دراسات فنية
مخبر الفنون والدراسات الثقافية
جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان
Algerian Scientific Journal Platform

المجلد08 العدد: 01..**(2022)** **ص.268/255**

بنية الحوار في رواية البطاقة السحرية لمحمد ساري دراسة فنية

The Structure of Dialogue in the Novel of the Magic Card by Mohammad Sari, an artistic study

معاصري حياة، الدكتورة محصر وردة

[1] جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان مخبر الدراسات الأدبية والنقدية وأعلامها في المغرب العربي

1– hayatmaasri@gmail/com/2 hayat.maasri@univ-tlemcen.dz

[2] جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان مخبر الدراسات الأدبية والنقدية وأعلامها في المغرب العربي

2– mahcerourda@gmail/com

تاريخ الإرسال:2021-11-27 **تاريخ القبول:2022-11-18** **تاريخ النشر:2022-12-29**

معلومات المقال

الملخص: (لا يتجاوز 10 اسطر)

تاريخ الإرسال: 2020/...../.....
تاريخ القبول: 2020/..../...

يُعد الحوار من أهم العناصر الأساسية التي تقوم عليها الأجناس الأدبية، كالرواية والقصة والمسرحية، والشعر لاعتباره كلاماً متبادلاً بين الشخصيات المتحاورة حول موضوع معين، فهي تتداخل فيما بينها في المثن لتطويره ونسج العلاقات فيما بينها.
لهذا الغرض جاء اختياري لرواية البطاقة السحرية لمحمد ساري ميداناً للبحث، لما تحمله من تقنيات متماسكة لاسيما فيما يتعلق بالوصف والحوار باستثناء تدخل الكاتب بين الحين والآخر بالتحدث نيابة عن الأبطال واختراق عالمهم الخاص. وبهدف تسليط الضوء على نوع روائي جزائري في فترة محددة بما بعد الاستقلال، ارتأيت أن أجول عالم هذه الرواية، بدراسة الجانب الفني لها.

الكلمات المفتاحية:
- ✓ الحوار:
- ✓ البنية الحوارية:
- ✓ الرواية:

Article info

Abstract : (not more than 10 Lines)

Dialogue is one of the most fundamental elements on which the literary genres are based, Such as the novel, story, theatrics, As well as the poetry to consider it as a parallel talking between the dialogue characters on a given topic, which overlaps among themselves in content for development and building relationships with each other. For that purpose my choice came for a novel of the magic card by Mohammed Sari as a field of research because of the coherent technicals they carry with regard to description and dialogue except the autor intervention every now and then speak behalf of heroes and hack their own world, Besides highlighting a type of algerian novel in a specified period after independence.

Received ……..
Accepted ……..

Keywords:
- ✓ *Dialogue:*
- ✓ *The Structure of Dialogu:*
- ✓ *the Novel:*

المؤلف المرسل: معاصري حياة

مقدمة:

تُعد الرواية من الموضوعات المهمة في ميادين الدراسات الأكاديمية الأدبية. فقد تعمق الأدباء بدراستها والوقوف على تقنياتها الفنية. إذ نالت الرواية على الصعيدين العالمي والعربي الحظ الأوفر في المجال الأكاديمي. أما في الجزائر تحديداً، فقد لعبت الرواية دوراً مهماً في عكس واقع معيشة الجزائريين. وحققت نقلة في تطورها الفني وترسخها في الأدب العربي لاسيما في العقد الأخير. إذ حاولت الرواية تأسيس مرحلة جديدة الأمر الذي لمسناه بشكل جلي في البنية الروائية وطبيعتها السردية لأغلب الروايات في هذا العقد. فقد ظهرت الروايات متلائمة بخوفها وآلامها وطموحاتها وأمانيها مع واقع الإنسان الجزائري، ذلك الواقع الذي عاشه الكاتب بكل قسّوته وأحلامه، ويُعد الكاتب محمد ساري من النقاد الجزائريين المتميزين الذين انتقلوا من النقد إلى تجربة الكتابة الروائية، لكنه لم يخرج بدوره عن الطابع العام لهواجس الكتابة الروائية الجزائرية المكتوبة بالعربية التي صارت الثورة سواء حرب التحرير خاصة وأطروحة الشهداء، الموضوع الأكثر إثارة فظلت صورة الحرب والثورة هاجساً أساسياً يحرك عملية الكتابة أو هي تتحرك فيه ، ومحمد ساري في روايته البطاقة السحرية يحاول كتابة تاريخ الجزائر المعاصر إذ تؤرخ الرواية لحدث سياسي واجتماعي ممتد من زمن ما قبل الاستقلال إلى ما بعده، وتتضمن مجموعة من الإحالات التاريخية والاجتماعية التي تحتضن مناخ الرواية مكاناً وزماناً .

لهذا السبب ولأجله ارتأيت دراسة واحدة من تلك الجهود، التي تناولت الوجع الجزائري في تلك الحقبة، فالرواية تحمل تقنيات متماسكة مجتزأة منها عنصر الحوار، الذي من خلاله نتعرف على بواطن شخصيات الرواية ألفاضها المبطنة وهمومها وحزنها فضلاً عن مكنوناتها البشرية. لذلك يُعد تقنية بالغة الأهمية في نسيج السرد الروائي، الذي يختلف بدوره من كاتب إلى آخر.

بهذا جاء موضوع المقال يعني بدراسة فنية لبنية الحوار بين شخصيات الرواية عبر دراستها وبيان أبعادها والكشف عن دلالاتها الفنية فجاءت دراستي موسومة بعنوان: بنية الحوار في رواية البطاقة السحرية لمحمد ساري دراسة فنية. تطرقت من خلالها إلى العناصر الآتية:

مفهوم الحوار لغة واصطلاحاً، مفهوم الحوارية والبنية الحوارية، أنواع الحوار، مع توظيف نماذج حية من الرواية، ووظائفه، وفي النهاية خرجت بخاتمة ما توصلت إليه من تحليلي المتواضع للرواية، دون إهمالي لملخص الرواية مبرزة أيضاً لغز العنوان.

وبهذا تكون إشكاليتي على النحو الآتي

1- ما المقصود بالبطاقة السحرية؟

2- ما هو غرض الكاتب من توظيف عنصر الحوار في الرواية؟

3- وكيف ساهم الحوار في تطور الأحداث في الرواية؟

4- وأي نوع من أنواع الحوار طغى على النص الروائي؟

وحسب ما يقتضيه طبيعة الموضوع، فقد استعنت بالمنهج التحليلي في إبراز عنصر الحوار والغرض الذي وُظف لأجله.

2.الحوار والبنية الحوارية:

1.2 مفهوم الحوار: **لغة**: وردت لفظة الحوار في المعاجم العربية أكثر من مرة فجاءت في لسان العرب " أحار عليه جوابه ردّه، وأحرت لهُ جواباً وما أحار بكلمة، والاسم من المحاوَرَة، الحوير، تقول: سمعت حويرهما، والمحاورة: المجاوبة، والتحاور، التَجاوبُ، وتقول كَلّمتهُ فما أحّار إليّ جواباً، وما رجع إليّ حويراً ولا حويرة، ولا مَحوَرَة، ولا حواراً، أي ما ردّ جَواباً وما استحاره، أي استنطقه، وفي حديث علي كرّم الله

وجهه يرجع إليكما أنبأكما بحورما بعثتما به أي بجواب ذلك، يُقال كلّمته فما ردّ إليّ حوراً، أي جواباً، وقيل أراد به الخيبة والإخفاق" (منظور، 2004)

وفي معجم تاج العروس نجد مفهوم الحوار على أنه: يُقال كلمته فما رجعَ إليّ حواراً وجواراً و محاورةً، وجويراً، ومحورةً، أي جواباً، والاسم من المحاورة الحوير، تقول: سمعت حويرها وجوارها، وفي حديث سطيح "فلم يُجر جواباً" أي لم يرجع ولم يرُد، وما جاءتني عنه مَحُورة بضم الحاء، أي ما رجع إليّ عنه خبراً، وإنه لضعيف الحوار أي المحاورة" (الزبيدي، 2007)

كما أننا نجد كلمة حوار واردة في أكثر من موضع في أقدس كلام القرآن الكريم، حيث نجدها في قوله تعالى: (...**فقال لصاحبه وهو يُحاورُه أنا أكثرُ منك مالاً وأعزُّ نفرًا**) (الكهف، 34)

وفي موضع آخر قوله تعالى من السورة نفسها: **(قال له صاحبُه وهو يُحاورُه أكفرت بالذي خلقك من تراب ثمّ من نطفة ثُم سواك رجلا)** (الكهف، الاية37)

اصطلاحاً: يعد الحوار" حديث يدور بين اثنين على الأقل ويتناول شتى الموضوعات أو هو كلام يقع بين الأديب ونفسه أو ما ينزله مقام نفسه يفرض عليه الإبانة عن المواقف والكشف عن خبايا النفس (النور، 1984)، الحوار هو حلقة من حلقات التواصل بين أفراد المجتمع، حول موضوع معين بطريقة مهّذبة وسلسة بعيد عن الصراع والتخاصم للوصول إلى هدف ما أو غاية نبيلة، كما يُعد من قيم الحضارة الإسلامية وهذا لما يعتمد عليه من أسس سليمة ووسائل نظيفة، عادة ما يكون هذا الحوار داخلي بين الشخصية وذاتها للكشف عن خبايا النفس حيث نجده مذكور في القرآن الكريم مرات كثيرة، وهذا دليل على مدى أهميته في حياتنا اليومية.

كما نجد مفهوماً آخر للحوار أكثر دقة يقول: (برنس، 2003) " الحوار هو عرض . درامي الطابع للتبادل الشفاهي يتضمن شخصين أو أكثر وفي الحوار تقدم أقوال الشخصيات بالطريقة التي يفترض نطقهم بها، ويمكن أن تكون هذه الأقوال مصحوبة بكلمات الراوي كما يمكن أن ترد مباشرة دون أن تكون مصحوبة بهذه الكلمات".

إذاً فالحوار هو تبادل أطراف الحديث بين شخصين أو أكثر بطريقة منتظمة، حيث يقوم كل طرف بالاستماع إلى الطرف الثاني ومحاورته.

وفي تعريف آخر " هو حوار دراماتيكي في طبيعته لتبادل شفاهي بين شخصين أو أكثر. كما خير أسلوب لمعرفة ورسم الشخصيات " (كريم، 2012)

وفي مفهوم آخر للحوار نجده يتجلى فيما يلي: " أنه ظاهرة أدبية تشمل كل نواحي الحياة المختلفة لأنه يمثل الحديث والكلام الدائر بين الناس، وهو اشتراك طرفين أو أكثر في الإحساس في موقف معين يشارك فيه الملقى والمتلقي في إبداء رأي معين أو طرح فكرة غالباً ما تكون فيها الآراء متضاربة"

2.2 مفهوم الحوارية:

تُعرف الحوارية في معاجم السرديات على أنها: "مصطلح له مع الحوار جدع مشترك وهو لم يغرب عن ذهن مبدعه "ميخائيل باختين" حين وضعه للدلالة على العناصر المتباينة داخل الأثر الروائي، فوجود هذه العناصر المشتركة وتفاعل بعضها مع بعض حسب نظام بعينه، من شأنها إنشاء كيان فني واحد هو الرواية، وقد انتبه باختين لمفهوم الحوارية، عندما درس الرواية باعتبارها ملافيظ لغوية وأركاناً قصصية في الآن نفسه، فالرواية باعتبارها ظاهرة لغوية تقتضي دراسة خطابها مجاورة الجملة إلى الملفوظ، أي محاورة ما هو كيان لغوي مجرد إلى ما هو كيان لغوي يتنزل في مقام" (القاضي، 2010). من خلال هذا نجد أن الحوارية مصطلح مشترك مع الحوار في المفهوم، فهي عبارة عن خطاب متبادل بين العناصر الحكائية داخل النص

الروائي لتوليد الحكي، فهذه الشخصيات عندما تتفاعل فيما بينها من شأنها إنشاء كيان في واحد وهو الرواية، كما أشار إليه باختين في مفهومه للحوارية باعتبارها الرواية نصاً نثرياً طويلاً يقتضي لغة حوارية بين شخصياته للوصول إلى الهدف المنشود.

أما البنية الحوارية : فهي مفهوم حديث يرتكز على الحوار بصفة كبيرة باعتباره شرطاً أساسياً من حيث أنه مشاركة أو مبادلة أطراف الحكي بين المتحاورين للوصول إلى المعنى الحقيقي أو الدلالي الأعمق والأشمل، فنجد في مفهوم البنية الحوارية أن الناقد الكبير ميخائيل باختين أول من أطلق مفهوماً واضحاً وجلياً للبنية الحوارية " فقصد من حيث كون النص الروائي ملفوظاً، تلك العلاقة الرابطة بين التلفظ والتلفظ الذي قبله، أما من حيث كونه خطاباً أدبياً فإنه يرى أن الخاصية الحوارية هي ظاهرة شخصية أو مشخصة لكل خطاب، لا تأتي إلا من التفاعل الحي بين الخطابات، ثم يُعبر باختين عن نوع آخر من الحوارية، هي حوار تفاعل الأصوات المتعددة في العمل الروائي الفني التي أخذت تظهر بقوة في الأدب العالمي بعد دوستيفسكي " (محمد، 2012).

نجد أيضاً مفهوم البنية الحوارية عند باختين على أنه " مرتبط أيضا بالموقف الإيديولوجي للكاتب، وبصيرورة الأفكار، وتشكلها الفني داخل العمل الروائي، وأن الأصوات المتعددة تندمج في وحدة متماسكة مع صور الأفكار وتحرر من خلال انغلاقها المونولوجي على نفسها، وتكتسب طابعاً حوارياً، إن المبدأ الحواري عند ميخائيل باختين مبدأ كلي تفاعلي، لأنه يرتبط بكامل رؤيته للعمل الروائي، وهكذا يكون أساس مبدأ التفاعل الحي المنتج شكلاً أدبياً ودلالة وموقفاً من العلم الذي ارتكز إليه مفهوم الحوارية، قائماً على ثلاثة محاور وهي:(التلفظ، الخطاب ، والموقف الاديولوجي)" (محمد، 2012). أي أن البنية الحوارية هي عبارة عن مجموعة من العلاقات التي تربط كل لفظة بلفظة أخرى في النص الروائي الملفوظ، أما في حالة أن كان النص الروائي خطاباً فتكون هناك علاقة تفاعل بين الشخصيات أو العناصر المتحاورة.

3.أنواع الحوار: الحوار هو ذلك الأثر الوظيفي في إقامة البناء الدرامي وذلك من خلال عامل التطور الذي ينقلنا من حالة إلى حالة أخرى ومن موقف إلى آخر ليصعد بنا إلى قمة الأحداث يهبط بنا إلى حيث ثم النهاية، فيعتبر عنصراً أساسياً في بناء النصوص النثرية وهو بذلك أنواع:

1.3الحوار الخارجي المباشر و غير المباشر:

وهو الحوار الأكثر تداولاً في النصوص الروائية "والأسلوب الذي يعمد فيه السارد إلى نقل كلام الشخصيات كما هو من غير تغيير في لغته ومضمونه، ويشمل أفعال القول وعلامات الترقيم" (كريم ا.، 2012)، "لاسيما علامات الاستفهام والتعجب، لما تحملانه من دلالة التقاطع والاختلاف بين الطرفين المتحاورين، ما يؤذن التحول وتطور الحدث الدرامي" (الله، 2013)، إن الحوار الصافي الجاري بين شخصين أو أكثر ماهو إلى أسلوب سردي، يضفي على النص القصصي حساً درامياً مثماتلاً بإلغاء دور الراوي (الوسط بين الشخصيات والقارئ).تاركاً الشخصيات تتحدث بمفردها وترسم ملامح الحدث القصصي (الله، 2013)." ووظيفة هذا الحوار هو إخفاء البعد الواقعي والإيجاز والوصف والتحليل" (محبي، 2009). والحوار المباشر " نوع من الخطاب يتم فيه اقتباس منطوق الشخصية وأفكارها كما يفترض أنّ الشخصية قد كونتها وذلك لأنه نقيض الحوار غير المباشر" (برنس، 2003). أما من ناحية توظيف بنية الحوار في تقدم الشخصيات فهو مشروط بقدرة الكاتب على اختياره للمفردات والعبارات الحوارية بشكل منسجم مع الشخصيات الفكرية والاجتماعية، لأن الحوار يجب أن يكون موضوعياً نابعاً من خلال إبعاد الشخصية التي يرسمها الكاتب والتي تصل إلى درجة من التركيز اللغوي والدرامي" (الله، 2013).

قبل تطرقنا لتطبيق أنواع الحوار الوارد في الرواية موضوع البحث، نعرج لملخص وجيز لمضمون الرواية ولغز العنوان. فما المقصود إذن بالبطاقة السحرية؟

لمحة عن مضمون الرواية:

في بداية أي تحليل لعمل أدبي، يجدر بنا الانتباه إلى أول عتبة والمتمثلة في العنوان، روايتنا موضوع البحث موسومة بعنوان البطاقة السحرية، فأي بطاقة يريد التكلم عنها محمد ساري؟، ولما نعتها بالسحرية؟ في الوهلة الأولى يتبادر إلى أذهاننا أنّ مجال الرواية يتمحور حول السحر أو بالأحرى عالم الروحانيات والغرائب، لكن بعدما نربط معنى البطاقة بالفترة الزمنية التي كُتبت فيها الرواية يتسنى لنا وبسهولة معرفة نوع هذه البطاقة، حيث أورد الروائي في المقطع الأول من الرواية نوع البطاقة ورسم لنا ملامح الشخصية التي هي في حاجة ماسة إليها، ونعتها بالسحرية لأنها بطاقة ليست كباقي البطاقات لأنها وسام شرف يُعلق على رأس من يستحقه، والتفريط فيه بمثابة خيانة لعهد الثورة وميثاق الشهداء الأبرار، فهي بذلك سحرية ليبين من خلال هذه العبارة صعوبة نيلها. وحتى لو تحصل عليها إنسان آخر لا يستحقها فهو قد استعمل تلاعباً كتلاعب السحرة في نيل مبتغاهم.

إذن يحتدم الصراع في الرواية بين شخصيتين متباينتين في رواية البطاقة السحرية: فالمجاهد مصطفى عميروش رجل شهم يتمتع بصفات الشرف، والنبل، والشجاعة، وروح الوطنية حيث أنه ساهم في الثورة إلى جانب إخوانه، يعيش حياةً بسيطة تميل إلى الفقر وهذا لم يجعله ينتهز فرصة الحضي بالثروة من وراء مساهمته في الجهاد، حيث أن المجاهدين كانوا يعتبرون هذا خيانة لعهد الثورة والشهداء. وإلى جانب هذا شخصية السارجان الخائن وهو رجل حركي يتميز بصفات القبح والخداع والظلم والجبن واستغلال الآخرين كما أنه عمل مع قوات المستدمر ضد المقاومة.

بدأت الرواية مبرزةً الحالة النفسية المتدهورة ل سي مصطفى والجو الحار الذي كان يتخبط فيه.

يعمل سي مصطفى أمين قسمة بالبلدية، زاره أحمد تكوك الملقب بالسارجان في مكتبه في ساعة متأخرة بعد الدوام وذكر له أنها زيارة مفاجأة إلا أن مصطفى رأى غير ذلك، وعلم أن الزيارة مسبوقة بغرض شخصي.

يعتمد السارجان على مثل شعبي يكرره دوماً بحكم كونه انتهازي "لي ما ينفع أدفع"، واقترح على مصطفى ترك العمل بالحكومة وفتح دكان وهو من سيساعده على ذلك لأجل تحسين مستواه المعيشي. لكن مصطفى رد عليه رافضاً وساخراً : لو تنوي المساعدة فالشارع يعجّ بالشباب البطال إنما أنا فلا أقبل منك مساعدة.

بعدها طلب تكوك من مصطفى أن يمضي له على شهادة النضال، حيث أكد له الجميع أن إمضاء مصطفى سيلبي له الغرض وسيأخذ البطاقة قطعاً .

رد عليه مصطفى تريد البطاقة، إذن أخبرني من باع السعيد وأوصل الخبر لمسيوغوماز، لو أنني علمت بالأمر من قبل لذبحتك بسكينة صدئة. علم تكوك أن السؤال بمثابة رفض قاطع فرد عليه: ندي الورقة بالمليح ولا بالقبيح.

كان مصطفى يحب فتاة اسمها حورية اخبرها بنيته في الصعود إلى الجبل ورغم حبها له إلا أن وطنيتها فاقت مشاعرها ورحبت بالفكرة.

والدها بوزهير حميد كان رجلاً فقيراً، نجاراً متواضعاً وخجولاً ، اتهم بالضعف لأن السارجان خطب إبنته حورية زوجة ثانيةً له ولخوف والدها وافق على طلبه، لكن حورية عارضت الأمر بشدة واضطرت للصعود إلى الجبل والالتحاق بحبيبها سي مصطفى، الأمر الذي أثار غضب السارجان حيث أنه اعتبر تصرفها اهانة له لأنه رغم غناه وجاهه فظلت عليه الرجل البسيط والفقير، ولهذا السبب انهال على والدها بالإهانة والسب.

بمجرد صعود حورية إلى الجبل تزوجت بمصطفى، حيث أقيم لهما حفل زفاف وسط الخاوة.

رُزقت حورية بولد سمته جمال، لكنها لم تعمر بعدها فاستشهدت بوقت قليل بعد ولادتها لجمال.

تخاصم بوملاح عبد المالك مع الشامبيط الذي منعه من إشعال النار لتجهيز الحطب، فتغلب على شامبيط وأخذ بندقيته وصعد إلى الجبل مع الخاوة.

كان بوملاح مسؤولاً عن قسمة الحزب بقرية عين الفكرون، وفي يوم من الأيام خسر السارجان صفقة كبيرة وقُبض عليه في السجن فاستعمل نفوذه فخسر ثروة كبيرة من أمواله لاسترجاع حريته، جلس في بيته متأثراً حتى فقد وعيه فدخلت عليه زوجته الغرفة فوجدته جثة لا ترد الأنفاس، فشُيعت جنازته في جو مهيب إلى أن سرعان ما استعاد السارجان أنفاسه وبدأ يحرك أطرافه وسط الكفن، الأمر الذي أرهب الحاضرين للجنازة وفرّ منه الجميع خوفاً منه، حتى هو ارتعب من القماش الأبيض الذي كان يلتف به.

حتى زوجته فرت خوفاً منه واختبأت في المطبخ، إلا ابنته شفيقة الدارسة للطب والعالمة بأمر السكتات القلبية فاحتضنته لعودته سالماً. ومن ذلك اليوم شاع خبره وتداولت بعض الأفكار أنه رجل مبروك وسيُعمر أكثر من قرن، إلا امرأة واحدة كانت تفسر الودع فتنبأت له أنه سيُقتل في وسط الناس وبالرصاص.

وبالفعل كان هذا المصير الذي آل إليه السارجان حيث كانت نهايته على يد المجاهد مصطفى الذي ثأر لصديقه السعيد ولزوجته حورية ، حيث أنه تخلص منه رمياً بالرصاص وفي مكان عام وأصبح حديث العامة. إذن انتقام عمروش كان من أحد الشخصيات الطفيلية التي حاولت تشويه التاريخ وتزويره، عبر الحصول على بطاقة المقاومة في الوقت الذي كان يشتغل خائناً، يؤكد فعل عمروش أن المقاومة لم تنته بعد ضد الطفيليين والخونة الذين حاولوا تغيير التاريخ وتحريفه.

تبين الرواية آثار الثورة على زمن ما بعد الاستقلال في العلاقات بين الناس. يقول السارد: كان الرأي الغالب أن الثورة التحريرية انتهت من زمان، فالأفضل الاهتمام بالمستقبل الاقتصادي للبلاد، ومحاولة الالتحاق بالركب الحضاري للغرب (ساري، 1997) مؤكداً أن الثورة لم تنته بعد، أي أن الناس لم يتجاوزوا زمن الثورة، وكأن الرواية بمثابة صرخة تناشد بضرورة التجاوز.

تجمع البطاقة السحرية بين قصة حب عميروش لحورية واخلاصه لها بعد وفاتها، حيث أنه ناضل لأجل اعادة الاعتبار لها بعد قدف السارجان لها في شرفها ، وبين الوطن وحبه والدفاع عنه في الماضي والحاضر واستعداده للدفاع عنه في المستقبل أيضاً.

استمر الصراع بين عميروش والسارجان إلى الأبناء بين جمال ابن عميروش، وشفيقة ابنة السارجان وهذا من خلال تحفيز كل واحد منهما ابنه على التفوق في الدراسة يقول السارد: "أصبح السارجان بعد ذلك يعير اهتماماً مبالغاً بدروس ابنته ويستقسي أخبار جمال باستمرار، يُحرض شفيقة على المذاكرة والحفظ كي تتفوق على الجميع بمن فيهم جمال عمروش" (ساري، 1997، صفحة 56) إلا أن هذه المنافسة خلقت جوّ حب بين جمال وشفيقة إلا أن هذا الحب لم يدم فسرعان ما اصطدم بمقتل السارجان الخائن والد شفيقة على يد مصطفى عمروش المجاهد ووالد جمال.

ثمّ سرد جل أحداث الرواية بضمير الغائب، والذي يتميز بالحكي عن تجربة الماضي الوطنية والذاتية، إلا الفصل السادس فتم سرده بضمير المتكلم(عمروش)، والذي يرصد فيه المفارقة بين حكايات العمة المتخيلة التي كانت منبعاً لا ينضب من الحكايات الشعبية، وبين حكايات الواقع، وبين حكايات الثورة ووعودها وخيبات الاستقلال. وهذا يلد مما لا شك فيه على تلك الاستطرادات التي يكتنفها السرد، بحيث تظل الشخصية الرئيسة رهينة الماضي وذكرياته في الوقت الذي تعيش فيه الحاضر.

بعودتنا للرواية، نجد في ثنايا المقطع الروائي حواراً خارجياً بين سي مصطفى والسارجان، يكشف على أزمة نفسية تتمثل في الكره المتبادل بين الشخصيات، واضح في المقاطع السردية التالية:

-"كنت ماراً من هنا شاهدت الباب مفتوحاً، فقلت لنفسي لم لا أدخل وأسلم على سي مصطفى الرجل الطيب يبدو أنك تتأخر كبيراً في المكتب، أنت تحب عملك دون شك" (ساري، 1979، صفحة 8).

-"اسمع ياسي مصطفى...لقد تقدمت في العمر، فلماذا لا تفكر في مستقبلك ومستقبل أولادك، فتطلب التقاعد وتفتح لنفسك محلاً تجارياً، يوفر عنك المتاعب والتعيش بقية أيامك سعيداً. مستريحاً فيما تفيدك الحكومة ؟" (ساري، 1979، صفحة 9)

-" انك تحرق صحتك وتعمي عينيك في قراءة مالا ينفع، أتضن بأنّ الحكومة تؤمن بهذه النصوص والقوانين التي تتكلمون عنها يومياً؟ أصحاب المناصب العليا يقولون كلاماً ويسلكون طريقاً ذلك الكلام أريد أن أصارحك بخبر سري. (ساري، 1979، صفحة 9)

-" اتصل بي وزير وطلب مني بناء فيلة له في مسقط رأسه لأنه لا يؤمن مستقبله في الوظيفة مهما كان شأنها، وأصّر أن يبقى الأمر سراً بيننا إلى غاية الانتهاء من تشيدها أترى ما يحدث ذلك ؟ ما رأيك في اقتراحي (ساري، 1979، صفحة 9)

- " اسمع مليح ياسي أحمد لو أردت امتهان التجارة لفعلت ذلك مباشرة بعد الاستقلال (ساري، 1979، صفحة 9)

-" ردّ أحمد قائلاً: أنا أساعد أصحابي وأحبابي، أساعد الذين دقنا الملح معاً أيام المحن" (ساري، 1979، صفحة 10)

-" سأكون صريحاً معك ياسي مصطفى، ولا أضنك غبياً، بحيث لم تدرك بأنني سأطلب...وأنت متشوق لمعرفة قصدي" (ساري، 1979، صفحة 11)

-" لا أحتاج لا مالا ولا سلطة ولا تخسرون معي ديناراً واحداً، إنّ عدم امتلاكي هذه البطاقة جعل الألسنة تتهمني بالخيانة ويعلم الله أنني لم ابع أحداً " (ساري، 1979، صفحة 12)

كل هذه الحوارات وغيرها تتمحور حول موضوع واحد وهو اللقاء الذي تعمده أحمد السارجان لمطالبة سي مصطفى لإمضائه البطاقة، وفي الوقت نفسه نلمس استهجان سي مصطفى لتصرفات السارجان ووقاحته.

كما نجد أيضاً حواراً خارجياً آخذ منه عينة والمتعلق بالحديث الذي جرى بين مصطفى وحورية المرأة التي أحبها قبل التحاقه بصفوف المجاهدين.

-" سألتحق بالمجتهدين في الجبال لتحرير الوطن "

-" ردت عليه حورية: هل يقبل المجاهدون النساء في صفوفهم؟"

-" ابتسم ورد قائلاً: أنا أتكلم بجد لا أمزح، الحياة في الجبل صعبة للرجال فكيف يقبلون النساء، إنهم يحاربون بالبنادق والرصاص.

-" ومن سيحضر لكم الخبز والطعام؟ أنا أعرف كل هذه الأشياء تعلمتها من أمي.

-" اسمعي يا حورية دعك من الكلام الفارغ واكتمي السر. (ساري، 1979، صفحة 26)

ونجد حواراً آخر دار بين الأب حميد بوزهير وحورية، بعد أن تقدم السارجان لخطبتها، ليضيفها زوجةً ثانية على زوجته. قبل والد حورية الصفقة المربحة التي دخلته، لأن سي أحمد غني وله نفوذ.

-" دعك من البكاء كالطفلة الصغيرة وفكري في مستقبلك وبعقلك، لن أتراجع عن موقفي وسأزوجك بهذا الرجل إلا إذا شاء الله وأماتك قبل ذلك " (ساري، 1979، صفحة 33)

أما الحوار الخارجي غير المباشر فهو يختلف عن المباشر، "إذ يعمد فيه السارد إلى نقل حوار الشخصيات بإجراء تغييرات في تراكيبه اللغوية فيصوغه (الحوار) بنفسه ويدخله في سياق كلامه، فتختفي نظرات الشخصيات التأثيرية والتعبيرية " (كريم أ.، 2012) وهو" حوار مستقلاً عن خطاب الراوي من الناحية التلفظية في حين أن غير المباشر يرجع إلى قائل واحد هو الراوي الذي يقول ما قالته الشخصية بلسانه" (هيثم، 2015).

فقد يمارس الحوار غير المباشر مظاهر اللغة غير المنطوقة في الخطاب القصصي. من خلال وصف تعبيرات الوجه وحركات الجسد كاشفاً عن أبعاد الشخصية، وتحديد صوتها ممّا يتلاءم مع الأجواء الحكائية. نلمح ذلك في الرواية في المقاطع السردية الآتية الذكر:

-" نادى زوجته فصاح بصوت أجش منادياً زوجته لتحضر له دلواً من الماء" (ساري، 1979، صفحة 5).

- "السارجان يتكلم ومصطفى عمروش يبتسم بمرارة، إذ أنه يعرف بحق المعرفة منذ أن كان طفلاً " (ساري، 1979، صفحة 7).

-" سمع مرةً شاباً يحاور صديقه، وهو داخل الحافلة ذاهباً إلى العاصمة يتكلم بصوت مرتفع يملؤه الحقد والغضب قائلاً بأن المجاهدين استولوا على كل شيء سيارات، مساكن، محلات. (ساري، 1979، صفحة 24)

- " أقسم السارجان بكل الأنبياء والصالحين والأولياء والمعروفين والمغمورين، برؤوس أبنائه، فلذة كبده، بأنه لم يقصد (ساري، 1979، صفحة 7).

وللحوار وظائف عدة مثمتلة في:

1- "يضع الشخصيات وجهاً لوجه أمام القارئ، ويجعل من وجهة نظر القارئ بديلاً لوجهة نظر الراوي دافعاً هذا القارئ إلى الإيهام في خلق العمل الفني، بل إنه يظهر وتحل محله المناسبة والحدث وسلوك الشخصيات" (العاني، 2012).

2- "الحوار عامل فعال وحاسم للتمييز بين الخطاب الروائي والخطاب الشعري، وهو تمييز يرقى إلى مستوى التباين بين جنسين أدبيين مختلفين تمايزاً جوهرياً" (العاني، 2012).

3- "يعد الحوار من أهم الصيغ القصصية المهمة، فهو يكشف عن جوهر الشخصية القصصية وبدون تدخل الراوي. لذلك قيل أن الحوار هو الترمومتر المماس للشخصية وأبعادها ونموها وصراعاتها وجوهرها الروحي الإنساني."

4- "للحوار دور في تصعيد الأحداث في الرواية أو القصة وتقديما ودفعها إلى الأمام باتجاه العقدة والحل" (الرضا، 2001).

5- قدرة الحوار في كشف عنصري الزمان والمكان بوصفها إطارًا للحدث أو الشخصية." (الرضا، 2001).

وهناك إلى جانب الحوار الخارجي، نجد نوعاً آخر من أنواع الحوار ألا وهو الحوار الداخلي بنوعيه المباشر وغير المباشر.

2.3: الحوار الداخلي المباشر وغير مباشر والمناجاة:

يشكل هذا الحوار أحد التقنيات التي يفيد منها القاص في عرض قصته وسير أحداثها " وهو ذلك النمط من المونولوج الداخلي الذي يقدم فيه المؤلف الواسع المعرفة مادة غير متكلم بها، ويقدمها كما لو أنها كانت تأتي من وعي شخصية ما، هذا مع القيام بإرشاد القارئ ليحدد طريقة خلال تلك المادة وذلك عن طريق التعليق والوصف" (العاني، 2012). فهو " حوار غير مسوغ ولا منطوق يستمد طاقته التعبيرية من قدرة الراوي على تسجيل الجو الباطني لشخصياته وهي تؤدي حدثاً معيناً، حتى يستطيع الراوي استبطان الذات ورصد ومضات الوعي وتدفقاته إزاء موقف في الحياة استدعاء أو تصوراً أو تركيباً" (جاسم، 2004)

ويعرف بأنه " الغرض المستقل الذي لا يتدخل فيه وسيط لأفكار الشخصية وانطباعاتها وتصوراتها. فهو نوع من الفكر المباشر والطليق" (برنس، 2003).

ويعرف أيضاً على أنه "نمط من المونولوج الداخلي الذي يمثله عدم الاهتمام بتدخل المؤلف، وعدم افتراض أن هناك سامعاً، وممّا يلاحظ على هذا الحوار تداخل بين الضمائر، وسيطرة ضمير الغائب على المشهد الحواري" (شعبان، 2004).

هذا النوع من الحوار موّجه إلى الداخل، نلاحظ فيه تداخلاً لمجموعة من الضمائر كضمائر المخاطب والمضارع وضمائر الغائب التي نجدها مسيطرة وبشكل كبير على المشهد الحواري، إلى جانب هذا المفهوم نجد مفهوما آخر يقول: "هو الذي يقدم الوعي للقارئ بصورة مباشرة على عدم الاهتمام بتدخل المؤلف، أي أنه يوجد غياب كليّ للمؤلف، بل أن الشخصية لا تتحدث حتى إلى القارئ، فالشخصية توجه كلامها إلى الداخل، لمراجعة الذات وفك رموزها. (محمد، 2012).

ففي هذا النوع من المونولوج يكون فيه غياب كلي للمؤلف، لأن الشخصية لا توجه كلامها له، وإنما توجه إلى الداخل فتجعل القارئ يندمج مع حديث الشخصية الداخلي متناسياً كلام، أو تدخل المؤلف الذي يعود على تقديم الأحداث أو أوصاف ومشاكل الشخصيات، فالحوار الداخلي ها هنا يسمح لصوت آخر بتقديم محتوى الحديث في خط مباشر مع القارئ، وفي مقابل ذلك نجد المونولوج غير المباشر.

المونولوج غير المباشر: يختلف في طبعه عن المباشر باعتباره "تدخل المؤلف المستمر واستعماله ضمير المتكلم المفرد، ويتميز عن غيره من الحوار بأنه نمط من المونولوج الداخلي، الذي يقدم فيه المؤلف واسع المعرفة لمادة غير المتكلم بها، ويقدمها كما لو أنها تأتي من وعي شخصية ما عن طريق التعليق والوصف، ويكون المؤلف في الحوار غير المباشر حاضرا دائماً ويتولى مهمة إرشاد القارئ " (شعبان، 2004).

وفي هذا النمط من المونولوج نلاحظ وجود المؤلف باستمرار، أي عدم غيابه وتوليه مهمة إرشاد القارئ.

وهو الحوار أيضاً الذي " يعطي القارئ إحساسا لحضور المؤلف المستمر، ويستخدم وجهة نظر الفرد الغائب بدلاً من وجهة نظر الفرد المتكلم والطرق الوصفية والتعبيرية، فالحوار الداخلي يقدم على نحو مغاير للحوار الخارجي، فهو كلام موجّه إلى الجميع على حد سواء إلى المتلقي والأشياء، بيد أنه يوجه بالدرجة الأولى إلى ذات المرسل، فالحوار الداخلي يكون استنباطاً للذات" (محمد، 2012)

هذا النوع من المونولوج غير المباشر يهتم بوجود وتدخل مهمة المؤلف على عكس المونولوج المباشر الذي نلاحظ فيه تداخلاً لمجموعة من الضمائر: كالمخاطب، وضمير الغائب، الذي نجده مسيطراً وبشكل كبير على المشهد الحواري.

وفي الرواية نجد أمثلة يمكنا حصرها فيما يلي:

-" نادى السارجان على سي مصطفى: نادى بأعلى صوته الجوهري ياسي مصطفى...ياسي مصطفى" (ساري، 1979، صفحة 7)

-" خاطب نفسه بأن الزيارة ليست مفاجأة وعادية، بل يضمر أمراً ما وراءها " (ساري، 1979، صفحة 9).

-" تبادل الرجلان أخباراً عامة حول الظروف العائلية وأحوال القرية ثم ساد الصمت من جديد، كان الجو مشحوناً مكهرباً "

-"كتم السر لنفسه، إذ لا تفيد إذاعته في شيء، العفو الشامل يحمي كل الخونة والحركة للأبد.

إلى جانب هذين النوعين أنواع أخرى يشمل عليها الحوار الداخلي وهي تيار الوعي "فهو تقنية معينة في النص الأدبي بالزمن النفسي للشخصية، ومحاولة الدخول إلى المناطق المظلمة في الداخل الإنساني، وتقديم هذا الداخل الذي هو إرهاصات غير متشكلة في اللاوعي ويقوم الكاتب باستخراج هذه الطبقات من اللاوعي عبر زمنها النفسي وذلك عبر تداعي الأفكار وكسر التتابع، السببي بتدفقات سريعة، فهو يقدم أفكار غير متشكلة، إنما هي أفكار لا تخضع لنظام معين، فهذه الأفكار لا تتسم بالتبات بل تشير إلى الأنماط المثمتلة في كسر التسلسل السببي للأحداث، وإبراز الصور المتداعية التي تنهمر من ذهن الشخصية انهماراً فياضاً لا يكاد يتوقف، وهو هنا يصور إرهاصات مازالت في طور تشكل اللاوعي، فهي معنيّ بتقديم الداخل النفسي الشعوري للشخصية، وليس معنياً بالذي يتناقض معها أي الخارج" (محمد، 2012) .

فهو يحاول رسم أو تصوير صورة ذهنية للشخصية من خلال التغلغل إلى داخلها وإبراز كل الأفكار والتداعيات التي تدور في الذهن وتقديم كل ما يدور في الداخل الإنساني من أحاسيس وشعور داخلي غير مشكل في اللاوعي، أي أنه مقيد بالداخل النفسي للشخصية فقط.

أما المناجاة فهي نوع آخر يدخل ضمن الحوار الداخلي ويمكن تعريفها على أنها "تفكير الشخصية بصوت عال وبتكثيف وتركيز عاليتين" (محمد، 2012).

كما نجد مفهوم آخر للمناجاة، إذ هي "تكنيك قديم المحتوى الزمن والعمليات الذهنية للشخصيات مباشرة من الشخصية إلى القارئ بدون حضور المؤلف لكن مع افتراض وجود الجمهور افتراضاً صامتاً، لذا فإن التكنيك هذا بالضرورة أقل عشوائية وأكثر تحديد بالنسبة لعمق الوعي الذي يمكن أن يقدمه من المونولوج الداخلي" (محمد، 2012).

فالمناجاة تقنية تستدعي الكشف عن دوات الشخصيات من خلال نقل أهم المشاكل والصراعات والهواجس التي يعاني منها القارئ والجمهور بصفة مباشرة، كما أن هذا النقل لا يستدعي أو يستوجب حضور المؤلف.

ومن أمثلة ذلك في الرواية نجد مثلاً:

-" يريد السارجان أن يُصبح مجاهداً بعد ربع قرن من الاستقلال هذه نكتة العصر...لما لا وكل الخونة يملكون هذه البطاقة كأنها خاتم سيدنا سليمان " (ساري، 1979، صفحة 12).

- "سي أحمد السارجان مجاهد ها ها ها، بعد أن ملك القرية وما عليها أراد أن يعيد الاعتبار إلى نفسه، اشترى كل شيء، فلماذا لا يشتري البطاقة ومعها البطولة والشرف." (ساري، 1979، صفحة 12)

- "سآخذها رغم أنف مصطفى الذي يحسب نفسه المجاهد الوحيد في القرية بالمليح أو بالقبيح" (ساري، 1979، صفحة 17)

من خلال هذه الحوارات والمونولوجات نكتشف أنّ الكاتب أراد من ورائها الكشف عن كل مكبوت من مكبوتات كل شخصية على حدا، وذلك بُغية تطوير التوسيع في الرواية. لأنّ مناجاة الشخصية لذاتها يعبر عن الصدق الكامل لما تضمره بداخلها.

أما عن الارتجاع الفني، فهو أيضاً أحد أنواع المونولوج الداخلي، ويسمى أيضاً الاسترجاع، وهو عبارة عن تقنية تستخدمها الشخصية أو توظفها قصد أو بُغية استرجاع أحداث ماضية ويعرف الارتجاع الفني على أنه "قطع يتم أثناء التسلسل الزمني المنطقي للعمل الأدبي، يستهدف استطراد يعود إلى ذكر الأحداث الماضية، بقصد توضيح ملابسات موقف ما" (محمد، 2012)

فالشخصية أثناء الحوار تقوم باسترجاع ذكريات ماضية لها مكانة في نفسيتها هذا الارتجاع يكون داخلي، أي يكون بين الشخصية وذاتها بعيدا عن مشاركة شخصيات أخرى.

لغة الحوار في الرواية:

تعتبر اللغة وسيلة لطرح القضايا التي تعالجها الرواية على ألسنة شخصياتها، وقد اختلف النقاد في اختيار اللغة التي توصل الرواية إلى هدفها "حيث ناصر فريق منهم الفصحى وأيد فريق ثان استخدام العامية تحقيقاً لمبدأ الصدق الواقعي الذي يجب على الراوي الالتزام به فلا يجعل شخصية الرواية مجرد شخصيات ازدواجية تفكر بالعامية وتتكلم بالفصحى.

ومن خلال هذا يتضح لنا جلياً أن فرض بعض النقاد كتابة الرواية الواقعية بالعامية من أجل تحقيق مبدأ الصدق فيها.

وفي ظل الصراع القائم بين الفريقين، جاء فريق آخر ثالث كحل وسط، أطلق عليه الحل الوسط وهي اللغة الوسطى التي تهبط إلى إسفاف العامية.

والرواية التي بين أيدينا اعتمد فيها الكاتب على المزج بين العربية الفصحى التي غلبت على ألمثن بصفة عامة، تخللتها بعض الكلمات العامية مثل: (خدامة، النشاف، المدفع، لي ماينفع ادفع، بالمليح والقبيح...) وغيرها من الكلمات والتي وُضفت أغلبها في الحوار بين مصطفى وعميروش، والحوار الداخلي أو بالأحرى المونولوج الذي تم على لسان الشخصيات الرئيسية في الرواية.

ضف إلى ذلك تواجد بعض الكلمات المفرنسة التي غير لها العرب طريقة نطقها لكنها تصب في وعاء واحد تعارف عليه أغلبية الناس مثل: (شامبيط، لاصاص، ديغول، فرماسيان...) وغيرها من الكلمات الأخرى.

في حديثنا عن الثنائية اللغوية أو الازدواجية اللغوية، نتعرض إلى وجود خلاف كبير بين العلماء حول تحديد مفهوم كل واحد من هذين المصطلحين. فمنهم من يرى أنهما تسميتان للمفهوم نفسه، أي لغتين لأصل واحد -إن صح القول -لغتنا العامية ولغتها الأم العربية الفصحى.

وآخرون يرون أنه مفهوم للغتين مختلفتين في الأصل حالها حال اختلاف اللغة العربية عن اللغة الفرنسية، وكل ما يهمنا في هذا المقام سواء كانت ثنائية أو ازدواجية فلها النتائج نفسها هي لغة أو لهجة تزاحم اللغة الأم.

وفي حقيقة الأمر فإن الطبقة المثقفة تقف غالبا ضد فكرة دمج اللهجة العامية في الرواية أو الكتابات بصفة عامة.

وإلى جانب ذلك نجد من الأدباء الجزائريين الأكثر تطلعا لهاته الظاهرة ومدى استفحالها في الوسط الكتابي الجزائري الدكتور عبد المالك مرتاض الذي حاول جاهداً في كتابه "العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى" أن يبحث عن أكثر كلماتنا العامية قرباً من الفصحى بالكشف عن مدى نقاوتها من خلال الألبسة والأطعمة والأفرشة وحتى الأمثال الشعبية وكل ما يتصل بالحياة اليومية. فهو يرى في تأويل بعض الكلمات العامية في اللغة العربية الفصحى ما يلي. (مرتاض، 2012)

فارماسيان :"...لا يعرف العوام عندنا لفظ الصيدلي وإن كانو يعرفون فهم لا يصطنعونه..."

رايح:"...أصل المرواح في العربية الرجوع في المساء خاصةً..."

نحبك:"...أحب والعوام عندنا لا يكادون يستعملون همزة المضارع المتكلم المفرد..."

أنتاعي: "...متاعي، ملك خاص بي...وعبارة انتاعي مرادف للفظ ديالي..."

والو :"...تعني لا شيء فهي تفيد لوناً من النفي المطلق..."

ماعنديش :"...نحتت هذه العبارة من ما عندي شيئ ابقو على الشين وحدها وحذفوا الياء والهمزة، كل ذلك طلباً للاختصار والتحقيق"

وأما عن موقع المتلقي من هذه الازدواجية، هل ياترى يؤيدها؟ أو يرفضها؟

بطبيعة الحال الانطباعات تختلف باختلاف الأشخاص المتلقين والاختلاف يُبنى على أساس المستوى الثقافي إلى جانب عدة جوانب أخرى، لا يسعنا المقام لذكرها.

يرى البعض أن اللغة العامية تعكس واقع المجتمع وتعبر عنه بصدق فتوصل الرسالة كما هي وتقرب المعنى المراد إيصاله للمتلقي، وفي هدا الصدد يحظرني تساؤل قمت به شخصياً للأستاذ والكاتب محمد مرتاض عن سبب توظيفه لبعض المصطلحات العامية في كتاباته القصصية والروائية، فكان رده أن اللغة العربية ليست عاجزة عن توظيف مفرداتها لكن في بعض المواقف والحالات يتوجب على الكاتب أن يوظف العامية فيحس أنه أقتنع بها قبل أن يُقنع بها غيره، فمثلا واستند بهذا المثال "خلاو البارود "جملة لا أجد لها في الفصحى ما يوازي وقعها ومعناها الحقيقي فعليا توظيفها رغم أنّها لهجة عامية، وهذا لا يعني أنني لم أجد مرادفاً بالفصحى لكن ليصل المعنى للمتلقي كما هو متجدر في دهني عليا استعمال هذه العبارة.

في حين هناك من يرفض إدراج العامية في الكتابات القصصية والروائية وغيرها لأنّ هذا التصرف إجحاف في حق اللغة العربية وإضعاف لها، حيث أنها تشتمل على بحر من المفردات لمعنى واحد وأبرز مثال على ذلك جهود الكاتب الروائي عبد المالك مرتاض الذي استهجن وبشدّة هذه الظاهرة.

كما أنّ البعض يرى أنّ توظيف اللغة العامية يحد من شأن تعميم انتشار العمل فهو يحصر العمل في بلد نشأته، لأن المتلقي لن يبحث عن عمل يصعب عليه تلقيه، وقد سبق لنا الإشارة لبعض الكلمات والمفردات المتداولة عند جمهور الجزائريين لكن تصعب على غيرهم، وهذا ما يجعل حدا للعمل وحصراً له فيدور في دوامة البلد المنشأ فقط.

إلى جانب آخر فإن توظيف المؤلف وبكثرة إلى لهجات أخرى والتقليل من اللغة العربية الفصحى فهو مساس بقيمة المقامات الكبرى بمعنى الحط من قيمة المؤلف إذ يصبح عمله عملاً عادياً لا يجد عامة المتلقين عناءً في تلقيه وبالتالي يفقد قيمته فيحط المتلقي من قيمة المؤلف.

فالخوف كل الخوف من استفحال اللغة العامية في كتاباتنا ما يعرض اللغة الفصحى الأم للاندثار والزوال شيئاً فشيئاً وهذا ما لا نرضاه نحن كدارسين وباحثين في هذا المجال، فلغة القرآن عليها أن تعيش وسطنا ماحيينا لأنها إن صح القول لغة جامعة للأمم الإسلامية وموحدة لهم فروايات نجيب محفوظ الذي أعتمد فيها على اللغة العربية الفصحى لم يجد أي باحث عربي عناءاً في قراءتها والتمتع بمحتواها.

ومن هذا المنبر لايسعنا القول سوى أنّ أمر توظيف العامية في رواياتنا سواء كان ذلك رغبةً من المؤلف في المزج والتنويع أو أمر خارج عن نطاقه بحكم العادة والميزة التي أصبحت الرواية الجزائرية تتصف بها كتقليد المؤلفين لبعضهم البعض فنحن من هذا المقام نناشد بالحماية والمحافظة على لغتنا الفصحى التي كرمنا الله بها، فالعامية نتداولها يومياً في معاملاتنا بصفة دورية لكن العمل الأدبي لا بد له أن يرتقي إلى مستواه الذي لا بد أن يكون عليه في أحسن صورة وبأعلى المصاف، نريد كتابات بلغة عربية فصحى بأقلام جزائرية محضة، فلغتنا غنية وليست قاصرة عن توصيل المعنى الخالص من شأنها التعبير عنا وعن حالنا أحسن تعبير ولديها القدرة على إيصال المعاني خالصة نفهمها ويفهمها الجميع فلماذا نحصر الإبداع في بقعة معينة في حين اللغة العربية تضمن له التعميم ولما لا النجومية.

وإن تعذر الأمر على المتلقي فلما لا يبحث ليتعلم ويرتقي ويحسن من مستواه المعرفي على أن يحط منه، فيصبح بذلك شخصاً جديداً قادراً على محاورة ومجادلة طبقة المثقفين.

4. خاتمة:

بعد القراءة التحليلية الفنية لمحتوى الرواية، يمكننا أن نوجز أهم ما توصلنا إليه في شكله التالي:

- استعان الراوي بالحوار الخارجي المباشر، الذي طبع على موضوع الرواية وهذا بغرض إيضاح العلاقة المتزحزحة بين أطراف الحوار، ومن جهة أخرى ليوضح للمتلقي حجم الوقاحة التي وصل إليها الانتهازيون الذين عاشوا إبان الثورة المظفرة أسياداً على حسب اعتقادهم، وعزموا على المحافظة على هذه الميزة بعد الاستقلال طبعاً.
- من خلال تحليلنا للرواية وجدنا أن الحوار الخارجي المباشر قد طغى على محتوى الرواية، فقد كان حضوره أكثر من الحوار غير المباشر، وهذا حسب اعتقادي أنّ طغيان عنصر الواقعية في الرواية يستلزم على الراوي هذا الاتجاه موضحاً بذلك الواقع ومصوراً له كما هو، فهو نقل الواقع كما عاشه تماماً.
- أخذ الحوار الداخلي المباشر صدىً صوتياً في المجال السمعي، من خلال تعبيرات والألفاظ المستهجنة الصارخة على الوضع الذي وقف أمامه المجاد عميروش .
- استخدام الكاتب التكثيف والإيجاز في الرواية وخاصة في الأسلوب غير المباشر الداخلي.
- تناول عمق الأحداث بأسلوب سلس خال من التعقيد والتضليل، يسهل على القارئ استيعاب اللحظات الأليمة التي عاشها البطل إبان الثورة ، في الوقت الذي فقد فيه زوجته حورية، والطعن الذي تعرضت له بعد وفاتها في شرفها، كما بين لنا الكاتب أيضاً الوضعية المزرية للشعب الجزائري في مرحلة تواجد الاستعمار في البلاد التي نهب منها خيراتها وسلب حياة خير أبنائها.
- الانصراف والاهتمام بالشخصية المحورية، فنرى القاص يسلط الضوء على شخصية عميروش، والسارجان ويجعلها محوراً لتداول الأحداث
- جمعت الرواية بين الواقعية الاجتماعية والرواية التوثيقية التسجيلية، فنرى الكاتب عبر الحوار قد صور مختلف الأزمات التي مرت بها الجزائر، والحالة المزرية التي عاشها الشعب من فقر وجوع وحرمان من أبسط حقوقه.

5. قائمة المراجع:

القرآن الكريم

- **المؤلفات:**

ابن منظور. (2004)، لسان العرب، بيروت، دار صادر، مج6،ط3.

احمد حسين الجار الله، (2013)، أسلوبية القصة، دراسة في القصة القصيرة العراقية، بغداد، ط1.

احمد رحيم كريم. (2012)، المصطلح السردي في النقد الأدبي، عمان، دار صفاء للنشر.

جبور عبد النور، (1984)، المعجم الأدبي، بيروت، لبنان، دار العلم للملانيين.

جيرالد برنس، (2003)، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، دار ميريت،ط1.

شجاع العاني، (2012)، البناء الغني في الرواية العربية في العراق(بناء المنظور، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، ج3.

عبد المالك مرتاض. (2012). *العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى* (الإصدار دط). الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية.

فاطمة عيسى جاسم، (2004)، غائب طعمة فرمان روائياً، سلسلة رسائل جامعية، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1.

قيس عمر محمد. (2012)، البنية الحوارية في النص المسرحي ناهض الرمضاني نموذجاً، عمان، دار غيداء، ط1.

ليلى محمد ناظم الحيالي، 2009، جمهرة النثر النسوي في العصر الإسلامي والأموي، بيروت، لبنان، مكتبة لبنان، ط1.

محمد القاضي. (2010)، معجم السرديات، تونس، دار محمد علي.

محمد ساري. (1997). *البطاقة السحرية*. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

محمد مرتضى الزبيدي. (2007). تاج العروس.

هيام شعبان، (2004)، السرد الروائي في أعمال ابراهيم نصر الله، عمان، دار الكندي، ط1.

- **الأطروحات:**

ايمان حسين محيي، (2009)، القصة القصيرة عند ميسلون هادي، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد.

دعاء هيثم، (2015)، الحوار في الرواية النسوية العراقية 2003-2013، رسالة ماجستير، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد

زينب عبد الرضا، (2001)، المرأة في القصة النسوية القصيرة، رسالة ماجستير، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد

6. ملاحق:

محمّد ساري، روائي وناقد ومُترجم أدبيّ جزائريّ، من مواليد (1958). تخرَّج في جامعتَي «الجزائر»، و«السوربون» في باريس، وأستاذ النقد الحديث ونظرية الأدب والسيميولوجيا في جامعة «الجزائر2». يكتب باللّغتَيْن؛ العربيّة والفرنسية، وله مجموعة من الإصدارات في الرواية والنقد، كما ترجم ونَشَر زهاء عشرين رواية من الفرنسية إلى العربيّة، إلى جانب ترجمات أخرى في مجالات النقد والفكر والفنّ والتاريخ والسياسة.

محمد ساري واحد من النقاد الجزائريين الذين انتقلوا من ممارسة النقد إلى تجريب الكتابة الروائية، علي الرغم من مساهماته المتميزة في مجال الدراسات النقدية.

لكنه لم يخرج بدوره عن الطابع العام لهواجس الكتابة الروائية الجزائرية المكتوبة بالعربية التي صارت الثورة، سواء حرب التحرير خاصة وأطروحة الشهداء، الموضوع الأثير لدي أغلبها. فظلت صورة الحرب والثورة هاجساً أساسياً يحرك عملية الكتابة أو هي تتحرك فيه. وظلت الثورة تلاحق كل الكتّاب، سواء من باب الحنين فالاستحضار فالوصف، أو من باب الحنين فالنقمة فالنقد . دون أن ننسي انفتاح بعضها علي الأزمة الجزائرية في العقد الأخير من القرن العشرين، ونخص بالذكر تجربة واسيني الأعرج.

وإذا كان الحال .كما يقول عبد الرحمن منيف . هي أنَّ الأجيال القادمة لا بد أن تقرأ التاريخ الذي نعيشه الآن وغداً، ليس من كتب التاريخ المصقولة، وإنما من روايات هذا الجيل والأجيال القادمة . فان محمد ساري يحاول في روايته البطاقة السحرية كتابة تاريخ الجزائر المعاصر، إذ تؤرخ الرواية لحدث سياسي واجتماعي ممتد من زمن ما قبل الاستقلال إلى ما بعده. وتتضمن مجموعة من الإحالات التاريخيّة والاجتماعيّة التي تحتضن مناخ الرواية مكاناً وزماناً.