الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

كلية الآداب واللغات والفنون قسم اللغة العربية

مذكرة تخرج لنيل شهادة لسانس في الأدب العربي

قراءة نقدية في كتاب أسلوبية الرواية لإدريس القصوري

من إعداد الطالبتين:

- كرفي حليمة السعدية
- ولد قادة تركية

تحت إشراف الأستاذ:

حاكمي لخضر

الموسم الجامعي2019 /2020

-**التأليف:** إدريس قصوري

ـ **عنوان الكتاب**: أسلوبية الرواية لإدريس قصوري

ـ **عدد الصفحات:** 469 صفحة

ـ **حجم الكتاب:** 24×17 متوسط

ـ **دار النشر:** عالم الكتب ـ اربد ـ الأردن

ـ **الطبعة:** الأولى 2008

ـ **شكل:** شارع عتيق

ـ **اللغة :** عربية

ـ **محتوى الكتاب :** يتكون الباب الأول من فصلين

الفصل الأول معنون:ب عناصر الاشتغال اللغوي الأسلوبية.

أما بالنسبة للفصل الثاني معنون : ببلاغة الأساليب البيانية.

يتكون الباب الثاني: يتكون من الفصل الثالث و الفصل الرابع.

يتكون الفصل الثالث: عنون بأسلوبية البناء الروائي.

يتكون الفصل الرابع: عنون بحوارية اللغة

ـ **الخاتمة**.

ـ **المصادر و المراجع.**

ـ **الفهرس**.

الخلفية أسلوبية:

يعتبر الشكل بنسبة لروائي احد أهم الأنواع الأدبية المستجدة في الأدب العربي الحديث ومن بين ابرز الأشكال النثرية التي أصبح لها حضورها الخاص و نفوذها القوي و المستقل في الثقافة العربية عامة ، وأيضا من بين أهم الأساليب المعاصرة التي حقت نقلات جمالية لها فاعليتها على أرضية الواقع الاجتماعي و السياسي و الاقتصادي و الثقافي الذي تنقطع بنيته ، شيء فاشئي عن العقلية التقليدية و الذاكرة القديمة لجميع مقوماتها و معالمها.

و الشكل الروائي بوصفه بنيا أساسا آي من حيث هو تركيب مستقل بأجزائه و مكوناته ، و قد جاء اختيارنا لزاوية الشكلية بالذات لمقاربة الخطاب الروائي نتيجة لما لحظناه من هيمنة و سوسيولوجي التي تقتصر على التحليل ألموضوعاتي و الأغراض و الكشف عن الأبعاد الايدولوجيا و سواها من النص . [1]

1- لقد سارع تنامي النظام الرأسمالي العالمي ، إلى قلب صورة العالم راسيا في شتى المجالات حتى ظهرت البورجوازية كطبقة جديدة تسلطت على قيادة المجتمع استنادا إلى ما توفره من فائض القيمة ، فتناما رأس المال بسرعة و اختل التوازن بسرعة بين الطلب و العرض.[2]

2 - لقد كانت لكل هده المعطيات التناحرية الجديدة ، على المستوى العربي الكلمة الأخيرة في البحث عن الشكل تعبيري جديد غير الشكل.

لقد و قفت الكثير من الكتابات الأدبية و الأبحاث النقدية المهتمة بالأدب العربي الحديث و المولعة بالتاريخ في بحثها عن البداية الأولى لهدا النوع.

[1] انظر : حسن البحراوي ًبنية الشكل الروائي ً المركز الثقافي العربي ط 1 1990 م ص92
[2] نقلا عن إدريس قصوري أسلوبية الرواية ص 303

في مفترق الطرق أد تعددت الآراء و اختلفت المسالك دون أن تصل إلى جزم أو حسم نهائي للجدل بخصوص هده القضية ،فهناك من امتدت به البداية إلى حديث عيسى بن هشام للمويلحي زينب لحسن الهيكل .

يقولiحميد الحميدان في كتابه نقف على حقيقة اختلال مثل هذا التحليل الأسلوبي الذي يوجد به مجموعة من الأساليب المختلفة في الرواية تحت لواء الأسلوبية الفردية للكاتب.نجده غافلا عن الخاصية الأسلوبية الجوهرية للنوع الروائي ،وهي التعددية الأسلوبية .

نجد الإدماج هذا كاملا لمجموعة من الأساليب في الوحدة الأسلوبية للكاتب أيضا في وقت مبكر عند يحي دقي ، فعن رواية زينب نفسها لهيكل يقول :ًًً وأخيرا يكتب هيكل هذه القصة بعد تدبر غير قليل و يتمهل محدودا وتصاحبه في أسفاره بين باريس و لندن وجنيف فيجد في التنقل همته و يلون أسلوبه . و هذا التفسير ما تلحظه من التزاماته اللفظية[1].

ويرجع هدا التهافت المضني في نظري للكاتب إلى النزعة التاريخية بشكل المعاصر .بحيث أكتفت جلها بالإشارة إلى هذا المؤلف أو ذاك العمل و لهذه الرواية أو تلك السيرة التاريخية مستندة إلى إحدى متطلبات العمل أولى من الموضوع فقط وهي كلها وجهة أدبية.

تأصيل نوع أدبي ما بعد سليل ممارسة الكتابة المتأنية و نظرة الشمولية التي من شأنها أن تنمي تقليدا أدبيا له معالمه و مميزاته الخاصة كما انه من شانها أن تبدل الجهد الكبير من اجل تحويله إلى مشروعية مستحقة ضمن نظرية الأدب إلى جانب التقاليد الأدبية المتعارف عليها من قبل,في نفس الوقت الذي يسمو عليه فيضمن له استمرار الزمني البعيد.

[1] حميد لحميدان أسلوبية الرواية مدخل نظريً الدار البيضاء ط1- 1989 ص 10

ـ نجيب محفوظ الرائد الأول الذي منح الرواية عمق الرؤية الفنية و الفورية و جعلها أكثر سعة للذاكرة العربية و القدرة على السير مع الوجدان العربي مستلهما من الماضي لقضاء الحاضر و مستشرقا إيقاع المستقبل.[1]

بيد أن هذه الآراء في نظرنا لا ينبغي أن تقلل من القيمة التاريخية التي تكتسبها الأعمال الروائية السابقة حتى من نجيب محفوظ.

أما فيما يخص نجيب محفوظ فان القيمة الاستثنائية فتكمن في كونه قد مثل التجربة روائية متميزة أصبح ينظر إليها كظاهرة فريدة من نوعها لاعتبار الخصوصية الفنية لهدا الإنتاج كذلك سواء احتكمنا للتقاليد الثقافة العربية أو احتكمنا لعناصر الحداثة العربية في أيجاد أشكالها و مدارسها .

ـ تتمثل خصوصية نجيب محفوظ في طريقة الكتابة و في مستوى استخدامه الوسائل الروائية الفنية ، جل أعماله تتسم ببنائها و تراكيبها و عمق الرؤية التي تسهل تنظيم مختلف المكونات:الشخصية، الزمن ، المكان ، السرد ، الرؤية بشكل شمولي مع تجسيد فني كبير للحياة الحية بمختلف أبعادها.

أما ميزة أعماله تتمثل ، في إدماج كل العناصر و المكونات مع بعضها في علاقة وشيجة تتولد في تفاعلها رؤية فنية دينامكية و بنية دلالية ذات عمق وشمولية تساير خصوصية النوع الروائي و تراعي بناءه الكلي مستجيبة لمقتضيات و متطلبات الأسلوبية.فكل هذه العناصر توجد متماسكة و متكاملة و تستحق الاهتمام مجتمعة ، لان أسلوب الرواية يقوم عليها ولا يعتمد على غير عنصر و بهمل الآخر.[2]

و الواقع رغم أهمية الشكل الروائي لنجيب محفوظ ، فان الاهتمام بالبنية الأسلوبية الكلية للنص ولو من خلال عنصر واحد على الأقل ، لدى هدا الكاتب ظلت تستغني عن التقييم و التحليل في اغلب الدراسات و الأبحاث .

[1] نقلا عن إدريس قصوري أسلوبية الرواية ص 306
[2] المصدر السابق ص 307

<ولقد تطرق ميخائيل بأختين إلى النقد المعاصر تنبيها لحقيقة تكوين الرواية فأدار العنصر الواحد في الرواية لان لا ينبغي أن يدرس في علاقته بمكونات مرجعية تقابله في الرواية ولا ينبغي أن يدرس في علاقته بمكونات مرجعية تقابله في الواقع بالمكونات الأخرى الموجودة في عالم الرواية .

فدراسة الاستعارة مثلا كمكون أسلوبي في الرواية لذاتها ، أو الاكتفاء بمقابلتها مع الواقع ،كل ذلك في نظر <برنار فالبت> و يقرر فالبت في نهاية ملاحظته الأسلوبية بأن لرواية بعد كتابة الصفحات الأولى من روايته تصبح جميع الإحالات التي بعد ذلك عائدة إلى رموز الرواية ذاتها و ليس على الواقع .

إن هذه الفكرة نفسها ألح عليها مشال بنور عندما قال : < إن ما يقصه الروائي لا يمكن التثبت من صحته وما يقوله لنا يجب أن يكفي لأعضاء كلامه مظهر الحقيقة >.[1]

لقد كتب نجيب محفوظ الشيء الكثير ولم يكتب عن إنتاج الرواية سوى النزر القليل ، ولقد ألف عن مصدرها و عن ألتاريخها من خلال أعمال الكاتب ،من الأعمال ما تستحيل حصره، و لا إن لم يستوف هذا الركام حظه من الخصوبة النثرية ومن متعة الأدب النقدي .

و على هذا الأساس، يمكن البحث عن الخلفية الاجتماعية و التاريخية للنص في تجاوز المادة إلى الأسلوب و القصة وإلى ألحكي و الشكل الحي.

إن عمق التحليل الاجتماعي نفسه لا يقوم على التربص لبض الجوانب الإيهامية فقط ،وإنما يهتم بالقضايا البنائية و الأسلوبية المبدعة و تقضي إلى الفهم العام فهمنا حيدا .[2]

---

[1] الخطاب الروائي ميخائيل بأختين القاهرة ط 1989 ص 20

[2] نقلا عن إدريس قصوري أسلوبية الرواية ص 307

غير آن الواقع الحال كان العكس، فجاءت معظم هذه الدراسات التي تناولت الأدب الروائي لهذا الفنان، المثقلة منهجا و تفسير ا برؤية الواقع الخارجي للمجتمع المصري وما يزخر به هذا من صراع حضاري شامل تتفاعل داخله الظواهر الاقتصادية و الاجتماعية والأخلاقية و السياسية و غيرها .

ينبغي فهم الأثر الأدبي على انه ليس سوى كلمات و جمل و تعابير لغوية ذات علاقة رمزية بالواقع.و أن مهمة الكلمات و الجمل الأساسية للدراسة هي الكشف عن مميزات و خصائص تلك اللغة دون غيرها فتتجاوز إطار العمل إلى ما هو ليس من اختصاص الباحث الأدبي. إذ لا يمكن القيام بمهمات موكولة للمفكر السياسي و الباحث الاجتماعي و المنظر الإيديولوجي و رجل الدين. [1]

إن حدود الممارسة الأدبية الواضحة و ما يجب استحضاره دوما هو إنً العمل الأدبي ليس وثيقة اجتماعية أو تاريخية وليس موعظة بلاغية و ليس دينا و ليس تأملا فلسفياً و إن الحقيقة تكمن في كونه ينتج معرفة بذاته ووفق قوانين خاصة من حيث هو شكل لغوي و نمط من التعبير لا يحاكي الواقع و إنما يستلهمه,

و الواقع إن الأعمال التي تناولت الأدب الروائي الحف والظني من زاويا فنية قليلة جدا ،فرغم إن هناك دراسات حاولت أن تتلمس ما في إنتاجه من مظاهر جمالية و قيم معرفية و قدرة إبداعية ،فمنها ما عمدت إلى اختزال المبني الحائي إلى عنصر أو عنصرين من عناصر الشكل الروائي ،جعلتها قاعدة خلفية للتجليات الشكل في نصوص مختلفة.

[1] نفس المرجع السابق ص 309

1- مدار الشخصية

تأكد من خلال الدراسة النقدية الروائية انه حين يتعلق الأمر بالشخصية الروائية يصبح الحديث أكثر تشعبا و أعسر مسلكا ليس لكون الشخصية مقولة أسلوبية لم تلق اهتماما من لدن النقد فحسب، و لكن لأنها أيضا تعتبر مقولة إشكالية عسيرة التحديد. وقد ارتقت حدة التشويش و الفوضى في السنوات الأخيرة نتيجة عزم الباحثين على تجاوز التصور التقليدي و التقليل من القيمة الزائدة التي خولت له من طرف نقاد القرن التاسع عشر.[1]

اقترن مفهوم الشخصية في العصور الأولى كما في الملحمة و التمثيل على الخصوص ،بإعطائها دورا هامشيا لم تكن له أية سلطة حيث كان الحديث لدى أرسطو هو البعد الوحيد الذي تقوم عليه المأساة و كان يحتاج لآلة محركة له تسند إليها وظيفة المحاكاة ومن ثمة كانت الشخصية مجرد اسم لا يقوم بأية وظيفة أخرى غير ما يسند إليها من أعمال ضرورية للحكاية.

و منذ مطلع القرن التاسع عشر تقلصت تبعية الشخصية للحدث و بدا الأخير يسير تدريجيا اقتفاء خطاها و العمل على تقديم معلومات إضافية عنها.

في هذا الوقت بذات أصبح للشخصية ووجودها المستقل و نظامها الخاص لا كسند للحديث كما كان من قبل و لكن كنواة له و كبعد من أبعاده من هذا المنطلق تغير وجه الشخصية الشاحب ،و بدأت تطبع بسمات دلالية كثيرا ما يكون لها مرجعا اجتماعيا واضحا، لكن بالنظر إليها من زاوية فردية صرفة، مايزكي البطولة و القيمة المدهشة التي أصبح يتمتع بها الإنسان الفرد في المجتمع الجديد آنذاك.

---

[1] المرجع السابق ص 313

وللمزيد عن مفهوم الشخصية يرى أن لا يمكن التصور رواية بلا أعمال كما لا يمكن تصور أعمال بلا شخصيات ،حيث قال "ايف رويتر"كل قصة هي قصة شخصيات .

و في نفس السياق تساءل "هنري جمس " ما الشخصية إن لم تكن محور الأعمال ،و ما العمل إن لم يكن تصور للشخصيات ،وما اللوحة أو الرواية إن لم تكن وصف لطباع الشخصية ،لذا نجد بعض النقاد يعرفون الرواية بقولهم الرواية شخصية .[1]

مفهوم الشخصية :

إن مصطلح الشخصية قد لاقى تضاربا في استخداماته إذ أن بعض النقاد المعاصرين و قعوا في خلط بين "الشخصية " و "شخص"، لذا تراهم يقولوا لنا الأشخاص أطوار و الشخصية طورا أخرا، و كان احدهما مرادفا للأخر ، غير إن الشخصية كائن حركي ينهض في العمل السردي بوظيفة الشخصية دون إن يكون الشخص نفسه ،حينئذ تجمع الشخصية جمعا قياسيا على الشخصيات لا على شخوص الذي هو جمع شخص ،و يختلف الشخص عن الشخصية في الأعمال السردية ،و إن كان هناك إشارة و قواسم تجمع بينهما .[2]

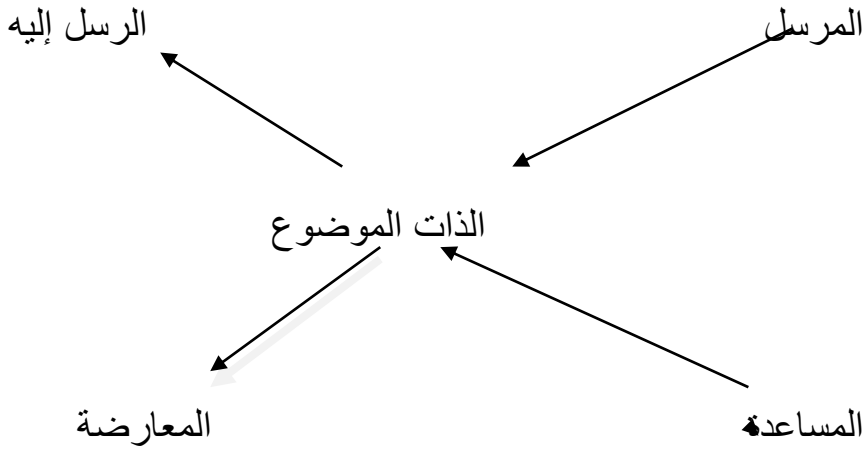
و يفرق محمد عزام بين الشخصية الروائية و الشخص الروائي، انطلاقا من كون الأول عامة لها قوانين و أنظمة تقننها و تقعدها ، و الثانية خاصة تعني شخصا معينا في الرواية معينة له سماته الخاصة وذاته النفسية و الجسمية المحددة ، إلا كلتاهما تتلامسان تلامس الخاص ضمن العام.

و يمثل مفهوم الشخصية عنصرا محوريا في كل سرد بحيث لا يمكن تصور شبكة سردية بدونه ومن ثمة كان التشخيص محور التجربة الروائية.

نقلا عن :جريدة حمشا"بناء الشخصية <مقاربة في السرديات> منشورات الاواس الجزائر 2007 ص56[1]

[11]عبد المالك مرتاض"تحليل الخطاب السردي "مرجع السابق ص125

و لمزيد أكثر تطرق حميد الحميدان لنموذج يتكون كما هو ملاحظ من ستة عوامل رئيسية تشكل النية المجردة و الأساسية في كل خطاب على الإطلاق.[1]



حقق مشروع لوكاش الروائي خطوة بديلة في البرهنة على الدور الوظيفي الفاعل للشخصية في العلم الروائي ، إذ لم يعد وجود الشخصية موقوفا على الحدث ولم تعد متقلبة بركام من المعطيات الخارجية التي تجعل منها مرآة أمينة فحسب و إنما بدت الشخصية أكثر ديناميكية تضل بدور كبير في تحقيق تناغم جميع المكونات السردية ،وهو دور ضروري و جوهري لا يمكن الاستغناء عنه.[2]

غير انه ن بين الباحثين الذين قضوا جيدا علاقة البطل بالعالم الروائي ووجهوها وجهة صحيحة ، نجد الباحث الروسي ميخائيل بأختين الذي قررا لقطع الجذري مع التعاليم الأرسطية و رواسيها لدى لوكاش على خصوص ذلك.

إن باختين ذهب إلى أن المقابلة بين الشخصية و الروائي في الرواية المعاصرة يعد ، في حد ذاته طرحا زائفا للمشكلة على ضوء الحدث ومن ثمة ، رأى انه من ضروري

[1] لحميد لحميدان" بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي المركز الثقافي الربي بيروت ط1- 2000
[2] نقلا عن ميخائيل بأختين عتبة الشاعر دوستويفسكي 1970ص 280

عكس المسالة بحيث التساؤل عن قيمة الشخصية في العالم ، ولكن المعالجة الشديدة لها تقتضي التساؤل عما يمثله العالم بالنسبة للشخصية وما تطفح به و تمثله هي بالنسبة لنفسها. [1]

لقد ذهب البحث إلى البرهنة على أن الشخصية الافتراضية خالية من ابتداع المبدع وليس لها أي مقابلة واقعية ولا أي تجسيد مادي محسوس يحقق لها وجودا من لحم و دم,

ذهب تودروف إلى أن مشكلة شخصية الروائي مشكلة لسانية،تتعلق بجوهر الكلمات التي لا يتجاوز ظلها كنف الأوراق ، إذ يبدأ ببدايتها و ينتهي بنهايتها ،و لا يمكن أن يمتد بعد ذلك,

و هكذا فمدلول الشخصية لا ينشأ فقط من تواتر العلامات و النعوت و الأوصاف المسندة إليها ،ولا التراكمات و التحولات التي تخضع لها قبل أن تستقر في و ضع نهائي أخر للنص ،ولكن ذلك المدلول يتشكل أيضا من المتعارضات و العلاقات التي تقيمها الشخصيات داخل الملفوظ الروائي الواحد.[2]

فيليب أمون صح عنه أن مفهوم الشخصية ليس مفهوما أدبيا خالصا، و أن وظيفتها لا تتعدى الأبعاد النحوية داخل النص و بحيث تتحول الشخصية إلى علامة لغوية عندما ترد في الخطاب عن طريق الدليل المتقطع الذي يحددها في النص و يقدمها بواسطة جمل متفرقة من العلامات و السمات التي يتم اختيارها من طرف المؤلف و وفق مقتضيات الاتجاه الجمالي الذي يمثله .

و قد انطلق هنري جيمس من جهته في تحديد الشخصية من نفس المنطلق اللساني الذي اعتمده البنيويون مع الاختلاف النسبي في الزاوية المعتمد عليها.

---

[1] نقلا عن تدو ورف

[2] لوكاش مشاكل الواقع ط1 ص90

لم ينظر جيمس إلى الشخصية من زاوية الموضع أو التتمة ، ولكن إليها من زاوية سيكولوجية طباعة محضة .

أقام جيمس تصوره على الخصائص النفسية للشخصيات و على و صف طبائعها فرأى إن حل المعطيات الخاصة بها توجد منثورة في الشخصيات ،في سماتها وفي مقوماتها و في أسمائها الشيء الوحيد المتجدد فيها هو تأقلمها مع الحدث و مسايرتها له دون انحراف.[1]

إذا وقفنا عند حدود هذه الاتجاهات و الإشارة دون تجاوزها إلى بعض المشاريع الأخرى السابقة و اللاحقة عليها ،مع كل من بري مون و فيليبامون و ميشيل زيرا فا واستراوس وغريمان و غيرهم .يتضح أن هناك تواجها واحد قارا في التعامل مع الشخصية يقوم بتصنيفها استنادا إلى الدورالذي تصطلح به و الوظيفة الموكولة لها في منطق السرد سواء بشكل حقيقي أو صوري ،وتكمن خصوصية التوجه في كونه يسلك مسلكا واضح و سهلا في تحديد "النمطية" و الشخصية و "فاعليتها" و "وظيفتها" منطلق من داخلها : الطبائع ،الرغبات ،المشاعر،النفسية ،في الاتجاه الخارج:الأسماء ،الصفحات، القول ، الأفعال ،و غالبا ا يقرن بين المعطيات السيكولوجية(حتى ولو كانت لا واعية) و بين مصير الشخصية ، مقيما لذلك برج مراقبة لمدى تقاطع الجانبين طيلة المسار السردي .[2]

و لعل ما يوجد اغلب المطروحات السابقة كونها لم تتخلص من المنظور الأرسطي للشخصية مقيما بذلك برج مراقبة لمدى تقاطع الجانبين طيلة المسار السردي.

إنما لا تزال تقيم تماثلا شفافا بين الشخصية في الحكاية و بين و وظيفتها في ألحكي و بين الشخصية في الحكاية و بين و وظيفتها في ألحكي ،و تقراه على ضوء الحكاية رغم إنها تصر على القطيعة القائمة بينهما من خلال فصلها نظريا بين ألحكي و و بين

[1] نقلا: حسن بحاوي"بنية الشكل الروائي" المركز الثقافي العربي بيروت .الدار البيضاء، ط1، 1990م
[2] نقلا عن إدريس قصوري أسلوبية الرواية ص 317

السرد و العرض و عمليا من خلال تفريقها بين أوجه عديدة لعناصر سردية أخرى كالزمن مثلا. وهو موقف أحادي غير جمالي، ما دام يبحث عن تناغم الحالة و الفعل أو الوضع و الحدث تتعدد معايير التمييز بين الشخصيات الرئيسية و الثانوية ، بحكم اختلاف الأشكال الروائية ،و تغيير معايير الفرد سواء غير التاريخية أو اختلافهما من ثقافة إلى أخرى من مجتمع إلى أخر,

يحدد روجر هينكل في كتابه قراءة الرواية خصائص الشخصية في ثلاثة عناصر هي:

ـ مدى تعقيد الشخصية.

ـ مدى الاهتمام الذي تستأثر بيه بعض الشخصيات.

ـ مدى العمق الشخصي الذي يبدو أن إحدى الشخصيات تجسده.

يقصد بمعيار التعقيد الشخصية نمط الشخصيات المعقدة التي ترجع أفعالها و تصرفاتها إلى مجموعة متداخلة و مركبة من الدوافع و الانفعالات المتناقضة لما يجعلها عرضة لتغيرات حاسمة.[1]

ومعنى ذلك إن الشخصيات الرئيسية تمثل نماذج إنسانية معقدة و ليست نماذج بسيطة في ذاتها و هويتها النفسية بالمقابل يخص معاير الأهمية بناء الشخصية و طرق تقديمها على مستوى السردي فالشخصية الرئيسة هي التي تستأثر دائما باهتمام السارد حين يخصها دون غيرها من الشخصيات الأخرى بقدر من التميز حين يمنحها حضورا مكثفا ، وتحضى بمكانة متوقفة هذا الاهتمام يعلوها مركز اهتمام الشخصيات الأخرى و ليس السارد فقط و يقصد بمعيار العمق الشخصي غموض الشخصية بما يجعلها مثار الاهتمام الآخرين"ذلك إن جميع الناس الذين يلفهم الغموض أو تشكل حياتهم لغزا غامضا يستثيرون شغفا.

[1]روجر هيكل : قراءة الرواية صلاح رزق ـ دار الآداب بيروت ط1 ص233

يسمي "فور ستر" الناقد لانجليزي الشخصيات المعقدة بالشخصيات المدورة و هو أول من اصطنع هذا المصطلح ،ذلك إن هذه الشخصية تجسد كل أنواع التنوع و التعقيد في طبيعة الإنسان,[1]

إن الشخصية الأكثر فاعلية وديناميكية, في الرواية, هي تلك التي تخرج عن إرادة المؤلف ولا تستكين للعبة السارية.

وإن الشخصية المرقة الشيطانية الطوباوية هي التي تنحرف عن الصورة المحددة لها إن تعلم التوازن نفسه والرواية الأكثر تعقيدا , تعبر عن أكثر من انسجام وهي تعلم أن التوازن نفسه مطلب من الصعب أن يناله أو يصله كل من حاول ذالك في الصراع المتكافئ بينهما لهذا من الممكن أن تكتسي الصفات السيكولوجية والطبائعية وحوارتها أي تماسك وآلا تحرز أي تماثل جوهري مع مشاعر ونوايا الشخصية هذه الخيرة التي تظل , مع ذالك مكتملة التكوين وفاعلة في صيرورة الأحداث ومنفعلة بها في نفس ألان ولا فرق في ذالك بين شخصية رئيسية بطلة وبين شخصية ثانوية أو بين شخصية أسطورية وأخرى واقعية فيصير تصنيف الشخصيات مستحيلا .

إن الشكل النثري الوحيد الذي تتساوى فيه الشخصيات وتتساوى ضمنه الطبائع والصفات مع الأفعال والأدوار هو الملحمة, إما الرواية فتتطور بفعل تعقد عناصرها وغرابة أطوار شخصياتها.

اليوم يؤمن النقد الروائي بان الرواية على خلاف الشعر والملحمة والتمثيلية وكل الفنون النثرية الأخرى , غالبا ما ينبغي أن تتضمن شيئا خارقا وغير عادي يكون من شانه أن يدفع الحدث في كل لحظة , إلى مأزق معين , ونحو أفق جديد , وأول الأشياء التي يمكن أن تؤدي إلى ذالك هو التناقض , ويصبح من المحتمل أن تكون كل

[1] ينظر : عبد المالك مرتاض في نظرية الرواية ص 87

شخصية مؤهلة لان تحتوي تلكم البذرة , إن لم تكن تحتويها أصلا بشكل تلقائي ولا شعوري كما تؤمن بذالك بعض الفلسفات الحديثة الاجتماعية والنفسية بخصوص الإنسان الواقعي.[1]

ولعل ما يزكي هذا الطرح كون مبدأ التضاد والمقارنة في الأدب الحديث قد أصبح أكثر انتشارا , واستدعاءا لتكسير الرؤية الأحادية والتصورات المتعالية , والأغرب أن نجد بعض الفلسفات قد فقدت الثقة في التواصل العادي وفي وضيفة اللغة نفسها .

وبما انه ازداد الاقتناع في مجال الأدب , من جهة أخرى, بان هناك سطحا وعمقا للإبداع الواحد لم يعد من السهل الإيمان بما يقوله الناس ويعتقدونه ويفكرون به ويشعرون به فعلى العكس من ذالك غدا من الضروري الوقوف في كل خطاب على المسافة الدالة بين ما يقال وما ينجز أو بين ما يعتقد وما هو واقع الحال .

ولم يعد من الممكن في مجال الرواية , تبعا لذالك الحديث عن الانسجام بين الصفة والدور مادام أن التنافر والتعدد قد أضحيا من المفاهيم الأساسية التي تنهض بها أدبياتها .

وينبغي لكل دراسة أسلوبية وشعرية أن تأخذهما بعين الاعتبار وان ما ينبغي فهمه جيدا هو كون الأفعال والحوادث تظل مستقلة عن الطبائع والصفات السيكولوجية الخارجية لكن ملتصقة بالمستويات النفسية الداخلية وبالمقارنة .

إن البنية التي تقتضي تعلقا أسلوبيا بنيويا لكل المكونات السردية لا كما تبدو على السطح,

ولكن كما توحي بها القيمة الأحادية لعلاقات سائر العلامات.

[1] نقلا عن إدريس قصوري أسلوبية الرواية، ص319

ومن المعلوم أن المدلول ليس صوتيا ولا نحويا ولا يمكن فهمه إلا من خلال السياق , ومن خلال العلاقات الاستبدالية القائمة على أوسع نطاق , وان المدلول اغو المعنى لا يغير كامل الاهتمام لتناغم العلامات مع مدلولاتها الصوتية والمعجمية أكثر مما يعتني بوظيفة تصحيحية لكل التلقيات المغلوطة ورب نوع من السلوك يتخذ شكلا تعبيريا عكسيا تمثيليا أو كنائيا أو ما يشبه المدح أو الذم أو السخرية مكان التقدير أو العكس , وقد يساء فهمه في ظل أي افتراض لمعادلة الانسجام باعتبارها مبدآ اختياريا لأدبية السرد مع العلم أنها ليست في هذا السياق , سوى مطلب ثانوي لا غير.

ويلزم محلل الخطاب الروائي , أكثر من غيره نتيجة لما سبق أن ينصت لمعالم التوتر بين ألحكي بحثا عن مكانة الإيهام بشتى أنواعه , ولا داعي لان نضع الشخصية مجددا أمام وضعية لا تقل أسطورية عن مسالة الشبح فعلينا أن نعتبر القضية نفسية مثل سائر القضايا الأسلوبية المبنية سيميائيا والتي لا يمكن أن تخضع لاختبارات واقعية وجوهرية من جهة, علما انه يمكن بأي طريقة أن نتخلص من الحوافز النفسية وتأثيراتها اللاواعية من جهة ثانية.

بمعنى انه من الصعب جدا تحقيق نسبة عالية من الصفاء السيكولوجي لصالح الرواية وحتى إذا متم ذالك, فانه يكون على حساب الطرفين الشخصية أو الحدث. [1].

[1] نفس المرجع السابق، ص320.

- أشرف ما في الموجودات الثمانية والعشرون حرفا)).

« البوني »

- ليس الاسم ...بالشئ التافه لا يقام له وزن, هو بالأحرى كل شئ وما الدنيا ..... إلا أسماء)).

« ن محفوظ »

إن الدارس لرواية " زقاق المدق" يقف أمام ظاهرة فنية لا تقل قيمة عن خصائص روايات عالمية كتبت في زمن جد متأخر عن زمن كتابتها .ذالك , أن "زقاق المدق " رواية لم تبنى على بطل واحد ولا حتى على موضوع معين يخضع لأصول الحبكة الكلاسيكية التي تقتضي خطة متصلة الحلقات , يتكون الحدث بمقتضاها من مقدمة واضحة , ومن عقدة مشوقة ومن نهاية قارة. فبمفهوم البطل – على الخصوص – بمعناه المعروف , لا يمكن أن ينسحب على هذه الرواية .

وإذا أمكننا القول بان " زقاق المدق" - بحسب الفهم السابق – تعد رواية بطولة رمزية جماعية تشترك في إخراجها كل الشخصيات , كل واحدة حسب فعاليتها, سلبا أو ايجابيا, وبحسب ما تمليه رؤية المؤلف ولعبته التخيلية الساخرة من خداع وإيهام , فانه يمكن التساؤل عن الكيفية التي تنظم مدار الشخصية لتجعل منها كونا فنيا لا يمكن تجاوزه.[1]

لقد سبق أن ذهبنا , في حديثنا عن المقولات البلاغية , إلى أن لكل شخصية مقولات خاصة بها تجسد نوعا من السلوك ونمطا من الوعي. وذكرنا, كذالك, أن هذه المقولات وهذه الأشكالات ذات علاقة بالغة باسم الشخصية وبالحرف الأول منه. وبالواقع , أننا إذا ما تجاوزنا المستوى اللساني والبلاغي السابق , فإننا نذهب , الآن , وعلى المستوى الدلالي, إلى إقرار هذا القول مجددا مؤكدين أن ارتباط الاسم بالشخصية هو ارتباط بمصيرها ودورها ولا شعور في شكل ثنائية ضدية, يجسد طقس الحرف والاسم طرفها الأول وتشكل دلالتها العكسية طرفها الثاني .

[1] نفس المرجع السابق، ص321.

مدار الشخصية

إن أهم الحقائق والقيم الفنية التي تنطوي عليها رواية " زقاق المدق" تكمن في كون ارتباط دلالة الاسم بالشخصية ينتظم في علاقة مفارقة عكسية واضحة. إذ, أن الشخصية غالبا ماتؤدي دورا نقيضا لاسمها , أو لعلها تضمر نية وإحساسا يتقطعان كليا معه , معتمدة خداع نفسها حفظا لتوازن وهمي وتعويض لرغبة مدفونة وربما مؤلمة . ولعلنا نقول إن الاتفاق بين الاسم والدور اتفاق لاشعوري باهت, بحيث يصير من الصعب إقامة توافق حسي مباشر بين الشخصية وبين وعيها وسلوكها .ذلك, إن مجال الإدراك الحسي يبتعد كل البعد عن هوية الشخصية, فيصير إبراز العالم الموضوعي داخلها أمرا مستحيلا وعملية معقدة تقوم بواسطة قوى خفية وباطنية , شعورية أو لا شعورية. وكون هذه الخاصية تشمل كل مستويات ألحكي الأسلوبي من وصف وأفعال ومشاهد حوارية ومقاطع أو فصول مونولوجية أحيانا , وكونها تشتغل على كل الإمكانات السردية الأسلوبية من حوافز وقرائن ورموز, كل ذالك يضفي عليها طابعا جماليا[1] .

وإذا أخذنا بعين الاعتبار أن الأساس المناسب والملائم لفهم الشخصية عند نجيب محفوظ يكمن في ما تؤديه من وظيفة رمزية لا شعورية تمثل البنية التي تنتظم رؤية الفنان – في نماذج روائية متعددة من حيث الأسماء, فانه لا بد من التأكيد طبقا لذالك , على البناء الساخر الذي تندرج فيه والذي يجعل الحديث الدرامي ممكنا. إذ بعد أن يلبس نجيب محفوظ شخصيته كل ما يتعلق ب "ديكور"ها وتتم عملية "المكياج" / الوصف لها شخصيا ولفضائها ألزماني والمكاني , يترك كل الأدوات تسقط عنها واحدة تلو الأخرى وتظهر في عراء تام ليس بفعل إرادته هو ولكن بحكم وعيها هي أولا وقبل كل شئ . وهكذا تستطع مفارقة الشخصية لذاتها ولاسمها بمثابة خاصية أسلوبية ثابتة لا يمكن تجاوزها في أي قراءة نقدية واعية لرواية الزقاق.

*عباس لحلو:

[1] نفس المرجع السابق، ص322.

جاء في لسان العرب : (عبس: عبس يعبس عبسا إذا كره وجهه, شدد للمبالغة , فان كشر أسنانه فهو كالح , (....) والعباس الكريه الملقى الجهم المحيا .والتعبس : التجهم (....) وعنبس وعنبسة وعنابس والعنبسي : من أسماء الأسد اخذ من العبوس , وبها سمي الرجل (....) والعباس الأسد الذي تهرب منه الأسد , وبه سمي الرجل عباسا)[1]

[1] المرجع نفسه، ص323

الواقعية في رواية زقاق المدق

مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق

لا بد أن نؤكد، أننا إذ ننظر إلى نجيب محفوظ لا ننظر إليه على أنه مفتي الرواية العربية، ولكن على أنه الشخصية التي أبرزت معالمها وبسطت مشروعيتها للامتداد والتشعب.إذ استطاع أن يبعث نفسا جديدا في الإرهاصات الروائية الأولى ويبلغ بها مرحلة الانفطام الفني كما دفع بها إلى أن تستوي ناضجة كاملة في وحدة منسجمة مشكلة نموذجا حقيقا قابلا للتطويع والامتداد ولاستيعاب تجارب واتجاهات عديدة.

إننا ننظر إلى نجيب محفوظ ليس لمواقفه السياسية أو أفكاره الدينية أو النفسية أو الأخلاقية، ولكن لأنه استطاع بحق أن يرسي قواعد كتابة روائية ذات نفس جديد له من الصفات والمقومات ما جعله يستمر لفترة زمنية طويلة، ويخلق جبهة عريضة من القراء لم تعد لتستكين للمغامرات الريفية، ولا لجو العبارات الحزينة، جبهة عريضة تتأمل مصيرها، في زقاق العدم والحياة التعسة في مصر الجديدة والوطن العربي، في وضوح تام..

ولا تكمن أهمية نجيب محفوظ في كونه استطاع أن يخيب أفق انتظار أوسع جماهير قراء الرواية بنقلها من حياة الطبيعة وسكب الدموع إلى حياة الدروب المصرية الضيقة ومغاراتها البئيسة فقط، ولكن كذلك، في دفعها لتتلقى الصدمة ولكي تفتح حوارا قاسيا بشأن وجودها من جهة، وأيضا في إثراء المادة الروائية عبر أسلبة أخصب للعناصر وأكثرها فاعلية في الذاكرة والكتابة من جهة ثانية.

إن نجيب محفوظ لم يطرق مواضيع كانت في الظل أو يعد ركبها من قبيل المغامرة في بيئة اجتماعية سكونية مكبلة بطابوهات محرمة فحسب، ولكن، وهذا هو الأساس، عمل على توحيد أصناف شتى من المتناقضات كان ينظر إليها على أن كلا

منها يشكل عالما خاصا به وله مجاله المفضل وفق خصوصية النوع وقدسية المرجع[1] أو غرابته؛ بحيث عمل على خرق هذه النظرة الجامدة ومزج بين القصة والرواية والخطبة والشعر والمقامة والتاريخ والإعلانات الإشهارية والرقص والغناء والهتاف، وطوع اللغة اليومية لمقتضيات الكتابة الأدبية والروائية بشكل خاص، كما مزج بين لغات عصور مختلفة وأزمنة متضاربة، بل بين لغة المناقشات الدينية والمواعظ وأدب الزهد والصوفية وبين لغة المقاهي والشذوذ والخمور، واستثمرت العلامة والرمز والمؤشر والإشارة

[1] www.aljabriabed.net,07/06/2020,18:20

مخرجا بذلك كله، ومن خلاله، صورة المسارب الزقاقية الحقيقية في مقابل شوارع الأحياء الراقية، وصورة مصر العتيقة في مواجهتها لمصر الجديدة بثقافتها الطارئة وأخلاقها الموروثة، بطموحها وسكونها الزهدي.

نجيب محفوظ، أمّا زقاق المدقّ فهو جزء من من أشهر الرّوايات الأدبيّة التي كتبها زقاق المدقّ رواية مُحافظات مصر، استهلّ به محفوظ روايته لوصفِ ونقل صورة ذلك المكان كما مكان موجود في إحدى هي؛ فنجده قد وصف الزّقاق بمنازله، وطبيعة النّاس الذين يعيشون فيه، ومَحلّاته التجاريّة كافّةً، إضافةً إلى الشّعور بالملل، ورتابة الحياة هناك كعادة حياة المصريّين في المناطق الشعبيّة المُشابهة.

بطلة رواية زقاق المدقّ هي حميدة، شابّة في ريعان شبابها، وهي العمود الرئيسيّ للرّواية، وترعرعت وكبرت على يد صاحبة أمّها التي تكفّلت بها، وأيقنت حميدة أنّها وقعت في الدّائرة المُظلمة من الحياة، فهذا الزّقاق الذي تعيش فيه، وهذه الدّناءة والقذارة التي تملأ المكان كانت من الأمور التي أشعلت في داخلها نقماً على الزّقاق وعلى حياتها؛ لأنّها ترى أنّ فتاةً مثلها مكانها في السّرايا وبيوت الهوانم، كما يجب أن تلبس أجمل الفساتين الرّاقية ذات الرّونق، والحُليّ ذات البريق، فترى أنّها تستحقّ حياةَ الرفاهيّة.

وجدت حميدة مَخرجها من هذه الحياة التي كرهتها من خلال عباس الحلو، وهو من شباب زقاق المدقّ، فأغرَتهُ بجمالها، وسكنت هواه، واستغلّت عذوبتها ورقّتها لتنشل قلبه، فقد رأت في هذا الشّاب البسيط ملاذاً لها، ومَسكناً تلجأ إليه بقيّة عمرها، أمّا عباس فيعمل صاحباً لصالون حلاقة للرّجال، ويحصل منه على قوت يومه، والذي يُعينه على العيش ومصائب الدّهر، ويقع هذا الصّالون بجانب البسبوسة محل (الهريسة) الكبير بالسنّ، وهو ، وصاحبه شخصيّةٌ أخرى في هذه الرّواية وهو (العم كامل) عجوز قد سَئِم الحياة، فيغمض عيونه أحياناً ليستغرق في نومه في وضح النّهار أثناء فترة عمله.

لم يرَ عبّاس الحلو في صالون الحلاقة سبيلاً يكفيه ويُعيله هو وحميدة، فقرّر بعد قراءة فاتحتهما مع والدة العم كامل أن يلتحق بمعسكر الإنجليز محاولاً البحث عن البسبوسة حميدة وصاحب محل الوفير فيَقدر على إدخال السّعادة إلى قلب المال أفضل من عمله الحالي، لتُساعده على كسب للعمل فرصة حميدة.

ضحّى عبّاس بالزّقاق وصالونه من أجل حميدة التي لم تقتنع بمحاولته هذه، ولم يكفِها ارتحاله وتحمّله للمشقّة لأجلها، فاستمرّت بالبحث عمّن هو جاهز مُسبَقاً كي يُدخلها العالم الذي كانت تحلم به، دون أن تضطر إلى انتظار عباس لوقت أطول، وبعد محاولاتها المُتعدّدة كان لها ما أرادت؛ فاقتنصت غريباً عن المُقابلة لنافذتها، وأُسِرَ هذا الغريب بما رأى، فحثّه ذلك على القهوة زقاق المدقّ كان ينظر إليها من الجلوس في نفس المِقعد أمام تلك النّافذة يوميّاً كي يرى تلك الفتاة الجميلة.
النّقود، والملابس الفاخرة، والحياة الفارهة تتوالى أحداث رواية زقاق المدقّ ويستمرّ سعي حميدة وراء المليئة بالرفاهيّة، ويؤول بها الأمر إلى شخصيّة المدعوّ (فرج) ليلقي بها ما بين أقدام عساكر العدو، فنالت

الواقعية في رواية زقاق المدق

ما اشتهت من المال بعد أن باعت شرفها، وغيّرت اسمها إلى تيتي، وهجرت الحياة الكريمة القذرة بنظرها مقابل حياتها الجديدة والتي ندمت عليها ولكن بعد فوات الأوان[1]

بواسطة هذا التركيب الكيميائي للعناصر المختلفة استطاع نجيب محفوظ أن يبث في منظومة الزقاق قيما متخالفة توحد بين رجل الدين الحزين ورجل السياسة الشاذ في حلة واحدة وليعترف كل منهما بعجزه وأوزاره وافتقاره لأسباب الوعي الحقيقي والإدراك الواعي وليقف كل من عباس الوقور وحميدة العاهرة على لا جدوى سبيله ويذكر مزالق تمثله الفكري والذهني لهذا العالم.

ولم يترك نجيب محفوظ، في كل ذلك، أي شيء من شأنه أن يغني عالمه ويسبغ عليه نوعا من التعدد وشيئا من التنوع.فالدعاية الانتخابية تمتزج بالحفلة الماجنة، وتختلط الخطبة السياسية بالرقص والغناء والموسيقى والمجون وهتاف الأطفال وصفيرهم، كما يجتمع التهكم والسخرية والاستخفاف بالحكمة والعبرة والنصيحة، والزهد والرغبة في الحج بالدعوى إلى خدمة الجيش الغازي، والحزن بالرضى والإيمان، والخيبة بالتوصية بالصبر، ويلتقي الحب بالفجور والقوادة، والرغبة في الانتقام والثورة بالاستسلام، ورفض الزواج والصابون والطبخ والغسيل والأطفال بارتضاء العهارة واحتمال لكلمات الجنود والارتكاز لنشرة الحب الممزوجة بالصفعات والصد، والمشاهد السوقية المبتذلة والأهجية المبالغ فيها بالموعظة الدينية والتأمل المستفيض في أصل الوجود ونظام الكون، والحرمان والكبت بالأشعار الرومانسية والأمثلة المبتذلة.[2]

ما يهمنا من أعمال نجيب محفوظ إذن، هو هذا التفاعل اللغوي بين الأصوات وأثره في خلق حوارية عميقة ذات وظيفة بنيوية في إخراج العمل إلى الوجود أثرا متكاملا يفور بالحياة ومعطيات الواقع الحي وصخب الآراء والمواقف والأفكار من خلال مزج المعطيات الخارجية وردم المسافات الزمنية بين الماضي والحاضر والمستقبل.ذلك، إن ظلال الفئات الاجتماعية وأضواء الحقب التاريخية وألوان وأنماط الوعي السائد كلها حاضرة في النص، تتفاعل، إيجابا وسلبا، لتخرج بنية متسقة ومكتملة المعالم الفنية كما تقتضيها خصوصية النوع.إن أهمية نجيب محفوظ موضع اختبار جذري جديد لا يبدأ من الآخر ولا من الماضي، ولكن من عمق اللحظة الزمنية التي يعيش فيها ومن عمق الحاضر المظلم بكل أبعاده الفلسفية: السيكولوجية والاجتماعية، وقيمه الفنية والواقعية، وبجميع أنماطه الثابتة والسكونية والسلبية بشكل خاص ومتميز.

[1] www.mawdoo3.com ,07/06/2020,18:20

[2] www.kutub-pdf.net,07/06/2020,18:20

الواقعية في رواية زقاق المدق

من هذا المنطلق، يمكن أن نقول كلمة موجزة بصدد الآداب القصصية السابقة على مرحلة نجيب محفوظ دون أن يكون هدفنا هو إصدار حكم نهائي بشأنها، ودون أن يكون قصدنا هو محاكمتها بمعايير لا تطيقها كما سبق أن أشرنا إلى ذلك.

لم تكن الأسلبة بمعناها المفهومي حاضرة في الكتابات السابقة على نجيب محفوظ، ولم يكن يخطر لأصحابها قط أن يكون لها تأثير عميق في بعث جو خاص من الجوار يعطي للعمل أدبية مستحقة مفعمة بالجدل والتأثير والتأثر.إن النظرة الأحادية والتناغم العام لأسلوب الكاتب بعالمه الخاص والخالص في الوصف والإخبار والتبليغ وخلق المناقشات الباهتة، هو الطابع المميز لتلك الأعمال والممثل لمناخاتها، وهو منطق محكوم بالطابع الشعري والنغمة الرومانسية ذات الإيقاع العاطفي الشفاف والخالي من كل التوترات الاجتماعية والترقيات المختلفة، ومن كل أشكال التضمين والإضمار والرمز والإيحاء والنمط الصميمية.ولا غرابة أن يكون بعضهم شاعرا ممتازا أو ناقدا للشعر بامتياز أو مسرحيا أكثر منه روائيا أو كاتب سيرة حذق، وحتى في الحالات النادرة التي يحضر فيها الجانب الفلسفي، فإن روح المنطق العقائدي التعادلي هي التي تؤطر الرواية وتتحكم في صياغة العمل وتحديد أبعاده وخلفيا

الفصل الثاني

مدار اللغة

«الفنان كالطباخ يؤلف بين أشياء موجودة ولا يخلقها»

«ن. محفوظ»

– رأى **باختين**، في إطار تحديده للمستويات التي تنظم حوارية الخطاب الروائي وتعدد الأصوات اللغوية، إلى حصرها في مجموعة من المفاهيم الإجرائية التي تختلف وفق بنية تمظهر الصوت لغويا.

– كما أن الرواية، في نظر **باختين**، هي معسكر لأساليب مختلفة، وذلك بتعدد الأساليب والألسن والأصوات، ولغتها مركبة تعتمد في الغالب على وحدات لسانية غير متجانسة، ذلك أن «أسلوب الرواية هو تجميع لأساليب ولغة الرواية هي نسق من "اللغات"».[1]

– وبما أن الخطاب الروائي كان خطابا متنوعا وثنائي الصوت، كانت بنية الرواية قابلة لضم مختلف الأجناس التعبيرية وجمعها، باعتبارها وحدات تأليفية من صلب مادتها وإليها يعود الفضل في استبدال مفهوم الخلق الفني بمفهوم التشخيص الأدبي، والذي اصطلح عليه **باختين** بـ «صورة اللغة» بفضل عملية الأسلبة وبإيعاز من القوة المؤسلبة.

– والتشخيص الأدبي للأجناس التعبيرية والأصوات اللغوية، في نظر **باختين** لا يعني إلغاء الأبعاد الاجتماعية والتاريخية لتلك الأجناس والأصوات، وأن فاعلية الأسلبة، تكمن في قدرة المبدع على تجسيم تلك اللغات كلها، وبشكل متساوي في بنية النص، ذلك أن اللغة في الرواية هي لغة اجتماعية والجنس التعبيري هو شكل إيديولوجي.

لهذا يذهب **باختين** إلى أن صورة اللغة هي الرواية «هي صورة منظور اجتماعي، وصورة عينة إيديولوجية اجتماعية ملتحمة بخطابها وبلغتها[2]»، ولا يمكن أن تكون صورة شكلانية كما أن «الخصوصيات الشكلية للغات ولصيغ الرواية وأساليبها، هي رموز لمنظورات اجتماعية» أو بتعبير آخر، إنها «ذات طبيعة مفهومية قبل أن تكون مجرد أساليب منظمة وفق نسق معين».[3]

– ووفقا لهذا قام **باختين** بتصنيف الطرق المساهمة في تكوين «صورة اللغة»إلى ثلاثة أصناف أساسية وهي كالتالي:

---

[1] ميخائيل باختين، «الخطاب الروائي»، ترجمة: محمد برادة، مرجع سابق، ص 32-33.

[2] المرجع نفسه، ص 106.

[3] المرجع نفسه، ص 107.

1- التهجين

2- تعالق اللغات القائم على الحوار

3- الحوارات الخالصة

وقبل تفديمه لتعريفات لها، أضاف إليها نوعين آخرين، وهما التنويع والأسلبة البارودية لتشمل عملية الأسلبة على خمسة أصناف ومنها ما سنعرضه:

1- التهجين:

هو تجميع اللغات واللهجات والأساليب والخطابات التلفظية داخل ملفوظ روائي واحد أو نسق سردي كلي، والتهجين أيضا هو تنويع اجتماعي منظم للغات والأصوات والتعابير الإيديولوجية.

أي أن التهجين عبارة عن عملية خلط ومزج وتركيب وإلصاق بين حوار صريح وخفي داخل ملفوظ تكلمي واحد عن قصد أو بغير وعي يعبر عن لغتين مفارقتين في الزمان والمكان والوعي، مثلا: كأن تكون لغة معاصرة مختلطة بلغة تراثية.

- ويرى **محمد برادة** أن التهجين عند **باختين**: لا يفترق بأي دلالة سلبية أو تنقيصية بل يصبح عنده عنصرا إيجابيا مولدا للجديد، وعلى هذا الأساس يعرف بأنه مزج بين لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد.

ويعني هذا أن التهجين هو مظهر من مظاهر حداثة الرواية وهو أيضا سر تجديدها وتفردها وتميزها وإبداءها.

2- الأسلبة:

هي أسلبة وعي لساني معاصر لمادة لغوية تنتمي لوعي آخر مع حضور وعيين لسانيين في ملفوظ واحد، وعي من شخص ووعي من هو موضوع التشخيص والأسلبة والوعي المؤسلب، كما أن موضوع الأسلبة لا يتقيد باللغة في مجملها، وإنما يأخذ منها بعض العناصر.

ولقد أشار **باختين** أن في الأسلبة يعمل الوعي اللساني للمؤسلب بالمادة الأولية فقط للغة موضوع الأسلبة.

- ولتنويع الحدود المنهجية بين التهجين والأسلبة، أضاف **حميد لحميداني** هذين الصنفين بطريقة واضحة تمكن الباحث من معرفة نقاط الالتماس والتقاطع بينهما:

– **التهجين:** وهي مزج لغة **أ** مباشرة مع اللغة **ب** مباشرة في ملفوظ واحد.

– **الأسلبة:** وهي مزج لغة مباشرة **أ** مع لغة ضمنية **ب** في ملفوظ واحد.

3– التنويع:

هو نوع من الأسلبة التي يجب على الوعي المؤسلب أن يعمل على إدخال المادة الأجنبية المعاصرة للغة موضوع الأسلبة، وذلك من خلال إضاءته للغة ليس بالاهتمام والنوايا فقط، وبذلك تصبح الإضاءة مزدوجة أي بمعنى ضمنية (نوايا ومباشرة) مادة.

4– الأسلبة البارودية:

تعمل على ردم توافق نوايا اللغة المشخِّصة مع نوايا اللغة المشخَّصة مما يجعل اللغتين متعارضتين، وبذلك تسيطر اللغة المشخِّصة على اللغة المشخَّصة، على عكس الأسلبة التي تعمل على توافق نوايا اللغة المؤسلبة ولغة موضوع الأسلبة وإبقائها.

5– الحوارات الخالصة:

تتعلق بكلام الشخصيات وأقوالها، بمعنى أن للحوار دور وحضور قوي في توجيه الكاتب ولغته والتأثير عليه، ولتوضيح أكثر يمكن القول بأن الحوار ليس مجرد تبادل كلامي بين شخصين أو مجموعة من الأشخاص في موضوع معين، أو كما قال **باختين:**«أن حوار اللغات ليس مجرد حوار القوى الاجتماعية في سكونية تعايشها، بل هو حوار الأزمنة والحقب والأيام، وحوار ما يموت ويعيش ويولد، هنا ينصهر التعايش والتطور معا في الوحدة الملموسة الصلبة لتنوع مليء بتناقضات لغات مختلفة»،وأضاف **باختين** إلى ذلك وقال بأن الحوار لا يختزل في كلام الشخصيات وإنما هو حوار ذاكرة لها امتداد تاريخي وزمني في الماضي والحاضر ولها بعد مستقبلي.[1]

ويجمل **باختين** الحديث عن هذه الأصناف ويشير إلى أن من الصفات المميزة للكاتب الروائي هو رغبته في التعبير عن نفسه من خلال لغة الآخرين والحديث عنهم من خلال لغته الخاصة به، إذ يتم تبادل الإضاءة الأدبية للغات والألسن المختلفة وهكذا يكون التعدد اللساني الاجتماعي منتشرا داخل خطاب الكاتب وحول الشخصيات خالقا بذلك مناطقهم الخاصة وبهذه الكيفية يكون التجابه حواريا أي وجهة نظر ضد وجهة نظر ونبرة ضد نبرة.[2]

---

[1] حميد لحميداني، «أسلوبية الرواية»، مرجع سابق ،ص 35.

[2] ميخائيل باختين، «الخطاب الروائي»، مرجع سابق، ص 108.

- **التهجين:**

1– وكان أول ما افتتح به السرد في رواية «زقاق المدق» هو هذا المقطع: «هناك شواهد كثيرة بأن زقاق المدق كان من تحف العهود الغابرة وأنه تألق يوما في تاريخ القاهرة المعزية كالكوكب الدري أي قاهرة أعني؟ ... الفاطمية؟ ... المماليك؟ السلاطين؟، علم ذلك عند الله وعند علماء الآثار ولكنه على أية حال أثر وأثر نفيس كيف لا وطريقه المبلط بصفائح الحجارة ينحدر مباشرة إلى الصنادقية تلك العطفة التاريخية وقهوته المعروفة بقهوة كرشة تزدان جدرانها بتهاويل الأرابسيك هذا إلى قدم باد وتهدم وتخلخل وروائح قوية من طب الزمان القديم الذي صار مع كرور الزمن عطارة اليوم والغد...».

يتضح لنا من خلال هذا الاستهلال بأن الكاتب قدم لنا رؤية أو صورة إن صح التعبير لهذا الفضاء الخارجي بكل أبعاده سواء (الزمانية، المكانية، التاريخية، الحضارية)، وقد لاحظنا منذ الوهلة الأولى بأنه يواجه أفكارا واقعية عامة تتمثل في فكر الآخر وفي ما يقوله سواء كان هذا الآخر تاريخا، أقوالا، كتبا أو صورة حضارية مثل: الزقاق – قهوة كرشة – الزمان القديم – عطارة اليوم والغد، ونرى بأن الكاتب يواجهنا بآراء الآخرين مثل: (شواهد كثيرة – علماء الآثار)، وهذا يرجع بنا إلى الماضي أن يستوي التاريخ، ولكنه لم ينس رأيه الخاص أيضا النابع من التوتر الموحي إلى رفضه للماضي وعدم اطمئنانه له ولأحكامه، ذلك أنه يرى بأن تشعب العالم القديم واستمرار معالمه وأحكامه لدليل على غياب العالم الجديد وسكونه.

2–«فاكفهر وجه الشاعر وذكر محسورا أن قهوة «كرشة» آخر ما تبقى له من القهوات، أو من أسباب الرزق في دنياه بعد جاه عريض قديم وبالأمس القريب استغنت عنه كذلك قهوة القلعة عمد طويل ورزق منقطع فماذا يفعل بحياته؟ وما جدوى تلقين ابنه البائس لهذا الفن وقد بار وكسد؟ وماذا يخبئ له المستقبل وماذا يضمر لغلامه؟ اشتد به القنوط وضاعف قنوطه ما لاح في وجه المعلم من الجزع والإصرار».

«نلاحظ من خلال هذا المقطع أننا نقف أمام لغتين لا نكاد نفرق بينهما إلا بعد إمعان النظر، ذلك أن اللغتين تندمجان في ملفوظ واحد يعود على السارد».

فاللغة الأولى تعود على الشاعر تعيس الحظ الذي ضاع مجده ولاح في الأفق في عالم الزقاق مثلا عند ذكره: جاه عريض قديم – عمد طويل ورزق منقطع بار وكسد... الخ.

بالإضافة إلى مشاعر الأسى والحزن والتحسر واليأس الكامن في كلام الشيخ وتساؤلاته عن المستقبل، وهي تساؤلات احتوت على صوتين: صوت المتسائل وصوت المتعجب.

أما اللغة الثانية فهي لغة الوعي المؤسلب وهي لغة شارحة ومعقبة على اللغة الأولى تقوم بإبراز تساؤلات الشيخ في شكل سوداوي ومأساوي.

ومن خلال هذا نلاحظ بأن اللغتين مندمجتين معا في ملفوظ واحد أو في سياق واحد منتظم، كما لاحظنا بأن كل لغة تدل على حقبة زمنية معينة تحيلنا على لغة اجتماعية أو واقع اجتماعي واضح: «ما جدوى تلقين ابنه البائس هذا الفن وقد بار وكسد؟».

أ- لغة حقبة زمنية قديمة: بار – كسد

ب- لغة جديدة أو معاصرة: تلقين – الفن

ج- لغة الشاعر المتكسب بشعره وغنائه باعتبارهما مصدرا للعيش يعول عليهما في الحياة بما يشبه العمل أو الصنعة.

د- لغة الفنان المعاصر والذي لا يرى في الفن وسيلة للعيش والرزق.

3- وعاوده قلبه الخفقان العنيف والتهب وجهه احمرارا وذابت نفسه وجدا وقلقا وانفعالا (...) وفكره لا يستريح من اضطرابه ثم نهض **حسين كرشة** وأعطاه نقوده وجعل يتابعه بعينه من موقفه فلاح لعينه مرحا نشيطا سعيدا وكأنه يرى فيه هذه الصفات لأول مرة، "لن تحظى بها حتى تغير ما بنفسك" صدق **حسين** بلا ريب إنه يعيش عيشة الكفاف ولا يكاد يتمخض كدح يومه عن رزق ذلك اليوم فإذا أراد أن يبني عشه في هذه الأيام العشيرة فلا معدي عن فتح جديد ألم يقنع بالأحلام والتمني وهو قابع هامة مغلولة اليد والإرادة؟ لماذا لا يجرب حظه ويقتحم سبيله كما يفعل الآخرون؟

- نقف في هذا المقطع على لغتين اجتماعيتين تمثل كل منهما حالة متميزة من الوعي، لكنهما مسوقتان معا في تعبير واحد يعود على قول **عباس لحلو** أبرزناه ولاسيما النتيجة التي خلص إليها وإقراره بصواب رأي **حسين** صديقه ذلك أن تعبير صدق **حسين** بلا ريب... يفعل؟

وإن كان يندرج في السرد غير المباشر الذي يعود إلى السارد فإنه في الأصل مقتطع من أقوال **عباس لحلو** ويدل على رأيه فيما قاله له صديقه **حسين** بيد أنه يكثف لغتين اجتماعيتين: لغة متصالحة مع الواقع ولغة رافضة له أو على الأصح يشير إلى وعي أحس بلا جدوى هذا التصالح بإيعاز من وعي آخر ومحفز على عدم قبول التراضي.

– نلاحظ بأن اللغة الأولى تمثلت في لغة **عباس لحلو** والوعي الراضي أما اللغة الثانية فقد تمثلت في لغة **حسين** صديقه والوعي الرافض للأغلال وغير المكترث بحياة الكفاف.

4– هن فتيات خرجن بحكم ظروفهن الخاصة البائسة وظروف الحرب عامة عن تقاليدهن الموروثة، واشتغلن بالمحال العامة مقتديات باليهوديات، ذهبن إليها مكدودات هزيلات فقيرات، وسرعان ما أدركهن تبدل وتغير في ردح قصير من الزمن، شبعن بعد جوع، وكسين بعد عري، وامتلأن بعد هزال، ومضين على أثر اليهوديات في العناية بالمظهر وتكلف الرشاقة، ومنهن من يلطف بالكلمات، ولا يتورعن في تأبط الأذرع والتخبط في الشوارع الغرامية، تعلمن شيئا واقتحمن الحياة، أما هي فقد (...) كانت تضاحكهن في صفاء كاذب والحسد يأكل قلبها، ثم لا تتردد عن نهشهن ولو على سبيل الدعابة الساخرة لأقل هفوة، فهذه فستانها قصيد معدوم الحياة وهذه ذوقها سقيم وتلك عيناها تزوغان من التحديق في الرجال، والرابعة كأنها نسيت أيام كان القمل يزدف على رقبتها كالنمل؟ كان هذا اللقاء بلا ريب من بواعث تمردها الدائم.

– نرى من خلال هذا المقطع بأن هناك وجهتي نظر متعارضتين حول موضوع واحد فالأولى وجهة نظر ناقدة وواعية ولو أنها تقيم بينها وبين موضوعها مسافة ساخرة كما توحي بذلك نظرة المقطع الأول، والتي توحي بالسخرية والاستهزاء المتضمن آراء الآخرين ويظهر ذلك في التعبير التالي: «ذهبن إليها مكدودات... فاقتحمن الحياة».

– أما الثانية فهي وجهة نظر منتقدة لا واعية ناجمة عن وعي قديم بسيط يوحي بالغيرة والحسد والمحبة الكاذبة.

5– «وطافت بالمرأة الذكريات المحزنة فعاودها الألم الذي ينغص عليها صفو الحياة، ما الذي يدعوه إلى قضاء الليل خارج داره؟ أيكون ذلك السبب القديم؟ ذاك الداء الوبيل؟ سيقول الفاجر لأنه مجرد تغيير يراد به دفع الملل، والانتقال لمكان أوفق لفصل الشتاء، ولكن هيهات تهضم نفسها أمثال هذه المعاذير الكاذبة وإنها لتعلم من أمر نفسها ما يعلمه الناس جميعا، لذلك أصبحت المرأة في هم مقيم».

– ترى من خلال هذا الملفوظ بأنه تضمن لغتين اجتماعيتين فالأولى تعود على الزوجة وعلى الكلام المبرز في الملفوظ المتضمن لتساؤلات غير مباشرة لحيرة وقلق الزوجة واضطرابها من زوجها والذي يقوم بأشياء غريبة يتكتم على الإخبار بها والدليل على هذه التساؤلات يقول السارد: «طافت بالمرأة الذكريات... الخ».

– وهذا يعني بأن جل الكلام الظاهر في الملفوظ يعود على الزوجة المسكينة أما الذي جاء بعده فيعود على السارد والذي كان يتميز بلغة خاصة لكن تقويمه العام وخلفيته لا يخالف رأي الزوجة ولا يعاكسه وإنما كان ينم عن تعاطف مع الزوجة وما كان يراودها من أسئلة ومن احتمالات بحيث أن أمر الزوج لا يختلف حوله اثنان من أهل الزقاق، وكما أن تعاطف السارد مع الزوجة لا يقف عند إمكانية تورط الزوج في فضيحة جديدة وإنما عند إمكانية تنفيذ الزوجة ما تتوعد به زوجها ويتضح ذلك من خلال قول السارد: «لذلك أصبحت في هم مقيم».

– وهكذا يقف صوت السارد إلى جانب صوت المرأة متعاطفا معها ورافضا لسلوك الزوج.

6–«ومن عجب أنه كان يرى نفسه على حق دائما، ويعجب لاعتراضها سبيله بلا مبرر، أليس من حقه أن يفعل ما يشاء؟ وأليس من واجبها أن تطيع، وأن ترضى ما دامت حاجاتها مقضية ورزقها موفورا؟ وقد أمست من ضرورات حياته، كالنوم والحشيش والبيت بخيرها وبشرها، فلم يفكر جادا في التخلص منها، ولو أراد ما منعه مانع، ولكنها كانت تملأ فراغا، وتقوم على العناية بأمره، ويريدها على أية حال زوجة له، ولكنه تساءل على رغم من هذا كله في حنقه ألا يحتمل هذه المرأة؟».

نلاحظ من خلال هذا الملفوظ أننا نقف على نوعين من الوعي:

– وعي المعلم **كرشة** ذو السلوك الشاذ، والذي يقيمه على حسب فهمه الخاص، والدليل على ذلك ما ورد في الملفوظ، وهو وعي ينمو في مجتمع تحكمه العادات والتقاليد، مجتمع يحتقر المرأة، ويبخسها، ولا يوليها أي اعتبار، كما يسحب منها حقوقها وقيمتها كفرد من الأفراد الاجتماعية، ليجعل منها مخلوقا مجبورا على طاقة الزوج الجبار، والانصياع إلى أوامره.

– أما الوعي الثاني فهو الوعي المؤسلَب والذي قام بفضح عمل الزوج ومعارضة وعيه والتعجب منه بسبب نظرته الساخرة والمتخلفة لزوجته المسكينة التي يعتبرها شيء عادي وثانوي في حياته وذلك بحكم العادات والتقاليد.

7–«واستأثرت به النشوة أياما، ثم مضت حماسته تفتر ونشوته تخبو، لا لجديد جد ولكن تيقظ الشك وفعله، وراح يتساءل لماذا يظن الإعراض دلالا؟ ولما لا يكون الإعراض حقا؟ ألأنها صدته في غير قسوة ولا فظاظة؟ ولكن هل يتوقع الإنسان من جارة العمد أقل من هذه المجاملة؟ حقا لقد غالى في سروره وإنها لنشوة كاذبة بيد أنه لم ينكص على عقبيه وكان كلما لسعه الشك اندفع في سبيله ذائدا عن سعادته».

– نرى من خلال هذا المقطع وعلى غرار ما سبق من أشكال التهجين أننا نقف على شكلين من الوعي ينقد الثاني الأول ويناقضه.

– فالوعي الأول يقدم لنا صورة أو نظرة عن إدراك **عباس لحلو** لمعنى الحب ولكن في حالة من الشك والارتياب بحيث يرى اعتراض **حميدة** له رغبة وصدها له مجاملة مما يزيده غبطة وسعادة.

– أما الوعي الثاني وهو الوعي المؤسلِب والذي كان نقيض الوعي الأول حيث رأى بأن سلوك **عباس لحلو** يثير العجب والتساؤل كيف لا وقد رأى بأن حالة الشك عند **عباس** تثير في نفسه الفرح والسرور وهذا لدليل على سذاجته وحمق أفكاره.

8–«فتنهد من الأعماق، ونفخ محزونا قانطا، ترى هي الآن؟... ماذا تصنع؟ وما أصنع الله بها؟ .. أتعيش على ظهر الأرض أم ترقد في قبر من قبور الصدقة؟ .. رباه.. كيف تحجر قلبه طوال ذلك العهد فلا استشف ريبة ولا شامة نذيرا؟ .. كيف استنام إلى طمأنينة الأحلام ولذة المنى فأكب على العمل غافلا عما يخبئه له الغد؟ ... وأيقظه الزحام من ذهوله فتنبه إلى الطريق، هذا الموسكي طريقها المختار بأناسه ودكاكينه، كل شيء فيه باق على حاله، إلا هي، اختفت كأن لم تملأ الدنيا بها بالأمس.

وألمت به رغبة في البكاء، ولكنه لم يستسلم لها هذه المرة (...) فيجدر به الآن أن يتساءل عما هو فاعل، أيدور على الأقسام وقصر العيني... ولكن ما جدوى ذلك؟ أيدوخ في شوارع القاهرة مناديا باسمها؟ أيطرق أبواب البيوت بابا بابا؟ لله ما أعجزه وما أعجز حيلته، إذن هل يعود إلى التل الكبير متناسيا ما وراء ظهره؟، ولكن لماذا يعود؟، لماذا يصر على تحميل نفسه آلام الغربة؟. لماذا يكد ويكدح ويجمع النقود؟، الحياة بغير **حميدة** عبء ثقيل لا طائل تحته، غاضت في قلبه مشاعرها جميعا إلا فتورا يزهق الأنفاس وخمودا يقتل الإحساس..».

– لاحظنا من خلال هذا الاستهلال بأن هناك تداخل لغوي واضح جدا يظهر لغتين ومن المحتمل أن تكون اللغة الأولى عائدة على **عباس لحلو** الذي يتحسر ويتأسف على رحيل **حميدة** وتركها له وعلى سذاجته وغبائه.

– أما اللغة الثانية فيحتمل أن تكون لغة السارد الساخط الساخر من أحاسيس **عباس** مستهزئا بأفكاره وخفة عقله.

وهكذا يغدو كل منهما محتملا ووواردا ونستخلص في الأخير بأن الملفوظ جاء بنبرتين مختلفتين تارة بنظرة الوعي المشخِص الساخر وأخرى بنظرة الوعي المشخَص الآسف والحائر.[1]

- **الأسلبة:**

1–«هجر أهله وإخوانه ومعارفه إلى دنيا الله كما يسميها، ولم يستبق من آثار الماضي جميعا إلا نظارته الذهبية، ومضى في عالمه الجديد بلا صديق ولا مال ولا مأوى، ودلت حياته على أن بعض الناس يستطيعون أن يعيشوا في هذه الدنيا المتقيحة بمرارة الكفاح بلا مأوى ولا مال ولا معين، ثم لا يجدون هما ولا كربا ولا حاجة، لا جاع يوما ولا تعرى ولا شرد وانتقل إلى حال من السلام والطمأنينة والغبطة لا عهد له بها، وإذا كان قد فقد بيته فالدنيا جميعا صارت بيتا له، وإذا كان قد حرم مرتبه فالتعلق بالمال قد انقطع عنه ببلى الجلباب فيأتيه بجلباب جديد ويتمزق رباط الرقبة فيجيئه رباط جديد ولا يحل مكانا حتى يرحب به ناسه».

– نقف في هذا الملفوظ وعلى خلال ما سبق أن رأينا في أشكال التهجين بحيث تندمج لغتان في ملفوظ واحد أي [لغة السارد ولغة شخصية ما] أو بمعنى آخر تضمين السارد المادة اللغوية شخصية ما في مسدوده، فإننا نقف أمام مادة لغوية واحدة تنتمي للغة غريبة عن الكاتب لكنها مؤسلبة من طرفه، فاللغة المتحدث بها في هذا الملفوظ هي اللغة المؤسلِبة ولكن المادة اللغوية ليست نابعة للسارد، وإنما تنتمي لوعي آخر فالألفاظ الموجودة في الملفوظ تؤكد بأن المادة تعود على الشخصية.

– أما اللغة الثانية فهي لغة الوعي المؤسلب والتي كانت حاضرة بنبرتها وسخريتها من خلال الاستنتاجات اللامنطقية بين المقدمات والنتائج أو من خلال توالي الجمل، والتي قد تم التمهيد لسخرية الوعي المؤسلب بنبرة خطابية ترثي حال الشيخ.

2–«فتساءلت ترى كيف تكون حياتها في كنفه لو صدقت الأيام أمله؟ إنه فقير، رزقه كفاف يومه، ولسوف يأخذها من الطابق الثاني لبيت الست **سنية عفيفي** إلى الطابق الأرضي في بيت السيد **رضوان الحسيني**، وأحسن ما يمكن أن تجهزها أمها فراش نصف

[1] نقلا عن إدريس قصوري، ص 414-422.

عمر، وكنبة وعدد من الأواني النحاسية، ولا يدخر لها بعد ذلك إلا الكنس والطبخ والغسيل والإرضاع، وربما قطعت طريقها حافية في جلباب مرقع».

– نرى من خلال هذا السياق بأن الكلام جاء غير مباشر فالمادة اللغوية في هذه الملفوظ جاءت بطابع خاص وصفة مغايرة ووعي ساخر ومتمرد على البؤس والحرمان غير راض بالأحكام.

– أما اللغة الثانية وهي اللغة المؤسلِبة فقد أثارت طموح الوعي الأول وأضاءته بحيث إن طموح **حميدة** كان يرى في فقر **عباس** سوى سلسلة من المشاكل والإحباطات والتي استمرت بالبحث عن مخرج ومهرب يريحها من الدائرة المظلمة للحياة التي كانت تعيشها في الزقاق ولاسيما أن فتاة مثلها مكانها في السرايا وبيوت الهوانم، كما يجب أن تلبس أجمل الفساتين الراقية ذات الرونق.

3–« (...) سيجعلن منه حديثهن بقية الطريق، ولعلهن يضحكن كثيرا من الفتى المغفل الذي هاجر إلى التل الكبير ليجمع ثروة لمحبوبته، فأثرت عليه آخر وفرت معه، يا له من مغفل حقا**!** ولعل أهل حيه جميعا قد لغطوا بغفلته، وقد ردمه العم **كامل** فأخفى عنه الحقيقة كما أخفتها **أم حميدة**، وهل كان بوسعهما أن يفعلا غير ما فعلا؟ (...) لم تمت إذن، ولم يعرض لها حادث، ولقد أخطأوا خطأ كبيرا في البحث عنها في الأقسام وقصر العيني، وغاب عنهم أنها تنام سعيدة رخية البال بين ذراعي الرجل الذي خطفها، ولكنها ودعته ومنته، أفكانت تخدعه؟ .. ومتى أحبته؟، وأي جرأة شيطانية أغرتها بالفرار معه**!**».

– ينبغي التأكد قبل الشروع في التعليق على هذا المقطع، أن مادة اللغة الأجنبية في نظرنا وكما أراد لها **باختين** نفسه لا تكون دائما لغة قديمة أو لا منطقية فحدود اللغتين في الأسلبة ليست دائما واضحة وبينة، وما يجعل منها كذلك هو محاولة الوعي المؤسلب الحفاظ على نوع من التوافق بين لغته واللغة المؤسلبة وهكذا فيقول **باختين** بأن لغة الوعي المشخص لغة معاصرة لا يعني بالضرورة أن مادة الوعي المشخص مادة قديمة[1] واللغة المحينة تعني اللغة موضوع التشخيص في سياق معين من سياقات الرواية وفي لحظة من لحظاتها الحوارية أكثر ما تعني لغة معاصرة.

[1] نقلا عن إدريس قصوري، ص 422–425.

– يتبين لنا من هذا المنطلق بأن الملفوظ احتوى على لغتين: مباشرة وضمنية، أما اللغة المباشرة فبرزت وحضرت عبر مادتها وأظهرت كلام **عباس لحلو** وثقافته ومدى إدراكه ساعة معرفته بقرار **حميدة مع فرج** والذي كان غريبا على الزقاق كان ينظر إليها من القهوة المقابلة لنافذتها ليؤول بها الأمر بين يديه ليلقي بها بين أقدام عساكر العدو، فنالت ما اشتهت من المال بعد أن باعت شرفها.

– بينما تحضر اللغة الثانية والتي كانت ضمنية أو لغة مشخصة إن صح التعبير عبر علامات التنصيص وذلك من تعجب واستفهام لتضيء تساؤلات **عباس** وتكشف لنا عن حيرته وصدمته وعدم تصديقه لما حصل مما يدل على أن تساؤلات **عباس** المتتالية وليدة وعي عديم التجربة بالحياة وعي يرى الحياة بعين صافية وقلب نقي ويندهش للخداع والخيانة.

- **التنويع:**

1– «كان الشيخ **درويش** على عهد شبابه مدرسا في إحدى مدارس الأوقاف، بل كان مدرس لغة إنجليزية، وقد عرف بالاجتهاد والنشاط، وأسعفه الحظ أيضا فكان رب أسرة سعيدة، ولما انضمت مدارس الأوقاف إلى وارة المعارف سويت حالته ككثيرين من زملائه غير ذوي المؤهلات العالية، فاستحال كاتبا بالأوقاف، ونزل من الدرجة السادسة إلى الثامنة، وعدل مرتبه على هذا الأساس، كان من الطبيعي أن يحزن الرجل لمصيره حزنا عميقا وثار ثورة جامحة ما وسعته الثورة، يعلنها حينا ويكتمها مقسورا مغلوبا على أمره أحيانا، ولقد سعى كل مسعى، وقدم الالتماسات، واستشفع الرؤساء، وشكا الحال وكثرة العيال، دون جدوى، ثم سلم للقنوط بعد أن تحطمت أعصابه أو كادت، واشتهر أمره في الوزارة كموظف كثري التبرم والشكوى، عظيم اللجاج والعناد سريع التأثر، لا يكاد يمضي يوم من حياته دون شجار أو اصطدام، كبير الاعتداد بنفسه والتحدي للآخرين».

– يتبين لنا من خلال هذا المنطلق بأن الملفوظ جمع بين لغتين متضادتين ومادتين، فكل من الوعي المشخِص والوعي المشخَص حاضر عبر لغته وعبر مادته، فالمادة الأولى هي مادة الوعي المشخِص أو الوعي المؤسلب الواصفة لحال الشيخ قبل وبعد بمعنى من مدرس لغة إنجليزية إلى شيخ متصوف علما أن مطلع الملفوظ يعود على ما يتناقله أهل الزقاق عن الشيخ **درويش** وعن ماضيه وحياته التي انقلبت رأسا على عقب بعدما تم فصله من العمل وأضحى وحيدا وحزينا، أما المادة الثانية فهي مادة الوعي المشخَص فقد جاءت لتبين لنا كيف أن الشيخ قدم الالتماسات واستشفع الرؤساء وشكى حاله وهذا كله لإصلاح الأوضاع وتسويتها ولكنها لغة قديمة لا تنفع في عصرنا هذا أو بالأحرى في لحظة معاصرة وجديدة.

2–« (...) فكان بيته كالقصور جمال بناء ونفاسة أثاث وكثرة خدم وحشم، وفضلا عن ذلك فقد انتقل عقب زواجه من البيت القديم من الجمالية إلى قصر منيف بالحلمية، فترعرع الأبناء في وسط جديد منقطع الأسباب ببيئة التجار وأوساطهم (...) وحين جد الجد تمردوا على نصحه وأبوا الالتحاق بمدرسة التجارة أن تكون فخا لهم (...) ومع ذلك كانت الحياة سعيدة، وقد ندت آثارها الطيبة في جسمه البدين المتين، ووجه الممتلئ المورد، وحيويته الشابة المتوثبة سعادة منشؤها أن كل شيء في وضعه المأمول، تجارة رابحة، صحة جيدة، أسرة سعيدة، أبناء موفقون قد عرف كل منهم وجهته واطمأن إليها، وكان له غير هؤلاء الأبناء بنات أربع، تزوجن جميعا وبارك الله في زيجاتهن، فبدا كل شيء باسما منبسطا لولا ما ينتابه بين الحين والحين من التفكير في مصير الوكالة والتجارة».

– نلاحظ من خلال هذا الملفوظ بأن الأسلوب جاء غير مباشر وقد تضمن إضافة إلى مادته اللغوية مادة أخرى دخيلة ترجع إلى فئة اجتماعية تنظر إلى عملها بعين من الطمأنينة والسكينة وراحة بال، كما ترى إلى حياة الترف ورغد العيش بشيء من الإحساس بالعظمة والسلطة والجاه غير أن إقحام هذه المادة اللغوية والتي تعد مادة أجنبية في أسلوب السادر يجعلها تتلاشى تدريجيا يفعل وجودها مع لغة السارد التي توحي ومن خلال الملفوظ بأن واقع السيد **سليم** تغير ولم يعد كما كان من قبل أو كما يزعم هو علما بأن مطلع الملفوظ تم التمهيد له بـ «كان» والتي تفيد زوال الحدث إضافة إلى تعقيب الوعي المؤسلب على المادة الأجنبية بقوله «فبدا كل شيء باسما منبسطا لولا ما ينتابه بين الحين والحين من التفكير...».

– وبهذا نكون قد استنتجنا ومن خلال هذا المقطع مدى زيف وعي السيد **سليم** ومستوى إدراكه وضبابية رؤيته.

3–«كان شديد الحذر بطبيعة الحال صونا لمنزلته وكرامته، فهو السيد **سليم**، وهي فتاة مسكينة، والزقاق يزخر بالألسن الحادة والأعين المتطفلة، وتوقف عن العمل وجعل ينقر المكتب بسبابته متفكرا، أجل هي مسكينة وفقيرة ولكن الرغبة لا ترحم وا أسفاه، والنفس أمرة بالسوء، مسكينة وفقيرة ولكن وجهها البرونزي ونظرة عينيها وقدها الممشوق، كل أولئك مزايا تستهين حقا بفوارق الطبقات، وما جدوى المكابرة؟ إنه يهوى العينين الفاتنتين والوجه المليح، والجسم الذي يقطر إغراء، وهذه العجيزة الأنيقة التي تزري بورع الشيوخ، إنها أنفس من موارد الهند جميعا، وقد عرفها منذ كانت صبية صغيرة تتردد على الوكالة لابتياع ما تحتاجه أمها من الحناء ومواد المفتقة والمغاث، رأى ثدييها وهما نبقتان، حتى وهما دومتان، حتى استويا رمانتين، وعاين عجيزتها وهي أساس أملس لم

ينهض عليه نباء ثم وهي تكور رقيق يتمطى به النضج، وأخيرا وهي كرة تنضج أناقة وأنوثة، وراح الرجل يحضن إعجابه المترعرع حتى أفرغ في النهاية رغبة عارمة».

– تقف هنا في هذا الملفوظ وعلى غرار ما سبق من أنواع الأسلبة على مادتين لغويتين مزجت مع بعضهما البعض وهي مادة الوعي المؤسلِب مع مادة الوعي المؤسلَب ولكن كل مادة خصرت عبر نبرتها وعبر عالمها الخاص.

– فالوعي المؤسلَب أو المشخَص والذي يعود على السيد **سليم** التاجر الراغب في الزواج من **حميدة** الفتاة الفقيرة والمسكينة ولكن وضعه الاجتماعي لا يسمح بذلك أو بالأحرى يقف أمام رغبته الشيء الذي يخلق له الكثير من المشاكل، وهذا الوعي لا يتجسد في كلام السيد **سليم** فقط وإنما حتى في طريقة تفكيره ونظرته لـ**حميدة** بعد ذكره لمراحل نموها ونضج أعضائها التي من صغرها حتى كبرها وقد آثر الوعي المؤسلِب إدراج مادة لغوية أجنبية والذي يظهر ما يخفي السيد **سليم** من نوايا مريبة ويظهر ذلك في نهاية الملفوظ بقوله: «وراح الرجل يحضن إعجابه المترعرع حتى أفرغ في النهاية عن رغبة عارمة».

4–« (...) وذكر وهو لا يدري زوجه وأسرته، كانت زوجته امرأة فاضلة، تتحلى بكل ما يحب الرجل من أنوثة وأمومة وإخلاص ومهارة فائقة في شؤون البيت، وكانت على شبابها مليحة ولودا، فهو لا يأخذ عليها نقيصة واحدة، وفضلا عن ذلك طله كانت من أسرة كريمة تتفوق عليه كثيرا في الأصل والمحتد، وهو يقر بفضلها جميعا، ويضمر لها ودا صادقا ولا يضايقه إلا أنها استوفت شبابها وحيويتها، فقصرت عن مجاراته وعجزت عن احتماله، فبدأ بالقياس إليها وبسبب حيويته الخارقة شابا نهما لا يجد فيها ما يشتهيه من متاع».

– تضمن هذا الملفوظ كما هو واضح أيضا وعيين ومادتين لغويتين مختلفتان في المعالم والصفات ذلك أن اللغة المشخِصة جاءت على لسان اللغة المشخَصة ولكن بأسلوبها الشخصي، كما أن التعابير والألفاظ الموجودة في الملفوظ هي كلها منظور إليها بنظرة ساخطة أو وعي ساخر كما يدل على ذلك تناديها وتنافرها فيما يشبه التعليل الموضوعي وهو ليس كذلك لكون السارد استحضر للغة الأجنبية استحضارا أريد به عكس ما وضع له.

5– « (...) وإنه ليأكل صينية الفريك، أما **حميدة**...**!** رباه**!** لو كانت من أسرة كريمة ما تردد لحظة في طلب يدها، ولكن كيف تصير **حميدة** ضرة للسيدة **عفت!؟** وكيف تصبح **أم حميدة** الخاطبة حماته كما كانت يوما المرحومة **ألفت هانم؟!** وعلى أي وجه

تكون **حميدة** امرأة أب لـ**محمد سليم** القاضي و**عارف سليم** المحامي والدكتور **حسام سليم؟!** وهناك أمور أخرى لا تقل عن هذه خطورة ينبغي تقديرها حق قدرها، هناك بيت جديد لابد في هذه الحالة أن يتهيأ، ونفقات جديدة ربما ضاعفت من نفقاته القديمة، وورثة جدد خليقون أن يمزقوا وحدة أسرته المتماسكة، وأن يلوثوا صفحتها الناصعة بالعداوة والبغضاء، وفي سبيل أي شيء كل هذه المتاعب؟ ... ميل رجل بل زوج أب في الخمسين لفتاة في العشرين! لم يغب عنه شيء من هذا، لأنه رجل لا يفوته بحال تقدير المتاعب التي تتصل بالمال وأحوال المعيشة».

– بنفس الأسلوب السابق وبنفس الوعي الساخر والناقد نرى بأن الوعي المؤسلب جاء بلغة موضوعه أي اللغة موضوع التشخيص، كما أن هذا المقطع من الأسلوب غير المباشر حيث تتبع وعي السيد **سليم** وراح يختبر مدى قوة إحساساته ومشاعره وحسن نواياه تجاه **حميدة** الفتاة الفقيرة لنستنتج في الأخير بأن لغة السيد **سليم** لغة تاجر لا محب ولا عاشق.

– علما أن الألفاظ الموجودة في هذا الملفوظ جاءت موضحة لذلك مثلا: (نفقات جديدة – ورثة جدد – أسرة كريمة – السيدة **عفت**–**ألفت هانم**– بيت جديد – نفقات قديمة) وهذه كلها ألفاظ لها علاقة بالمال والتجارة وأحوال المعيشة.[1]

- **الأسلبة البارودية:**

1–«سكنت حياة النهار، وسرى دبيب حياة المساء، همسة هنا وهمهمة هناك: يا رب يا معين، يا رزاق يا كريم، حسن الختام يا رب، كل شيء بأمره، مساء الخير يا جماعة، تفضلوا جاء وقت السمر، لمح يا عم **كامل** وأغلق الدكان، غير يا **سنقر** ماء الجوزة، أطفئ الفرن يا **جعدة**، الغص كبس على قلبي، إذا كنا نذوق أهوال الظلام والغارات منذ سنوات خمس فهذا من شر أنفسنا».

– يوضح التعبير المبرز في هذا الملفوظ الأسلبة البارودية ويتجلى ذلك في أقوال الشخصيات ولغتهم المدرجة بشكل تلقائي في أسلوب السادر والتي تتمثل في أصوات متناثرة وخطابات متناثرة متعددة غير منتظمة ولكن القاسم المشترك الوحيد بينهما أنهم يجتمعون في أسلوب السارد مما جعل منهم بنية واحدة تصب في مجرى واحد علما أن مطلع الملفوظ قد جاء كتمهيد لأسلبة هذه الأصوات التي أخرجها السارد غير مخيلة **حميدة** ونسب كل بنية إلى شخصية بعينها.[2]

[1] نقلا عن إدريس قصوري، ص 425-429.

[2] نقلا عن إدريس قصوري، ص 430.

– الخطاب الروائي كما يعرفه **سعيد يقطين** هو الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية في الرواية وقد انطلق **يقطين** في تحليله للخطاب الروائي من السرديات البنيوية وأشار فيا لخطاب الروائي إلى ثلاث مكونات: الزمن – الصيغة – الرؤية السردية.

– كما أشار إلى اهتمام الشكلانيين الروس بأدبية الأدي وليس الأدب ودعا **تودوروف** إلى استعمال الخطاب الأدبي موضع الأدب وتبين أن دلالات الخطاب التي تتعدد بتعدد اتجاهات تحليل الخطاب من منظور سيكولساني بأنها متتالية منسجمة من الملفوظات قد تتداخل أحيانا أو تتقاطع أو يكمل بعضها البعض.

– ويذكر **يقطين** أن تناوله لتحليل الخطاب الروائي يندرج ضمن الخطاب الحكائي أو السردي مشيرا إلى أن تحليل خطابه للعمل الحكائي بين ما يسمى المبنى الحكائي (الشكل) والمتن الحكائي (المضمون)، إذ يرى **يقطين** الحكي تجليا خطابيا من توالي أحداث مترابطة تحكمها علاقات متداخلة بين مكوناتها وعناصرها المختلفة فالحكي في الرواية يقدم خلال **"السرد"** ويقوم به الراوي والحكي في المسرحية يقدم خلال العرض أو التشخيص أو التمثيل، فالشخصيات تقوم بتشخيص الحكي ويقسم الحكي إلى ثلاث فئات وهي: القصة: المستوى الصرفي– الخطاب: المستوى النحوي – النص: المستوى الدلالي.[1]

– تضمن كتاب **سعيد يقطين "**تحليل الخطاب الروائي**"** ثلاث فصول: الفصل الأول جاء بعنوان **"**الزمن في الخطاب الروائي**"** والذي عرض فيه أهم القضايا التي يثيرها الزمن ومن بينها:

1– اللسانيات والزمن: يطرح الكاتب عددا من تقسيمات الزمن فيرى **لانيس** أن تقسيم الزمن الثلاثي: الماضي – الحاضر والمستقبل غير دقيق.

– فالزمن لا يوجد في كل اللغات كما أن هذه التقابلات ليست زمنية محضة.

2– الروائيون الجدد والزمن: يقسم **ميشيل بوتور** زمن الرواية إلى ثلاثة أزمنة: زمن الكتابة وزمن المغامرة وزمن الكاتب، فالروائي يقدم خلاصة قصة نقرؤها في دقائق أو ساعة وتكون أحداثها جرت خلال يومين أو أكثر أو حوادث تمتد على مدى سنين، ويمكن للتجليات الزمنية العودة إلى الوراء أو الانقطاع الزمني في الانتقال من زمن لآخر بإشارات.

[1] سعيد يقطين، «تحليل الخطاب الروائي»، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1989، ط1، ص 17-19. راجع إلى تعريفات هاريس وبنفست للخطاب.

3- لسانيات الخطاب والزمن: يبرز **توماشفسكي** أهمية تحليل الزمن وإبراز الأدوار في العمل المكاني ويميز بين زمن المتن الحكائي وزمن المبنى الحكائي ويقصد بالأول افتراض كون الأحداث المعروضة قد وقعت في مادة الحكي كالتأريخ للأحداث ومدة وقوعها وهو زمن الشيء المحكي أو الدال عند **جينيت**، وأما زمن الحكي فهو زمن الحكي وهو الوقت الضروري لقراءة العمل أو مدة عرضه وهو زمن المدلول عند **جينيت**.

- وقد استفاد **يقطين** من تحليلي **فانيرليتش** و**جينيت** للزمن ومن "الزمن النحوي" عند **تمام حسان** في كتابه "اللغة العربية معناها ومبناها" في تحليل زمن الخطاب الروائي **للزيني بركات** إذ تنتظم المادة الحكائية ضمن حدود زمنية تاريخية تمثل السنوات من بداية عام 912 هـ إلى نهاية 923هـ فهذا الزمن صرفي ويظهر هذا الزمن في السنوات والشهور والأيام.[1]

- أما الفصل الثاني جاء بعنوان "صيغة الخطاب الروائي".

يرى **جينيت** أن الحكي حكي الأقوال (نص الشخصيات) وحكي الأحداث (نص الراوي) ويرى أن المحاكاة على حكي الأحداث ثلاثة أنماط وهي:

1- الخطاب المعروض (المباشر) ويتم الاستشهاد الحرفي بالأقوال والأفكار

2- الخطاب المسرود (خطاب الراوي) وهو أكثر حكيا سرديا

3- الخطاب غير المباشر وهو وسط بين السابقين

- ويرى **سعيد يقطين**أن العرض والسرد صيغتا الخطاب الحكائي داخل الخطاب الروائي وتتضمن هاتان الصيغتان صيغا أخرى بسيطة أو مركبة ضمن التحليل الجزئي للخطاب ويقسم **سعيد يقطين** أنماط الخطاب وصيغها بالنظر إلى نوعية المتلقي إلى:

1- صيغة الخطاب المسرود

2- صيغة المسرود الذاتي

3- صيغة الخطاب المعروض

[1] سعيد يقطين، «تحليل الخطاب الروائي»، المرجع السابق، ص 40. يقسم جينيت الحكي إلى القصة (المدلول أو المضمون السردي) والحكي (الدال أو الملفوظ أو الخطاب أو النص السردي).

4- صيغة المعروض غير المباشر

5- صيغة المعروض الذاتي

6- صيغة المنقول المباشر

7- صيغة المنقول غير المباشر

- أما الفصل الثالث جاء بعنوان "الرؤية السردية في الخطاب الروائي"

- تعددت مصطلحات تحليل الخطاب السردي ومنها: وجهة النظر – الرؤية – البؤرة – حصر المجال – المنظور – التبئير.

- وقد ظهر مفهوم الرؤية السردية في النقد الأنجلو-أمريكي في بدايات القرن العشرين مع الروائي **هنري جيمس** وعصف المفهوم أتباع **جيمس** وخاصة **لوبوك** في كتابه "صنعة الرواية".

- اعتبر **باختين** الرواية فضاء للتنوع الاجتماعي للغات وتعدد الأصوات وتنوع الملفوظات والمواقف المتصارعة ومن ثم لم تعد اللغة النسق الثابت وإنما هي الملفوظ الخطاب المحمل بالقصدية والوعي والتي لا تعكس قصدية المؤلف بقدر ما تكشف عن أنماط العلاقات بين الشخصيات ولذلك اعتبر **باختين** الرواية جنسا مفتوحا فلا عجب أن أوغل في تحليل خطاب الآخرين اعتمادا على طرائق مختلفة كالنقد اللغوي المشخص لتنوع الملفوظات والمستحضر لخطاب الآخر والذي يفيد في امتصاص تعبير الكاتب عن نواياه ويجعله تعبيرا غير مباشر يحول الرواية إلى خطاب ثنائي يتجسد من خلال توظيف خطاب الغير توظيفا مغايرا كالمحاكاة الساخرة والتناص والتهجين والأسلبة.

- غير أن هذا التعدد لا يتجلى إلا من خلال تعدد الأصوات الذي يفرضه طابع الرواية التشخيصي ويقتضيه تنوع الشخصيات من مختلف المستويات الفكرية والاجتماعية حتى وإن كانت الرواية تصور شريحة اجتماعية واحدة لكنها تحافظ على تفاوت نسبي في مستوى ونوعية السلوك.

ومن هذه الزاوية فقط يمكن الحديث عن الحوارية بخلاف المونولوجية التي قد توفر تعدادا في الأصوات وتباينا في الأساليب ظاهريا لكنها قد تخفي هيمنة الصوت الواحد والأسلوب الواحد ولذلك فالرؤية المونولجية تتحدث عن **باختين** انطلاقا من العلاقة القائمة بين الكاتب والشخصية في حين أن الحوارية تفرض تعدادا في الأصوات والأساليب محملة بأنماط الوعي وآراء الكاتب نفسها توضح في مقابل آراء الشخصيات.

– ولقد لاحظ **باختين** في دراسته لروايات **دوستويفسكي** أن المظهر المتعدد الأصوات فيها وأنواع الوعي المستقلة والمتميزة والنغمات المتعددة التي تميز الأصوات بعضها عن بعض إنما تدل على أن **دوستويفسكي** لم يجعل الشخصية مجرد موضوع لوعيه بل يقدمها على أنها وعي آخر، وهي لا تكف عن التحاور مع باقي الشخصيات ومع ذاتها ووعي البطل لذاته وعيا يضم عالم الأشياء بأكمله لا يمكن أن يكون إلا مجاورا لوعي آخر وحقل رؤيته لا يمكن أن يكون موضوعا إلى جانب حقل رؤية الآخر وإيديولوجيته لا يمكن أن يكون إلا مجاورة لإيديولوجية أخرى، والكاتب لا يستطيع أن يقيم تضادا إلا بين هذا الوعي الذي يشمل كل شيء وعالم موضوعي هو عالم ضروب الوعي الأخرى.

– إن التنوع في مصادر السرد انعكس على طبيعة التشكيل اللغوية للرواية حيث نقف على أنماط الحوارية التي ذكرها **باختين** لذلك سوف يكون الحديث عن هذه المظاهر ليس من باب الكشف عنها فحسب ولكن للوقوف عند كيفية اشتغالها وإلى أي مدى ساهمت في إثراء تجربة الروائي.

1– التهجين Hybridisation:

يشير الباحثون المهتمون بنظرية **باختين** إلى صعوبة تحديد طبيعة التهجين على الصورة التي أوضحها في تعريفه الذي يقول فيه: "إنه مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد وهو أيضا التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية وبفارق اجتماعي أو بهما معا داخل ساحة ذلك الملفوظ".

ولعل صعوبة التحديد ناتجة من جهة على اقتصاره في مجال التطبيق على بعض الأمثلة إضافة إلى اندراج نظريته ضمن مجال لساني أوسع وإن المزج بين لغتين في قول واحد طريقة فنية مقصودة وغير مقصودة تعبر عن التطور الطبيعي للغات فهي بذلك تحمل بعدا اجتماعيا حتى وإن ظهرت في الرواية من خلال وعي الأفراد (أصوات الساردين) لأنه من طبيعة التركيب – التهجين أنه يعكس النسق المنظم الذي يرمي إلى إثارة لغة بلغة وتشكيل صورة حية للغة بلغة أخرى.

2– الأسلبة Stylisation:

تعتبر الأسلبة إحدى الطرق التي يستخدمها السارد في التعبير عن أفكاره وخلفيته الإيديولوجية وذلك بتقمصه أساليب الآخرين بطرق مختلفة مثل تغيير الصيغة أو التقليص أو التمطيط أو الإيحاء بأسلوب الآخرين، كما قد يحاكيه بطريقة معاكسة ويشرح **باختين** الأسلبة في قوله: هي قيام وعي لساني معاصر بأسلبة مادة لغوية "أجنبية" عنه يتحدث من خلالها عن موضوعه فاللغة المعاصرة تلقي ضوءا خالصا عن اللغة موضوع الأسلبة فتستخلص منها بعض العناصر وتترك البعض الآخر في الظل، وتختلف الأسلبة عن التهجين في كون الوعي الثاني حاضر في التهجين في حين يبدو غائبا في الأسلبة غير أنه لابد من وجود لغتين الأولى غائبة تمثل وعي المؤلف والثاني حاضرة وتمثل لغة الشخصية التي يحاورها مادام يتكلم بأسلوبها ويرى **باختين** أن الأسلبة هي تصوير فني لأسلوب لغوي غريب لكنها بالضرورة تنطوي على وعيين مفردين الوعي المصوَر والوعي المصوِر.

ولذلك نجد الكاتب يستعير من خطاب الآخرين ليعبر عنهم ولا يتكلم مباشرة في موضوع معين بل إن حديثه يكون في إطار اللغة المستعارة التي تكون صورتها (تنشئها الأسلبة هي الأكثر استقرارا وإكمالا من الناحية الفنية)، ولأن الرواية تعطي للغة إمكانات مختلفة للتجلي فإن الأسلبة تعد أهم وسيلة لتجلي هذه المستويات اللغوية الاجتماعية وإذا كانت الأسلبة هي تصوير لأسلوب غيري يتبنى فيه السارد لغة الغير قصد تحديد خصوصيته والتعبير عن شخصيته فقد يأتي بها أيضا للدلالة على المعارضة أو السخرية، وتلك هي الأسلبة الباروديةParodie وهي أسلبة يكون الوعي المؤسلب فيها لا يتوافق مع المؤسلب حيث يميل المؤلف لأخذ أساليب الآخرين قصد السخرية، ويشترط فيها القصدية كما يقول **باختين** لأن المؤلف فيها يسعى إلى الكشف عن إيديولوجية وفكر خاص يخالفه أو يتعارض معه، ولذلك فاستخدام الباروديةشكلا من اشكال الرفض الذي يمارسه السارد في الرواية.[1]

[1] ميخائيل باختين، «شعرية دوستويفسكي»، ترجمة: ناصيف تكريتي، ص 95.

الخاتمة

– تعتبر رواية زقاق المدق مرآة للحياة الاجتماعية والسياسية في مصر كما أنها تعكس روية المثقفين على اختلاف ميولهم إلى السلطة وهذا مانستشفه في حال كتبات نجيب محفوظ

– إن الرواية عند نجيب محفوظ ليت إلا صورة للعالم الذي نعيش فيه ونموذجا واقعيا له يتجسد ذالك من خلال الأزقة والحواري وما تمثله من تفاعلات بشرية

– اعتمد الكاتب في أسلوبه البنائي للرواية على مختلف التقنيات من استرجاع للأحداث حيث تقوم الشخصية بالرجوع إلى الوراء لسرد أحداث مضت وهذا رغبة من الكاتب لتوضيح ما كان مجهولا أو غامضا للقارئ

– يعتبر الشكل الروائي احد أهم الأنواع الأدبية المستجدة في الأدب العربي الحديث ومن ابرز الأشكال النثرية التي أصبح لها حضورها الخاص ونفوذها القوي والمستقل في القافة العربية العامة

– من خلال ما سبق يتبين لنا مدى أهمية مفهوم التهجين في نظرية الرواية حيث يسعف هذا المفهوم في استنطاق الروايات الجديدة والكشف عن حوارية مكوناتها، مثل: (الزمان – المكان – الرؤى السردية...)، هذا بالإضافة إلى أنه يتيح إمكانات تحليلية أخرى لنقاد الرواية تتجاوز التحليل النمطي السائد، مثل: (تحديد الشخصية المركزية أو الزمن المهيمن أو الرؤية السردية الموظفة من قبل الروائي...).

ففي الروايات البوليفونية لا يسعفنا هذا النوع من التحليل لأن طبيعة هذه الروايات تختلف فلا يوجد شيء ثابت بل إن أساس هذه الروايات هو التداخل والأسلبة والتهجين.

قائمة المصادر والمراجع:

1- حسن البحراوي بنية الشكل الروائي المركز الثقافي العربي ط 1 1990 م ص92

2- نقلا عن إدريس قصوري أسلوبية الرواية ص 303

3- حميد لحميدان أسلوبية الرواية مدخل نظري الدار البيضاء ط1. 1989 ص 10

4- نقلا عن إدريس قصوري أسلوبية الرواية ص 306

5- الخطاب الروائي ميخائيل بأختين القاهرة ط 1989 ص 20

6- نقلا عن إدريس قصوري أسلوبية الرواية ص 307

7 – نجيب محفوظ دار الشروق مصر 1 2000م

8- أسلوبية الرواية إدريس القصوري ط1 2000م

9- مخائيل بختين الشاعر دوستوفسكي 1970 م

10- روجر هيكل قراءة الرواية – صلاح رزق- دار الآداب بيروت ط1

11- عبد المالك المرتاظ نظرية الرواية

12- مخائيل بختين الخطاب الروائي ترجمة محمدبرادن

13- حسن البحراوي بنية الشكل الروائي المركز الثقافي العربي ط1 1430هـ

14- حميد لحميداني، «أسلوبية الرواية»، مدخل نظري ط1 1989م

15- سعيد يقطين، «تحليل الخطاب الروائي»، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1989