أشكال تمظهر الحوارية في الخطاب الروائي

رواية "حضرة الجنرال" لـ "كمال قرور" أنموذجا

The forms in which the dialogism appears in the narrative discourse
"The General" novel by "Kamal Karour" as model

أ/ نجمة قرواز*

د/ بوزيد مومني♣

تاريخ الإرسال: 2019/09/14	تاريخ القبول:2020/03/07	تاريخ النشر: 2020/06/30

الملخص:

بما أن الرواية فضاء واسع يستوعب مختلف الأجناس والأنواع والأساليب والرؤى، وانطلاقا من الرأي الذي مفاده أن الروايةالمعاصرة لا تتكلم بصوت واحد،ولا تحمل إيديولوجيا الكاتب لوحده، فهذا يدل أنها هجين من الأصوات والرؤى والرواة، وأن الكلمة الروائية مبنية على الحوارية، حيث تصبح الرواية مجالا فسيحا للتنوع اللغوي، والتعدد الصوتي، وتداخل النصوص وتلاقحها، وتوالدها، وعليه سيقوم هذا البحث بدراسة الأشكال التي تمظهرت من خلالها الحوارية فيإحدى الروايات الجزائرية المعاصرة وهي رواية "حضرة الجنرال" لـ "كمال قرور".

الكلمات المفتاحية: الحوارية، التهجين، الأسلبة، المحاكاة الساخرة، التناص

Abstract:

Since the novel is a vast space that accommodates different races, genres, styles and visions, and based on the view that the contemporary novel does not speak with one unique voice, and does not only carry the author's ideology. So, this indicates that it is a hybrid of sounds, visions and narrators, and that the narrative discourse is based on dialogue, where the novel becomes a vast field for the linguistic types variety and the polyphony. In addition to the interconnection and fertilization of texts thus, research will study the forms through which the dialogue has emerged in one of the contemporary Algerian novels, "The General" by "Kamal Karour".

المؤلف المرسل: نجمة قرواز*n.kerouaz@univ-jijel.dz*

*جامعة محمد الصديق بن يحي _جيجل_n.kerouaz@univ-jijel.dz

♣جامعة محمد الصديق بن يحي _جيجل_m190318b@yahoo.fr

***Key words**: Dialogism, Hybridization, Stylization,ParodY, Intertextuality*

*** *** ***

قبل الخوض في الكشف عن أشكال الحوارية المتضمَّنة في رواية "حضرة الجنرال" للروائي الجزائري "كمال قرور" سنعرّج أولا على تقديم أهم أحداث عالمها.

1.عالم الرواية:

تسرد الرواية قصة بطلها "ذياب الزغبي"، فارس بني زغبة الذي عانى الأمرّين من جراء التهميش الذي لقيه من أبناء عمومته الهلاليين، مما جعل منه جنرالا ديكتاتورا، وطاغية مستبدا، حيث تبدأ الحكاية من نهاية القصة؛ لأن الراوي "ذياب الزغبي" اعتمد على تقنية الاسترجاع، وذلك حين دخل المستشفى بعدما تعرض للطعن بسيوف اليتامى الهلاليين بأمر من قائدتهم "الجازية"، حيث التقى هناك بـ"غابريال غارسيا ماركيز" الكاتب الكولومبي المشهور بكتابة ديكتاتوريات أمريكا اللاتينية، وطلب منه أن يكتب سيرته كما يرويها له هو برؤيته الخاصة، لكنه كثيرا ما كان ينسحب من الحكي ويفسح المجال للشخصيات لتعبر عن مواقفها، ووجهات نظرها، و إيديولوجياتها الخاصة.

كان "ذياب الزغبي" يذود عن القبيلة إلى جانب أبناء عمومته الهلاليين "أبي زيد"، و"حسن بن سرحان"، و"الجازية"، إلى أن أتت الليلة المشؤومة التي قلبت الموازين، وغيرت الأوضاع، تللك الليلة التي هجم فيها "الهصيص" أخو "الزناتي خليفة"، على قبيلة بني العمومة وقتلوا عددا كبيرا من الزغبيين والهلاليين ومواشيهم، فاجتمع سادة الحلف الهلالي برئاسة "حسن بن سرحان" لمناقشة الوضع الحرج الذي يعيشونه، وقرروا أن يرسلوا الفارس "ذياب الزغبي" ليحمي قطيع المواشي في مكان بعيد لا تطاله يد الأعداء وهو"وادي الغباين"، فكان وقع هذا القرار قويا على نفسه من جراء الإهانة التي لم يستطع استيعابها، وقد كانت هذه الحادثة بمثابة منعطف تحوُّل في حياته، وتصرفاته، حيث تأجج غضبه وحقده على أبناء عمومته، واستمرت الحرب بين الهلاليين و"الزناتي

خليفة"، وحصدت الكثير من رؤوس الهلاليين، واحتاج الهلاليون إلى فارسهم، فأرسلوا في طلبه، وقد تمكن فعلا من قتل "الزناتي خليفة" وكفاهم شره، لكن بعد انتهاء الحروب الطاحنة، استولى على قصر "الزناتي خليفة" وأعلن نفسه رئيسا على الحلف وحاكما "للإمبراطورية" خلفا لـ"حسن بن سرحان"، ومن وقتها أصبح أكثر قسوة وبطشا، وصار يتلذذ بقهر وتعنيف الجميع دون استثناء.

وبعد فترة من الزمن أوقع به الحلف الهلالي وقرر إعدامه، لكن صديقه "أبا زيد" أنقده من الإعدام وخفّف الحكم عليه إلى السجن، وزوّده بمجموعة من الكتب آنسته في وحشته، وصنعت منه ديكتاتورا مستبدا بأتم معنى الكلمة، وقد التقى هناك ببعض الشخصيات المشهورة، واستفاد من أفكارهم، وألّف "الكتاب الأبيض"ليكون دستورا يطبقه بعد خروجه في إمبراطوريته التي يعتزم إقامتها، وأن تكون فلسفته بُعدا إيديولوجيا لتحرير الشعب من التفكير الحر، ويكون حينها تابعا للزعيم السيد المطلق.

وفي أحد مجالس السمر بالقبيلة اشتاق الشباب الهلاليون لرؤية فارسهم "ذياب" قاتل "الزناتي خليفة" فامتثل "حسن بن سرحان" لطلبهم، وأحضره لهم مكبلا، وأفرط في إذلاله، ثم أمر السجان بإرجاعه إلى السجن، لكن "ذياب" تظاهر بالإغماء والضعف فنال شفقة الحلف وفُكّ قيدُه، وفي إحدى الليالي المظلمة سنحت له الفرصة لقتل "حسن"، وعاد إلى الزغبيين منتشيا بالنصر، وأقسم الهلاليون على الانتقام لسيدهم، لكنه فر مع نفر من جنوده إلى أرض الحبشة، وبقي هناك حتى هدأت الأوضاع.

بعد انقضاء خمس سنوات عاد واستولى على القصر الإمبراطوري، ثم دعاه "أبو زيد" للمصالحة، فتظاهر بذلك، لكنه لم يقبل بوجود من يعتليه في السلطة، فغدر به، ونكّل بجثته أمام الناس، وأعلن نفسه جنرالا وإمبراطورا، وقائدا، وحاكما، وغيرها من الرتب التي تخوّل له الحكم والأمر والنهي في جميع الشؤون والظروف، فامتثل له الناس جميعهم بعدما تمكّن من بث الرعب في قلوبهم، وبقي جالسا على كرسي الحكم لمدة قرن من الزمن دون أن يصدُر أيُّ تذمُّر من أحد، حتى شعر بالملل من الحكم الانفرادي، فقرر البحث عن معارضه لكنه لم يجد، وطالب رسميا بعودة "الجازية"-التي كانت تعيش في إحدى القبائل المتاخمة للإمبراطورية- فرفضت هي الأخرى طلبه، وأبدت رغبتها في أخذ السلطة كاملة غير منقوصة، عن طريق ثورة شعبية يشارك فيها كل الأبناء اليتامى والمهمشين، والمحقورين، الذين تدربوا

على يديها القتال وفنون الحقد والانتقام، ثم خرجت في جيش عظيم لمداهمته في قصره، فكانت مواجهة شديدة بين الجيشين، وعندما رأى الجنرال إصرار "الجازية" على قتله، رفع مسدسه وأطلق عليها الرصاصة الوحيدة التي كان يدّخرها، فسقطت على الأرض مضرجة بالدماء، وتقدم إليها يبكيها ويَندُبها فلطالما أحبها وتمنى الزواج منها، أما جيشه فقد ولّى الأدبار منسحبا، وفي الوقت نفسه اخترقت سيوف اليتامى الأبطال جسده وهم يرددون: ارحل.. ارحل.. ارحل.

بعد تقديم أهم وقائع العالم الروائي للمدونة موضوع الدراسة، سنعرف الآن بـ<<الحوار>>، لكونه الجذر الذي اشتُق منه مصطلح <<الحوارية>>.

2. الحوار:

لقد ورد في لسان العرب ضمن باب <<حَوَرَ>> ما يأتي: "تقول سمِعت حَوِيرهما وحِوارهما ، والمحاورة، والتحاور: التجاوب (...) وهم يتحاورون أي يتراجعون الكلام، والمحاورة: مراجعة المنطق والكلام في المخاطبة"[1].والمعنى نفسه ورد في مجموع القواميس العربية القديمة[2]، والذي مفاده أن الحوار يعني التجاوب بين طرفين أو أكثر، فهو الأخذ والرد في الكلام، أي وجود علاقة تناغم بين المتحاورين، وهذا أيضا ما تشير إليه المعاجم المعاصرة، ومنها "معجم اللغة العربية المعاصرة" الذي عرّفبكل من الحوار والحوارية، وبيّن الصلة بينهما كما يأتي: "حوار (مفرد): ج حوارات (لغير المصدر): 1 مصدر حاور. 2 حديث يجري بين شخصين أو أكثر (...)، حوارية (مفرد) 1 اسم مؤنث منسوب إلى حوار (...) 2 مصدر صناعي من حوار: حالة من التناغم والتلاؤم بين الاشياء[3]، وهو بذلك يوافقما ورد ضمن المعاجم القديمة والحديثة في كون الحوار حديث يجري بين طرفين، ووضح العلاقة بين الحوار والحوارية، في كون الحوارية إما أن تكون اسما منسوبا مؤنثا إلى الحوار، أو أن تكون مصدرا صناعيا له يوحي بوجود علاقة تناغم بين الأشياء عموما، وبهذا هو المنفذ الذي يمكن أن نلج من خلاله إلى المعنى الاصطلاحي للحوارية وهو وجود تناسب وتناغم بين الملفوظات في الرواية حتى وإن كانت من مصادر مختلفة.

أما اصطلاحا فقد قُرن تعريف الحوار بالفن القصصي عموما، حيث عرفه "عبد المالك مرتاض" بقوله: "هو اللغة المعترضة التي تقع وسط بين المناجاة واللغة السردية، ويجري الحوار بين شخصية وشخصية أو بين شخصيات وشخصيات أخرى

داخل العمل الروائي"[4]، ذلك أن السرد المعاصر قد تجاوز اللغة المنولوجية، والراوي العليم الذي يعتمد على السرد المحض، الناتج عن أحادية الصوت وأحادية الرؤية للعالم، ويوافق هذا التعريف تعريف "محمد القاضي" وآخرين معه حين عدّوا الحوار مظهر من مظاهر التعددية الصوتية في النصوص السردية، حيث يقول: "يعد الحوار موطنا من مواطن تعدد الأصوات في النص السردي (أصوات أعوان السردالتخييليين وعوني السرد الواقعيين، المؤلف، والقارئ) وينهض بوظائف متعددة كالإيهام بالواقع والوصف والإخبار ورسم الشخصيات ودفع الحركة القصصية والإسهام في بناء الحكاية بالتمهيد لأحداثها و/ أو بالارتداد إلى ما مضى منها مما تعمد الراوي إسقاطه و/ أو بالإشارة سلفا إلى ما لم يبلغه السرد بعد"[5]، هذا عن الحوار، فماذا عن الحوارية؟

3.الحوارية(Dialogisme):

يعود مصطلح <<الحوارية>>إلى المنظر الروسي "ميخائيل باختين"، وذلك في غمار حديثه عن الكلمة الروائية ومميزاتها، و " يطلق هذا اللّفظ في البلاغة للدلالة على الطريقة المتمثلة في تضمين حوار خيالي في صلب الملفوظ، أما في تحليل الخطاب، فيستعمل على إثر "باختين"، للإحالة على البعد التفاعلي الجم للغة، أكان شفويا أو مكتوبا"[6]، حيث تتعدد اللغات والملفوظات المقتبسة من أوساط اجتماعية مختلفة لتكوّن لوحة متنوعة الأصوات، كل صوت يحمل إيديولوجيتها الخاصة، وله علاقة ما بلغات أو نصوص أخرى، ذلك أن "ميخائيل باختين" يعتبر أن العمل الأدبي هو حوار ينشأ أساسا كحوار داخلي: "يتكون كل بلاغ énoncé تبعا للمستمع Auditeur(...) غير أن الخطابات الأكثر حميمية هي بدورها أيضا ومن أولها لآخرها حوارية: إذ تتخللها تخمينات مستمع موجود بالقوة، وحضور Auditoireكامن، فالتخاطب Interlocution يسبق الحوار بين المؤلف والقارئ"[7]، وهذا القول يجعلنا نستحضر القارئ الضمني عند "آيزر" الذي يضعه الكاتب في الحسبان أثناء كتابته للنص الروائي.

ويرى "ميخائيل باختين" أن ما يضفي الخصوصية على الرواية ويميّز أسلوبيتها هو موضوع الإنسان الذي يتكلّم وكلامه، فهذان العنصران الأخيران تتخذ منهما الرواية موضوعا لتشخيص لفظي وأدبي، والمتكلّم في الرواية هو دائما منتج إيديولوجيا وإن كان بدرجات مختلفة، وكلماته هي دائما عيّنة إيديولوجية، غير أن الأمر لا يتعلق بنقل حرفي لكلام الآخرين

إلى النص الروائي، بل لا بد أن يتحوّل إلى تشخيص أدبي يجعلنا نحس وراء كل ملفوظ منقول بطبيعة اللّغة الاجتماعية وبمنطقها وضرورتها الداخلية، ولقد أورد ثلاث طرائق لتشييد صورة اللّغة في الرواية وهي: الحوار الخالص الصريح، والتهجين، وتعالق اللغات والملفوظات من خلال الحوار الداخلي[8]، وتعد هذه الطرائق بمثابة أنماط/ أشكال تتمظهر من خلالها حوارية الرواية، وهذه الأنماط تهدف إلى خلق صورة اللّغة؛ "لأن الرواية في نظره لا تتحدث بلغة واحدة، بل هي تعتمد أساسا على تعددية الأصوات اللّغوية وتخلق من هذه التعددية أسلوبا كلّيا عاما شاملا، هو صورة لمجموع اللّغات المندمجة فيها"[9]، فيصبح النص الروائي بذلك مساحة تلتقي فيها نصوص مختلفة وأساليب لغوية متنوعة ومواقف متباينة، تتداخل فيما بينها وتتحاور، تتفكك وتتحلل، وتعاد صياغتها حسب ما تقتضيه الضرورة لخدمة الأيديولوجيات المتباينة للشخصيات.

قد تمظهرت الحوارية في رواية "حضرة الجنرال" لـ"كمال قرور" من خلال:

4. الحوار الخالص الصريح(Dialogue):

يعد الحوار طريقة أسلوبية ساهمت في تطور النوع الروائي لما أضفى عليها نوعا من الواقعية، حتى يكاد المتلقي المندمج في قراءة الخطاب الروائي يعتقد أن المتكلم في الرواية شخص من عالم الواقع وليس من عالم الخيال؛ إذ من خلاله تتجلى الانشغالات، وتتباين أشكال التفكير، والأيديولوجيا، والرؤى إلى العالم.

ويعني الحوار الخالص الصريح عند "باختين" ما سماه "أفلاطون" منذ زمن بالمحاكاة المباشرة(Mimesie)؛ أي حوار الشخصيات فيما بينها داخل الحكي، كما أطلق عليه اسم <<الحوارات الدرامية الخالصة>>، و<<حوار الرواية>>، وكلها تسميات تشير إلى حوار الشخصيات المباشر في الحكي، والحوار الخالص لا يكون قاصرا على الأغراض الذاتية النفعية للشخوص ولكنه يتغذى من الحوارية الكبرى في الرواية؛ أي من التهجين والأسلبة وهذا ما جعله يقول: "وحوار الرواية نفسه، بصفته شكلا مكونا، مرتبط ارتباطا وثيقا بحوار اللّغات الذي يرن داخل الهجنة وفي الخلفية الحوارية للرواية"[10].

"إن حوار الرواية إذن مندمج في حواريتها العامة، وإذا كان له ما يميزه من حيث شكل الكتابة، وغياب الراوي، فإنه مع ذلك خاضع لنفس المقاييس التي يخضع لها التهجين

والأسلبة، فهو أيضا تعبير عن تصارع أنماط الوعي والرؤى للعالم كما أنه توجد بين اللّغات المتحاورة عبره، لغة منظِّمة ومؤسلِبة"[11]، فتغدو أقوال الشخصيات طريقة أخرى لإدخال التعدد اللّغوي إلى الرواية، إنّ حوار اللّغات ليس مجرّد حوار القوى الاجتماعية في سكونية تعايشها، بل هو حوار الأزمنة والحقب والأيام وحوار ما يموت و يعيش ويولد، وهنا ينصهر التعايش والتطور معا في الوحدة الملموسة الصلبة لتنوع مليء بتناقضات مختلفة [12].

لقد وردت معظم الحوارات الخالصة في رواية "حضرة الجنرال" بأسلوب حر مباشر، حيث أتى الحوار على لسان الشخصيات دون أي تدخل من الراوي ، كما أن أهم ما يميز تلك الحوارات في الرواية هو حواريتها المضاعفة، فمن جهة أنها حوارات بين مختلف الشخصيات، فإنها أيضا ضمت حوارات أخرى من نوع خاص؛ كالحوار بين النصوص أو الحوار بين أشكال الوعي سواء كان ذلك عن طريق المحاكاة العادية أو عن طريق المحاكاة الساخرة؛ لأن الحوار مجال واسع يسمح بتوظيف الأنماط الحوارية الأخرى كالتهجين، والأسلبة، والأسلبة الساخرة.

من بين المقاطع الحوارية التي جاءت بأسلوب حر مباشر في الرواية، حيث ترك الراوي زمام الحكي للشخصيات تقول ما تريد وتسكت عما تريد، وتعبر عن انشغالاتها وإيديولوجياتها الخاصة حول أنفسها وحول العالم، هذا الحوار الذي دار بين الجنرال "ذياب الزغبي" وابنة "الزناتي خليفة" "سعدى"، والذي شغل مساحة سبع صفحات متتالية من الرواية، مما يعني ترك الحرية للشخصيات، وعدم الحكي بدلا منها، وهذا مقتطف منه:

"- متى تتخلصين من عنادك يا بنت الزناتي ..؟

- لن تستطيع أن ترغمني على ما أكره يا حضرة الجنرال ذياب..

- مرت شهور وأنتِ على حالك كما الفرس الجموح ترفضين الترويض..

- أنت الآن في قبضتي، سبيّتي، وأنا سيدك ويحق لي أن أفعل بك ما أشاء.

- إني أبغضك أيها الجنرال قاطع الرقاب، ولن تنال منّي ما تشتهي نفسك ولو قطعتني بسيفك.. سقط قناع فروسيتك وظهرت حقيقتك.

- أي هراء هذا الذي أسمعه يا بنت الزناتي.. أنت تقولين عن جنرال الهلاليين

وفارسهم وسيفهم المسلول هذا.. والله ما جرأ وجاهر بمثل ما تقولين الآن في حضرتي أحد من الأعداء والأصدقاء.

- لا تراوغ يا حضرة "الجننار" كل شيء انكشف، وبانت أطماعك، كما للحرب مروءة للحب مروءة أيضا"[13].

إن هذا الحوار يبرز الأغراض الذاتية النفعية للشخصيات، والمتمثلة في طلب الجنرال "ذياب" من "سعدى" أن تقبل الارتباط به، والذي قوبل بالرفض، حيث يبرز الصراع القائم بين القوي والضعيف، فالطرف القوي يريد فرض سلطته على الآخر وتحقيق رغباته على حسابه فلا تهمه بذلك موافقة الطرف الآخر من عدمها، وهنا نلمس أن كل طرف من طرفي الحوار قد أتيحت له الفرصة للتعبير عن وجهة نظره هو لا وجهة نظر الراوي، كما ساهم هذا الحوار في تغذية الحوارية الكبرى للرواية لما تضمّنه من محاكاة ساخرة متجلية في هذا القول: << لا تراوغ يا حضرة الجننار>>، وهذه كلمة تهكمية ساخرة تدخل ضمن مجال المحاكاة الساخرة، كما يبدو التهجين في عبارة << والله ما جرأ وجاهر بمثل ما تقولين الآن في حضرتي أحد من الأعداء والأصدقاء>>، وهذا يعني أن القول الذي جهرت به "سعدى" للجنرال وهو أنه <<قاطع رقاب>> يُسِرُّه الآخرون (الأصدقاء والأعداء)، وعليه فالقول يعود إلى متكلم واحد وهي "سعدى" لكنه يمزج بين وعيين لغويين الأول لـ"سعدى" والثاني للأعداء والأصدقاء.

5. التهجين (Hybridization) :

يعد التهجين الشكل الثاني من أشكال التعدد اللساني في الرواية، إذ يشير إلى وجود مزج بين اللغات، واللهجات، والأساليب، أو أشكال الوعي في الملفوظات الصادرة عن الشخصيات بأشكال مختلفة، وهذا المزج لا يكون عفويا بل يكون متعمدا من طرف المؤلف، وذلك بغرض إدخال التنوع على الرواية، وقد عرّفه "باختين" بأنه "مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، والتقاء وعيين لغويين مفصولين داخل ساحة ذلك الملفوظ، ويلزم أن يكون التهجين قصديا"[14]، إذا تعلق الأمر بالنصوص الأدبية.

كما يعد التركيب هجينا ذلك القول الذي يعود بسماته النحوية والتأليفية إلى متكلم واحد، إنّما يختلط فيه في الواقع قولان وطريقتان في الكلام، أسلوبان، لغتان، أفقان من المعاني والقيم، حيث أنه لا حدّا شكليا -تأليفيا أو نحويا- بين هذين القولين،

الأسلوبين، اللّغتين، الأفقين؛ أي أن الانقسام بين الأصوات واللّغات يجري في نطاق الكل النحوي الواحد وغالبا ما يكون في نطاق الجملة البسيطة، بل كثيرا ما تعود كلمة واحدة في الوقت نفسه إلى لغتين، أفقين يتقاطعان في التركيب الهجين وبالتالي تكتسب هذه الكلمة معنيين ونبرتين مختلفتين[15].

والتهجين نوعان إرادي ولاإرادي، فالروائي يقصد إلى التهجين إراديا، بينما يقع التهجين عادة بين اللّغات في كلام الناس اليومي المألوف بشكل لا إرادي، بل يدخل في سياق تبادل التأثير المألوف بين اللّهجات واللّغات التي تتعايش في حقل اجتماعي واحد، وهذا التهجين ليس له بعد جمالي إطلاقا، وإنما تتحاور اللّغات بطريقة إبداعية أدبية، في التهجين الإرادي داخل الفن الروائي[16].

وفي التهجين القصدي لا يتعلق الأمر فحسب بمزج أشكال أسلوبين أو لغتين وإشاراتهما، وإنما يتعلق الأمر قبل كل شيء بالصدمة التي تصيب وجهات النظر حول العالم داخل تلك الأشكال[17]، حيث"تعمل الإضاءة المتبادلة بين لغة محلية ولغة أجنبية في عملية الخلق الأدبي على تأكيد «إدراك العالم» في كلتا اللّغتين وتعطيه شكلا، وكذلك تفعل مع شكليهما الداخليين وأنظمة قيمهما الخاصة. وبالنسبة للوعي الذي يخلق العمل الأدبي ليس ما يظهر من الحقل الذي يضيئه اللّسان الأجنبي هو النظام الصوتي للّغة المحلية أو خصائصها المورفولوجية أو حتى معجمها المجرد، بل، وبدقة، ذلك الذي يجعل من اللّغة إدراكا محسوسا للعالم لا يمكن ترجمته إطلاقا، وبالتحديد أسلوب اللّغة كوحدة كاملة"[18]، وعليه فإن المبدع يعمل على خلق عوالم جديدة بواسطة اللغة الهجينة حيث تبرز مهارات اللغات المتباينة في إدراك العالم الخارجي، والتعبير عنه بأساليب غير مألوفة تكسر أفق انتظار المتلقي، وهذا هو الهدف الأسمى من الإبداع عموما والإبداع الروائي خصوصا، هذا بالإضافة إلى مختلف الإيديولوجيات المبثوثة في طياته.

تجلى التهجين في الرواية من خلال المزج بين اللّغة الفصحى واللّغة العامية في مواضع كثيرة، منها المقطع الآتي:"وأُخوِّف الشعب في كل خُطبي بمناسبة وبغير مناسبة

بخطر الغول القادم: "بعّو".. "بعّو" يتربص بدولتنا "بعّو" لا يحب لنا الخير "بعّو" يتآمر على الوحدة الوطنية "بعّو" عدونا التاريخي الشرير. حتى ارتبط اسم "بعّو" بشخصي،

وبإمبراطهوريتي فأصبحوا يطلقون عليّ اسم "الجنرال بعو" وعلى امبراطهوريتي "إمبراطهورية بعو".."[19].

فلفظة <<بعو>> عامية محضى؛ لأنها من نسج الخيال الشعبي، تستعمل عادة لتخويف الأطفال الصغار أثناء عجز الكبار عن منعهم من بعض الأمور، أو عجزهم عن تنويمهم؛ لأنها كلمة توحي بالقوة والسلطة، وقد استعملها الراوي ليبين مدى الرعب الذي بثه "ذياب الزغبي" في قلوب الناس، كما أن المتأمل في هذه العبارة يجد أنها تضم وعيين لغويين مختلفين؛ الوعي الأول يعود للراوي "ذياب" بحكم أنه هو المتكلم، والوعي الآخر هو وعي عامة الناس؛ لأنهم هم الذين ينادونه باسم "بعو".

من التراكيب الهجينة أيضا التي تعود تراكيبها إلى متكلم واحد لكنها في الحقيقة هي خليط من قولين معبرين عن وعيين لغويين مفصولين بفارق اجتماعي، ما ورد في ملفوظ "خضير" حين خاطب سيده "الزناتي خليفة" قائلا: "معذرة سيدي لقد ظننت الحرب سهلة مثل غلق الباب وفتحها.. أعفني منها رجاء، سأكتفي بمهنتي التي ورثتها عن أبي وأترك الحرب لرجالها وفرسانها"[20]، فالمتمعن في هذا المقطع السردي يجد أن المتكلم هو حارس البوابة "خضير"، لكن في الواقع أن الكلام الذي قاله "خضير" يعود لـ"أبي زيد" وذلك حين حذّره قبل أن يبدأ المبارزة معه، وما يبين ذلك هذا المقطع الوارد قبله: "قهقه أبو زيد ساخرا وقال:

-يا حارس البوابة لا تطمع فيما ليس لك فيه نصيب، ارجع إلى عملك أفضل لك، وانج بنفسك وانقد رأسك، إذا كنت تعرف أسرار فتح وغلق بوابة الحصن فقد وفيت، لأن أسرار الحرب لا يعرفها إلا الفرسان أمثالي وأمثال سيدك الزناتي و حسن بن سرحان.. خلقنا لها وتربينا عليها، وخضنا المعارك تلو المعارك، وحافظنا على رقابنا"[21]، إذا فالكلام في المقطع الأول يعود إلى متكلم واحد وهو "خضير"، لكنه في الحقيقة يجمع بين وعيين اجتماعيين مختلفين، وعي شخصية بسيطة ووعي شخصية مثقفة وقائدة محنكة.

إن التهجين الذي قام به المؤلف بين اللغات، واللهجات، وأشكال الوعي الذي برز من خلال الرواة المختلفين ساهم في إضفاء التنوع اللغوي في الرواية.

6. الأسلبة (Stylisation):

تمثل الأسلبة في الرواية صورة فنية؛ لأنها تجمع بين لغتين مختلفتين في ملفوظ واحد لغة ظاهرة ولغة ضمنية؛ بحيث تكون اللغة الأولى لغة مؤسلِبة أما اللغة الثانية فتكون لغة مؤسلَبة.

تتمايز الأسلبة عن التهجين في كون الأسلبة في الرواية تقوم على تقليد الأساليب والجمع بين لغة مباشرة (أ) من خلال لغة ضمنية (ب) في ملفوظ واحد، أما التهجين فهو لغة مباشرة (أ) مع أو من خلال لغة مباشرة (ب) في ملفوظ واحد [22]، ولذلك يبدو التداخل الكبير بين المفهومين؛ لأن في كل من الأسلبة والتهجين يوجد تمازج بين لغتين، وعن الأسلبة يقول "باختين":" هذا الوعي اللّساني للمؤسلِب، ولمعاصريه، يباشر عمله اعتمادا على المادة الأولية للغة المؤسلَبة، ولا يتحدث المؤسلِب عن موضوعه إلا من خلال تلك اللّغة التي سيؤسلبها، والتي هي <<أجنبية>> بالنسبة إليه، لكن هذه اللغة الأخيرة هي نفسها مقدّمة في ضوء الوعي اللساني المعاصر المؤسلِب، فاللّغة المعاصرة تلقي ضوءا خاصا على اللّغة موضوع الأسلبة، إنها تستخلص منها بعض العناصر،

وتترك بعضها الآخر في الظل،(...) وباختصار، إنها تخلق صورة للغة الآخرين، لا تترجم إرادة ما سيؤسلَب فحسب، بل أيضا الإرادة اللّسانية والأدبية المؤسلِبة"[23]، وهذا يعني أن الوعي المؤسلِب يعتمد على اللغة الأخرى المؤسلَبة التي تعد عنده بمثابة المادة الأولية، فيأخذ منها ما يخدم موضوعه ويترك بعضها الآخر.

وتبرز الأسلبة في رواية "حضرة الجنرال" في أماكن كثيرة، منها هذا المقطع السردي الذي قام فيه الراوي "ذياب"بأسلبة لغة الشعر الحديث، وتقليدها لخدمة نواياه، والذي استحضر فيه ملحمة جلجامش، حيث تحدّث فيه عن خيبته الكبرى عندما شارف على فقدان حكمه ومكانته بعدما جلس على كرسي الحكم طويلا، ثم ثار عليه أبناء الهلاليين بقيادة "الجازية"، والتي تماثل خيبة "جلجامش" حينما فقد عشبة الخلود، حيث قال:

"يا لخيبة البشر.

يا لخيبتك يا ذياب..

خيبة "جلجامش" تطاردنا..

لا عشبة للخلود.

الهلاك مصيرنا.

أبدا.. لن نكون كما كنا..."[24].

7. التنويع(Variation):

التنويع هو النوع الثاني من أشكال تعالق اللغات والملفوظات من خلال الحوار الداخلي في الرواية، وهو نوع من الأسلبة يتميز بأن المؤسلِب يدخل على المادة الأولية للغة موضوع الأسلبة مادته << الأجنبية>> المعاصرة (كلمة، صيغة جملة،...)، متوخيا من وراء ذلك أن يختبر اللغة المؤسلَبة بإدراجها ضمن مواقف جديدة مستحيلة بالنسبة لها[25]، وهنا يبدو التصرف في المادة الأولية واضحا، حيث يقوم الوعي المؤسلِب بإدخال تغييرات على اللغة المؤسلَبة ليختبر مدى تجاوبها مع التغييرات الجديدة، ومدى استيعابها لمواقف جديدة قد تبدو مستحيلة بالنسبة لها، وعليه فإن التنويع طريقة أخرى لإدخال التنوع اللغوي على الرواية.

يتجلى التنويع في الرواية من خلال إدخال ألفاظ جديدة على بعض الحكم العربية، منها هذا المقطع السردي المقتطف من الحوار الذي دار بين "ذياب الزغبي" والشخصية الكارتونية "ميكي ماوس"، حين تنكر الأول في زيّ صحفي وأراد استجواب الثاني ودعوته ليمثل المعارضة في الانتخابات القادمة، من أجل أن تكسب الانتخابات الشرعية، وتتصف بالقانونية، فرد عليه قائلا: "والآن ها قد توقفت.. الرجاء الاختصار لأن نومي من ذهب إن لم أستغله ذهب، وهو كحد السيف إن لم أقطعه قطعني"[26]، فلقد استحضر الراوي على لسان الشخصية الكرتونية "ميكي ماوس" حكمتين عربيتين تتحدثان عن أهمية الوقت وتحفزان على استغلاله، حيث تمثلان الوعي اللغوي المؤسلَب، فالأولى هي<<الوقت من ذهب إن لم تدركه ذهب>>، والثانية<< الوقت كالسيف إن لم تقطعه قطعك>>، فقد أدخل على الحكمة الأولى لفظتين أجنبيتين وهما <<النوم>> و<< أستغله>> بدلا عن اللفظتين الأصليتين <<الوقت>> و<< أدركه>>، وكذلك أضاف لفظة <<كحد>> على الحكمة الثانية ليختبر مدى قابلية اللغة المؤسلَبة لتقبل مواقف جديدة عنها، وبالفعل قد استوعبت بهذا التنويع موقفا معاصرا جديدا، كما أن الاستعانة بالحكمتين ساهم في خلق حوارية أخرى مع الموروث الشعبي.

8. المحاكاة الساخرة/الباروديا (Parodie):

تعد المحاكاة الساخرة/الباروديا النوع الثالث من أنواع تعالق اللغات والملفوظات من خلال الحوار الداخلي في الرواية، ففيها "لا تكون مقاصد الكلمة المصوِّرة على وفاق مع مقاصد الكلمة المصوَّرة بل تقاومها، فهي لا تصور العالم المادي الفعلي بمساعدة اللغة المصوَّرة بوصفها وجهة نظر مثمرة بل تصوره عن طريق تهديمه الفاضح"[27]، وبالتالي فاللغة الأولى تقاوم الثانية، وتلجأ إلى فضحها وتحطيمها، بشرط ألا يكون تحطيم لغة الآخرين بسيطا وسطحيا، بل عليها أن تعيد خلق لغة بارودية وكأنها كل جوهري مالك لمنطقه الداخلي وكاشف لعالم فريد مرتبط ارتباطا وثيقا باللغة التي بوشرت عليها[28]، وهذا ما جعل الأسلبة البارودية تحمل موقفا ساخرا من اللّغة موضوع الأسلبة.

وتقوم المحاكاة الساخرة على إعادة صياغة لكل طبقات اللّغة الأدبية المحكية الكتابية المعاصرة لهذه الرواية تقريبا عن طريق المحاكاة الفكاهية، فيستعيد القص بذلك أشكال البلاغة البرلمانية، وبلاغة رجال القانون والقضاة، وأشكال التحقيق الصحفي، واللغة العملية الجافة، وتقولات النمامين، وكلام أدعياء العلم، والأسلوب الملحمي الرفيع أو الأسلوب الثوراتي، وأسلوب الوعظ الأخلاقي المنافق، وأخيرا الطريقة
الكلامية للشخص المعني والمحدد اجتماعيا الذي يدور حوله الكلام، هذه الأسلبة لطبقات اللّغة الجنسية والمهنية وغيرها، هي أسلبة محاكاة ساخرة عادة، تقاطع أحيانًا بكلمة المؤلف المباشرة التي تجسد مباشرة مقاصده معاني وقيما[29].

فالمحاكاة الساخرة إذن لغة تدمج اللّغات والملفوظات المستحضرة من أوساط مختلفة، فتشتغل ككرنافالية معجمية، تستضمر الفصيح والعامي، والسامي والوضيع، وتتصيد اليومي في أدنى مستوياته[30]، حيث يتم التقليد في صورته القصوى للغة فئة اجتماعية، لدرجة أن يعتقد القارئ أن المتحدث هو فعلا شخص موجود في الواقع ويستحيل أن يكون من تأليف كاتب[31].

كما أنها لغة تمتح من المعجم الشفوي، وتستحضر المتعدد في الأصوات والأساليب وأنماط الوعي والأيديولوجيات[32]، وتعمد إلى اقتناص الشائه في العلاقات الإنسانية، وتعمل على تعريته وكشف مناوراته وألاعيبه كما تفصح في النص عن الأصوات المرذولة التي تضج

تحت قشرة وعي الفئات الاجتماعية الواسعة، والتي سعى الصوت المهيمن من أجل كبتها، وإرغامها على ترك الركح، والانسحاب إلى خلفية المسرح[33].

لقد تجلت المحاكاة الساخرة في الرواية من خلال تصيد العامي في أدنى مستوياته، وذلك عندما استعمل الراوي ألفاظا شائعة بين العوام، منها لفظة<<الهجالة>> التي نعت بها "ذياب الزغبي" "الجازية" بعد موت زوجها "أبي زيد"؛ لأنها امتنعت عن الزواج منه بعدما قتل زوجها ونكّل به أمام الملأ، حيث قال: "كنت أفكر في أمر الجازية "الهجالة"، قد تلين الآن وتستسلم لقدرها بعد تمنع طويل، لكنها كانت شوكة في حلقي، وحجر عثرة في طريقي لتنفيذ مشروعي.."[34]، كما وظف الراوي كذلك لفظة <<شكوبي>> الشائعة بين صيادي البحر، حيث كان الصيادون يتلفظون بها في الوقت الذي لم يتمكنوا فيه من اصطياد شيء؛ لأن الكلمة تعني << لا شيء>>، وذلك حينما وصف "ذياب الزغبي" إمبراطوريته بعدما امتنعت الشخصية الكارتونية "ميكي ماوس" عن تمثيل دور المعارضة المزيفة، وإن أجبرت ستقوم بوضع حد لحياتها بشكل دراماتيكي أمام مقر الأمم المتحدة أو الجامعة العربية، وبحضور مختلف وسائل الإعلام، فحتى الشخصية الكرتونية ترفض المشاركة في المسخرة الانتخابية المبنية على الزور والخداع، وهذا الأمر جعل الجنرال "ذياب" يعترف بهزيمته، فراح يقول: "الجنرال هزمه "ميكي" هذه إمبراطهورية "شكوبي""[35].

كما نجد المحاكاة الساخرة متجلية من خلال أسلوب الوعظ الأخلاقي المنافق الذي اتبعه الأئمة والدراويش في إمبراطهورية "ذياب الزغبي"، حيث نعت الراوي هؤلاء الأئمة بأئمة ccp، إذ صورهم بطريقة ساخرة، فهم في نظره مجرد عمال يسعون وراء الأجور، وتلبية رغبات الحاكم حتى وإن كانت غير شرعية، ولا يهمهم تطبيق تعاليم الشريعة الإسلامية على الوجه الصحيح وذلك حين شرعوا يرددون الآية الكريمة التي تقول:<<وأطيعوا أولي الأمر منكم..>>، حيث كانت هذه الآية بمثابة الشعار الذي رفعه الحاكم "ذياب الزغبي" منذ جلس على كرسي الحكم خلفا لـ" حسن بن سرحان" و"أبي زيد"، أما الدراويش فجندهم لتعليم الناس كيفية طاعة ولي الأمر بالطريقة التي يريدها؛ لأنه يرى أن الدين مهم جدا للبقاء طويلا في السلطة وضمان الاستقرار، وذلك من خلال المقطع التالي: "وكان على أئمة ccp أن يبادروا بترديد الآية في كل الخطب والصلوات

المفروضة والنوافل حفاظا على الأمن العام من القلائل وحفاظا على خبزهم اليومي الطري.

وجندت الدراويش في ربوع "الإمبراطهورية"، وأجزلت العطاء لهم ليتولوا تعليم الشعب مبادئ طاعة ولي الأمر من جديد، وتعليمه: أحكام الجنائز، وغسل الإليتين، وآداب تشميت العاطس واختلاف الفقهاء في تفاصيل النوافل وطرائق الحرث المتاح في النكاح المباح.

الدّين مهم للحاكم ولبقائه في السلطة أطول. لذلك وجود الأئمة والفقهاء ضروري لحفظ الأمن والاستقرار، مثل ضرورة توفر الخبز"[36]، فبالإضافة إلى كشف الستار عن أسلوب الوعظ الأخلاقي الزائف لدى بعض الأئمة والدراويش، فإن هذا المقطع قد صور جهل الشعب بأدنى السلوكات الحياتية، مما ينبئ بأنه شعب غير واع بما يحدث، حيث يمكن التلاعب به بالكيفية التي تريدها السلطة.

وعليه فإن المحاكاة الساخرة من أهم الأساليب الروائية التي تجسد بطريقة ساخرة مختلف الأصوات النابعة من أوساط مختلفة، وتحاكي الخطابات الراقية والوضيعة، العامة والخاصة، الفنية وغير الفنية، وتتصيد اليومي والمناسباتي، وغيرها من اللغات والأساليب.

9. التناص(Intertextuality):

التناص في أبسط صوره، يعني أن يتضمن نص أدبي ما نصوصا أو أفكارا أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس، أو التضمين، أو التلميح، أو الإشارة، أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي وتندمج فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل، وهو مصطلح نقدي مترجم عن المصطلح الإنجليزي (Intertextuality)، ويقابله بالفرنسية مصطلح (Intertextualité) ، ولقد شاع هذا المصطلح في ستينات القرن العشرين – كما أشار أغلب الدارسين على يد الباحثة البلغارية "جوليا كريستيفا" (Julia Kristeva) عام 1966، في مقالاتها عن السيميائيةوالتناص في مجلتي (Tel quel) و(Critique)، حيث عرفته بقولها: " هو النقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة وهو "اقتطاع" أو "تحويل" ... وهو عيّنة تركيبية تجمع لتنظيم نصّي معطى التعبير المتضمن فيها أو الذي يحيل إليه"[37]، كما رأت أن "كل نص يتشكل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات، وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى"[38]، وهنا نجد أن التناص ترتبط به مجموعة من المفاهيم منها: التضمين، الإحالة، الاستشهاد، الامتصاص، التحويل، وهذه المفاهيم تعد أشكالا لتجلي التناص في الرواية.

إن وجود التناص في النص الروائي يعني أن كل نص لا يمكن أن تكون مكوناته معزولة عن معرفة السلف، بل أن أكثر المبدعين أصالة من كان في تكوينه رواسب من الأجيال السابقة، وفي هذا الصدد يقول "لانسون": "ثلاثة أرباع المبدع يكون من غير ذاته"[39]، وقوله هذا يؤكد على حقيقة مفادها أنه لا يوجد نص خال من التناص، بل ويستحيل على أي مبدع أن يكتب نصا دون الاستعانة بشكل من الأشكال بنصوص أخرى، فيغدو التناص "تشكيل نص جديد من نصوص سابقة أو معاصرة بحيث يغدو النص المتناص خلاصة لعدد من النصوص التي تمحي الحدود بينها، وأعيدت صياغتها بشكل جديد، بحيث لم يبق من النصوص السابقة سوى مادتها، وغاب الأصل فلا يدركه إلاّ ذوي الخبرة والمران"[40]، فالتناص لا يمكن كشفه إلا إذا كان القارئ على اطلاع واسع يمكّنه من معرفة النصوص الذائبة في النص الجديد.

لقد اشتملت رواية "حضرة الجنرال" على تناصات متعددة ومتنوعة؛ منها الأدبي، والأسطوري، والتاريخي، والشعبي، لكن الحظ الأوفر كان من نصيب الديني، ذلك أن الروائي وجد في المتح من القرآن الكريم وسيلة لدعم أفكاره وتمريرها إلى المتلقي بكيفية جذابة مؤثرة، فمنها ما أتى محددا بشولتين ومنها ما جاء متداخلا مع كلام الراوي والشخصيات، وسنكتفي في هذا المقام بتقديم نماذج للتناص الديني.

لقد تجلى التناص المباشر مع القرآن المحدد بشولتين في مقاطع عدة، منها ما ورد على لسان "ذياب الزغبي" في هذا المقطع: "الآن والآن فقط أفهم جيدا معنى الآية التي كنت أقرأها قراءة سطحية خالية من أي فهم عميق متبصر: "وتلك الأيام نداولها بين الناس"[41]، ففي هذا المقطع السردي تناص مع قول الله تعالى: "إِن يَمْسَسْكُمْ قَرْحٌ فَقَدْ مَسَّ الْقَوْمَ قَرحٌ مِثْلُهُ وتِلْكَ الأَيَّامُ نُدَاوِلُهَا بَيْنَ النَّاسِ وَلِيَعْلَمَ اللهُ الَّذِينَ آمَنُوا ويَتَّخِذَ مِنْكُمْ شُهَدَاءَ وَاللهُ لَا يُحِبُّ الظَّالِمِينَ"[42]، لأن ما حدث بين "ذياب الزغبي" وأعدائه يشبه ما حدث للمسلمين والكفار، فـ"ذياب الزغبي" كان هو الأقوى فقد تسلط وتجبّر لقرن كامل على قبيلة بني هلال عندما تولى الحكم، فقتل ونكّل، وأحرق وظن أن ذلك الوضع دائم، غير أن الموازين تغيرت، وأصبحت القوة بيد يتامى بني هلال الذين تدربوا أحسن تدريب على يد قائدتهم "الجازية" فطعنوه بسيوفهم طعنة رجل واحد بعد ما قتل "الجازية"، فصارت القوة بأيدي الفتية الثورانيين، تماما مثلما نصر الله تعالى الرسول صلى الله عليه وسلم والمسلمين في بدر على المشركين،

ونصر المشركين عليهم يوم أحد، "ذلك أن الله عز وجل أدال المسلمين من المشركين ببدر، فقتلوا منهم سبعين وأسروا سبعين. وأدال المشركين من المسلمين بأحد، فقتلوا منهم سبعين، سوى من جرحوا منهم"[43].

وكذلك المقطع السردي الآتي: "وأطيعوا أولي الأمر منكم".. كان هذا شعاري الجديد الذي فضلت أن أرفعه مباشرة بعد أن جلست على كرسي الحكم وخلعت حسن بن سرحان وأبا زيد"[44]، فيشتمل على التناص مع قوله تعالى: "يَا أَيُّها الَّذِينَ آمَنُوا أَطِيعُوا اللهَ وَأَطِيعُوا الرَّسُولَ وَأُولِي الأَمْرِ مِنْكُمْ فَإِنْ تَنَازَعْتُمْ فِي شَيْءٍ فَرُدُّوهُ إِلَى اللهِ وَالرَّسُولِ إِنْ كُنْتُمْ تُؤْمِنُونَ بِالله وَاليَوْمِ الآخِرِ"[45]، فلقد استعمل "ذياب الزغبي" الآية الكريمة شعارا لإمبراطوريته بعدما تولى زمام الحكم بغرض تطويع الرعية، لطاعته، ومن يخرج عن طاعته يعاقب، وذلك حفاظا على الأمن العام في الإمبراطورية، لذلك جند الأئمة والدراويش للقيام بمهمة تعليم الناس كيفية طاعة ولي الأمر، حتى يكون تأثيرهم على الناس أسهل وأسرع.

أما التناص القرآني المباشر المتداخل مع كلام الرواة وغير المحدد بشولتين فقد ورد هو الآخر في بكثرة، منها ما جاء في قول الراوي "ذياب الزغبي " في سياق حديثه عن مسيرته الحياتية، وحكمه الديكتاتوري الأوليغارشي، الذي لا يؤمن فيه بديمقراطية النخبة، ولا بالأحزاب، ولا البرلمان، ولا الدستور، ولا المجتمع المدني، لأنه كان يرى أن هذه الأمور بدعٌ من اختلاقهم، وليست لها أية قيمة عنده، وذلك حين قال: "هذه البدع الجديدة التي ما أنزل الله بها من سلطان"[46]، فهذا المقطع السردي متناص مع قوله تعالى: "وَمَا تَعْبُدُونَ مِنْ دُونِهِ إِلاَّ أَسْمَاءَ سَمَّيْتُمُوهَا أَنْتُمْ وَآبَاؤُكُمْ مَا أَنْزَلَ اللهُ بِهَا مِنْ سُلْطَان ..."[47]، وهنا يتضح أن الراوي يقيم مقارنة بين الأمور السياسية مثل ديمقراطية النخبة، والأحزاب، والبرلمان، والدستور، وبين أسماء الأوثان التي أطلقها عليها المشركون وآباؤهم ثم جعلوها آلهة أربابا لهم، تلك الأسماء لم يأذن لهم الله بتسميتها، ولم يصنعها الله لهم، ولكنها اختلاق منهم لها وافتراء[48]، فكذلك تلك الأمور التي تدل على الديمقراطية فهو لا يؤمن بها ولا يعطي لها أية قيمة.

وهذا نموذج آخر للتناص القرآني المتداخل مع كلام الرواة، وذلك في قول "ذياب" حين نصح والده "غانم" بالاختفاء حتى يهدأ الهلاليون، حيث قال: "أمرني بالاختفاء حتى تهدأ الأمور وتعود المياه إلى مجاريها وإلا وقعت حرب ضروس بين الإخوة الأعداء لا تبقي ولا تذر"[49]فعبارة<<لا تُبْقي ولا تَذَرُ>> متناصة مع قوله تعالى: "سَأُصْلِيهِ سَقَرَ(26) وَمَا أَدْرَاكَ مَا

سَقَرُ(27) لَا تُبْقِي وَلَا تَذَرُ(28) لَوَّاحَةٌ لِلْبَشَرِ(29)"[50]، حيث جعل الراوي الحرب التي قد تقوم بين الإخوة الأعداء حربا ضروسا تفتك بهم فلا تترك منهم شخصا حيا مثل السقر؛ تلك النار التي «لا تبقي» من فيها حيا «ولا تذر» من فيها ميتا، ولكنها تحرقهم كلّما جدّد خلقهم"[51].

10.خاتمة:

وأخيرا يمكن القول أن المنهج الأسلوبي الذي يختص بدراسة الرواية لا يعنى بدراسة البنى اللغوية ضمن مجال اللغة ولكن ضمن مجال الخطاب، لذلك يركز بالدرجة الأولى على حواريتها؛ سواء كانت هذه الحوارية بين اللغات، أو بين أشكال الوعي، أو بين النصوص، وهذا ما جعله يهتم بالحوارات الخالصة بين الشخصيات القادمة من بيئات اجتماعية مختلفة، والتي تحمل في طياتها مختلف أشكال الوعي المتصارعة، وكذلك التهجين الذي يمزج من خلاله بين خطابين أو وعيين في ملفوظ واحد لمتكلم واحد، ثم تعالق اللغات والملفوظات من خلال الحوار الداخلي عن طريق التنويع أو الأسلبة أو الأسلبة الساخرة، إلا أن الشيء الملاحظ على هذه الأنماط الحوارية هو أنها متداخلة فيما بينها؛ فالحوار الخالص يتغذى من التهجين والمحاكاة الساخرة، والأسلبة، والتنويع، والمحاكاة الساخرة، أو الأسلبة تعتمد على الحوار وتتغذى من التهجين، وعليه فإن اجتماع هذه الأنماط في رواية "حضرة الجنرال" جعلها تتسم بالحوارية، فهي بذلك رواية بوليفونية بامتياز.

11. الهوامش

(1)ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، د ت، ص218.

(2) ينظر، الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، دار الكتب العلمية، ج1، ط1، 2003م، ص 370.

(3)أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، المجلد الأول، ط1، 2008م، ص 589.

(4)عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية، دار عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1998، ص116.

(5)محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين دار محمد علي – تونس، دار تالة – الجزائر، ط 1، 2010م، ص 159.

(6) دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر العاصمة، 2008م، ص36.

(7) جيزيل فالانسي، "النقد النصي"، ضمن كتاب مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ضاضا، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع221، 1997م، ص199.

([8]) ينظر، ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1،القاهرة، 1987م، ص 18.

([9])حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، منشورات دراسات: سال،ط1، الدار البيضاء، 1989م، ص84.

([10])المرجع نفسه، ص 90.

([11]) المرجع نفسه، ص 91.

([12]) ينظر، سكينة قدور، لغة الرواية الجزائرية، هاجس التعريب، وهوس التجريب والتعريب، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، ص11.

([13]) كمال قرور، حضرة الجنرال، منشورات الوطن اليوم، سطيف- الجزائر، 2015م،ص ص 68-69.

([14]) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 18.

([15]) ينظر،ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، ط1،سورية، 1988م، ص ص 69- 70.

([16])ينظر، حميد لحمداني، المرجع السابق، ص 86.

([17]) ينظر، المرجع نفسه، ص 91.

([18]) تزفيتان تودوروف، باختين والمبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2،بيروت، 1996م، ص 123.

([19])كمال قرور، المصدر السابق، ص ص 9، 10.

([20])المصدر نفسه، ص 59.

([21])المصدر نفسه، ص 58.

([22])ينظر، حميد لحمداني، المرجع السابق، ص88.

([23]) المرجع نفسه، ص 89.

([24])كمال قرور، المصدر السابق، ص31.

([25]) ينظر، ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 18.

([26])كمال قرور، المصدر السابق، ص 102.

([27])ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص151.

([28]) ينظر، ميخائيل باختين، الخطاب الروائي ، ص 18.

([29]) ينظر،ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص ص 63- 64.

([30]) ينظر، جلول قاسمي، الكتابة والنص الغائب (سؤال المرجع في روايات أحمد التوفيق)، ط1،أفريقيا الشرق، 2015م، ص74.

([31]) ينظر، منيرة شرفي، المبدأ الحواري عند ميخائيل باختين، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، العدد3، سبتمبر2015م، ص91.

([32]) ينظر، حميد لحمداني، المرجع السابق، ص43.

([33]) ينظر، جلول قاسمي، المرجع السابق، ص74.

([34])كمال قرور، المصدر السابق، ص 172.

([35])المصدر نفسه، ص 186.

([36])المصدر نفسه، ص196.

([37])أحمد الزغبي، التناص (نظريا وتطبيقيا)، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، ط2،الأردن، 2000م ، ص11.

([38]) المرجع نفسه، ص12.

([39])محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م، ص28.

([40])المرجع نفسه، ص29.

([41])كمال قرور، المصدر السابق، 31.

([42])الآية 140، سورة آل عمران.

([43])محمد بن جرير الطبري، تفسير الطبري ، تحقيق: بشار عواد معروف وعصام فارس الحرستاني، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر، المجلد الثاني، ط1،بيروت، 1994م، ص334.

([44])كمال قرور، المصدر السابق، ص 174.

([45])الآية 59، سورة النساء.

([46])كمال قرور، المصدر السابق، ص32.

([47])الآية 40، سورة يوسف.

([48])الطبري، المرجع السابق، ص ص 357، 358.

([49])كمال قرور، المصدر السابق، ص102.

([50])الآيات 26، 27، 28، 29، سورة المدثر.

([51])الطبري، المرجع السابق، ص 404.

❊❊❊ ❊❊❊ ❊❊❊