أسلوبيّة الرواية عند ميخائيل باختيـن

– رواية "عابر سرير" لأحلام مستغانمي نموذجا–

الدكتور:لخضر حاكمي

جامعة سعيدة

(لكأنّها كانت تكتُبُ لِتُرْدِي أحدًا قتيلا، شخصًا وحدها تعرفه، و لكن يحدث أن تطلق النّارَ عليه فتصيبك، كانت تملك تلك القدرة النّادرة على تدبيرِ جريمة حبرٍ بين جملتين، و على دفن قارئٍ أوجده فضوله في جنازةِ غيره، كلُّ ذلك يحدثُ أثناءَ انشغالها بتنظيفِ سلاحِ الكلمات)

– أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 20.

ملخّص:

لا شكّ أنّ **النص السردي** يتباين عن **النص الشّعري**، و لذلك تباينت **المقاربة الأسلوبيّة** للنصّين؛ فكان ممّن قدّموا **إجراءات نظريّة و تطبيقيّة** هو اللّساني **ميخائيل باختين** حينما تحدّث عن **الإجراءات الأسلوبية لمقاربة**

النص السردي، وفق **منظور معاصر**. و على هذا الأساس ابتغينا المزاوجة بين النظريّة و التّطبيق في مقاربة **النص السردي**، حتّى تتّضحَ **آليات التّحليل** للقارئ باحثا كان أم طالبا.

الكلمات المفتاحيّة:

النص السردي، النص الشّعري، المقاربة الأسلوبيّة، إجراءات، نظريّة، تطبيقيّة، ميخائيل باختين، الإجراءات الأسلوبية، منظور معاصر، مقاربة النص السردي، آليات التّحليل

Le Roman stylistique de Mikhaïl Bakhtine

Le Roman "abir sarir" d'Ahlam Mostaganemi comme exemple

Résumé:

Il ne fait aucun doute que **le texte narratif** diffère du **texte poétique** et que, par conséquent, **l'approche stylistique** des deux textes a varié. Celui qui a introduit les **procédures théoriques et appliquées** est le linguiste **Michael Bakhtine** lorsqu'il a parlé **des procédures stylistiques** de **l'approche narrative**, selon **une perspective contemporaine**. Sur cette base, nous avons voulu combiner la théorie et l'application dans l'approche du **texte narratif**, de sorte que **les mécanismes d'analyse** du lecteur deviennent un chercheur ou un étudiant.

Les mots clés:

le texte narratif, texte poétique, l'approche stylistique, procédures, théoriques, appliquées, Michael Bakhtine, **des procédures stylistiques, l'approche narrative, une perspective contemporaine, ,** les mécanismes d'analyse.

- التّنظيرات اللسانية الأسلوبية للنص الرّوائي:

تمهيد:

شهدت السّاحة الأدبيّة في النّصف الثّاني من القرن التّاسع عشر تحوّلات على مستوى مقاربة النّص الأدبي؛ فكان النصُّ الأدبي وليدَ المؤلِّفِ، و لكن سرعان ما تبنّاهُ القارئُ و أسقط عليه علاماتٍ قد لا تكونُ تلك التي تقصّدها المبدعُ في أحايين كثيرة. و لكن بظهورِ الشّكلانيّين الرّوس تبدّدت هذه النّظرة تدريجيّا، فصار يُنظرُ إلى الأدبِ في ذاتِهِ، عبر **تشكّلاته الصّوتيّة و الصرفية و التّركيبيّة**، أي عبر **نسيجه الدّاخلي** المؤثّرِ في القارئِ، و المستهوي للمبدِعِ الذِي أبدعه؛ أو ما نعّته الشّكلانيّون **بالأدبيّة** التي هي وسطٌ بين المبدِعِ و القارئ. و لعلّ ما ذهب إليه رومان جاكوبسون إشارة واضحة إلى جماليّة الأدب، و شاعريّته التي يفتتنُ بها القارئُ و المؤلِّفُ على حدٍّ سواء حينما قال:" **إنَّ موضوعَ العلمِ الأدبِي ليس هو الأدبُ، و إنّما هو الأدبيّة، أي ما يجعلُ من أدب ما أدبًا**"[1]، و لعلّ هذا ما نستشعره و نحنُ نقرأ المتن الرّوائي، إذ أنّ هذا الأخيرَ يُمِيتُكَ و يُحْيِيك، يُسلّيكَ و يُبْكِيك، يفعلُ فيك ما يشاء، و تلكم هِي الأدبيّة المبثوثة في كيانِ النصّ.

و لذلكم اهتمّ الشّكلانيّون الرّوس بالأنساق البانية في الخطاب الحكائي، و انتهوا إلى الاهتمام بالأنماط الأسلوبيّة الظّاهرة في المتن الروائي؛ و في هذا الصّدد يقول سعيد يقطين:" **لقد تمّ اهتمامُ الشّكلانيّين بالأنساق البنائيّة في العمل الحكائي، انطلاقًا من إقامة تماثل بين أنساق تركيب المبنى الحكائي، و بين الأنساق الأسلوبيّة في الاستعمال الجاري للّغة**"[2].

و قد تظهر الدّراسةُ الأسلوبيّة حينما تتجاوز المعطيات اللّغويّة (النّحويّة و البلاغيّة) تجاوزا يخرجُ بها من حيّز المعيار المنغلق، إلى المساءلة العموديّة المبنيّة على التّحليل و التّأويل؛ و لعلَّ تمفصلاتِ الحكي، و تبدّلاتِ الصّوتِ، و انزياح اللّغة عبر مشاهد الحكي يفرضُ على القارئِ و المحلِّلِ الأسلوبِي تأمّلاً كبيراً، و استنباطات متّئدة الخطى؛ ثمَّ إنّ تماهِي صوت السّارد عبر شخصياتِ الرّواية، و تحلِيلِ وجهة النّظر الجوّالة بالنّسبة للرّاوي مع ربوعِ الحكي كلُّها عوامل تُفْضِي بِنا إلى أن نسيرَ سيْرًا حثِيثًا، و نحن نقتربُ من مدلولاتِ الرّواية، و ما تُحِيلُ عليه من أبعاد خارج روائية.

و إذا علمنا أنّ هناك فروقًا جوهريّة بين القصّة و الحكي، أو قل: بين القصّة و الخطاب، فإنّ هذا يجعلُ من مقاربتنا مختلفة لاختلاف تمثّلاتنا في المتن، ذلك أنّ تودوروف رأى أنّ الحكي يستلزمُ مظهرين هما: القصّة و الخطاب[3]، فالأولى تعني الأحداث المرتبطة ارتباطا وثيقا بالشّخصيّات، و تكون إمّا مكتوبة أو شفاهية، أمّا الخطابُ فيقترنُ " **بوجودِ فاعلِ فعْلٍ وسيط يقدِّمُ القصَّةَ، و هو السّارِدُ، و شيءٌ طبيعِي أن يقترِنَ الفعلُ**

لوسيط بمتلقٍّ لمادّةِ الحكيِ"[4]، و التي تعني القصّة في حدِّ ذاتها، و من هنا يظهرُ الفرقُ بين الباحِث **السّوسيولوجِي، و الباحِثُ الأسلوبِي**، فالأوّل يهتمّ بمضمونِ القصّة الأوّلِي، و الثّانِي يهتمّ بأنساقِ الحكي أو الخطاب ضمن مساربِهِ المعقّدة.

*** حواريّة اللّغة: Dialogisme de la langue**

إنّ التّفاعلات الصّوتيّة في رواية عابر سرير[5] لأحلام مستغانمي تجعلُ منها **حواريّة عميقة**، تبدو مظاهرها بنيويّة تشكّلُ عبر نسيجِ النصِّ الرّوائي حلقة من الدّوال و المدلولات ذات اللّحمة المتجانسة مع حيثيات الحدث الرّوائي. و لعلَّ تقنيات الزّمن الرّوائي[6] في رواية عابر سرير واحدةٌ من تلك التّجانُسات التي ترصُفُ الأزمنة في المتن السّردي، و تعيدُ إحياءها بمشاهد فنيّة تُفَاعِلُ بين الأزمنة الثلاث: الماضي، و الحاضر، و المستقبل.

إنّ الرّواية لوحةٌ فنيةٌ تستقطِبُ الماضِي و الحاضِر و المستقبل برؤية تعليليّة جماليّة؛ تجمعُ أصواتًا متعدّدةً يضطلعُ كلُّ صوتٍ منها بأدوار يمتزجُ فيها الفنِّي الجمالي بالواقِعِي، و ما ذاكَ إلاَّ رغبةً من الكاتِبِ في إعادةِ صِناعة المعنى، الذِي زيّفتهُ يَدُ الواقِع أيّما تزيِيف؛ فلكأنّ الرّواية صناعةٌ و تصحِيحٌ و فحصٌ و تمحِيصٌ للواقع الاجتماعي برؤيةٍ جماليّة فنيّة تُمازِجُ بين الواقع و السياسية و الفلسفة و الأدبِ و الأسطورة على نحوٍ تَصِيرُ فيه القناعاتُ من وحْيِ الرّوايَةِ لا من وحْيِ الواقع.

حدّدَ ميخائيل باختين **Michael Bakhtine مستوياتٍ أسلوبيّةً** تنتظم من خلالها **حواريّة الخطابِ الرِّوائِي** عبر أصواته التي تتباين و تتشاكلُ و تتفاعلُ و تتداخل، كتفاعل لغة السّارد بلغات شخصياتِ الرّواية، و تداخل لغة الخطاب الرّوائِي بلغة الأنواع الأدبيّة الأخرى، بغضِّ النّظر عن كون اللّغة حمّالة لوعْيِ أمّةٍ من الأمم، أو فكرة أو إيديولوجيّة؛ و من هاهنا يتفاعلُ الدّال مع المدلول في بنية استطراديّة عبر نسيج الخطاب، و تختلط الأصوات و اللّغة و الأساليب في تماهِي فنِّي عجِيب، و معنى أدبِي قشيب، و لعلّ هذا ما دعا ميخائيل باختين إلى القول بأنّ أسلوب الرّواية«**هو تجميعٌ لأساليبَ، و لغة الرّواية هي نسقٌ من اللّغات**»[7] .
و لهذا أطلق باختين على هذه العمليّة التّفاعليّة باسم: "**صورة اللّغة**" **Langue de l'image**، التي تتضافرُ فيها آلية الأسلبة، بسبب القوّة المؤسلِبة. ثمّ إنّ في هذه الأسلبة اجتماعًا لصورة المنظور الاجتماعي، و العيّنة الإيديولوجيّة على تعدّدهما بنسق اللّغة في الخطاب؛ و لذلك تكون مهمّة الأسلوبِي الكشف عن هذه الأساليب المتعدّدة، و **المتجاورة و المتحاورة** في نسق خطاب واحد.

و على هذا الأساس قسّم باختين **صورة اللّغة** إلى ثلاثة أقسام متداخلة و متّصلة، و هي كالآتي:

1- التّهجين

2- الحوارات

3- الحوارات الخالصة

4- الأسلبة

5- الأسلبة الباروديّة

أوّلا: التّهجين:[8] **L' hybridisation**

هو مزجٌ قصدِي للغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، أو التقاء وعيين لسانيين ينتمي كلٌّ منهما لحقبة زمنيّة أو فئة اجتماعيّة مختلفة، و هذا يعني حضور **نمطين من الوعي:** الوعي المشخِّصُ و الوعيُ المشخَّص[9].

فلغةُ الوعْيِ المشخِّص له تنظيمُهُ اللِسَانِي الخاصِّ بهِ، و مع هذا تُخْرِجُ وَعْيَ الشّخُوصِ بلسانهم النّاطِق، و لكن بترجمةٍ و كشفٍ و بَيَانٍ لا يُذْهِبُ بَرِيقَ اللّغَةِ المشخِّصَةِ، بل يجعلُ هناك تكافؤًا لنوعينِ من الوعْيِ، و لكلٍّ فضاؤُهُ الخاصّ اللّائِق به، و حقله التاريخي و الاجتماعي و الأدبِي النّاطِقِ بهِ.

و قد تجلّت آلية التّهجين في رواية عابر سرير بشكلٍ لافتٍ للنّظر، لأنّ الكاتبة تستجمعُ « **في بنية زمنيّة واحدة متناقضات**»[10]؛ وهي« **لكي تخلقَ حديثًا يسعفها لمتابعة الحكي، فقد تلجأ إلى الماضي كنقطة ارتكاز تمكّنها من تفعيل حركيّة البناء الزّمني في الرّواية**»[11]، و في ظلّ هذا الاسترجاع توظِّفُ وعيين مختلفين تحت سلطان ملفوظٍ واحد، و من أمثلة ذلك:« رحتُ أسألُ ناصر عن أخباره و عن سفره من ألمانيا إلى باريس إن كان وجد فيه مشقّة. ردّ مازِحًا: كانت الأسئلةُ أطولَ من المسافة! ثمّ أضاف: أقصد الإهانات المهذّبة التي تقدّم إليك من المطارات على شكل أسئلة. قال مراد مازحًا: **واش ادّير يا خويا..**" **وجه الخروف معروف**"! ردّ ناصر: **معروف بماذا؟** بأنّه الذئب؟ أجاب مراد: إن لم تكن الذئْبُ فالذِئابُ كثيرة هذه الأيّام. و لا أرى سببا لغضبك هنا على الأقل لا خوفٌ عليك ما دمت بريئا. و لا تشكِّلُ خطرًا على الآخرين. أمّا

عندنا فحتّى البريءُ لا يضمن سلامتَهُ»[12].

يبدو من خلال هذا الملفوظ توحّد لغتين أو قل: بنيتين لسانيتين في بنية أسلوبيّة واحدة، حتى كأنّها تظهر لك كأنّما هي لغة واحدة؛ و لعلّ نقطة **التّماس الأسلوبي أو الانزياح** تكمن في ردّ ناصر: معروف بماذا؟ لتستوي هاهنا اللّغة استواءً ينبئُ عن فصاحتها و توحّدها تحت ملفوظٍ واحد، و كما أنّ الملفوظ حاملٌ للانزياح فكذاك الفهمُ قد انكسر لدى ناصر، حينما قال: **معروف بماذا؟** بأنّه الذئب؟ و لعلّ ملفوظ مراد مَثَلٌ من الأمثالِ العربيّة، يخرجُ بهِ من حدودِ النصِّ إلى خارج النص، و من حدودِ الفهمِ المغلوط لدى ناصر إلى وعيِ السياق الاجتماعي الذي يتداخلُ فيه الفهمُ الصّحيح بالفهم المغلوط، و وعيُ الجاهلِ بالعالِمِ، و من ثمّ استتبابه على العالِمِ الذي هو مراد في السّرد، و هو أحلام فوق السّرد، و هو الضّميرُ فوق كلِّ هذا و ذاك. من خلال قول مراد: " أمّا عندنا فحتّى البريءُ لا يضمن سلامتَهُ".

و هناك مثال آخر يحتوي هذا اللّون من الانزياح، و يتمثّل في الحوار الذي دار بين ناصر و مراد« قال ناصر ممنِّيًا نفسه بوليمة: عندما تأتي إمّا ستعد لنا أطباق قسنطينة تغيّرُ مذاق الهمبرغر الألمانِي فِي فمِي. كم اشتقت لأكلِنَا..ردّ عليه مراد مازحًا: **دعك يا رجل من الطّبخِ الجزائِرِي، و إلاّ أصبحتَ حقًّا إرهابِيًّا، مواصلا بمزاح: أتدرونَ أنّهُ قد صدر كتابٌ مؤخّرًا في أمريكا يثبت علاقة بعض أنواع الأكل بالنّزعاتِ الإجراميّة.** لو اطّلعَ عليهِ مسؤولونا لوجدوا أنه من واجبِ الحكومة أن تتدخّل بعد الآن في ما يأكله الجزائريّون بذريعة أنّ الإرهابَ عندنا يتغذّى أوّلا من المطبخِ الجزائِرِي. و نظرا لنبرته الجادّة سألته: أحقًّا ما تقول؟ أجاب: طبعًا.. أرأيتم شعبًا مهوسًا بأكلِ **الرّؤوس**" **المشوشطة**" مثل الشّعب الجزائري؟ حتّى في فرنسا ما تكادُ تسأل جزائريًّا ماذا تريدُ أن تأكل حتّى يطالبك "**ببزلّوف**". ترى الجميع وقوفًا لدى جزّار اللّحم الحلال ليفور برأس مشويّ لخروف..أو رأسين يعود بهما إلى البيت، و إن لم يجده أصبح طبقه المفضّل **لوبيا**" **بالكراوع**". و الله لو أنّ غاندي نفسه اتّبع لشهرٍ واحد ريجيم المطبخ الجزائري المعاصر و تغذّى" **بوزلّوف**" و تعشّى" **كراوع**" لباع عصاه و **معزاه،** و اشترى كلاشينكوف**!(...)** ربّما بسبب استهلاكنا الزّائد **للكراوع** لا نفكّر سوى بالهروب و مغادرة الجزئر نحو أيّة وجهة»[13].

إنّ بداية انزياح اللّغة يظهر كثيرا مع ردّ مراد مازحا: " **دعك يا رجل من الطّبخِ الجزائِرِي، و إلاّ أصبحتَ حقًّا إرهابِيًّا**"، فما دخلُ الأكل بالتطرّف أو الإرهاب؟ و لعلّ هذا تهكّم من مرادٌ، و نموذجٌ أسلوبِي من الرّوائيّة نفسها، تريدُ أن توطِّئَ لنا عقلية القتل في فترة التّسعينيّات، و قال مراد **مواصلا بمزاح:** " **أتدرونَ أنّهُ قد صدر كتابٌ مؤخّرًا في أمريكا يثبت علاقة بعض أنواع الأكل بالنّزعاتِ الإجراميّة**"؛ إنّ هذا الملفوظ ليوحِي إلى

القارئ حقيقة علاقة الكل بالإجرام، و لكنّ استراتيجيّة البناء الدّلالي أوحت إلى أحلام هذه الفطنة و هذا الذّكاء في توصيل المدلول الذي ابتغته؛ و اختارت من مئات الأكلات رأس الخروف، بقولها على لسان مراد: "أرأيتم شعبًا مهوسًا بأكلِ **الرّؤوس**" **المشوشطة**"! و لعلّ مراد أراد بكلمة (مشوشطة) مشوية؛ و تظهر هاته الكلمة كما لو كانت لغة فصيحة كون الكاتبة أعطتها بناء صرفيّا صِرْفًا على وزن: مُفَعْلَلَة.

ثمّ تقول الكاتبة على لسان مراد: حتّى في فرنسا ما تكادُ تسأل جزائريًّا ماذا تريدُ أن تأكل حتّى يطالبك "**ببزلّوف**"، فلكأنّ كلمة "**بوزلّوف**" عربيّة فصيحة، و قد وظّفتها الرّوائيّة توظيفًا ذكيًّا، كأنّه من صميم الملفوظِ، ثمّ ينزاحُ الملفوظ من توطئةٍ إلى حقيقة إلى مجازٍ يحملُ أبعاد جيوسياسيّة، من خلالِ قولها: " لو أنّ غاندي نفسه اتّبع لشهرٍ واحد ريجيم المطبخ الجزائري المعاصر و تغذّى" **بوزلّوف**" و تعشّى" **كراوع**" لباع عصاه و **معزاه**، و اشترى كلاشينكوف!(...) ربّما بسبب استهلاكنا الزّائد **للكراوع** لا نفكّر سوى بالهروب و مغادرة الجزائر نحو أيّة وجهة"...و هذه اللّغة الحاملة للتّهجين إنّما تستعِينُ بلغة أخرى قصد إعطاء الفكرة حقّها ، و لعلّ الكاتبة تشيرُ بهذا إلى فترة التّسعينيات التي صار قطعُ الرّؤوسِ و حملها عادة يوميّة مشاهدة في المدينة و الأرياف، و على جنبات الطّريق..

ثانيًا: الأسلبة La Stylisation

الأسلبةُ هي أسلبة وعي لساني معاصر للغة تنتمِي لوعْيٍ آخر، بحيث تكونُ اللّغة الأجنبيّة هي مادّة الكتابة.[14]

و هكذا يكون وعيان لسانيانِ في ملفوظٍ واحد: وعيُ من يُشخِّصُ، و وعْيُ من هو موضوعُ التّشخِيص و الأسلبة، و قد أشار باختين « **إلى تحفّظ واضحٍ مؤدّاهُ أنّه في الأسلبةِ يعمل الوعيُ اللّساني للمؤسلِب بالمادّة الأوليّة فقط للّغةِ موضوع الأسلبة، بحيثُ يضيئها باهتماماته الأجنبيّة دون أن يُضِيفَ إليها مادّته هو، و ينبغِي الحفاظ على هذه الإضاءة من بدايةِ الأسلبة إلى نهايتها، بحيث إذا ما حدث أن تمّ إدخال المادّة المعاصرة في المادّةِ الموضوع فإنّ الأمرَ حينئذٍ لا يتعلّقُ بأسلبة و لكن بتنويع** »[15].

و لمّا كان هذا التّداخل في المفهوم و الإجراء، فقد وضع حميد لحمدانِي حدودا إجرائيّة بين **التّهجِين و الأسلبة و التّنويع.**

فالتّهجِين: لغة مباشرة أ – **مع**– و من خلال لغة مباشرة ب في ملفوظ واحد.

و الأسلبة: لغة مباشرة أ من خلال لغة ضمنية ب في ملفوظٍ واحد.

تظهر الأسلبة واضحة من خلال أوصاف الرسّام زيّان، و التي سردتها لنا الروائية على لسان خالد بن طوبال في زيارته لزيّان و هو على سرير المرض، حيث قال :« **كان يرتدِي همّ العمر بأناقة، كان وسيمًا، تلك الوسامة القسنطينيّة المهرّبة منذ قرون في جينات الأندلسيّين، بحاجبين سميكين بعض الشّيء، و شعر على رماديته ما زال يطغى عليه السّواد، و ابتسامة أدركت بعدها أنّ نصفها تهكّم صامت، ترك آثاره على غمّازة كأخدودٍ نحتها الزّمن على الجانبِ الأيمن من فمه. و كانت له عينانِ طاعنتان في الإغراء، و نظرة منهكة لرجلٍ أحبّته النّساءُ لفرطِ ازدرائه للحياة. كم عمره؟ لا يهم مسرعٌ به الخريف، و ينتظره صقيعُ الشّتاءِ، إنّه منتصفُ اليأسِ الجميل. منتصفُ الموتِ الأوّل، و هو لهذا يبتسم يبدو في أوجّ جاذبيّته**»[16].

إنّ هذا الملفوظَ المشحونَ **بوعيين لسانيين** يجعلُ من تراصفهما و تناسقهما و انسجامها تراصُفًا و تناسُقًا و انسِجامًا في **اختيارِ الرّوائيّة** التي لا يهمّها إلاّ أن تعطيكَ الصّورة واضحةً دون لفٍّ أو دوران؛ و لعلّ ما نتلمّسهُ عبر ملفوظِ الرّوايةِ أنّ محور **الاختيار الأسلوبي** هاهنا يؤطِّرُ **لفكرةِ القمع**، بالرّغمِ من أنّه يُحاكِي رحلة **الحبِّ الزّائف** بين بني البشر.

في **الأسلبة** تتراصّ لغتان في ملفوظٍ واحدٍ، و تتعالى لغةُ الشخصية الروائيّة على لغةِ السّرد؛ بمعنى أنّه يضمّن مادّة شخصية من الشّخصيات في مسروده هو، فاللّغة هاهنا أجنبيّة عن الكاتب و مؤسلبة من طرفه. بعبارة أخرى« **إنّ الصّوتَ المتحدّثَ في هذا الملفوظَ هو الصّوت المؤسلِب. و يتّضحُ أنّ المادّة اللّغويّة ليست مادّته هو، إنّما تنتمي لوعيٍ آخر، وعي غيري**»[17].

و ما هو ملاحظ هو أنّ التّفاصيل و الأوصاف التي في الخطاب مرجعها إلى زيّان الرسّام المريض، أمّا الوعي المؤسلِب فحاضرٌ من خلال **المقارنات و المقاربات و التّحليلات، بوعيٍ تاريخي، و تصويرٍ شاعري** استحضرتهما الرّوائيّة كما لو كانت صورة بصريّة مشهديّة، تقطعُ الشكَّ باليقِين.

ثالثًا: التّنويع:La Variation

هونوعٌ من الأسلبة، لكنّه لا يكتفي فيه الوعي المؤسلِب في إضاءته للغةِ موضوع الأسلبة، باهتماماته و نواياه فقط ، و لكن يعمل على أن يدخل عليها أيضا مادّتَهُ الأجنبية المعاصرة، لتصبِحَ الإضاءةُ مزدوجة: **ضمنية/ نوايا** و **مباشرة/مادّة.**[18]

تجلّى هذا النّوع في المقطع التّالي:« **ذلك أنّ فرانسواز مهوسة بالمبادرات الخيرية، و كأنّها نذرت نفسها لمساعدة بؤساء الجاهليّة، الذين يتناوبون على قلبها و على سريرها حسب مستجدّات المآسي في العالم، حتّى كان يبدو لي أنّ معاشرتها زيّان تدخل ضمن نشاطاتها الخيريّة. و كنت أراها حسب نشرات الأخبار تسارعُ لتلبية نداءِ الإغاثة، لهذه الجهة أو تلك، جامعة ما زاد عن حاجتها من ثياب، و ما بلي أو لم يبل من أحذية و ستائر و شراشف في أكياس كبيرة من البلاستيك تقوم بإنزالها و وضعها جوار مقصورة البوّاب. في انتظار أن يجمعها الصّليبُ الأحمر**. كان في فرنسواز شيءٌ من الطّيبةِ الممزوجةِ **بسذاجةِ الغربيّين** في التّعامل مع الآخر، و الذي يتحكّم فيها منطقٌ إعلامي يُبسِّطُ الأشياءَ، و **يقسّمُ العالمَ إلى خيِّر و شرِّير**، و **حضاري و متخلّف، و لازم و غير ضروري**. يوم رأيتها تنزلُ بتلك الأكياس لتتصدَّقَ بها لضحايا سراييفو اعترفت لها أنّي أحسدها على شجاعتها في التخلُّصِ من كلِّ شيءٍ بسرعة، و قدرتها على رمي الأشياء في كيس الصّدقة، بدون ندمٍ أو تردّد أو حنين، غير معنيّة بذاكرة الأشياء و لا بقيمتها العاطفيّة، و تمنّيتُ لو استطعتُ مثله أن أجمع ذاكرتي في صرّة، و أضعها عند الباب كي أتخلّصَ من حمولتي.. و أضاهيها خفّة. سألتني: و ماذا تفعلون إذن بالأشياء التي لم تعد من حاجة لكم بها؟ أجبتُ مازحًا: ليس في حوزتنا أشياء لا نحتاجها، لأنّها حتّى عندما تهترئ و تعتق نحتاج حضورها المهمل في خزائننا أو في مرآبِ خردتنا، لا عن بخلٍ بل لأنّنا نحبّ أن نثقل أنفسنا بالذّاكرة، و نفضّل أن نتصدّق بالمال، على أن نتصدّقَ بجثثِ أشيائنا، و لهذا يلزمنا دائما بيوت كبيرة، ثمّ واصلت ضاحكا: أليس في الأمر كارثة!؟

ها هي ذِي الكارثة! فتفضّل أيّها العربي المثقل بحمولتك، تركة أخرى في انتظارك، فماذا ستفعل بهذه الغربة الفضفاضة لرجل ضاق به الوطن، و ترك لك ما خاله وطنًا: كتبا في الشّعر و أخرى عن تاريخ الجزائر، صور أخذها مع أناس قد يكونون أهلا أو أصدقاء، ربّما ماتوا أو مازالوا أحياء، **نسخة قديمة لمصحف**، مفكّرات لعدّة سنوات عليها عناوين و مواعيد و أسماء، و صفات طبيّة، تذاكر سفر مستعملة، ملصقات لمعارض أقامها، أشرطة عربيّة، عباءات البيت، أشياء صغيرة لها ذكرى وحده يعرفها كقارورة عطر "شانيل" النّسائيّة الفارغة، قابعة في ركنٍ قصيّ في خزانةِ الملابس، مغرورقة في حزنِ فقدانها العطريّ، إنّه الوفاءُ الأنثوي يجهشُ اعتذارًا عن كلِّ الخيانات النّسائيّة.

تجمعُ حولك أشياء بديلة تسمِّيها وطنًا: تحيط نفسك بغرباء تسمِّيهم أهلا، تنام في سرير عابرةٍ تسمِّيها حبيبة، تحملُ في جيبك دفتر هاتفٍ بأرقام كثيرة لأناسٍ تسمِّيهم أصدقاء، تبتكرُ أعيادا و مناسباتٍ و عناوين و عادات، و مقهى ترتاده كما تزور قريبا. أثناء تفصيلك لوطنٍ بديل تصبح الغربةُ فضفاضةً عليك، حتّى لتكاد تخالها برنسًا، غربة كوطن، وطنٌ كأنّه غربة، فالغربة يا رجل فاجعة يتمّ إدراكها على مراحل، و لا يستكمل الوعيُ بها، إلاّ بانغلاقِ ذلك **التّابوتُ** على أسئلتك التي بقيت مفتوحةً عمرا كلّه بأكمله، و لن تكون هنا يومها لتعرف كم كنت غريبا قبل ذلك، و لا كم ستصبحُ منفيًّا بعد الآن!؟»[19].

نلمح في هذا الملفوظِ لغتين و مادّتين، إذِ الوعيان: المشخِّصٌ و المشخّص حاضر لغةً و مادّةً؛ فالمادّة الأولى، و هي مادّة الوعيِ المؤسلَب، تتجلّى في وصفِ حال فرنسواز و أخلاقها الإنسانيّة التي قد لا توجد عند عربيٍّ مسلم، و من أمثلة هذه المادّة قول الرّوائيّة: " **نذرت نفسها لمساعدة بؤساء الجاهليّة**" " **معاشرتها**" " **لتلبية**" " **مقصورة البوّاب**" و هي كلّها مواد تحمل طابع القِدمِ، و نماذج السّماحة و العطاء و السّخاء، و الوفاء، و الصّدقِ و الإخلاص. أمّا **مادّة الوعيُ المؤسلِب** فهِي اللّغة النّاقدة لمعاملات الإنسان العربي، و لبلاهته التي لا تسمن و لا تغني من جوع، من خلال **المقابلة بين تفكير الأجنبي و تفكير العربي** و قد تجلّى ذلك في العبارات التالية: " سألتني: و ماذا تفعلون إذن بالأشياء التي لم تعد من حاجة لكم بها؟ أجبتُ مازحًا: ليس في حوزتنا أشياء لا نحتاجها، لأنّها حتّى عندما تهترئ و تعتق نحتاج حضورها المهمل في خزائننا أو في مرآبِ خردتنا، لا عن بخلٍ بل لأنّنا نحبّ أن نثقل أنفسنا بالذّاكرة، و نفضّل أن نتصدّق بالمال، على أن نتصدّقَ بجثثِ أشيائنا، و لهذا يلزمنا دائما بيوت كبيرة، ثمّ واصلت ضاحكا: أليس في الأمر كارثة!؟(...) مفكّرات لعدّة سنوات عليها عناوين و مواعيد و أسماء، و صفات طبيّة، تذاكر سفر مستعملة، ملصقات لمعارض أقامها، أشرطة عربيّة، عباءات البيت، أشياء صغيرة لها ذكرى وحده يعرفها كقارورة عطر "شانيل" النّسائيّة الفارغة، قابعة في ركنٍ قصيّ في خزانةِ الملابس، مغرورقة في حزنِ فقدانها العطريّ"

كما تجلّى التّنويع من خلال التّعابير التّالية:" **سالفادور دالي أحبّ Gala** و قرّرَ خطفها من زوجها **الشّاعر بول إيلوار** لحظةَ رؤيته ظهرها العاري في البحر صيف 1949م(...) لو رأى **بورخيس** تلك المرأة و هي ترقص لنا معًا، أنا و هو، لوجد" **للزندالي**" قرابة بالرّقص الأرجنتيني، **كما التّانغو**(...) في لحظةٍ ما لم تعد امرأة، كانت **إلهة إغريقية** ترقص حافية لحظة انخطاف، بعد ذلك سأكتشف أنّها كانت إلهة تحبّ رائحةَ الشّواء البشري، ترقص حول محرقة عشّاق **تعاف قرابينهم** و لا تشتهِي غيرهم **قربانا**(...) في الواقع كنتُ أحبّ شجاعتها عندما تنازل **الطّغاةَ و قطّاع طرق التّاريخ**"[20]

فلفظة: " **زندالة**" تدلّ على سجن في ضاحية باردو في تونس العاصمة، جاء الاسم من تبعات التأثير العثماني على البلاد التونسية إثر حكم البايات، فكلمة زندان التركية تعني السجن، و ألحقت فيما بعد بالأغاني التي تنتج في السّجون التّونسيّة[21]. أمّا **التّانغو** فتعني بالإنجليزية **Tango** :و هو نوع موسيقي مصاحب للرقصات، أصله من بوينس آيرس بالأرجنتين ومونتيفيديو بالأرغواي وانتشر في العالم بعد ذلك،و لروعة الاسم أطلق على تطبيق محادثة للهواتف الذكية يدعى**Tango** [22].

و **إلهة الإغريق** خاصّة بالشعوب الإغريقية القديمة.. هذه الإلهة تعتبر حقيقية بالنسبة للإغريق في تلك الفترة فقط وتعددت الآلهة علي مرور الأزمان مثل إلهة المصريين القدماء وإلهة بلاد ما بين النهرين[23].

و **القربان** هو شيء أو نبات أو حيوان وأحياناً إنسان يقدم عادة للقوى التي يعتقد البشر بأنها تتدخل في حياتهم، وذلك خوفاً أو حباً، ويتم ذلك في أوقات محددة، قد تكون دورية أو لحدث بعينه، وعادةٍ ما يرتبط تقديم القرابين بطقوس أخرة يُجري شعائرها وفق ترتيبات معينة كاهن أو كاهنة، كما يمكن لأي شخص أن يقوم بذلك وفقا لاختلاف العقائد والأحوال[24]

إنّ هذا التعدّد و التنوّع في اللّغةِ و المادّة معًا يبيّن لنا انزياحات أسلوبيّة تبدأ من وصف المرأة التي التقى بها زيّان الرسّام، فراح يقارن و يقارب بين جمالها و جمالِ الجميلات القديمات من النّساء، و التي اختلط فيها الحبّ بالتّضحيّة، و الخير بالشرّ، و العذاب بالحب. و هي المرأة الجميلة و قسنطينة العريقة، و أحلام مستغانمي الكاتبة نفسها في جمالِ أسلوبها و دغدغتها لمشاعر القارئ، بل هِي الجزائِرُ التي مرّت عليها حضارات و حضارات، هي المعشوقة التي كانت قبلة الأدباءِ و الشّعراءِ و الرّوائيّين و العلماء. اختلط فيها الحبّ الحقيقي بالحبِّ الزّائف، فالأوّل كان كمثلِ أغاني الزّندالي النّابعة من الجرح (السّجن) و التي تعبّر بصدقٍ و حقيقة، و كمثلِ إلهة الإغريق التي لا يبغون عنها حولا، فجاهد الثوّار و الأحرارُ و قدّموا أنفسهم قرابين لهذا الوطن العزيز. أمّا الثّاني، و هو الحبّ الزّائفُ فتجلّى من خلال **الطّغاة و قطّاع الطرق الذي لا يهمّهم إلاّ مصلحتهم الشّخصيّة.**

لعلّنا من خلالِ هذا الأمثلة نتبيّن **ازدواجيّة الوعي: المؤسلِب، و المؤسلَب** في صورةٍ مشهديّة تاريخيّة عتيدة، تتقاطعُ فيها ثنائيّة الخير و الشّر. **فالوعيُ المؤسلَب** ظاهرٌ و بيّنٌ من خلالِ الألفاظ التّالية: **الزندالي، التانغو، إلهة إغريقيّة، تعاف، قرابينهم، قطّاع الطّرق.** و بدا **الوعيُ**

المؤسـلِب مـن خـلالِ الطّـرحِ الـذكي و الفنِّـي الـذي اسـتلهمته أحـلام مـن خـلالِ مقاربتهـا و اسـتنباطها الشّـر مـن خـلالِ الخيـر، وكشـفها عـن لعبـة التّـاريخ الإنسـانِي، و العلاقـات المـدمّرة، و المحبّـة الكاذبـة في مقابلتها بالمحبّة الخالصة، التي لا تشوبها شائبة.

رابعًا: الأسلبة البارودية:La Parodisation

في هذا النّوع من الأسلبة تعمل الأسلبةُ البارودیّة على العكس تماما من الأسلبة التي تسعى إلى المحافظة على توافق نوايا اللّغة المؤسلبة، و اللّغة موضوع الأسلبة، فتلجأ الأسلبة البارودیّة إلى هدم التّوافق الكائن بين نوايا اللّغة المشخِّصة، مع نوايا اللّغة المشخّصة، فيحصل نوعٌ من التّعارض بين مقاصد اللّغتين، فتُهيمن اللّغة المشخّصة على اللغة المشخّصة، و تتعالى الأولى على الثّانية.

في هذا اللّون من الأسلبة يتعالى كلام الشّخصيات على الحكي، فلا تكادُ تقرأ إلاّ الشّخصيات نفسها تتحدّث، فتشعرُ بغيابٍ تامٍّ للسّارد؛ فلكأنَّ عمليّة السّرد تخضعُ لنسفٍ من داخِلِ السّردِ نفسه، فيطفُو خِطابُ الشّخصياتِ على السّاردِ نفسه، فيُغادِرُ تارِكًا عناصر السّردِ تتحدّث نفسها بنفسها؛ و قد ظهر هذا اللّونُ في روايةِ عابر سرير كظاهرة أسلوبية استحوذت على كيانِ الحكي، لأنّ الرّوائيّة كانت في أحايين كثيرة تطلقُ العنان للشّخصياتِ تتحدّث دون شرحٍ أو تفسير، و لعلّ هذا الغياب السّردِي للسّارد يبرِّرُ عمقَ الفكرةِ لدى السّارد، و يبرزُ بوضوحٍ حجاجيّة خِطابِ الشّخصيات كما لو كانَ بُرْهَانًا أعلى و أعتا ممّا قد يفسِّرُهُ السّارد. و من هنا تبدأ تفسيراتُ السّاردُ تتلاشى شيئًا فشيئًا، حتّى لكأنّك لا ترى في الرّوايةِ إلاّ حديث الشّخصيات نفسها بنفسها.

ثمّ إنّه ممّا ينبغِي الإشارةُ إليه هو أنّ الباروديا تحمِلُ معنى المحاكاة الساخرة كأن ندخل نبرات جديدة على الخطاب، كما يمكن للمحاكاة الساخرة أن تكون متنوعة لدرجة كبيرة على مستوياتٍ عديدة: على المستوى الفردي، نمط التفكير، آخذة في الحسبان أشكال التّضمين و التّناص، و ملامح السّخرية القائمة على بنية التناقض و التّضاد... ثمّ إنّ المحاكاة الساخرة تكون رؤيتها هاهنا ذات بنية عميقة مردّها استهداف المبادئ و الحوم حولها، كما قد تكون هدفا في حدّ ذاتها قصد بناء أسلوبي جمالي، يسترعِي انتباه القارئ.

نلمح بلا شكٍّ توالِي حوار الشّخصياتِ نفسها بنفسها، برؤية اختزالية تختزل فيها ملامح الوعيِ المؤسلِب عبر نسيجِ الحوار، لأنّ تمثّلاتِ الوعيِ المؤسلِب و الوعي المؤسلَب تضحى بلونيها مضغوطةً في حوار

الشّخصياتِ نفسها، و لا أدلّ على ذلك من المزدوجتين اللتين يضعهما السّارد، و ينسحِبُ تاركًا الحديث للشّخصياتِ. و إذن يتبيّن من خلالِ هذا البسط و التّعريف أنّ الأسلبة الباروديّة تكون إمّا في عباراتٍ ذات تهكّم و سخرية، و إمّا بالتّناقض الكائن في بنية الحكي، و إمّا بهما معا. و إمّا بتغيّر حال الشّخوص من خسارة إلى ربح أو العكس، و من ريب إلى يقين، و هكذا....

تجلّى هذا النّوع من الأسلبة على لسان خالد بن طوبال في الملفوظات التالية:« ليس الحبُّ و لا الإعحابُ، بل الذعرُ هو أوّلُ إحساسٍ فاجأنِي أمام ذلك الكتاب، " ليس الجمال سوى بداية ذعرٍ يكادُ لا يحتمل"(...) أيّ شيءٍ جميلٍ هو في نهايته كارثة، و كيف لا أخشى حالة من الجمال، كان يلزمني عمر من البشاعةِ لبلوغها. كنتُ أدخُلُ مدارَ الحبِّ و الذُّعْرِ معًا (...) مع حياة اكتشفتُ أنّ الأبوّةَ فعلُ حبٍّ، و هي التي لم أحلم بالإنجابِ من سواها، كان لِي معها دومًا حملٌ كاذب، لكن إن كنّا لا ننجِب من حمْلٍ كاذِبٍ فإنّنا نجهضه، بل كلُّ إجهاضٍ ليس سوى نتيجةَ حملٍ تمّ خارجَ رحمِ المنطق، و ما خُلِقت الرِّواياتُ إلاّ لحاجتنا إلى مقبرةٍ تنامُ فيها أحلامنا الموؤودة(...) ليس ثمّة موتى غير أولئك الذين نواريهم في مقبرةِ الذّاكرة، إذن يمكننا بالنِّسيانِ أن نُشْبِعَ موتًا مَنْ شِئْنَا من الأحياءِ»[25].

حديثُ خالد هذا ينبئُ عن وعيٍ ثاقِبٍ، و معرفةٍ شاسعة بأمور الحياة. و هذا الملفوظ يحتوي أيضًا الوعي المؤسلِب، و أيّ وعي أعمق من قول الروائية على لسان خالد: "أيّ شيءٍ جميلٍ هو في نهايته كارثة " و قولها:" إن كنّا لا ننجِب من حمْلٍ كاذِبٍ فإنّنا نجهضه، بل كلُّ إجهاضٍ ليس سوى نتيجةَ حملٍ تمّ خارجَ رحمِ المنطق".

إنّ هذه الملفوظات و غيرها لتشي للقارئِ بالوعيِ المؤسلِب في خضمِّ السّرد؛ و كيف لا؟ و الرّوائيّة تحكي عن بنية التّناقضات في الحياة، فالسّعادة تودِي بكَ إلى الحزن، و الحزنُ يودِي بك إلى السّعادة؛ تحليلٌ معلّلٌ، و تفسيرٌ مقنّنٌ ينبئُ القارئَ عن ثقافةِ الكاتبة، و سعة اطّلاعها، و ذكاء ربطها بين الدّيني و الفلسفي و الأسطوري و الخيالي و الواقعِي، برؤية جمالية تحاولُ بناء الحجّة و منطقة الحدث.

و من أمثلة ذلك أيضًا قول خالد بن طوبال بطل الرواية:« بقيتُ أتحيّنُ الفرصةَ لأسألَ زيّان عن تفاصيلِ موتِ ابن أخيه لاعتقادِي أنّ تفاصِيلَ تلك الميتة دمّرته أكثر من الموتِ نفسه؛ كنّا نتحدّثُ مرّةً عن التّشكيلة العجِيبة للموتِ الجزائرِي عندما قال زيّان بتهكّم أسود:- أصبح ضروريًّا إصدار كاتولوغ للموت العربي، يختارُ فيهِ الواحد في قائمةِ الميتات المعروضة طريقة موته مستفيدا من جهد أمّةٍ تفوّقت في تطويرِ ثقافَةِ

الموت(...) كان يتحدّث بمرارةِ الاستخفاف، جمعتُ شجاعتي و قلتُ:- آسف، سمعتُ باغتيال ابن أخيك..كيف حدث ذلك؟ قال و قد باغته السّؤال:- سليم؟ ثمّ واصل بعد شيءٍ من الصّمت:- مات أكثر من مرّة...آخرها كانت بالرّصاص. كان واضحًا أنّني وضعتُ يَدِي على جُرْحٍ طازِجٍ. لم أضف شيئًا، تركتُ له حريّة أن يصمت أو أن يواصل، و كإناءٍ يطفحُ حزنًا تدفّق: - من بينِ كلِّ الميتات التي عايشتها في هذا العمر كانت ميتة سليم هي الأكثر ألمًا. حتّى موت أبيه- و هو أخي الوحيد- ما كان لها هذا الوقعُ على نفسي. شابٌّ وجد نفسه يتيمًا عندما قتل رجالُ الأمنِ أباهُ في مظاهرات 88 فراح ليلا نهارًا ليستطِيعَ بسرعةٍ إعالةَ أمّهِ و أخويه، حتّى إنّه لتفوّقه استطاعَ دخولَ المدرسة العليا لتكوينِ الكوادر؛ كان شابًّا مولعًا بالعلم، فأرسلته الدّولة لفرنسا لمدّة ستّة أشهر للدّراسة، كي يتمكّن من إدخال نظام المعلوماتيّة إلى أجهزةِ الجمارك في قسنطينة (...) عندما استلم وظيفتَهُ كان المجرمون قد بدأوا في قتلِ موظّفي الدّولة.»[26].

و من هذا الملفوظ الطّويل جدّا* يظهرُ خطابُ زيّان وحده، شارحًا و مفسّرا، و معلّلا و مرجّحًا، و لهذا كان خطابه كلّه عبارة عن أسلبة بارودية تلعب دورين أساسيين: دور اللّغة المشخّصة، و دور اللّغة المشخّصة.

خامسًا: الحوارات الخالصة: Les dialogues exclusivement

الحوارات الخالصة هي الحوارات الفعليّة للشخصيات، التي لا يستطيعُ السّاردُ تغييرها أو تبديلها، فهِي من أصول السّرد؛ و الحوارُ في نظر باختين هو :« **هو أيضا حوارُ الأزمنة و الحِقب و الأيّام، و حوارُ ما يموتُ و يعِيشُ و يُولد، هنا ينصهِرُ التّعايُشُ و التطوُّرُ معًا في الوحدة الملموسة الصّلبة لتنوُّعٍ ملِيءٍ بتناقضاتِ لُغاتٍ مختلفة**»[27]، و من هنا تبدو نظريّة باختين في جعلِ الحواريّة أشمل و أعم من أن نحصرها في مقولات الأشخاص، بل هِي حوار الأزمنة في تقاربها و تباعدها، بل إنّه- على حدّ قول إدريس قصوري: حوار الذاكرة، فيقول:« **إنّ الحوارَ بمفهومه الحوارِي لا يختزل في كلامِ الشّخصيات و سِجالِ الأفراد، و فِي البنيةِ الشّكلية لهذا الكلام و ذلك السّجال و لا كلّ المواضعات، و لكن يعدّ قبل هذا و ذاك، و أكثر من كلِّ شيءٍ حوار ذاكرة/ أو ذاكرات لها امتدادها الزّمني و التّاريخي في الماضي و الحاضر، و لها بعدها و أبعادها المستقبليّة كذلك.**»[28]

و لعلّ باختين يرى أنّ من صفات الكاتب الرّوائِي أن يعبّرَ عن نفسه في لغةِ الآخرِين، و التحدّث عن الآخرين من خلالِ لغته الخاصة به." **Réfraction** "[29]

ظهر هذا اللّون في الملفوظ الذِي ينبئُ عن حديث مراد رادّا على خالد بن طوبال كونه يتعذر عن الصّخب و شرب الخمر، فيقول له مراد:«- **يا راجل واش بيك...يلعن بوها حياة. واش راك تخمّم؟** شوف أنا **ماعلى باليش بالدّنيا(..) بربّك**، كيف تحارب الذين يمنعون عنك حريّة الرّأي إن كنت ترفضُ عدم تطابقي معك في تفسيرِ لوحة؟ " الحقيقة في الفنِّ هي التي يكونُ نقيضها حقيقة كذلك"»[30]. وهناك مثال آخر يتجلّى في قول مراد:« احتفت فرنسواز بعودتي. شعرت أنّها افتقدتني. سألتني عن مراد. قلت لها: إنّه **هايص و حايص** كعادته. ضحكت: **..il est marrant ce type.** و أن يكون هذا الرّجلُ" طريفًا" أو " لطيفًا" حسب قولها، لم يكن ليثيرَ شكوكِي بعد في الواقع، كنت دائم التّفكيرِ في إحكام فخاخ المصادفة. »[31]

و هناك ملفوظ آخر يحوي حوارات خالصة، و هو قول الروائية على لسان خالد:« فرنسواز قالت أنّه يكره حضور يوم افتتاح معرض له، لأنّه بضوضائه و أضوائه يوم للغرباء، ما عاد له من صبر على ملاطفة و مسايرة من يحرصون على حضور **شعائر** الافتتاح(...) هو الهاربُ الأبدِي لا **ملاذ** له سوى البياض. كان له ما أراد، أيكون تمارضَ كي يجد ذريعةً للانسحاب المتعالي...فسقط في **براثن** المرض الحقيقي؟»[32]

و كذلك قول خالد:« كان مراد أثناء ذلك يزداد وسامة كلّما ازداد وقع الدّفوف، كأنّما كانت الموسيقى تدقّ احتفاءً برجولته، و كأنّ جسده في انتشائه يبتهل لشيءٍ وحده يعرفه. **باسم الله نبدى كلامي قسمطينة هي غْرامي. نتفكرك في منامي إنتي و الوالدين**»[33].

إذا تمعنّا جيّدا في الملفوظات المستشهد بها نلفيها من صميم عاداتنا و تقاليدنا الضّاربة في القدم، إذ قد تكون من وحي المخيال العربي أو من وحي الذّاكرة العربيّة الإسلاميّة التي تبتغي لها مصطلحاتٍ خاصّة، من ذلك: **يا راجل واش بيك...يلعن بوها حياة. واش راك تخمّم/ ماعلى باليش بالدّنيا/ بربّك/ هايص و حايص/ شعائر/ ملاذ/ براثن/ الأغنية الشعبية: باسم الله نبدى كلامي قسمطينة هي غْرامي. نتفكرك في منامي إنتي و الوالدين.** و لعلّ هذا التعدّد في توظيف المصطلحات(دينية/ شعبية...) ليملي للقارئ تقاطع النّص الرّوائِي بنصوصٍ أصلية يرجع مداها إلى حقل ديني أو تراثي... و لعلّ في توظيفِ الحوارات الخالصة، و التّعابير الصّافية التي هي من وحيِ الذاكرة العربيّة الإسلاميّة برهانٌ و معرفةٌ قمِينٌ بالقارئِ أن يقف عندها مليّا.

- من خلال هذا التّحليل يمكننا القول: إنّ الوقوف على عتباتِ النصِّ الرّوائي من خلالِ المقاربة الأسلوبية له ليبدِي إلى القارئِ- إضافةَ إلى البنية المعرفية- بنية أسلوبية غايةً في التّشكيل و التّصوير؛ من خلالِ

التّرابط الذكيّ و المحكم، و التّمثيلِ البارع للنّماذج السّرديّة؛ و لعلّ التّنظيرات الأسلوبية الباختينيّة التي حاولنا تطبيقها على رواية عابر سرير أبانت بشكلٍ كبير عن جمالية المتن الرّوائي، و قيمتها الفكريّة، و نماذجها الأخّاذة: صوتًا و كلمة و عبارة. و جاءت كلّها متجاورة تنبئُ عن ديناميّة السّرد، و حقيقة التميّز و التفرّد الذي حظيت به الرّوائيّة أحلام مستغانمي في الوسط الثّقافي. ثمّ إنّ النّماذج الأسلوبيّة الخمس: **التّهجين/ الأسلبة/ التّنويع/ الأسلبة الباروديّة/ الحوارات الخالصة/** بدتْ متقاطعةً و متفاوتةً في نسبة حضورها و غيابها في أيٍّ ملفوظٍ من ملفوظاتِ الرّواية، و لعلّ هذا الحضور و الغياب ينبئُ عن تبدّلاتِ السّرد، بسبب تبدّلاتِ الحدث. ثمّ إنّ هذه النّماذج وضّحت لنا جوانب شتّى في رحلة الحدث، و لعلّ أهمّها: السياسيّة، و التّاريخيّة، و الدّينيّة، و الفلسفيّة، و الأسطوريّة، و الإنسانيّة، و الأدبيّة؛ إذ تتفاوت تلك الجوانب حسب دواعي الفكرة، و متطلّبات البناء الأسلوبي، و لذلك نرجّحُ أن يكون محور الاختيار و التّركيب ها هنا رهْنَ الفكرةِ و الغاية التي يصبو إليها الأديبُ لدغدغة أحاسيس القارئِ، و إيقاظِ وعيهِ، و تغييرِ سلوكِهِ. و إذا كان الشّعرُ – على حدِّ قول جون كوهن– انزياح عن النّثر، فإنّنا نعتقد من جانبنا أنّ الرّواية انزياحٌ عن أجناس الخطاب الأدبي، لأنّها توظّف: القصّة، والشّعر، و الأسطورة، و الخيال، و المثل ، و الحكمة، و الحوارات، لتعجنها فتخرج لنا للآلِئَ من التّصويرِ، و زبرجدا من المعاني و المبانِي التي قد تستقيمُ بها الأمم.

المصادر و المراجع:

أوّلا: المراجع بالعربيّة:

1– الكتب:

إدريس قصوري:

أسلوبيّة الرّواية– مقاربة أسلوبيّة لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ، عالم لكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، إربد– الأردن، ط1– 2008م

أحلام مستغانمي:

رواية عابر سرير، دار الآداب، بيروت– لبنان، ط6– 2007م

حميد لحمداني:

أسلوبية الرّواية: مدخل نظري، منشورات دراسات سال، الدّار البيضاء، ط1– 1989م

ميخائيل باختين:

الخطاب الرّوائي، ترجمة: محمّد برادة، ار الفكر– الرّباط، ط1–1987م

سعيد يقطين:
تحليل الخطاب الرّوائي: الزّمن– السّرد– التّبئير، المركز لثّقافي العربي، بيروت، الدّار البيضاء، ط1–1989م.

2- المقالات:
لخضر حاكمي:
تقنيات الزّمن السّردي التّعبيريّة و اللّسانيّة"، مقال منشور في مجلّة الإشعاع التي تصدر عن كليّة الأدب و اللّغات و الفنون– جامعة سعيدة، العدد الثّاني– ديسمبر 2014م، من صفحة 285 إلى الصّفحة 296.

ثانيًا: المراجع بالفرنسية:

-Roman Jakobson :
Huit questions de poétique, Collection Poêlas, 1977.

ثالثا: مواقع الانترنت:

1-https://ma3azef.com

2-https://ar.wikipedia.org/wiki

[1]- Roman Jakobson : **Huit questions de poétique**, Collection Poêlas, 1977, p16.

[2]–سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرّوائي: الزّمن– السّرد– التّبئير، المركز لثّقافي العربي، بيروت، الدّار البيضاء، ط1–1989م، ص 29.

3–

4– إدريس قصوري: أسلوبيّة الرّواية– مقاربة أسلوبيّة لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ، عالم لكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، إربد– الأردن، ط1–2008م، ص 280.

5– أحلام مستغانمي: رواية عابر سرير، دار الآداب، بيروت– لبنان، ط6– 2007م

6– ينظر مقالي:" تقنيات الزّمن السّردي التّعبيريّة و اللّسانيّة" في مجلّة الإشعاع التي تصدر عن كليّة الأدب و اللّغات و الفنون– جامعة سعيدة، العدد الثّاني– ديسمبر 2014م ، من صفحة 285 إلى الصّفحة 296.

7- ميخائيل باختين: الخطاب الرّوائِي، ترجمة: محمّد برادة، دار الفكر- الرّباط، ط1-1987م، ص 32-33.

[8]- ينظر في ترجمة المصطلحات: ميخائيل باختين، المرجع نفسه من ص 28 إلى ص31.

9- المرجع نفسه، ص 108.

10- لخضر حاكمي: تقنيات الزّمن السّردي التّعبيريّة و اللّسانيّة، المرجع السّابق،ص 4.

11- لخضر حاكمي، المرجع السّابق، ص 5.

12- أحلام مستغانمي: رواية عابر سرير ص 119.

[13]- أحلام مستغانمي، المرجع السّابق ص 119.

14- إدريس قصوري: أسلوبيّة الرّواية المرجع السّابق، ص 410.

15- باختين، نقلا عن إدريس قصوري، المرجع السابق، ص 411.

16- أحلام مستغانمي ، المرجع السّابق من ص 105 إلى 106

[17]- إدريس قصوري: أسلوبيّة الرّواية المرجع السّابق، ص 422.

18- ينظر حميد لحمداني، أسلوبية الرّواية: مدخل نظري، منشورات دراسات سال، الدّار البيضاء، ط1- 1989م، ص 83 إلى ص 92.

[19]- أحلام مستغانمي، المرجع السّابق، ص 241،242،243.

[20]- أحلام مستغانمي، المرجع السّابق، ص 15، 16، 17.

21- ينظر في الموقع: https://ma3azef.com/

22-ينظر في الموقع: https://ar.wikipedia.org/wiki/

23-https://ar.wikipedia.org/wiki/

24- ينظر : https://ar.wikipedia.org/wiki

[25]- أحلام مستغانمي، المرجع السّابق، من ص 19 إلى ص 22

[26]- أحلام مستغانمي، المرجع السّابق، من ص 259 إلى ص 261.

[*]- اكتفينا بإيرادِ شبه المقطع لأنّ المقطع يفوق صفحتين.

27- " mais dialoguer aussi et des ÈRES, des temps et des jours et le dialogue pour mourir et vivre et être né, s'assimiler ci avec le développement et la coexistence ensemble dans la diversité d'unité concrète solide est pleine(complète) de contrastes des langues différentes "

[28]- حميد لحمداني، أسلوبية الرّواية، المرجع السّابق، ص 412.

[29]- ينظر: ميخائيل باختين، المرجع السّابق، ص 25.

[30]- أحلام مستغانمي، المرجع السّابق، ص 71، و ص 74.

[31]- المرجع نفسه، ص 135.

[32]- أحلام مستغانمي، المرجع السّابق، ص 81.

[33]- أحلام مستغانمي، المرجع السّابق، ص 130.