمه والآخرين.

ولقد جاءت "جيم" لتصف لنا التمزق الداخلي الذي يعيشه الفرد الجزائري وهو يقف في بلد متخلف بين قيم موروثة لم تستطع أن تحافظ على ثباتها بفعل تحولها لمجرد قواعد موروثة تكرر دون فهم الأفراد لقيمتها الفعلية في خلق هويته وتمايزه ومن انمساخه في الآخر المختلف، وبين قيم وافدة من هذا الآخر الذي يسدل على نفسه ستر الحضارة والتقدم المادي الخاوي من المعنى.

تنتهي دراستنا هذه لجملة من النتائج التي يمكن أن نلخصها في النقاط التالية:

- تعددت اتجاهات الرواية متعددة الأصوات وتعدد روادها.
- تثمين التجربة الروائية الجزائرية، وقدرة المبدع الجزائري على مجاراة أنماط الكتابة الآداب العالمية.
- ألغت سارة نمس من خلال جيم حق الإنسان في الحكم على الإنسان وقررت أنه ليس له أن يلوم ذي البلوى في بلواه، وإلا فما أسهل تقرير الأحكام حين لا تكون في حقنا، وما أسهل النداء بالفضيلة بلسان لم يعرف فتنة الرذيلة..
- عبر عنوان الرواية عن الطبيعة التعدية للرواية، ومثل صورة لحقائق محتملة باعتبارها تمثل جميعا صورة لحقائق محتملة، فتخلق بذلك موقفها الإيديولوجي الخاص بها والقائم على التعدد الداعي إلى إمعان النظر في كل ما أنتجه العقل الإنساني من آراء، ومذاهب وأفكار، والانتفاع منها جميعا ما وسعنا الانتفاع به.

- تعددت الأصوات في رواية جيم فانقسمت إلى:

صوت نسوي: تمثل في صوت البطلة جيم، وأصوات جنات وهند ووالدة لمين اللواتي مثلن صوتا واحدا، وصوتان متناقضان هما صوت وردة حبيبة لمين التي أحبته وتركها وناريمان حبيبته الثانية التي أغوته ولعبت عليه ثم تركته.

وصوت ذكوري: طغى فيه صوتان متباينان هما صوت لمين وصوت جهاد فكلاهما كان صادقا متدينا مؤمنا وانقلب إلى عاص، إضافة إلى صوت المدير الذي ظهر خلال وصف لمين وجيم له حيث بدا مشابها لجيم فهو يعرف ماذا يريد وأين ومتى وكيف.

- تسعى الرواية متعددة الأصوات لحمل القارئ على التأمل في البطل من خلال تأمله في ذاته، ثم تقلب اللعبة لتجعل البطل كيانا متخيلا يقبع في وعي القارئ ليتأمل في القارئ.
- تعدد الصوت الروائي وليد تعدد الرؤى لا تعدد المتكلمين وحسب، فقد عبرت كل شخصية رئيسية في رواية جيم عن نفسها بأكثر من صوت، وأقوى مثال عن هذا لمين الذي مثل صوت المؤمن والمذنب الذي لن يغفر لنفسه ما افقترفه، وجهاد التائه بين جنات التي ماتت وجيم ابنته التي تنتحل شخصية والدتها المتوفاة فكان تارة يخضع لهذا وتارة أخرى يؤنب ويعاتب نفسه
- تعددت الايديولوجيات في الرواية حيث تجسدت في مواجهة الإسلاميين النظام خلال العشرية السوداء فقد تذكر لمين والده الذي قتل عند رؤيته جيم تدخن وسط العامة، والقبائل في مواجهة العروبة عند مناقشة جيم ولمين حول المسألة الهوياتية والأمازيغية.
- ظهر تعدد الأصوات من خلال تعدد الأزمنة في مفارقتين الأولى عبارة عن لحظة تباين في تاريخ الجزائر"جزائر الأمن" و "جزائر الإرهاب"، أما الثانية تظهر من خلال تعدد المواقف بين "جزائر الثمانينات" و "جزائر الآن".

- يرتبط المكان بكيفية تبني وسط الشخصية له وكيفية تعبيرها عنه، وظهر هذا من خلال وصف جيم لقرية التي ستقيم فيها بتمنراست ومن تصوير جهاد لفرنسا بأنها بلد أوروبي لائكي متحرر.
- تحتوي الرواية على تهجين لغوي حيث تحدثت جيم باللغة الفرنسية في بعض المواضع، وآخر لهجي تمثل في تحدث والدة لمين وجهاد باللغة العامية وجدة جيم بالأمازيغية.
- تعد الرواية متعددة الأصوات حواية على مستوى الشكل، لكن ندرت فيها الحوارات الخالصة حيث هيمن على حواراتها طابع البوح لا المناقشة وتبادل الآراء، كما ظهر التناص في بعض المواضع في الرواية مثل أغنية فيروز.

ثراء رواية جيم بالأصوات الروائية المتعددة والمتباينة التي تجسد صراع الانسان، فقد كثرت في الرواية العديد من التقابلات والتباينات، لكن لم نستطع معرفة الصورة الحقيقية أو أين يكمن الحق. وهذا عزز في القارئ شعورا عميقا بعدم أهليته لتبين الحكم، فالكاتبة تقف وقفة محايدة، تسمح فيها للشخصية بالتعبير عن نفسها وعن العالم كما تراه.

نجحت سارة النمس في تظمين روايتها جيم العديد من مقومات التعدد الصوتي في بناء متماسك الأركان، وكانت الغاية من الرواية هي الحث على التساؤل والكشف عن حيرة الإنسان، وتعليم القارئ الانتفاع من تجارب الآخرين سواء أكانوا شخوصا واقعيين أو افتراضيين، دون أن يمنح لنفسه سلطة إصدار الأحكام.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر المراجع.

أ. باللغة العربية:

- **المصادر:**

1. جيرارد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ط1، بيروت للنشر والمعلومات، القاهرة مصر، 2003.
2. سارة النمس، رواية "جيم"، ط2، دار الآداب، بيروت – لبنان، 2020.
3. ميخائل باختين، قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التركي، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، 1986.
4. ميخائيل باختين، الايديولوجيا وفلسفة اللغة، تر: فيصل دراجي، مجلة الكرمل فصلية ثقافية، الاتحاد العام للكتاب الصحافيين الفلسطينيين، العدد السادس، ربيع 1982، بيروت لبنان.
5. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ط1، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة مصر، 1987.
6. ميخائيل باختين، الماركسية والفلسفة واللغة، تر: محمد البكري، ط1، دار توبقال المغرب، 1986.
7. ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986.

- **المراجع:**

1. ثيدور أدونو، وضعية السارد في الرواية المعاصرة، تر: محمد برادة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العاملة، العدد 2، 1993.

2. جميل حمداوي، الشعر العباسي في ضوء المقاربة الكرونوطوبية، ط1، دار الريف للطبع النشر والتوزيع، المغرب، 2019.

3. جميل حمداوي، المقارنة الكرونوطوبية بين النظرية والتطبيق –رواية جبل العلم لأحمد مخلوفي أنموذجا–، ط1، دار الريف للطبع والنشر الإليكتروني، المغرب، 2017.

4. جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي، ط1، شبكة الألوكة، 2011.

5. حميد لحميداني: أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، ط1، منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية، الدار البيضاء المغرب، 1989.

6. حميد لحميداني، النقد والإيديولوجيا (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، 1990.

7. صليحة مرابطي، حوارية اللغة في رواية تماسخت دم النسيان للحبيب السايح، دار الأمل، الجزائر، 2012.

8. عبد القادر رحيم، علم العنونة دراسة تطبيقية، ط1، دار التكوين، دمشق سوريا، 2010العراق، 1986.

9. عمرو عيلان، الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ط1، منشورات جامعة منتوري قسنطبنة، الجزائر، 2011.

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

11. مريم فريحات، المواجهة الحضارية في الرواية البوليفونية العربية، رواية أصوات، لسليمان فياض أنموذجا، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 36، الأردن، 2009.

12. ميلان كونديرا، فن الرواية، تر: خالد بلقاسم، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2017.

13. هنري ترويا، دوستويفسكي حياته وأعماله، تر: علي باشا، ط3، دار علاء الدين، دمشق سوريا، 2010

- **المجلات:**

1. أمل محمد على أبو شويرب، سيميائية العنوان والغلاف في رواية لإبراهيم الكوني (الدمية)، المجلة الجامعية، جامعة صبراتة، العدد 21، المجلد 5، ليبيا، أغسطس 2019.

2. عواطف عبد الكريم، تعدد التصويت في الموسيقي، مجلة فصول، المجلد 5، د.ب، العدد 2، 1985.

3. منيرة شرقي، المبدأ الحواري عند باختين، مجلة الدراسات الأدبية والفكرية، العدد 3، مركز جيل البحث العلمي، الجزائر، سبتمبر 2014.

- **<u>الرسائل والأطروحات:</u>**

1. محمد مرزوق، الحوارية في الرواية الجزائرية التعدد اللغوي والبوليفوني في أعمال وسيني الأعرج الروائية، (أطروحة دكتوراه نقد عربي حديث ومعاصر)، كلية الآداب واللغات والفنون جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس الجزائر، 2015-2016.

2. جسيمة مسكين، شعرية العنوان في الشعر الجزائري المعاصر (رسالة دكتوراه في الأدب الحديث والمعاصر)، جامعة وهران السانية، الجزائر، 2014/2013.

➢ **المواقع الالكترونية:**

1. جميل حمداوي، أنواع المقاربات البوليفونية في تحليل الطابات والملفظات والنصوص، شبكة الألوكة،2015، على الرابط:www.alukah.net

2. جميل حمداوي، حميد لحميداني والصورة الروائية البوليفونية، شبكة الألوكة الأدبية واللغوية، ت.ن: 13/12/2013، ت.ع: 11-05-2022، سا: 04:04، رابط . www.alukah.net/literature_language

3. جميل حمداوي، أنواع المقاربات البوليفونية في تحليل الملفوظات والنصوص والخطابات، شبكة الألوكة، ت.ن: 15-10-2015، ت.ع: 05-06-2022، الرابط: https://www.alukah.net

4. سليمان زين الدين: جيم رواية لشخصين في رحلة انفصام داخل القطار، –الجزائرية سارة النمس تقرأ الماضي في مرآة الواقع–، موقع: اندبندنت عربية، 20. يناير 2020، سا: 22:24، على الرابط: https://www.independentarabia.com/node/87986

ب. باللغة الفرنسية

1. Dictionnaire ACHETE : livre 2015,58 rue jean bleuzen, CS70007,92178VANVESCEDEX.
2. Petit Larousse : librairie Larousse, 17 rue de Montparnasse, paris, édition :1986,en France

الفهرس

الفهرس	الصفحة
شكر وعرفان	
اهداء	
مقدمة	أ
الفصل الأول: تعدد الأصوات الروائية: مفهومها، روادها ومقوماتها.	
1. مفهوم تعدد الأصوات "البوليفونيا".	4
1 معنى تعدد الأصوات "البوليفونيا" من الناحية اللغوية.	4
2.1 مفهوم تعدد الأصوات "البوليفونيا" من الناحية الاصطلاحية.	6
2. موقف النقاد من تعددية الأصوات.	10
1.2 عند الغرب	10
1.1.2 عند ميخائيل باختين.	10
2.1.2 عند ميلان كونديرا.	15
2.2 عند العرب.	19
1.2.2 عند حميد لحميداني.	19
2.2.2 عند محمد برادة.	21
3. مقومات تعدد الأصوات الروائية.	26
1.3 تعدد الأصوات (البوليفونيا) من خلال البعد الحواري.	26
1.1.3 الحوار الخالص.	27
2.1.3 التهجين.	28

2.1.3 الأسلبة.	29
2.3تعدد الأصوات (البوليفونيا) من خلال البعد الفني.	30
1.2.3 تعدد الشخصيات.	31
2.2.3 تعدد الإيديولوجيات.	32
3.2.3 تعدد أنماط الوعي/ الرؤى.	40
3.3 الأصوات (البوليفونيا) من خلال البعد الزمكاني.	42
الفصل الثاني: مظاهر التعدد الصوتي في رواية جيم.	
1. قراءة في تعددية الأصوات من خلال العنوان والغلاف.	47
1.1 من خلال العنوان "جيم".	48
2.2 من خلال الغلاف.	52
2. تعدد الأصوات من خلال الشخصيات.	54
1.2 الصوت النسوي.	55
1.1.2 صوت البطلة جيم.	55
2.1.2 صوت واحد وثلاث صور.	57
3.1.2 الصوت ونقيضه.	59
2.2 الصوت الذكوري.	61
1.2.2 لمين وجهاد صوتان متباينان.	62
2.2.2 صوت المدير.	65
3.2 تعدد الأصوات عند الشخصية الواحدة.	66

4.2 القارئ وشخصيات رواية "جيم".	69
3 تعدد الأصوات من خلال تعدد المنظورات والإيديولوجيات.	71
1.3 تعدد المواقف الإيديولوجية حول المسألة الدينية والأخلاقية.	72
2.3 تعدد الإيديولوجيات حول المسألة الوطنية السياسية والهوياتية.	75
1.2.3 تعدد الأصوات الأيدولوجية حول المسألة الأمازيغية.	75
2.2.3 تعدد الأصوات الأيدولوجية حول العشرية السوداء.	76
4 تعدد الأصوات من خلال التعدد الزمكاني (الكرونوطوبي).	77
1.4 تحديد الإطار الزمكاني للرواية.	78
2.4 تعدد الأصوات من خلال تعدد الأزمنة.	79
3.4 تعدد الأصوات من خلال تعدد الأمكنة.	80
5. تعدد الأصوات من خلال تعدد اللغات والأساليب.	83
1.5 تعدد الأصوات من خلال التهجين.	83
1.1.5 من خلال التهجين اللغوي.	84
2.1.5 من خلال التهجين اللهجي.	85
2.5 تعدد الاصوات من الحوارية.	87
1.2.5 تعدد الاصوات من خلال الحوار الخالص.	87
2.2.5 تعدد الاصوات من خلال التناص.	88
الخاتمة.	91
قائمة المصادر والمراجع.	95

الفهرس.	**100**