التّشخيص اللّغوي وتشكّله في رواية" بحر الصمت" لياسمينة صالح - مقاربة حوارية -

Linguistic diagnosis and its formation in the novel 'The Sea of Silence' by Yasmina Salah-Dialogism approach-

ط.د: خديجة بهلول *

أ.د مشري بن خليفة♣

تاريخ الإرسال: 2021/12/22	تاريخ القبول: 2022/03/20	تاريخ النشر: 2022/05/01

الملخص:

تتوخّى هذه الدّراسة، معرفة كيفيّة التّشخيص اللّغوي وتشكّله في رواية "**بحر الصمت**"، لما لهذا العنصر من أهميّة في الكشف عن الطبيعة الاجتماعيّة للرّواية، انطلاقا من خلفياتها الإيديولوجية وما يلحقه هذا التشخيص اللّغوي، بوصفه تشخيصا لخطاب الآخر، من سمات المغايرة والاختلاف في البناء والدّلالة، وذلك عبر آليات إجرائيّة، حدّدها الناقد الرّوسي ميخائيل باختين، وتتمثّل هذه الآليات في التّهجين والعلاقات الحوارية المتبادلة بين اللّغات والحوارات الخالصة، حيث تسهم هذه الآليات في خلق خطاب ثنائي الصوت، ما يجعل الرواية حوارية.

الكلمات المفتاحية: ميخائيل باختين، الحوارية، التشخيص اللّغوي، خطاب الآخر، بحر الصمت.

المؤلف المرسل: خديجة بهلول khadidja.bahloul@univ-alger2.dz

* جامعة الجزائر2، khadidja.bahloul@univ-alger2.dz

♣ جامعة الجزائر2، mecheri.benkhelifa@univ-alger2.dz

Abstract:

This study aims at knowing the modality of the linguistic diagnosis and its formation in the Algerian novel text, given that this element is important to clarify the social nature of the novel starting from its ideological bases in addition to the contributions of this linguistic diagnosis, being a diagnosis of the discourse of others, like the characteristics of heterogeneity and difference in construction and in semantics, and this via procedural mechanisms defined by the Russian critic Mikhail Bakhtin namely the crossing, the reciprocal dialogical relations between languages and pure dialogues, because these mechanisms help to create a diaphonic dialogue, which makes a dialogical novel.

***Key words**: Mikhail Bakhtin**, Dialogism, language personifying, other's discourse, Sea of Silence.*

*** *** ***

مقدمة:

يحتل التّشخيص اللّغوي موقعا بؤريّا داخل النص الرّوائي، لما له من دور أساسي في عملية تشكيل مكوّنات الخطاطة السرديّة المنظّمة للحكي ومستوياته التعبيريّة، حيث يتمظهر ويتشكّل وفق أساليب عديدة ومتنوّعة ليحقّق التنوّع والانفتاح على كل أنماط الحكي والقول، واللّغة في العمل الرّوائي -حسب **باختين**- " ليست النسق ذات البنيّة الثابتة، وإنّما اللغة-الملفوظ، الكلمة، الخطاب - المحمّلة بالقصديّة والوعي والسائرة من المطلقية إلى النسبيّة والتي تبتعد عن دلالة المعجم لتحتضن معاني المتكلمين داخل الرواية، فتكشف لنا عن أنماط العلائق القائمة بين الشخوص وتعرض القصدية الكامنة وراء كلامهم وأفعالهم"[1] .

إنّ النص الرّوائي–حسب **باختين**- لا يستند إلى لغة واحدة، توحي مباشرة إلى لغة الرّوائي، بل تمثّل تعدّدا لغويّا وتنوّعا كلاميّا، مبنيّا على وجود مظهر سوسيو لغوي داخل اللّغة المجسّدة في العمل الرّوائي، وقد أكّد ذلك بقوله: " الرّواية تنوّع كلامي(وأحيانا لغوي) اجتماعي منظّم فنّيا وتباين أصوات فردية، والتفكّك الداخلي للغة القومية الواحدة إلى لهجات اجتماعية"[2]، تعبّر عن فئات، وأجيال، ومهن، وأعمار متفاوتة، تؤدي إلى الكشف عن صراع الرّؤى وتضارب أشكال الوعي والتّناقضات الاجتماعيّة والفكريّة والإيديولوجيّة.

تكشف هذه المقاربة البحث عن بعض مظاهر التنوّع الكلامي وتشخيصه في رواية " **بحر الصمت**"، من منظور الناقد الرّوسي باختين، بوصفه شرطا أساسيّا في البناء اللّغوي للرّواية، حيث إنّ " فقر رواية ما من التنوّع الكلامي يعني نقصا في روائيتها، أو تقليلا من فرص اقترابها من الأنموذج الافتراضي للرواية المثلى"[3]؛ وما توسّل الرّوائي في لغته على التنوّع الكلامي، إلاّ لأنّه "يفيد في امتصاص تعبير الكاتب عن نواياه، ويجعله تعبيرا غير مباشر"[4]، إذ نلحظ تفاعلا حواريّا مع خطاب الآخر/الغيري **Le discours d'autrui**، فيحوّل النّص الرّوائي إلى سرد ثنائي الصوت**bivocale**، خالقا بذلك طابعا حواريّا في توظيف خطابات الغير، توظيفا مغايرا كالتهجين والعلاقات الحوارية المتبادلة بين اللّغات، والحوارات الخالصة.

تُشكّل رواية" **بحر الصمت**" نسيجا متميّزا، يدلّ على تمكّن الرّوائية ياسمينة صالح من أداتها اللّغوية، متجاوزة بذلك آليات الكتابة التقليديّة، وتطرح أساليب وأدوات مغايرة، تمارسهما اللّغة في بناء عالمها الرّوائي، حيث تُشكّل روايتها بنيّة تتحاور فيها اللّغات وتتعدّد فيها الأصوات، وتتشابك وتتعالق فيها أجناس خطابيّة وأدبيّة، الشيء الذي يحقّق لها تميّزا فنّيا خاصّا، وهو ما يقودنا إلى طرح السّؤال الآتي: **كيف تحقّق هذا التميّز الفنّي في شكله وأدائه اللّغوي؟ وكيف اعتمدت الرّوائية طرائق اشتغال التعدّد اللّغوي المشخّص لخطاب الآخر؟ وكيف تمكّنت من إبداع نص روائيّ هجينا ولكنّه منظّم فنّيا؟.**

تقتضي مقاربة النّص الرّوائي عند باختين، النّظر إليه " باعتباره ظاهرة اجتماعية: أي هو اجتماعي في مجموع مجالات وجوده وعناصره، ابتداء من الصورة السّمعية ووصولا إلى التصنيفات الدلالية الأكثر تجريدا"[5]. وبما أنّ اللّغة ظاهرة اجتماعية، متخمة إيديولوجيّا، فإنّ المعضلة المركزيّة لأسلوبية الرّواية، هي " معضلة التشخيص الأدبي للّغة ومعضلة صورة اللّغة"[6]، التي تتقاطع بعض مظاهرها مع طرائق تشخيص لغة الآخر**langue d'autrui**، والذي يتمظهر في الرّواية في الطرائق الآتية التي حدّدها **باختين**:

1-التهجين L'hybridation:

الذي يعني " مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضا التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنيّة، وبفارق اجتماعي، أو بهما معا داخل ساحة ذلك الملفوظ"[7]، ففي التهجين يحضر صوت الآخر بشكل مضمر في ملفوظ المتكلّم، ليعبّر عن

موقفين أو رؤيتين مختلفتين تتحاوران في سياق لفظي واحد. ومن تجلّياته في رواية " **بحر الصمت**"، على سبيل التمثيل لا الحصر:

أ- **" كان والدي سيدا على هؤلاء جميعا..! كان غنيّا وهذا يكفي ليصنع منهم عبيدا في الأرض التي ورثها عن أبيه وأجداده..كانت سلطته سوطا من نوع آخر.. كان قاسيا ومحاورا.. دبلوماسيا يجيد إقناع المظلوم أنه معتد وظالم... "**[8].

ب- **" كانت الفرق الموسيقية الشعبيّة موضة تلك الحقبة من الثلاثينيات، على الرغم من كل التناقضات التي تضع في ذهنية الناس ازدواجية عجيبة، تتلخص في حبهم للغناء، ورفضهم له إذا كان المغني امرأة.. أنثى.. يلصقون بها عار المجتمع القائم على جملة من العقد الجنسية التي تتيح للكثيرين حق "المتعة" إذا ارتبطت بالسرية المطلقة، بينما العلنية لابد أن تكون بموجب عادات كانت تقدس الحرام في السر..! كان خروج النساء إلى الغناء يشبه الحرام المباح إذا كانت نهايته متعة سريّة، بينما بقي لدى الكثيرين حراما مطلقا في مجتمع يكبت غرائزه ليطلقها في الأعراس والمناسبات الخاصة!"**[9].

يمثّل النموذج الأوّل ملفوظا واحدا عمل على توحيد وعيين لسانيين مفصولين بفارق اجتماعي، وعي متمثّل في لغة المظلوم/سكان قرية "برناس"، ولغة الظالم المستبد/"**سي البشير**"، حيث يضمّ كلام/ملفوظ السّارد المفترض(البطل) لغتين ووعيين متعارضين؛ يترجم البطل "**سي السعيد**" لغة والده "**سي البشير**" المعبّرة عن ظلمه وديكتاتوريته. وفي المقابل، يترجم لغة ووعي سكان القرية والفلاّحين الرّافضين لهذا الواقع المرّ، والمندسة في خطابه، واصفا حالة الانكسار والألم والبؤس، الذي يعيشونه ويعانونه من بطش وجبروت "**سي البشير**" مستغلاّ نفوذه وسلطته أمامهم، **"كان يتحول الخوف إلى كراهية تسري في عروقهم، لتجعل صمتهم إدانة أخرى ضد أبي وضد كل الذين اغتنوا على حساب الفقراء !"**[10] والتي تحمل بغضا وإدانة ضدّ "**سي البشير**" وأمثاله من الإقطاعيّين الانتهازيّين الانتفاعيّين، الذين حققّوا ثراءً وغنى على حساب الفقراء المغلوبين على أمرهم.

كذلك، نلمس في هذا الملفوظ حضور اللّغة المشتركة التي تمثّل الرّأي العام(**سيدا، غنيّا، سوطا، قاسيا، محاورا، دبلوماسيا)** تمتزج مع خطاب السّارد المفترض الذي يكشف ويفضح نوايا وزيف الطبقة الانتهازيّة ذات الطابع النّفعي بلغة ساخرة.

أمّا النّموذج الثاني، فإنّنا نجد فيه ثلاثة أنماط من الوعي/ لغات ومواقف متباينة في سياق لفظي واحد؛ موقفين متّحدين، وهنا لا وجود لصراع حاد بينهما، وآخر معارض، بالنسبة للموقف الأوّل ملفوظ يتّصف بالازدواجية حول مسألة الغناء؛ حيث نجده يعشق الغناء ويتلذّد بسماعه من جهة، ورفضه واستنكاره وازدرائه وإلصاق صفة العار إذا كان المغنّي امرأة، أمّا الموقف الثاني، فإنّه هو الآخر يتّصف بالازدواجيّة وبالنّفاق معا تجاه نفسه ومجتمعه، حيث يؤيّد الموقف الأوّل، برفض واستنكار غناء المرأة/الأنثى من جهة، وقبوله واعتباره حراما مباحا من جهة أخرى، إذا كانت نهايته تؤدي إلى التفسّخ والمتعة، والعجيب في الأمر، أنّ أكثر الذين يحرّمون خروج المرأة للغناء، يتردّدون إلى سماعه بمتعة مطلقة في السّر والخفاء. وفي المقابل، نجد موقفا ثالثا آخر، وهو موقف إيديولوجي مضاد للموقفين، يحرّم الغناء بصفة مطلقة سواء أكان المغني رجلا أم امرأة، ويعتبره مباحا فقط في الأعراس والمناسبات الخاصة.

في الواقع، يمثّل هذا النموذج أحد مغايرات البناء الهجين، الذي يسمّيه **باختين** بـ"**التعليل الموضوعي المزعوم"Le motivation pseudo-objective**، (على الرغم من كل التناقضات التي تضع في ذهنية الناس ازدواجية عجيبة،...) الذي يوهم بصدوره عن قناعة ذاتية، من قبل الكاتبة المفترضة، إلاّ أنّه في العمق يتموضع داخل منظور الرّأي العام، يقول **باختين**: " وبصفة عامة، فإنّ التعليل الموضوعي المزعوم هو من خصائص الأسلوب الروائي، ويصل إلينا كأنه أحد مغايرات البناء الهجين، في شكل خطابات "أجنبية" مستترة. فالروابط التابعة وروابط النّسق(مثل: مادام، لأن، بسبب، رغم، الخ.) وألفاظ الربط المنطقي(مثل: هكذا، وبالتالي، الخ،) تتجرّد من نية الكاتب المستترة، وتكون لها نبرة غريبة، فتصبح منكسرة، بل إنها تتموضع تماما"[11]. وبهذا المعنى، يكتسي تضامن الكاتب المفترض مع هذا المنظور طابعا شكليّا.

أمّا بالنسبة للنّموذج الثالث، فإنّه يشير إلى لغتين(وعيين)، ومنظورين يتعارضان داخل ملفوظ/بناء هجين، وهما وعي البطل "**سي السعيد**" الرّافض لفكرة الزّواج من ابنة العمدة " الزهرة"، ووعي الأب"**سي البشير**"، الذي يمثّل اللّغة السّلطوية الآمرة، من خلال إخضاع ابنه"**سي السعيد**" لقراره بالزواج السّريع من ابنة العمدة الوحيدة، وهذا تحقيقا لمصلحة ماديّة من جهة، وتصفية حساباته القديمة وكسبه الحرب الجديدة ضدّ غريمه

القديم" سي علي" من جهة أخرى،**"كان أبي يريد أن يكسب حربه الجديدة ضد غريمه القديم، ليهزه في صورة ابنه الوحيد.."**[12].

نصل في ضوء ما سبق، إلى أنّ النماذج المختارة التي تمّ إيرادها عن البناء الهجين، تكشف عن صورة اللّغة، وكيفية اشتغالها بهدف تشخيص خطاب الآخر. ومن هنا، فـ" إنّ للبناءات الهجينة أهميّة جوهرية بالنسبة لأسلوب الرّواية"[13]، تؤدي إلى خلق ازدواجية صوتية ضمن سياق لفظي واحد، حيث تجتمع فيها نوايا الكاتب ونوايا الآخر، وبالتالي، تخلق تنوّعا كلاميّا وأسلوبيّا، منظّما تنظيما فنّيا.

2- العلاقات الحوارية المتبادلة بين اللّغات:

وهي ما اصطلح باختين على تسميتها باللّعب الهزلي[14] بين اللّغات؛ " أي دخول لغة الرّواية في علائق مع لغات أخرى، من خلال إضاءة متبادلة من دون أن يؤوّل الأمر إلى توحيد للغتين داخل ملفوظ واحد. وقد حدّد صيّغ هذا التّعالق فيما يلي[15]:

2-1: الأسلبة La Stylisation

تعدّ الأسلبة أهمّ وسيلة للتّشخيص الفنّي لخطاب الآخر، إذ تتجلّى صورة اللّغة وحواريتها بشكل أكثر صفاء واكتمالا فنّيا[16]، في هذا المستوى، انطلاقا من استحضار الكاتب لغة الآخر وتوظيفها من أجل التعبير عن موضوعه ووجهة نظره. وتتمّ الأسلبة، حسب باختين، بـ" قيام وعي لساني معاصر بأسَلبة مادة لغوية أجنبّية عنه، يتحّدث من خلالها عن موضوعه، فاللّغة المعاصرة تُلقي ضوءا خالصا على اللّغة موضوع الأسلبة، فتستخلص منها بعض العناصر وتترك البعض الآخر في الظل.."[17]. ومن تجليّات الأسلبة في متن الرواية، على سبيل التمثيل، ما يلي:

يقول السّارد المفترض" **الشيخ عبّاس**": " **العدل والإنصاف من مكارم الأخلاق.. والله لا يفرق بين عبد وآخر إلا بالتقوى، و أنا لا أشك في تقواك ياسي البشير. لهذا جئت إليك كصديق.. فأرجو أن تراعي ظروف هؤلاء الفلاحين المسلمين، وتكف البلاء عنهم تدفع أجورهم المتأخرة! "**[18].

يمثّل هذا الملفوظ" **العدل والإنصاف من مكارم الأخلاق، والله لا يفرق بين عبد وآخر إلا بالتقوى**" تركيبا مؤسلبا، يمتلك صوتين متعالقين ومؤسّسين، على ثنائية الحضور/الغياب، إذ تُؤسلِب الكاتبة المفترضة على لسان السّارد المفترض "**الشيخ عباس**" الحديث النبوي الشريف "**يا أيّها الناس ألا إنّ ربكم واحد، وإنّ أباكم واحد، ألا لا فضل لعربي على عجمي، ولا لعجمي على عربي، ولا لأحمر على أسود، ولا أسود على أحمر إلاّ بالتقوى**"[19]، المحيل على قيم ومبادئ إنسانية يجب التحلي بها، وهي العدل والإنصاف في الحقوق، فالنّاس متساوون، من أيّ جنس وعرق، الحاكم والمحكوم، والقويّ والضّعيف،...ولا فرق بينهم إلا بتقوى الله، وهذا ليحقّق قصديّة معيّنة، تتضمّن موقفه السّلبي من "**سي البشير**" تجاه الفلاّحين الذين يشتغلون في أرضه، وأن يخاف الله فيهم ويكفّ أذاه وظلمه لهم بدفع أجورهم.

وهكذا، يكتسب هذا الملفوظ صفة الأسلبة من خلال إعادة خلق أسلوب مَؤَسَلب، إذ نلمس وراء لغة هذا الملفوظ لغة مضّمنة، لها علاقة بالحديث النّبوي الشّريف الذي سيق في حجّة الوداع، والكاتبة المفترضة أعادت أسلبتها في شكل جديد وفي سياق جديد آني، جعل منها لغة محيّنة داخل الملفوظ.

ولعلّ في توظيف الحديث النّبوي الشريف بهذا الشكل الذي يتناسب والسّياق السّردي، ما يشير على أنّ هذه الأسلبة وردت كحجّة لإقناع الآخر بالتّحلي بمكارم الأخلاق، ودرء المفاسد والظلم الذي يلحقه بالغير. ومن ناحية أخرى، تتضمّن سخرية لاذعة مبطّنة، لها قصديتها الخاصة التي تعمل على فضح وكشف النوايا التي تضمرها الفئة الانتهازية النفعيّة وتجسّدها خطاباتها.

وهو ما يتبدى أيضا، حين قام " **بلقاسم**" بقتل العمدة "**قدور**" الخائن، مكفّرا عن ذنوبه تّجاه أهالي القرية والفلاّحين:"" **بلقاسم" ألغى ذنوبه وكفّر عنها بعمله الأخير! (...) بلقاسم الذي نفّذ العملية تسميه الثورة"بطلا" ! ولا يهم أن يكون الاسم"الرمزي" للبطل هو:"ابن الحرام"، أو "ابن خنزير ! طالما الثورة تعفو عمن تشاء وتعاقب من تشاء..** !"[20]، في هذا الملفوظ، يؤسلب السّارد المفترض "**سي السّعيد**" النّص الديني، المحيل إلى قوله تعالى: " **عفا الله عما سلف**"[21]؛ وكذا الحديث النبوي الشريف: " **الإسلام يجبّ ما قبله**"، وهذا ليحقّق قصديّة معيّنة، تشفّ عن منظور إيديولوجي خاص للعالم؛ وهو أنّ الثورة تمحو آثام النّاس وذنوبهم لمجرّد انتسابهم لها؛ فبعدما كان "**بلقاسم**" مكروها ومنبوذا عند الفلاّحين والقرويّن، نتيجة أفعاله الشّنيعة ضدّهم، ولكن بمجرّد انتسابه للثورة وقيامه بقتل "**العمدة**"، هذا الأخير الذي كان عميلا لدى الفرنسيّين، ومناهضا لمسار الثورة التي احتضنها الشّعب، محت الثورة آثامه، وأنست الفلاّحين وأهالي القرية كرههم الشّديد له، وانتهى به المطاف أن يصبح بطلا مناضلا مخلصا للثورة.

ثمّة إذن، إضاءة متبادلة بين لغتين في هذين النّموذجين، تشفّ عن حوارية داخليّة، ذلك أنّ " كل أسلبة حقيقية، يقول باختين، هي تشخيص وانعكاس أدبيان للأسلوب اللساني لدى الآخرين. وفيها يقدم إلزاميّا، وعيان لسانيان مفردان: وعي من يشخّص(الوعي اللساني للمؤسلب) ووعي من هو موضوع للتشخيص والأسلبة. وتتميز الأسلبة بالضبط عن الأسلوب المباشر، بذلك الحضور للوعي اللساني(عند المؤسلب المعاصر وقرائه) الذي يعاد على ضوئه خلق الأسلوب المؤسلب، ومن خلاله يكتسب دلالة وأهمية جديدتين"[22].

وهكذا، " فإنّ الأسلبة تعني نوعا من الاستثمار والتحوير وإعادة التشكيل للغة الآخر"[23]، يحوّرها الكاتب تحويرا ينحرف بها عن سياقها الأصلي، ويعيد تشكيلها في شكل جديد وسياق جديد آني. وبهذا تأخذ الحوارية في صورتها الكليّة مظهرا جديدا، تبرز لغة الآخر(الرّأي العام/شخص ما)، ممّا يجعل النص الرّوائي، نصّا مفتوحا قابلا لقراءات عديدة، تنتج دلالات جديدة.

2-2: المحاكاة السّاخرة /الباروديا La Parodie

تختلف المحاكاة السّاخرة عن الأسلبة؛ ففي المحاكاة السّاخرة، " نجد الكاتب يتحدّث بواسطة الآخرين؛ ولكنّه- بعكس ما يفعله في تقليد الأساليب-يدخل في هذه الكلمة اتّجاها دلاليّا يتعارض تماما مع النزعة الغيريّة. إنّ الصوت الثاني الذي استقرّ في الكلمة الغيرية، يتصادم هنا بالضرورة مع صاحب الكلام الأصلي، ويجبره على خدمة أهداف تتعارض مع الأهداف الأصلية تماما"[24]. تشكّل المحاكاة السّاخرة في " **بحر الصمت**" ظاهرة، تبرز بعض القيّم الزّائفة والكاذبة، التي يعمل الأسلوب السّاخر على هدمها وفضحها، منها بعض الآراء السّلبية حول أفعال بعض الفئات الانتهازية، التي لا تجد في قلوبها سوى الحقد والانتقام من الآخرين، وهذا باستغلال الطبقات المجتمعيّة الدّنيا في تحقيق أفعالها الشّريرة. مثلما فعله "**سي السعيد**" الرّجل الإقطاعي الانتهازي مع الفلاّحين، مستغلاّ كرههم الشّديد لـ "**بلقاسم**"، الذي يحمل هو الآخر، حقدا دفينا لأولئك الفلاّحين، حيث اختاره " **سي السعيد**" لإدارة شؤون الأرض، التي ورثها عن والده الإقطاعي، والذي لم يكن أقلّ منه نذالة واستغلاليّة، وهذا لتحقيق مآربه الشّريرة، التي يغلب عليها طابع العبودية والتسلّط والاعتداء على حقوقهم. " - **"بلقاسم" لا يحترم أحدنا يا"سي السعيد"، يعاملنا كما لو كنا حميرا أو بغالا.. !**

فألتفت نحو "بلقاسم"، وأرمقه بعيني، فلا يجرؤ على الرد..كان يبدو شاحبا وشريرا داخل صمته ! النذل ! بكلمات أختارها بدقة، أنهي الاجتماع، فيخرج الجميع سعيدا.. ! حتى "بلقاسم" يخرج مبسوطا، مغرورا"[25].

يشير هذا الملفوظ إلى محاكاة ساخرة، حيث نلحظ أنّ الكلمة السّاخرة صيغت في شكل مناظرة جرت بين الفلاّحين و"بلقاسم"، مصحوبة بنبرة الاستهزاء والتهكّم (حميرا وبغالا)، كما نستشف من هذه المناظرة، موقف السّارد المفترض"سي السعيد" تجاه الآخر "بلقاسم"، فهو لا يدين موقفه ولا يحكم عليه بالسّلب، بل يؤيّده بشكل ضمني ساخر: "**وكنت أعرف أنه لن يغير في معاملته لهم ! الوغد ! كأنه يقرأ بين سطور كلامي.. الجاهل ! يخرج من عندي راضيا تماما عن نفسه.. حاقدا على الآخرين.. مغتنما حاجتي للانتقام مني ومنهم، دونما قدرتي على الاستغناء عنه** !"[26]. فهذا الملفوظ، ينهض على المفارقة السّاخرة، التي تعلن المسافة بين ظاهر القول وباطنه.

ما يلفت النّظر، أنّ الكاتبة المفترضة تكثّف من أسلوب السّخرية عبر المحاكاة الساخرة، حيث نجد شكلا آخر من أشكال المحاكاة السّاخرة، يتمثّل في السّخرية من طريقة التفكير والرّؤية للكلام الغيري، وهو ما يتجلّى بوضوح في الحوار الذي دار بين "**عمر**" و"**سي السعيد**"حول إقناع هذا الأخير، بالانضمام إلى جبهة التحرير الوطني: **"- المسألة في غاية الوضوح: الجبهة تدعوك للانضمام إليها.. - الجبهة؟ من المؤكد أنني ضحكت على نفسي طويلا فيما بعد.. كانت السخرية مفتوحة على مصراعيها.. كنت حقا متفرجا حزينا جاء يقتل حزنه أمام مسرحية درامية من الدرجة الرديئة.. ! "**[27].

نلحظ في هذا النسق الحواري، سخرية " **سي السعيد**" من خطاب الآخر " **عمر**"، ووجهة نظره حول قضية انضمامه إلى جبهة التحرير الوطني، إذ يعيد تنبيرها بنبرة أكثر سخرية واستهزاء وتصادم مع موقفه الإيديولوجي، فالسّارد المفترض/ "**سي السعيد**"، وهو يسترسل في إعادة كلام الآخر "**عمر**"، يحاكي بشكل ساخر موقفه ووجهة نظره؛ هذا الموقف الذي يهدف إلى إيقاظ روح الوطنية فيه، إلاّ أنّ "**سي السعيد**" يضحك ويسخر من كلامه، ويُقلب المعيار، ويرى أنّ الآخر يسخر منه؛ وذلك لأنّ موقفه من الثورة، كان سلبيّا ورافضا لمبادئها التي تدعو إلى العدل والمساواة، خوفا على مصالحه وامتيازاته.

تمثّل هذه المحاكاة السّاخرة – حسب **باختين**- نوعا من الازدواج المفضوح المرتبط ارتباطا وثيقا بالموقف الكرنفالي من العالم؛ أي "ذلك العالم المقلوب"، ولهذا السبب كانت المحاكاة الساخرة مكافئة بين المتضاديين[28]، فتتقابل مقاصد الكلمة المشخِّصة مع مقاصد الكلمة المشخَّصة في أسلوب المحاكاة السّاخرة، ممّا يؤدي إلى خلق صوتين ضمن الكلمة يحكمهما الصّراع والتّصادم، بهدف السّخرية والفضح، وهو ما يتجلّى بوضوح من خلال الأسئلة التي يطرحها السّارد بأسلوب ساخر وهازئ في محاوراته الداخليّة: **" يا إلهي..أيعقل أن تكون الحقيقة هكذا؟ أن يتحول السي السّعيد الإقطاعي الفاسد إلى ثائر قومي، وبطل باسم الجبهة !(...) حرية الرفض أو القبول.. ! ياله من فخ عجيب..حرية الرفض ما هي سوى وصمة العار التي تلصقها الجبهة على جبين الجبناء لتذكرهم دائما أنهم لا ينتمون إلى الوطن تماما، وأنهم أشباه جزائريين لا أكثر !"**[29].

وهكذا " عندما تزداد مفارقات العالم الواقعي الراهن، وتزداد تحوّلاته، تزداد حدة التهكّم والسّخرية وتتعالى وتيرتها لدى السارد"[30]. فاتحا مجالا واسعا للقارئ، ليدرك موقفه الإيديولوجي السّاخر من الواقع الذي يعيشه بكلّ تناقضاته والرّافض له، وأنّ ما يبدو هامشيّا يفضح المركز ويقوم بتحطيمه. إذ تمثّل الثورة العالم الخلفي الذي كشف العملاء والخونة والجبناء، وهو ما يتبدّى في اعترافات "سي السعيد": **" أنا حقا جبان.. لم يكن يعني أبدا موقفي الفاضح من الثورة، بل جبني عبارة عن خضوعي التام لتلك الثورة التي لم أرها سوى على شكل رجال فهموا الحياة كما لم أفهمها أنا، وعاشوها كما لم أعشها، فاختاروا عن قناعة نهايتهم المطلقة بأنهم على حق.."**[31].

فضلا عن هذا، يدين "**سي السّعيد**" الآخرين ولا يستثني ذاته، معترفا بنذالته التي جعلته يتبوّأ الصّدارة، ويستولي على نجاحات الآخرين وحتّى أحلامهم، وينعم بالامتيازات التي نتجت عن الثّورة، بينما كان يبدو أمام الجميع شخصا محترما ناجحا ورجلا وطنيّا ذا مقام رفيع بين النّاس، ولكن في الأخير، انكشف وفضح أمره:**"(...) ولكن النذالة تطورت مع الزمن، صارت تحمل بذلة رسمية وحقيبة دبلوماسية.. صارت النذالة حضارية... أنا أعترف بنذالتي، فمن ذا الذي يستطيع الاعتراف بها بينكم؟ لا أحد..!"**[32].

ومن ثمّة، فإنّ " التصريحات الاعترافيّة الهامة من جانب الأبطال مفعمة بالعلاقة المتوترة تجاه الكلمة الغيرية حولهم والتي يبادر إليها الآخرون، تجاه رد فعل الغيري على كلمتهم حوله"[33].

3-2: التّنويع Variation:

إذا كان في الأسلبة، يتمّ الحفاظ على اللّغة المؤسلبة، فإنّ هذا الانضباط يتخلخل في التّنويع، إذ يدخل المؤسلِب على اللّغة الأجنبية مادته اللّسانية المعاصرة(كلمة، شكل، صيغة، جملة...)، وغالبا ما يصبح التنويع تهجينا[34]. ومن ذلك ما ورد - على سبيل التمثيل لا الحصر- على لسان السّارد المفترض/ البطل: **" لعل العمدة أحس أنه في قائمة المغضوب عليهم.. تصرّفاته الأخيرة تؤكد أنه عرف مصيره مسبقا.."**[35].

إنّ "**العمدة**" الذي كان يخون إخوانه المجاهدين ويعمل لصالح المستعمر الغاشم، لقي مصيره في قائمة المغضوب عليهم، ومات ذليلا من قبل "**بلقاسم**"، هذا الأخير الذي أراد التوبة من أفعاله الشّريرة ضدّ الفلاّحين الفقراء، تحوّل إلى بطل باسم الجبهة، ومن هنا، فإنّ هذا الملفوظ تهجين قصدي، حيث تتحول ساحته إلى ملتقى وعيين لغويّن مفصولين، ومن ثمّة، فإنّ إعادة التّشكيل الأسلوبي تكسب المتلفّظ عمقه الاجتماعي، حيث تغدو صورة اللّغة حلبة لتشخيص اللّغة الرّوائية، وهو ما يتبدّى أيضا، في قول السّارد المفترض:" **وكان "الرشيد" يحدق في نقطة غامضة من ذلك الأفق البعيد.. كان يبدو كراهب يؤدي صلاته بصمت وخشوع!**"[36]، حيث تمّ إدراج في المقطعين: الأوّل والثاني، مادتين أجنبيتين في متن المادة الأوّلية للّغة موضوع الأسلبة، وهما على التوالي: " صيغة من القران الكريم" **(المغضوب عليهم)**، التي تحيل إلى سورة الفاتحة. أمّا المقطع الثاني، تم إدراج مادة أجنبّية "استحضار التراث المسيحي" **(كراهب يؤدي صلاته بصمت وخشوع)**، ومن ثمّة، تنتقل الكاتبة المفترضة من الأسلبة إلى التهجين.

3-الحورات الخالصة Les dialogues pures:

يقصد **باختين** بالحوارات الخالصة، حوار الشّخصيات فيما بينها داخل السرد، سواء كان في شكل الحوار المباشر وغير المباشر، أم في شكل منولوج داخلي (حوار الوعي الداخلي). يعكس صراع أنماط الوعي، واختلاف الرؤى والمواقف. ولا يكون الحوار الخالص -حسب باختين- " قاصرا على الأغراض الذاتية والنفعية للشخوص، ولكنه يتغذى من الحوارية الكبرى في الرّواية؛ أي من التهجين والأسلبة، وهذا هو معنى قوله: وحوار الرّواية نفسه، بصفته شكلا مُكوّنا، مرتبطا ارتباطا وثيقا بحوار اللغات الذي يرد داخل الهجنة وفي الخلفية الحوارية للرواية"[37].

تتضمّن "**بحر الصمت**" بعض المقاطع الحوارية، وردت على شكل الحوار الخالص/الثنائي الجزئي، بسبب التدخّل السّريع المفاجئ للسّارد المفترض، ممّا يقلّل التناوب المطلق للحوار الخالص، فيتحوّل الحوار الخالص الكلّي إلى حوار خالص جزئي[38]، وحوار الوعي الدّاخلي أو المونولوج الدّاخلي للشخصيات.

1-3 الحوار الخالص الجزئي:

تبدو لنا " **بحر الصمت**" من الوهلة الأولى، أنّها تخلو من الحوارات الخالصة الكلّية، وهذا بسبب تدخّلات السّارد المفترض السريعة والمفاجئة، ومن أمثلة هذا الحوار، على سبيل التمثيل، ما يلي:

" كان "الرشيد" صامتا ينظر إلى نقطة بعيدة لا يراها سواه.. أحسست به حزينا ثم فجأة سألني:

- **هل تشم رائحة التربة في ليلة كهذه؟**

أضاف قبل أن أجيبه بأي شيء:

- **أنا متأكد أنك تشتاق إلى بيتك وأهلك كبقية زملائك، فالحرب ليست نزهة، بل قرار يحسم وجود الإنسان.. ! إما حياة وإما موت !**

قلت بشيء من التردد:

- **هل يوجد أمل في النصر النهائي؟**
- **إننا ننتصر يا صديقي.. لا تنسى أننا نقاتل لأجل ذلك، ووجودنا هنا شرف عظيم..إنه القدر الذي اختارنا لأداء مهمة كهذه.. قد نختلف من حيث الفكر والرأي، ولكن الجزائر هي قاسمنا المشترك..**

و ابتسم ابتسامة خجولة أوحت لي الكثير، ثم قال:

- **لقد تركنا جميعا أشياء ثمينة، ولم نتردد أبدا في الحضور إلى هنا وهذا قدرنا جميعا.."**[39].

يتوسّل هذا المقطع الحواري الخالص الجزئي، في مجمله على تدخّلات السّارد المفترض/البطل المفاجئة والسريعة، حيث نلاحظ تبادل الآراء والمواقف بين المتحاورين تجاه موضوع الحوار، وكذا تباين ردود أفعالهما غير اللّفظية، وما يعتريها من حالات نفسيّة، عبّر كل واحد عمّا يجول بخاطره ووجدانه من شوق ولهفة للرجوع إلى الأهل والأحبة، أو الاستشهاد من أجل الوطن.

ومن جانب آخر، يكشف هذا الحوار عن وعي الشخصيتين وموقفهما الإيديولوجي ووجهة نظرهما تجاه الوطن، حيث نشف من كلام "**الرشيد**" وطنيّته، التي يعتبرها مقدّسة، وأولى من كلّ شيء. مقابل ذلك، نجد الموقف الإيديولوجي المضاد للآخر"**سي السعيد**"، الرافض للاستشهاد من أجل الوطن؛ فالدافع الوحيد الذي جعله يشارك وينظم إلى صفوف الجبهة هو عشقه للمرأة، هذا العشق الذي غيّر حياته، وحوّله من رجل إقطاعي فاسد رافض للثورة ومبادئها إلى مناضل، وقد كان شديد الحفاظ على حياته من أجلها، في الوقت الذي كان فيه رفاقه يتسابقون إلى الشهادة: **" الذين كنت أودعهم شهداء لأبقى أنا حيًّا، ومعدما أيضا!...كنت أزداد تشبثا بك كي لا أموت بطلا مسرحيا في معارك الآخرين"**[40].

إنّ لغة هذا النّسق الحواري تتشكّل من حركات جسمانيّة، وما يعتريهما من حالات نفسيّة، أبدتهما الشّخصيتان معا، وهو ما يسعف القارئ على فهم حقيقة الحوار وتأويله[41]؛ فالعبارات " **كان صامتا ينظر إلى نقطة بعيدة لا يراها سواه، أحسست به حزينا، قلت بشيء من التردّد، و ابتسم ابتسامة خجولة أوحت لي الكثير"** تمثّل وصفا للمقام والتّواصل غير اللّفظي، اللّذين يضعان القارئ في السّياق الذي يؤطّر كلام المتحاورين، ويصف ردود أفعالهما وإجاباتهما غير اللّفظية التي يستعمل فيها المتحاور حركات جسمانيّة، وما يعتريها من حالات نفسيّة، تسهم بشكل واضح في إدراك مواقف المتحاورين الإيديولوجية حول موضوع الحوار أو فكرته وفهمها.

3-2 الحوار الدّاخلي:

ما يسترعي الانتباه، هيمنة هذا الحوار بشكل مكثّف وطويل. وقد توسّلت لغة الحوار الدّاخلي على الضمير المتكلّم معقّبا على الحوارات الخارجية التي دارت بينه وبين الشخصيات. أو على شكل أسئلة داخلية لما يدور حوله من أحداث، وأحيانا تتخلّل كلمات الغير الوعي الدّاخلي للبطل، فتؤثّر على كلماته. ومن ثمّة، فـ" إن موقف البطل الذي يحمله تجاه نفسه بالذات، يرتبط ارتباطا وثيقا بموقفه من الإنسان الآخر وبموقف الإنسان الآخر منه. إن وعيه بنفسه ذاتها، هذا الوعي يحس نفسه طوال الوقت على خلفية وعي الإنسان الآخر به، إن" أنا من أجل نفسي" منعكسة على خلفية" أنا من أجل الآخر". ولهذا السبب فإن كلمة البطل حول نفسه تتكون تحت التأثير المستمر لكلمة الآخر حوله"[42].

ومن نماذج هذا الحوار، ما صيغ على شكل أسئلة داخلية لدى البطل، تعقيبا لما يدور حوله من أحداث، على سبيل التمثيل لا الحصر، يقول السّارد المفترض" **سي السعيد**": **"(...) لم أفهم أبدا لماذا يختارني أنا بالذات؟ أنا دون سائر الناس؟ أتراه القدر الذي رماه في طريقي؟...كنت رجلا محايدا حد الجبن، فما دخلي وحروبهم المعلنة، وما شأني بمطالبهم الناهضة من عمق الرماد؟ فهي إذن الحرب من قادت"عمر" إلي**! "[43].

يسعى الحوار الدّاخلي في هذا النموذج إلى رسم صورة للشخصية لا تعتمد على الملامح الخارجيّة، وإنّما على نفسيّتها وأفكارها الدّاخلية التي تقرّب المتلقي من عمق الشّخصية وكينونتها، وقد جاء هذا الحوار تعقيبا على حوار خارجي دار بين البطل "**سي السعيد**" و"**عمر**"، كاشفا عمّا يعتمل داخل البطل من صراع، عبر وعيه الدّاخلي، تتخلّله أسئلة ساخرة وتهكّميّة تجاه كلمة الآخر الإيديولوجيّة(**عمر**)، وموقفه من العالم الخارجي، بنبرات استنكارية وصوت رافض للواقع؛ الذي يتغيّى التغييّر والثورة ضدّ الاستعمار الفرنسي، ولمبادئها التي تدعو إلى العدل والمساواة، والتي لا تتماشى ومصالحه الشخصيّة، وامتيازاته التي استفاد منها من وجود فرنسا في البلاد.

ولا يقتصر هذا الحوار الدّاخلي على تعقيب خارجي، تؤثّثه جملة من الأحداث والأفعال، بل يرد في سياقات أخرى، مترابطا مع المحكي النّفسي للمونولوج الدّاخلي، الذي يسعى إلى استحضار وقائع العالم الخارجي، عبر أسئلة داخليّة واستفسارات تعتمل في ذهن البطل/**سي السّعيد**، توحي بحدّة التوتّر النّفسي والقلق الوجودي تجاه ما يحدث في العالم الخارجي: **" تساءلت قلقا من يكون هذا الجالس أمامي؟ هل هو معلم ساذج جاء إلى قرية معدمة، ليعيد أطفالها إلى مدارس نسوا شكلها الحقيقي؟ أم هو ثوري أحمق جاء يزرع الحرب في حقول الناس؟ شعرت أنني أخاف هذا الرجل الذي جاء يواجهني مع الحرب..بدا لي الموقف مريبا وهو ينظر إلي منتظرا مني الجواب.."**[44].

وتظلّل هذه الأسئلة مسيطرة عليه، ممّا يقوده إلى استبطان الذّات ومساءلتها، تحت سيطرة تفكيره المشتّت، مستفزّا في الوقت نفسه، أفكار الآخر/**بلقاسم**، وكأنّه شخص ماثل أمامه يحاوره، بغية معرفة وجهة نظره، وموقفه الإيديولوجي من العالم الخارجي. وهو ما يتأكّد لنا من خلال هذا الملفوظ: **"تساءلت بيني وبين نفسي" ترى ما رأي بلقاسم " بالموضوع؟ ففي النهاية الأمر هو جزائري أيضا، والتغيير يهمه سلبا أم إيجابا ! ترى بماذا كان ساعتها وماذا كان رأيه في الثورة القائمة؟ تمنيت أن أسأله ولو من باب التهكم.. !"**[45].

وهكذا، فإنّ كلمة البطل حول نفسه، تتشكّل تحت التأثير المستمّر لكلمة الآخر حوله، ومن ثمّ نكون أمام كلمة وكلمة مضادة، نطق بهما متلفّظ واحد، فدمجهما يؤدي إلى تصادم حواري حاد، يحمل وجهة نظر الآخر ووجهة نظر المتلفّظ/ المتكلّم تّجاه الآخر[46].

4.خاتمة:

تعدّ المقاربة الحوارية أداة إجرائيّة هامّة، تسعفنا في تحليل بنية الخطاب الرّوائي؛ بوصفها تستند إلى تحليل سوسيو لغوي، وهو ما تجّسد في رواية " **بحر الصمت**"، التي سمحت لنا بفهم طبيعة لغاتها الاجتماعية، المتمظهرة في التّشخيص اللّغوي لخطاب الآخر، الذي تتحّقق بمظاهره الحوارية: التّهجين، والعلاقات المتبادلة بين اللّغات كالأسلبة والمحاكاة السّاخرة والتنويع، والحوارات الخالصة، إذ تؤدي هذه المظاهر الحوارية إلى خلق ثنائيّة صوتية ضمن الملفوظ الواحد، يحكمها الصّراع والتّصادم الحواري. وهكذا، فبدل أن يوظّف الرّوائي لغته المباشرة وأسلوبه الخاص، يلجأ إلى التّوسل بهذه الآليات الإجرائيّة، ليخلق صورة فنّية للغة الرّواية، لا علاقة لها بلغته الخاصّة، بل يستفيد من كلّ ذلك التعدّد والتنوّع في اللّغة، ليمنح الخطاب الرّوائي لغته وأسلوبه المميّزين، قصد التّعبير عن صراع الرّؤى وتضارب أشكال الوعي والتّناقضات الاجتماعية والفكرية والإيديولوجيّة.

5. الهوامش:

1- ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنّشر والتّوزيع، ط1، القاهرة، 1987. ص: 16.

2- ميخائيل باختين، الكلمة في الرّواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة،دط، دمشق، 1988، ص: 110.

3- صلاح صالح، سرد الآخر- الأنا والآخر عبر اللّغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، المغرب، 2003، ص: 50.

4- ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ص: 17.

5- المرجع نفسه، ص: 29.

6- المرجع نفسه، ص: 104.

7- المرجع نفسه، ص: 18.

8- ياسمينة صالح، بحر الصمت، الحضارة للنشر، ط2، القاهرة، 2009، ص: 16.

9- المصدر نفسه، ص: 31-32.

10- المصدر نفسه، ص: 16.

11- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص: 76.

12- ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص: 33.

13- ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ص: 76.

14- اللّعب الهزلي مع اللّغات أو الأسلوب الهزلي كما اصطلح عليه باختين، ارتبط بالروّاية الهزلية Le roman humoristique. فحسب باختين، فإنّ التشخيص الفنّي للغة، تحقّق بشكل أكثر وضوحا في الرّواية الهزلية، فقد كانت هذه الرواية تضمّ أشكالا متنوّعة من اللّغات الاجتماعية والرّطانات jargons المهنيّة والخطابات والأساليب، إلى جانب لغة الكاتب التي يمكن أن ندركها كرطانة مهنيّة من الرّطانات الأخرى. لكن أساس الرّواية الهزلية، يتمثّل في اللّجوء إلى " اللّغة المشتركة"، التي يكتبها ويتكلّمها بكيفية مشتركة متوسط الناس المتعايشين في بيئة معيّنة، يتعامل معها الكاتب وكأنّها لغة الرأي العام، أو الموقف اللّفظي العادي لوسط اجتماعي معيّن اتجاه كائنات وأشياء، أو بوصفها وجهة النظر والحكم المألوفين". ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ص: 73-74.

15 - ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ص: 18.

16- ينظر: ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص: 151.

17- ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ص: 18.

18- ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص: 27-28.

19- رواه الإمام أحمد في مسنده، عن أبي نضرة قال: حدثني من سمع خطبة رسول الله صلى الله عليه وسلّم في وسط أيّام التشريق، فقال: أبلغت؟ قالوا: بلغ رسول الله صلى الله عليه وسلّم". المسند رقم: 23489، قال بن تيمية في الاقتضاء(1/412): بإسناد صحيح.

20- ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص: 38.

21 - سورة المائدة، الآية: 95.

22- ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ص: 122.

23- زياد العوف، الأثر الإيديولوجي في النّص الروائي: ثلاثية نجيب محفوظ، مؤسسة النوري، مطبعة الداودي، ط1، دمشق، 1993، ص: 202.

24- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص: 282.

25- ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص: 17-18.

26- المصدر نفسه، ص: 18.

27- المصدر نفسه، ص: 52-53.

28- ينظر: ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص: 286.

29- ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص: 53.

30- إيمان مليكي، الحوارية في الرواية الجزائرية، إشراف: عبد الله العشي، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، 2014/2013، ص: 241.

31- ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص: 59.

32- المصدر نفسه، ص: 20.

33- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص: 300.

34- ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص: 123.

35- ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص: 38.

36- المصدر نفسه، ص: 90.

37- حميد لحميداني، أسلوبية الرواية، أسلوبية الرواية، مدخل نظري، منشورات دراسات سال، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1989، ص: 90.

38- ينظر: نورة بعيو، آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية:" مدن الملح" وثلاثية" أرض السواد"، دار الأمل، ط1، 2014، ص: 255- 256-262.

39- ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص: 72.

40- المصدر نفسه، ص: 77.

41- ينظر: أحمد زاوي، بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، إشراف: عبد الحليم عيسى، جامعة وهران أحمد بن بلة، السنة الجامعية، 2014-2015، ص: 267.

42- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفكسي، ص: 302.

43- ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص: 28.

44- المصدر نفسه، ص: 29.

45- المصدر نفسه، ص: 29-30.

46- ينظر: نورة بعيو، آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسيّة: " مدن الملح" وثلاثية" أرض السواد"، ص: 269-270.

❊❊❊ ❊❊❊ ❊❊❊