آليات اشتغال اللغة الروائية/مقاربة حوارية

نورة بعيو*

الملخّص

يركّز هذا المقال على الكيفية التي تشتغل بها اللغة في النصّ الروائيّ من منظور الناقد الروسي (ميخائيل باختين) مؤسّس النقد الحواريّ، وذلك من خلال آليات حدّدها في إطار الخطّ الأسلوبيّ للرواية بهدف تشخيص خطاب الآخر، وتتمثّل في التهجين، الأسلبة، والمحاكاة الساخرة ،والسخرية، حيث تسهم في خلق ازدواجية صوتية ضمن الملفوظ الواحد، والكلمة الواحدة، عبر تنويع في مواقع استعمال اللغة في إطارها المتداول، فهذا التحوّل في فهم اللغة والتعامل معها يؤدّي إلى إنشاء تنوّع كلاميّ واضح يسهم في توسيع دائرة حوارية الرواية.

كلمات المفاتيح : الحوارية، الخط الأسلوبيّ، التشخيص اللغويّ، خطاب الآخر، المونولوجية، التهجين، المحاكاة الساخرة، السخرية، الأسلبة، الملفوظ.

Abstract:

This essayfocussed the mannerlanguageacts in the noveltext in the view of the Russian critic Mikaël Bakhtine, the pioneer of dialigistcriticism, through the mechanisms hedetermined for the novelstylistic line, so as to personify the other's discourse, the mechanismsembodied in hybridization, stylization, parody, irony, contributing in creating a phoneticbinary within the samelanguage by its divers uses in its mostcommon context. This transformation of view in the language conception leads to the creation of adiversity of speechthatwidens the novel dialogism.

Key words: Dialogism, stylistic race, language personifying, other's discours, monologism, hybridazation, parody, irony, stylization, the worded.

جاء في كتاب « فيليب دوفور» Philippe Dufour, la pensée romanesque du langage بأن ميخائيل باختين بلور اتجاهاً دشنه مفاده أن هناك فكراً روائيًا للغة يتمظهر في الحوارية le dialogisme والشكل الروائي ووعي الكاتب بتاريخ اللغة التي يستعملها والمتخيّل الذي يحمّلها إياه(1).

*قسم اللغة العربية وآدابهاجامعة مولود معمري ـ تيزي وزو ـ الجزائر .

وإذا ربطنا بين هذا التوجه والخطاب الروائي العربي بعامة ، والمغاربي بخاصة ، نلاحظ أن اللغة الروائية تطمح إلى التغيير بما يناسب تغيير الفكر والتعامل مع المحيط والعالم برؤية جديدة ذلك أن العلاقة بين اللغة والفكر والواقع الاجتماعي من جهة ، والوعي واللاوعي من جهة أخرى ، في النص الروائي تتخذ أشكالا متعددة ، وخاصة أن الفن الروائي صارت له إمكانية استيعاب خطابات وأجناس مختلفة ، يقول « فيليب دوفور»: « إن الشكل الروائي أضحى فضاءً ديمقراطيًا يفرض على عدد لا حصر له من الأفكار والخطابات أن تتحاور داخله »(2) .

لقد صارت مسألة « اللغة الموضوع » أي التفاعل مع اللغة الروائية ، من المسائل الحساسة والمعقدة ، ولاسيما عندما نربطها بسيرورة التغيّر ، وذلك لأمرين:

الأول: لم تتمكن الرواية العربية عموما ، منذ ظهور « زينب » من إنشاء اتجاهات كبرى فنيا وإيديولوجيا ، كما تبلور في الرواية الأوربية (الهزلية ، الفروسية ، الرعوية ، الاختبار ، الواقعية...الخ).

والأمر الثاني: يرتبط بمفهوم اللغة الروائية وسط كمّ هائل من المناهج الألسنية والأسلوبية المتجددة والمتباينة باستمرار(3) .

ويمكن أن نخفف من حدة هذه الإشكالية إذا اعتمدنا الطرح « الباختيني » يقول « ميخائيل باختين » : « إن الرواية هي التنوع الاجتماعي للغات، وأحيانا اللغات والأصوات الفردية ، تنوعًا منظمًا أدبيًا...الرواية هي مزيج من اللهجات الاجتماعية لمجموعة بشرية معينة ، ورطانات (jargons) مهنية ، ولغات الأجناس التعبيرية وطرائق كلام بحسب الأجيال »(4) .

إن « م. باختين » يرفض أن تكون اللغة عبارة عن نسق من الوحدات والمقولات النحوية المجردة ، بل يعتبر اللغة كائنا اجتماعيا حياً ، ومشبعا إيديولوجياً ، وعلى هذا الأساس يبني الناقد الروسي مفهومه لحوارية اللغات/ الخطابات والنصوص على مختلف الأبعاد الاجتماعية والسياسية والتاريخية والفلسفية والنقدية وغيرها.

فما هي الآليات والأدوات التي يتسلح بها الروائي المغاربي المعاصر لصياغة الموضوعات المختلفة ولاسيما بعد فترة الثمانينات من القرن العشرين ، مع العلم أن هذا الروائي مطّلع في الغالب الأعظم على إجراءات النقد الروائي المعاصر ، بحكم ازدواجية اللغة التي مكنته من لغة الآخر واستيعابه ثقافته فرنسية كانت أم إنجليزية.

وهكذا يمكن القول إنه كان للكتابة القصصية والمسرحية بالإضافة إلى

الصحافة والترجمة ومختلف أشكال المثاقفة الأثر الواضح في تطويع اللغة العربية وابتكار المفردات والتراكيب المتصلة بالراهن المعيش وحاجاته التعبيرية ، بسبب ارتباط الفن الروائي بالحاضر والمستقبل ، لأنه شكل مفتوح على عوالم عديدة ، بالإضافة إلى علاقاته المختلفة بجدلية اليومي المتغيّب ، الأمر الذي يجعلها لا تستأذن المجامع والمعاهد اللغوية لابتداع كلمات وعبارات جديدة تناسب هذا التحول في مجالات الحياة المختلفة. وبهذا راحت الخطابات الروائية المغاربية تتجاوز القاموس الموروث الحريص على نقاء اللغة العربية وصفائها ، بدلا من تطويع اللغة وتوسيع إمكاناتها التعبيرية من خلال توظيف آليات التنوع الكلامي والأسلوبي بكل تمظهراته ، بالإضافة إلى أطر التعدد والتفكك اللغويين من مستويات وأنماط لغوية متباينة كما مثلته خطابات فترة ما بعد الثمانينات. وعليه فإن التوجّه العام للرواية العربية بعامة والمغاربية بشكل خاص ، ينحو إلى الإبداع باللغة وداخلها ، باعتبار أن اللغة لها محركها الذاتي وإمكاناتها الخاصة ، فهي تتحرك وتتطور وسط التفاعل اللغوي الحي في المجتمع(5) .

ويندرج هذا المسعى في إطار اشتغال الكتابة الروائية المغاربية على اللغة بأفق حداثي يتأسس على إعادة النظر في أدواتها ووظائفها داخل النص الروائي ، ومن ثم التجديد فيها وبها، لتتحدد خصوصية الرواية المغاربية متجاوزة النظرة السلفية الماضوية للغة وإيحاءات الحظر والتحريم ، فتصير موضوعًا بارزًا للتشخيص الفني الذي هو أساس أي تنوع كلامي وأسلوبي داخل الرواية ، فيكون هذا التنوع مقابلاً للاتجاه الثابت والجاهز للغة ، تنوع يحتضن لغة جديدة أو محتملة بما يناسب تحوّلات الراهن المتغيرة والمتجددة باستمرار(6) ، ومثل هذه الإمكانات تؤكد تغيّر اللغة الدائم ومرونتها اللامحدودة في استيعاب مختلف الأجناس التعبيرية الأدبية وشبه أدبية وغير أدبية ، تدخل هذه الأجناس الروائية محمّلة معها لغاتها الخاصة منضدة stratifiéeوحدتها اللسانية تنضيدا تراتبيا(7) .

وهكذا يمكن اعتبار التشخيص الفني للغة lapersonnification de lalangue كعنصر حداثي في الخطابي الروائي المغاربي والذي اعتبره « م. باختين » المعضلة المركزية لأسلوبية الرواية ، ومن ثم فهي أيضا معضلة التشخيص الأدبي للغة. وعليه فالإشكالية الأساس في الرواية هي طرائق تشخيص خطاب الآخر discours d'autruiسواء كان شخصية حكائية كذات مجسدة أو كمركز لإرسال خطاب محدد أي من جهة معينة ، ويتمظهر هذا التشخيص الفني للغة لتحقيق الخط الحواري في الرواية حسب « باختين » في الآليات التالية:

أولاً : التهجين L'hybridation ، وهو عبارة عن مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد ، أي التقاء وعيين لغويين مفصولين بحقبة زمنية أو بفارق اجتماعي أو بهما معا على ساحة ذلك الملفوظ ، فالتركيب الهجيني هو ملفوظ énonce hybrideينتمي حسب المؤشرات التركيبية والأسلوبية إلى متكلم واحد ، ولكن عمليا امتزج فيه ملفوظان وطريقتان ولغتان ورؤيتان إلى العالم.

ففي كلام « دنيا » خالة « مي » بطلة رواية « كريما توريوم/ سوناتا لأشباح القدس » تهجين واضح ، حيث نقرأ موقفين مختلفين ولغتين متصارعتين بين ذهنيتين متباينتين لكل من « دنيا » وأختيها المتواجدتين معها بمدينة نيويورك ، تقول: « لا ، المخ عندما ينغلق ، كل شيء يطير في الهواء ، كانتا مملوءتين بالنور عندما دخلتا إلى نيويورك ، بعد سنوات وضعتا الحجاب وتريدان الآن الانعزال في البيت وتطلبان مني أن أوقف البيانو بار ، عمل مثل هذا ، في ظنهما معطى للرجال وليس للنساء ، سمحتا لزوجين غبيين أن يتصرفا في حياتهما... »(8) .

يُظهر لنا هذا الملفوظ الذي يعود في الأصل للمتكلمة « دنيا » ، عقلية المرأة المتحررة ، المسؤولة عن مواقفها والمقتنعة بسلوكاتها وطريقة تفكيرها ، وفي الآن نفسه هناك لغة الأختين الخاضعتين لزوجين متسلطين ومستبدَّيْن فَعَلاَ بهما ما شاءا فالأختان مصدر لإمتاع هذين الزوجين/ الرجلين لا أكثر.

وفي سياق آخر ، نلاحظ هذه المفارقة الواضحة بين القانون الإنساني الطبيعي العادل ، وقانون شرعته اليهودية على أرض تدّعي أنها أرضها لوحدها فقط، فترفض حتى دفن جثة في أرضها الأصل. جاء في كلام « مي »: « ما الذي يخيف الناس من أن تدفن في أرضك ؟ هل صارت حتى جثتنا مخيفة إلى هذا الحد ؟ يبدو أنهم يرأفون عليّ من الصدمة أكثر من خوفي على نفسي ، أعرف أن القدس لم تعد قدسي...أي قانون هذا الذي يحرم إنسانا من رؤية أرض نبت فيها وعجن من تربتها وشمسها أكثر من ذلك الذي سرق أرضي...(9) .

ففي ملفوظ « مي » نجد لغتين/موقفين متصارعين ، لغة الظالم المستبد إلى درجة الإجرام ، ولغة المظلوم الذي استلبت أرضه أو انتزع منه حق مشروع هو الدفن في أرضه الأولى ، وكأن هذا المتسلط يخشى حتى من الأموات.

أما في خطاب « العلاّمة » لبنسالم حميش « نستمع إلى أحد المتكلمين يقول: « أما قولي بإزالة غرس الكروم ، ضمن باب اجتثاث الشر من أصله ، قبّح الله الخمر وشاربها وصانعها والمتاجر فيها ، وأما المحتج بكون اليهودي والنصارى القاطنين بيننا تبيح لهم شريعتهم معاقرة الخمر، فهذا شأنهم في بيوتاتهم دون

الحقول والمحلات العمومية في دار الإسلام...»[10].

في هذا الملفوظ الصراع واضح بين موقفين أي لغتين ، لغة رجل الدين ، المسلِم المتشدد والحريص على تطبيق الشريعة والحدود تجاه تحريم الخمر ، فلا تجاوُز ولا تسامح ولا تعايش مع الأديان والمعتقدات الأخرى ، وفي مقابل هذا الموقف ، نجد لغة المتساهل الذي لا يبالي بقيد أو شرط خاصة في وسط تتعايش فيه طوائف دينية متعددة من مسلِمة ونصرانية ويهودية ، لغة لا تأبه برد فعل الآخر أي المسلِم ، فهي لا تفرض عليه معاقرتها ، ولكن ترفض أن تمنع من يشربها خارج البيوت والديار.

لقد امتزجت في هذا الملفوظ لغتان أي رؤيتان متصارعتان ، وبالتالي موقفان متضادان من العالم.

ثانيا : العلاقات المتبادلة المشحونة بالحوارية بين اللغات أو ما اصطلح على تسميته «م. برادة» باللعب الهزلي مع اللغات ، وهذه العلاقات تتكشف من خلال:

1. الأسلبة: la stylisation.

أشار«ميخائيل باختين» في أكثر من موضع إلى أهمية هذه الظاهرة الفنية والأسلوبية في خلق الثنائية الصوتية في الرواية ، مما يؤدي إلى إضفاء سمة التعددية التي تبعدها عن الخط الأحادي أو المنولوجي. والأسلبة تعني أن المتكلم يحتفظ بكلام الآخر/ الغير ويقوم بأسلبته لخدمة نواياه الخاصة ، فيضفي عليه نبرته intonation الخاصة قد تتعارض دلالته مع القصدية السابقة أو تتوافق معه ، فنحن إذن أمام كلام مؤسلِب وآخر مؤسلب ، ويدخل في هذا الإطار أسبلة مختلف أشكال التعبير المكتوبة والمتداولة الشعبية الرفيعة والمبتذلة ، المقدسة والمدنسة...الخ[11].

ففي أحد سياقات نص «العلاّمة» يرُدّ أحد الشخوص وهو«عبد الرحمان» على كاتبه «حمو» في موضوع سهو العارف قائلا: «ولا ريب أني سطّحت في مواضع أخرى وكَبَوْت فتنكرت لمبدئي الداعي إلى تأمل الأخبار وعرضها على القوانين الصحيحة حتى يقع تمحيصها بأحسن وجه ، فسهوت عن وصية علي كرّم الله وجهه ، إعقلوا الخبر ، إذا سمعتموه عقل دراية لا عقل رواية ، فإن رواة العلم كثير ووعاته قليل»[12].

هنا يؤسلب عبد الرحمان كلام علي بن أبي طالب ليمرر فكرته / قصده ، مقرا أنه لم يعمل بوصية «علي» فهو لم يتأمل الأخبار ولم يخضعها للفحص العقلي الدقيق مما جعل تحليله لبعض الموضوعات سطحيا ، كما ارتكب أخطاء

متنوعة في أخرى وكأن به لم يلتزم بوصية «علي بن أبي طالب» الذي نصح بالتزام العقل والذكاء في جمع العلم ، لا التزام الكثرة والسرعة في نقله.

ويؤسلب السارد من النص القرآني ليحقق قصدية معينة تتضمن موقفه من الحياة السياسية في البلاد التي يعيش فيها ، حيث لا حياة ولا وجود بدون نساء وجمال وطرب ومتعة من جهة ، ومن جهة أخرى ، في الوقت الذي تضحي فيه فئات عديدة وتموت في سبيل استرجاع أرض الأجداد ودحض تواجد الأعداء ، نجد فئات أخرى تنعم وتلهو في الحانات ومجالس الطرب والغناء ، يقول «النديم» للسارد« مغنيتنا لهذه الليلة ، يا أستاذ لو رأيت جسدها المبارك لاقتنعت معي أن السياسة إذا قيست به خردلة أو مهزلة...ألا ترى معي ، يا سيدي ، أن رباعيات الحكيم تبلغ مع مطربتنا أعالي فتنتها ، فتخرج من حنجرتها لؤلؤاً منثوراً ونوراً على نور »(13) .

تكمن الأسلبة في هذا الملفوظ في عبارات: «المبارك»و«نور على نور» ، حيث قام «نديم»الحانة بأسبلة للكلام المقدس من سورة «النور» ﴿اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ﴾(النور: 34) .

وأسلبه النص القرآني في خطاب«العلامة»كشف لنا عن دلالات مختلفة(14) .

2. المحاكاة الساخرة / الباروديا la parodie

هي كذلك نوع من أنواع العلاقات المتبادلة المشحونة بالحوارية بين اللغات ، ففي الباروديا يتحدث المؤلف بواسطة الآخرين أي يستعمل كلامهم فيدخل فيه اتجاها دلاليا يتعارض تماما مع نزعة هذا الكلام الغيري ، مما يؤدي إلى خلق تصادم مع صاحب الكلام الأصلي فيجبره على خدمة أهداف تتعارض تماما مع الأهداف التي قصدها الكلام قبل المحاكاة. فالصوت الثاني وهو ضمني « implicite »يخلق تصادما واضحا عندما يجعله المؤلف يستقر في كلام الغير(15) ، في هذه الحالة تشبه الباروديا الكلمة الغيرية التهكمية ذات الدلالة المزدوجة التي تنقل النزعات والمواقف المعادية لها ، فإذا كانت كلمة المؤلف في الأسبلة تستقر في كلمة الغير دون أن نصل إلى حد التصادم الحاد ، فإن في المحاكاة الساخرة يتحدث المؤلف / السارد بواسطة الآخرين أي يوظف كلماتهم ويحمّلها دلالات تتصادم مع النزعة القَبْلية ، ليصير الكلام يخدم أهدافا تتعارض مع تلك التي وُضعت من أجلها أصلا.

يقول : «العلامة» لكاتبه« حمو» : «هل يتّسع عقلُك يا حمو أو حسك

الطبيعي لتصديق نزول الإسكندر في صندوق زجاجي إلى قعر البحر ، وذلك بغية تصوير الدواب الشيطانية التي تمنعه من تشييد مدينته ، ثم وضع تماثيل لها تناط بها مهمته تخويف الدواب وتطريدها ؟»(16).

إن هذا المقطع الكلامي/ الملفوظ في الأصل من وضع وتسجيل الرحالة «ابن بطوطة» المدونة في قصص رحلاته ، وهو عبارة عن قصة من نسج الخيال ، لأنه في عصر «ابن بطوطة»(ق7هـ) لم تكن تقنيات الغوص في أعماق البحار متوفرة لتجعل الغطاس يصوّر ما تخفيه عوالم هذه الأعماق ، ليكشف أعداءً منعوا أحد الملوك لتحقيق حلمه في بناء مدينته في قاع البحر ، فحصّن نفسه بصندوق زجاجي ونصب تماثيل تخيف دواب البحر. وبالتالي لا يمكن مواجهته ومقاومة بطشه ، فكما تمكن من العباد على اليابسة يحاول أن ينشر بطشه في قعر البحر...الخ.

وإن كان لمثل هذه القصص صدى واسع في زمن غاب أو غُيّب فيه كل احتكام للعقل والمنطق الطبيعي ، فإن ذلك مقبول ، وهذه هي الدلالة الأولية / الأصلية. أما وأن العلامة يعيد صياغة هذه القصة بواسطة الباروديا ، فإنه يدمج فيها دلالة أخرى متعارضة تماما معها ، وهو يحاول أن يسجل الوقائع التاريخية قراءة ومراجعة ثم مقارنة ، فيولد بذلك صوتا آخر مقابل الصوت السابق/ الأصلي ، فيتصادم معه ليؤكد أن مثل هذه القصص/ المعلومات التي تضمنها التراث العربي والسجل التاريخي. كان الهدف منها تخويف وترهيب السذج وضعاف العقول من الرعية حتى تطول فترة الاستبداد والسيطرة وتبعية الضعيف للقوي ، والمؤلف / الراوي الأصلي وهو يكلّف الراوي الضمني بمحاكاة هذا الكلام ، فلأنه يعيش في عصر صار فيه العالم عبارة عن قرية صغيرة محكومة بشبكات معلوماتية جد متطورة ، يحتم عليه مراجعة وغربلة السجل التاريخي العربي الذي وصلنا مثقلا بمثل هذه الترهات والخرافات المناقضة للعقل السليم.

وفي سياق آخر ، يرُد ابن أحد معارف«العلامة»لمّا سأله عن مدفن أبيه الذي مات مقتولا ، وهما حول طاولة في إحدى الحانات على شط النيل ، بعد أن طلب من النادل إحضار قنينة خمر قائلا : «الحلال بيّن والحرام بيّن اختر ما شئت لا مؤاخذة ، أثقل شيء على خاطري يا حاج ، هو التقريع والعتب ، حصتي منها نلتها فوق اللزوم مع المرحوم ... الإنسان في أمور كثيرة مسيّر ، هل اخترتُ أن أكون ابن «الطنبغا الجوباني» حتى تحرّم عليّ السياسة وأحشر بين أولاد الناس؟ هل شاورتني الأقدار في صقل اعوجاج حياتي أو في تكالب المحن عليّ ، وإذن فعليّ بالمرور في هذه الدنيا كيفما أتُفق ، كظل زائل أو سحابة صيف. وعلى الله

في الدارالأخرى بالنسيان والعفو »(17).

إن العبارات : « الحلال بيّن والحرام بيّن» الإنسان في أمور كثيرة مسيّر « حرّم عليّ السياسة» ، « هل شاورتني الأقدار في صقل اعوجاج حياتي» « لمرور في الدنيا كيفما اتفق» ، و« على الله في الدار الأخرى بالنسيان والعفو».

لقد قام المتكلم هنا ، بمحاكاة موقفين ، الأول: محافظ ، عارف بقوانين التشريع الإسلامي وأسسه كجهل الإنسان للغيب وأن الأقدار تسيّره ويجب أن يعتقد بوجود دار أخرى.

أما الموقف الثاني ، فهو الرغبة في أن يكون الإنسان طرفا فاعلا في السياسة، والعبث بمآسي الحياة وهمومها .

ولكن هذا المتكلم يجعل هذين الموقفين يتصادمان مع موقفه هو ، الذي يُقرّ بأن الإنسان العاقل لا يعتقد بأنه لعبة في يد الأقدار ورجال السياسة المستبدين، عليه أن يثق بنفسه وبخالقه طالما أن ثمة دارا أخرى ، يتحمل كل المسؤوليات بكل قناعة شخصية ، فالمتكلم راح يمرّر هذا الموقف بطريقة ساخرة واضحة من خلال عبارتي: شاورتني الأقدار في صقل اعوجاج حياتي ، وعلى الله بالنسيان والعفو..» فإضفاء صفتي النسيان والعفو على الخالق ومشاورة الأقدار وسيلة للهروب من واقع لم يعد باستطاعة المرء تحمله وكأني به دخل عالم اللامعقول الذي يولد التهكم والسخرية.

وفي نص « كريماتوريوم / سوناتا لأشباح القدس» نقرأ هذا الكلام المسرود في شكل حوار مسترجع بين « مي» وابنها « يوبا» قالت هي: « شيء في هذا العالم يسير بشكل غلط ، أحاول أن أفهم ، لكن مُخي لا يسعفني ، ماذا حدث لهذه الأرض ما هي الخيارات التي تركوها لنا في عالم لم يعد يريح أحدا ، بما في ذلك الذين شيّدوه ليشبههم في جبروته وتوحشه؟ إما الانتساب إلى مجانين يصنعونهم لنا لتلبية شهواتنا المبطنة في الانتقام ، أو يرمون عند أقدامنا أحزمة ناسفة ويشجعوننا على ارتدائها وتفجير أنفسنا في أي مكان على اعتبار أن العالم كله مضاد لنا وأينما متْنا أو قُتلنا فثمة أعداؤنا؟ إنهم يصنعون لنا اللون الذي يجب اعتماده... والكتاب الذي يجب أن نقرأه والسياسة التي علينا اتباعها...بل يحددون لنا ما يجب أكله وشربه... لكي لا نرى ما يحدث في الجهة الأخرى من ضفافنا ، لهذا يصبح الحذر مضاعفا لتفادي السقوط في لعبة القتلة العدميين أو في يد من يحرك العالم على هوى مصالحه...»(18).

إن « مي» أعادت كلام الآخر ، وهو كلام مشبع بصفات وممارسات ترتبط

بـ : الجبروت ، الوحشية ، حب الانتقام ، العزلة ، القتل العشوائي ، الكراهية ، الأحادية في الفكر والسياسة ، الخوف من القتلة العدميين والمتطرفين ، وكذلك الخوف من الامبريالية العالمية بزعامة أمريكا وإسرائيل ، فلا فرق عندها بين الحاكم والمحكوم ، بين دكتاتور مجرم والشعب الضحية ، وكأن الثاني مختزل في الأول.

إن هذين الإطارين يجمعهما قاسم مشترك هو الترهيب واحتكار الكلمة والقتل العمدي بهدف التصميت والتغييب ثم الإلغاء لهؤلاء الذين يمتلكمون الحق في الأرض والحياة والموت عليها.

إن « مي » بهذه المحاكاة الساخرة تؤكد رفض مثل هذه التوجهات الفوضوية المتطرفة والمتسلطة بكل أبعادها اللاإنسانية ، ذلك أن صوتا مثل « مي » يتوق إلى حياة إنسانية طبيعية ومشروعة ، حياة الحرية والنسبية على صعيد العقل والفكر ، كما على صعيد المعتقد.

إن الأسلوب البارودي قد وُظّف بكثافة واضحة في خطاب « كريماتوريوم » ولاسيما عندما يكون السارد هو « مي » ، فبعد وفاة « دنيا » خالة « مي » المالكة لمطعم أنيق كان عبارة عن قاعة لعرض اللوحات الفنية والاستماع إلى الموسيقى الخالدة بقيادة « لودميلا » العازفة على بيانو « ريتشاردسون » الذي كانت تفضله الخالة « دنيا » تقول « مي »: وقفت أنا و« لودميك » عند المدخل طويلا...لم نسمع موسيقى ولكننا سمعنا ضجيجا وصراخ الزبائن وهم يتنافسون على الأمكنة المطلة على الشارع ، والشباب وهم يترافسون في الزاوية التي خصصت للألعاب الإلكترونية العنيفة. العقل الذي كان يسيّر المطعم كان عقلا يبحث عن ربح سريع ، أكثر من ربح صديق أو زبون جميل...احتلت طاولات الأكل كل فضاءات التهوية الفارغة...حتى مكان البيانو... وضعوا فيه العديد من الطاولات...حتى اسمه تغيّر من « دنيا » إلى: « عند ماجدة وسارة أكل شرقي سريع « صار المطعم يعج بالناس العوام... »(19).

نلاحظ في هذا الملفوظ إقرارا بموت الفن وضياع الفنان ، إذ عُوّضت قيمتهما الخالدة بالماديات السريعة والمربحة ، فقاعات المطعم التي كانت خاصة بعرض اللوحات الفنية صارت مليئة بالضجيج العارم ، والبيانو الذي كان منبعا للموسيقى الهادئة والحالمة عُوّض بصناديق الألعاب الإلكترونية المحرّضة على العنف وثقافة العداء ، حتى هوية المطعم مُسِخت وشُوّهت بواسطَة الاتجاه الاستهلاكي المتهور. فالموقفان متعارضان في العمق ، بين ثقافة تبحث عن خلود القيم الفنية ، وبين ثقافة همها استهلاك جامح ولا محدود بهدف تجاري مادي محض ، إنها المفارقة بين سلطة المادة / المال وسلطة القيم الروحية / الفن.

وكمثال آخر « للبارووديا » وفي الصفحة (248) من رواية « أيام الرماد » لمحمد عز الدين التازي[20] نجد توظيفا لأساس« بارودي » ، من خلال إدراج القارئ / المتلقي كعنصر فاعل في القصة ، وجعله يشتغل داخل النص الإبداعي وسط مجال واسع للمحاكاة الساخرة ذات القصديات المتعددة كالاستعلاء والتهكم والاستصغار ، يتحقق ذلك بطريقة كرنفالية واضحة ، يقول السارد: « والقارئ لا بد له أن يقع في فخ الرواية ، أنت أيها القارئ السهل ستسقط في الفخ...ستقرأ قراءاتك الخاصة ، انسحب أيها القارئ الذي يبحث عن المطابقة للواقعية ، وأنت أيها القارئ الذي يحفل بمتخيّل الكتابة...إياك أن تنطلق من أجهزتك النظرية فربما سيخربها المكتوب أو تبقى واقعا في بعض التحليلات الجامدة التي تعالى عنها النص...وأنت أيها القارئ الذي لا اسميه ، يا من يتقنع في هذا الحفل التنكري ، لعل الرواية في هذا الاحتفال ، وها أنت تدخل معنا هذا الطقس وتلك مصيدة أخرى أعدتها الرواية لي ولك فتعالى ».

يستعمل السارد هنا كلام عدد من قراء الرواية ، وفي كل قراءة نلمس أسلوبا بارووديا ، كل قارئ بحسب موقعه وقدرته على فك رموز القصة. إذن نحن أمام تعددية صوتية ، لأن كل قارئ / صوت يحمل دلالة تتعارض وتتصادم مع الدلالة الأصلية / السابقة قبل أن يحاكيها السارد ، وكل هذه الأصوات تباينت في الأهداف والمقاصد تشترك في أنه مهما بلغت إمكانات القارئ فهو لن يتمكن من الكشف عن عوالم كثيرة خفية ، لأن القصة مرشحة لقراءات لامتناهية. هذا العنصر المشترك يتعارض كذلك مع الرأي القائل إن القصة عالم معقد وغامض حتى المبدع / خالق النص لا يستطيع الولوج إلى هذا العالم ، لأنه يجهل أن محاولة الدخول في حقيقة الأمر هو مصيدة أخرى هيّأتها الرواية له ولقارئه.

3. السخرية L'ironie:

يلجأ العديد من كتاب القصة والرواية إلى توظيف فن السخرية بنوعيها اللاذع والحاذق ، وما ينجم عنهما من مواقف جزئية تابعة بحسب مقتضيات المقام الكلامي مثل المزج بين الدلالات والمواقف المتعارضة ، التشويه اللفظي ، الانزياح وغيرها ، والمتكلم في الخطاب السردي عندما يستعمل كلاما ساخرا يؤدي وظيفتين أساسيتين هما: تكثيف الدلالة لتعميق صفات معينة مثل الاستنكار والاستهجان ، وكذلك التهكم والاستياء اعتمادا على مقارنة ضمنية بين خطابين إيجابي وسلبي[21].

ففي أحد الملفوظات تسترجع « مي » ذكرياتها الحميمة مع صديقها

المحبوب « كوني» قائلة : « ...وفي أيام السبت يدعوني إلى أحد مطاعم المدينة الجميلة ، نتعشى ، نضحك ونعود إلى البيت مليئين بالجنون ، ونقسم بكل الآلهة التي لا نؤمن بأي واحد منها »(22) ، في عبارة « نقسم بكل الآلهة التي لا نؤمن بأي واحد منها » سخرية مبطنة فيها تهكم مضاعف ، تبيّن أن القسم لا يرتبط دوما وأبدا بقناعة صاحبه ، فكيف نقسم بكل الآلهة ونحن لا نعتقد ولو بواحد منها ؟ ألا توحي هذه السخرية بعبثية الاعتقاد والمعتقد في هذه الحياة لأنهما أصبحا من السلوكات اليومية المكتسبة ، ومع مرور الوقت قد تفرض قناعات أخرى نفسها وهكذا.

أما في سياق حواري من خطاب « العلامة » حول موضوع انحراف المؤرخ يرُد أحد المتحاورين: « لهِم في هذا النصيب وأي نصيبٍ ! يحكى عن أحدهم وهو من أهل الشكائر واللزوق الذين ما أكثرهم ! أنه سئل: لِمَ أنت زربية في قصور ذوي الجاه والسلطان ؟ فقال: لأن وعي غارق في أوعية حضرتهم ، ومعدتي لا ترتاح إلا إلى موائدهم »(23) .

فملفوظ : « لِمَ أنتَ زربية » نلاحظ كثافة الدلالة وعمق الانزياح ، إذ صار المؤرخ دمية في يد السلطان / الحاكم أو بساطا يسحبه كيفما شاء ، ويوجهه الوجهة التي يريد ، ذلك أن التاريخ في نظر المؤرخ وسيلة للارتزاق ، محركها الأوعية والمعدة الفارغة ، بدلا من أن يكون محرك « المؤرخ » الذكاء الثاقب والمقارنة الموضوعية بين مختلف الحقائق والوقائع ، وقبل كل ذلك يجب أن يتحلى بالجرأة والأمانة ، فلا يحذف ولا يضيف ولا يحرّف أو يحوّر لحساب الأقوياء حتى لا يموت جوعا.

وعليه ، فإن أسلوب السخرية يولّد هنا ثنائية صوتية بين نوعين من المؤرخين ، نوع يلهث وراء التكسب دينه الطمع والجشع ، ونوع آخر يسعى لأن يكون جريئا وأمينا في ذات الوقت .

وأخيرا ، فإن هذه الظواهر الأسلوبية المختلفة تسهم بطريقة ما في خلق ثنائية صوتية ضمن الملفوظ الواحد والكلمة الواحدة ، حيث يستخدم الروائي اللغة في غير معناها الأصلي ، أي المتداول والمتعارف عليه...فنجد أنفسنا أمام إعادة تفسير وجهة المتضمنة في الكلمة نفسها وفهمها ، وطريقة اللغة ذاتها ، وعلاقتها بالموضوع وبالمتكلم ، يحدث كل هذا تحولات كبيرة وانتقالات في مستوياتها المختلفة ، فيتم تقريب البعيد وإبعاد المترابط ، وتهديم المتجاورات المألوفة ، وإنشاء أخرى جديدة ، من خلال كسر وتجاوز القوالب الجاهزة للغة والفكر بالأسلبة والباروديا والسخرية على حد ما ذهب إليه الناقد الروسي « ميخائيل

باختين[24]، « ويهدف كل هذا التحول في التعامل مع اللغة الروائية إلى خلق تنوع كلامي وأسلوبي داخل الرواية مما سيضفي عليها صفة الحوارية ولو نسبيا.

هوامش المقال:

1. Voir/ Philippe Dufour, la pensée romanesque du langage, Seuil, Paris, 2004
2. Voir/ Ibid, P. 19.
3. انظر محمد برادة: الرواية ، ذاكرة مفتوحة ، أمام دار الحكمة ، القاهرة ، ط1 ، 2008 ، ص116.
4. Mikhail Bakhtine: Esthétique et théorie du roman, traduit par Daria olivier, éd, Gallimard, Paris 1978,P 88
5. انظر/ محمد برادة ، فضاءات روائية ، منشورات وزارة الثقافة ، الرباط ، ط1 ، 2003 ، ص ص 68ـ69
6. انظر/ بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي ، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار ، المغرب ، ط1 ، 1999 ، ص 600 وما بعدها
7. Opu. Cicee : Mikhail Bakhtine, Esthétique et théorie du roman,P 88.
8. واسيني الأعرج: كريماتوريوم/ سوناتا لأشباح القدس ، منشورات دار الفضاء الحر ، ودار البغدادي الجزائر، ط1 ، 2008 ص 269.
9. المصدر نفسه ، ص 74.
10. بنسالم حميش: العلاّمة ، مطبعة المعارف الجديدة ، الرباط ، 2006 ، ص 265.
11. انظر/ ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية جزء من كتاب علم الجمال ونظرية الرواية ، ت/ يوسف حلاق ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق 1988 ، ص ص 149ـ 150.
12. بنسالم حميش: العلاّمة / ص 45.
13. بن سالم حميش: العلامة ، ص 215.
14. المصدر نفسه ، ص 217. إن الفطنة والإشعاع الفكري اللذين يحس بهما شارب الخمر لا مثيل لهما إلى درجة أنهما يضاهيان النور الإلهي. فالمعنى الذي حملته عبارة « نور على نور « في الملفوظ السردي ليس نفسه في النص القرآني ، لأن المتكلم أسلبه ليمرر قصديته الخاصة.
15. انظر/ ميخائيل باختين: شعرية دوستويفيسكي ، ت/ جميل نصيف التكريتي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ودار الشؤون الثقافية العامة ، ط1 ، 1986 ، ص 248.
16. بنسالم حميش: العلاّمة ، ص 31.
17. المصدر السابق ، ص ص212ـ 213.
18. واسيني الأعرج: كريماتوريوم / سوناتا لأشباح القدس ، ص ص 59 ـ 60.
19. المصدر السابق ، ص 307
20. لمحمد عز الدين التازي: أيام الرماد ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1992 ، ص 248.
21. انظر فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ـ بيروت ، ط1 ، 1999 ، ص 302.
22. واسيني الأعرج: كريماتوريوم ، ص 311.
23. بنسالم حميش: العلاّمة ، ص 61.
24. انظر/ ميخائيل باختين : أشكال الزمان والمكان في الرواية ، فصل من كتاب : علم الجمال ونظرية الرواية، يوسف حلاق ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق 1990 ، ص 119