



التشخيص الأدبي للغة ودلالاته الحوارية¹

في رواية: "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي

جامعة الإخوة منتوري - قسنطينة

أ. موسى عالم

ملخص:

شكلت كتابات (أحلام مستغانمي) الروائية لبنة بارزة في صرح الرواية الجزائرية المعاصرة، فقد كانت من أوائل المبدعين الذين عملوا على تجاوز الأشكال المونولوجية القائمة، والتأسيس لكتابة متعددة الأصوات بخصوصيات فنية جديدة، أبرزها التنوع الكلامي والأسلوبي الذي يجعل العمل الإبداعي مُنفتحاً على خليط من الأساليب واللغات الحاملة في طياتها أشكالاً شتى من صور الوعي، مما مكّنها من التحرر إلى حد بعيد من سطوة التعبير المونولوجي والغنائية المفرطة. فقد عملت على إكساب شخصياتها أصواتاً ذات قيمة لا تقلّ عن قيمة صوت المؤلف نفسه.

لقد حبلت رواية (الأسود يليق بك) بظواهر حوارية كثيرة منها التهجين والأسلبة والسخرية، وهي ظواهر أسهمت بشكل واضح في تشييد صورة اللغة في الرواية، وفتح آفاق الحياة أمام الكلمة المزدوجة الصوت المتعددة الاتجاهات، لتأتي إلى باحة النصّ الإبداعي محملة بالأبعاد والدلالات الحوارية العميقة، ومنفتحة على كلمات الغير ومواقفهم، تتفاعل فيها الرؤى والاتجاهات والمواقف الإيديولوجية المتباينة وأشكال الوعي الصّارِبة في عمق الوجود الإنساني.

Abstract :

Ahlem mousteghanemi's literary writings represent one of the corner stones in the algerian contemporary novel.

She is actually one of the pioneers who overstepped the old forms of writing novels relying on monologue, to the new method having a dialogue as a main characteristic of it, with a specificity of stylistic variation, containing several forms of conscience images, the way she became free from monological and lyrical styles, as well as she succeeded in awarding her characters voices as valuable as that of the novelist himself.

Many aspects related to Dialogue are embodied in her novel entitled (Alasouad yaliqu bika), such as hybridization, stylistization, ironization, and all the elements which contributed visibly to the erection of the language's image of the novel, paving the way to polysemy to penetrate

the literary text, bringing forth in it deep dialogical dimensions and significations of, through which the others' words and attitudes constitute a field of interaction between different ideological visions and tendencies of humanity.

تتخذ أحلام مستغانمي من اللغة الروائية مطية للولوج إلى عالم الغير المتنوع، حيث تتفاعل الرؤى والاتجاهات والمواقف الإيديولوجية المتباينة. فرغم أن عناوين بعض أعمالها تختبر هالة غنائية مثل "على مرفأ الأيام"، "فوضى الحواس" و"الأسود يليق بك"، إلا أن لغتها تكشف عن سعي حثيث إلى كسر التبرة الغنائية ونزوع دائم نحو تحطيم أحادية اللغة ومركزيتها، والسعي بها نحو ولوج أبواب التعدد والحوار، وذلك بالاعتماد على آليات كثيرة أهمها التنوع الكلامي والأسلوبي الذي من شأنه تشييد حوارية الفن الروائي.

الرواية جنس أدبي يُشَيّد بواسطة اللغة، لكن لغة الرواية ليست واحدة بل لغة متعددة الأصوات تستلهم عناصر فنية قديمة وحديثة وتتقاطع فيها كلمات الأشخاص والفئات الاجتماعية والحقبة التاريخية والأجناس التعبيرية المختلفة، إنها جنس أدبي قائم على مبدأ التعدد والتنوع "فأسلوب الرواية هو تجمع لأساليب، ولغة الرواية هي «نسق» من اللغات"⁽¹⁾ المجتمعة داخل الوحدة العليا للعمل الروائي.

إن ما يطبع لغة الخطاب الروائي هو التعدد اللساني الذي مهما تنوّعت أشكال تَمْظُهره في الرواية، فإنه في النهاية نوع من خطاب الغير داخل لغة الغير، وهو خطاب يحمل صوتين ويتين وقصدين مختلفين، إنها صوتان مرتبطان ببعضهما حواريا، يعمل الواحد منهما إقما على إنارة الثاني أو تحطيمه، ومن ثم فأئي خطاب صادر من شخصية روائية — يمكن أن ينفج على تعدد لساني ويحمل أبعادا حوارية، فهو يتضمّن بالضرورة قدرا من كلام الآخرين الذي يستعين به المؤلف لبلوغ بعض مآربه وغاياته، لذا يصح القول: "إنّ إحدى التيمات الكبرى والأكثر انتشارا التي يوحى بها الكلام البشري، هي تيمة نقل كلام الآخر ومناقشته. ففي جميع مجالات الحياة ومجال الإبداع الإيديولوجي، يشمل كلامنا بوفرة على كلام الآخرين منقولة بدرجّة من الدقة والتحيّز جد متباينة"⁽²⁾. هذا الخطاب الشائ الصوت يحمل في ذاته حركة دائمة يكون مرّدها إلى ذلك الحوار الداخلي المستمر الدائر بين الصوتين، والذي يعرض بطبيعة الحال لغتين ومفهومين للعالم. فما يُميّز الكلمة الحوارية المزدوجة الصوت عن غيرها هو أنها تتخذ اتجاهها مُزدوجا، الأول نحو مادة الكلام بوصفها كلمة اعتيادية، والثاني نحو كلمة الغير.

ومقابل الكلمة ذات الاتجاه المزدوج نعر على كلمات مُوجّهة إلى مادتها أو إلى ما هو ملموس، فهي كلمات غير حوارية حتى وإن اتخذت شكل حوار وتعارض بين شخصيتين، حيث يمكن أن يلتقي في

1- ميخائيل باخтин، الخطاب الروائي، تر: محمد براءة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2009، ص 64.

2- ميخائيل باخтин، الخطاب الروائي، تر: محمد براءة، ص 190.

بعض الخطابات الشعرية والبلاغية صوتان أو عدة أصوات تنمو من خلال حوار فردي (داخلي) أو حوار بين شخصيتين، لكن دون أن تتحقق فيها صفة التعدد الحواري، رغم ما قد يطبعها من اختلاف في الآراء والمواقف، لأنّ كلام المتحاورين وُردوْهم كلّها تصدُر من لغة وحيدة، وتجري داخل نسق لساني وحيد مُغلق يخلو من مظاهر النقل الحواري لكلام الغير، فهو مجرّد من تلك الأبعاد الاجتماعية التي يرسمها التنضيد الحواري للغة.

تتجسّد الثنائية الصوتية، إذن، في شكل تصوّرات ونوايا ومقاصد متباينة تخترق لغة المتكلّم فتحرّرها من نفق الأحادية، وتُمدّد لها جذوراً مرتبطة بتعدّد لساني اجتماعي أعمق، "ففي الرواية تكون لتلك الثنائية الصوتية جذورٌ ضاربة بعمق في تعدّد الخطابات وفي تنوّع اللّغات السوسيو-لسانية جوهرياً"⁽¹⁾. إنّ المتكلّم لا يستطيع أن يعبر عن مقصديته دون الاستناد إلى كلمات الآخرين، فهو يستحضرها عن قصدٍ ووعي، لذا فهو حين يتلقّظ في الرواية، "لا يجترّ خطاباً أو يعيد إنتاجه جزافاً، وإنّما يشخصه فنياً"⁽²⁾ بطريقة فنية تُكسبه تفرّده داخل العمل الروائي وتُميّزه عن بقية الخطابات. و"اللغة داخل الرواية لا تقوم فقط بدور التشخيص، ولكنها تتحول هي نفسها إلى مادة للتشخيص"⁽³⁾. وعملا بهذا التصوّر، ركّز باخтин اهتمامه على دراسة مظاهر التعدّد المتغلّغة في عمق التفاعل الحواري للخطابات واللّغات السوسيو-لسانية، وذلك بتحليل الكيفية التي يتم بها التشخيص الأدبي للغة واستحضار خطاب الآخر. حتّى "إذا كان موضوع الجنس الروائي النوعي هو المتكلم وما يقوله (أي كلمات تنزع إلى دلالة اجتماعية وإلى انتشار باعتبارها لغة خاصة للتعدد اللساني)، فإن بالإمكان أن نصوغ المعضلة المركزية لأسلوبية الرواية على أنها: معضلة التشخيص الأدبي للغة ومعضلة صورة اللغة"⁽⁴⁾.

يقصد باخтин بالتشخيص الأدبي للغة تلك القدرة الخاصة التي يتّسم بها بعض الروائيين على تمييز الشّخص لغويا وفق انتماءاتهم الاجتماعية والطبقية ومواقفهم الإيديولوجية، إذ يستغلّ المؤلّف حمولة الكلمات الاجتماعية والإيديولوجية لتمثيل اللغة بوصفها واقعا حيّاً مُشخّصاً، وهو ما يبيّث في الرواية نوعاً من التعدد في الأصوات والرؤى والمواقف الإيديولوجية المتفاعلة فيما بينها داخل وحدة العمل الأدبي، فالصوغ الحواري هو "عملية امتصاص وتشخيص اللغات الاجتماعية والخطابات الشفهية والمكتوبة في

1- ميخائيل باخтин، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص 168.

2- محمد التّاهي، التشخيص الأدبي للغة في رواية الفريق لعبد الله العروي، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط1، 2006، ص181.

3 - Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique, Collection poétique, Seuil, Paris, France, 1981, p103.

4- ميخائيل باخтин: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص 188.



بنية أدبية متراصة"⁽¹⁾. وهنا تكمن أهمية البحث في أشكال التفاعل بين الكلمة المصورة والكلمة المصورة. كيف يتم للكلمة المصورة نقل كلمة الغير والجمع بين الكلام بها والكلام عنها بتصويرها حواريا، وكيف تكون للكلمة المصورة القدرة على أن تتكلم وتتحرّك داخل اللغة الأخرى وأن تكون موضوعا للتصوير في آن واحد، بحيث تكون كلمة المؤلف هي السياق المؤطر للكلام المشخص، فهي تهتئ له الوضعيات والمواقف التي يتردد فيها، وتقوم بتوجيهه ومحاورته واختراقه، في جو من الحوارية المخصصة. الكلمة المشخصة هي كلمة حية متفردة اجتماعيا، ولسنا نعني باجتماعية الكلمة إبراز سماتها الألسنية التي تميزها كلهجة، بل تشخيصها أدبيا وتفريدها اجتماعيا لتصير لها حياتها الخاصة داخل الكل الذي هو الرواية، و"صورة مثل هذه اللغة في الرواية هي صورة منظور اجتماعي، صورة عتية إيديولوجية اجتماعية ملتزمة بخطابا وبلغتها، لا يمكن، إذن، لهذه الصورة، بأية حال، أن تكون صورة شكلاية"⁽²⁾، لأن السمات الشكلية والأساليب الحاضرة في خطاب الرواية تتجاوز كونها مجرد لعبة شكلية، لتنتج صوب أفق اجتماعي وتشغل ضمن وحدة اجتماعية، فتعمل على تمييز العوالم الثقافية والاجتماعية داخل الرواية، وتسم لغات الفئات والطبقات الاجتماعية والحقب التاريخية والأجناس التعبيرية بسمات مشخصة تكشف التباين الموجود بينها.

وقد حصرَ باحثين في سياق حديثه عن الكلمة المشخصة طرائق تشييد صورة اللغة في الرواية، في ثلاث مقولات أساسية:

1- التهجين.

2- العلاقة المتبادلة المشحونة بالحوارية بين اللغات.

3- الحوارات الخالصة"⁽³⁾.

ويقتضي الصوغ الحوارى ألا يتحوّل استحضار لغات الغير إلى مجرد نقل مباشر لكلماتهم، بل تشخيصها تشخيصا أدبيا يبرز منطقها الداخلي وعلاماتها الحية وطبيعتها الاجتماعية التي تسمح لها بالتفرد في نطاق اللغة الواحدة المجردة، فيكون لها وجود اجتماعي متميز وكيان إيديولوجي كامل الحضور ومنسجم داخل الوحدة الأسلوبية العليا التي تتحكم في الكل، وهي الرواية.

أولاً - البنية التهجينية للغة:

يلتزم الكاتب في الرواية المتعددة الأصوات قدرا كبيرا من الحياد، حيث يسمح للصوتين بالظهور داخل الكلمة الواحدة. ونعني بالصوتين صوت الأنا المتحدث داخل الرواية وصوت الآخر باعتباره جزءا

1- محمد الداهي، التشخيص الأدبي للغة في رواية الفريق لعبد الله العروي، ص 50.

2 - مختارات من أعمال ميخائيل باختين، تر: يوسف الحلاق، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2008، ص 167.

3 - مختارات من أعمال ميخائيل باختين، تر: يوسف الحلاق، ص 169.

من الكلمة، مما يمنح للشخصيات حرية أكبر لتقول ما تريد وتعبّر عن مواقفها وأفكارها، ويتجلى الحضور الغيري في الخطاب الروائي بطرق مختلفة وأشكال عدة من بينها التهجين.

عرّف "ميخائيل باختين" التهجين بقوله: "إنه مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضا التقاء وعيين لسانين مفصولين بحقبة زمنية أو بفارق اجتماعي أو بهما معا في ساحة ذلك الملفوظ"⁽¹⁾. فالتهجين هو مزج بين أسلوبيين ورؤيتين للعالم داخل ملفوظ واحد، وينشُد به الكاتب إقامة تواصل لغوي إيديولوجي بين أشكال الوعي التي تشي بها بعض المفردات أو العبارات أثناء إنجازها للتلفظ. وقد ميّز باختين بين التهجين الإرادي والتهجين غير الإرادي "فالروائي يوظف التهجين بشكل إرادي ومقصود، أما التهجين الذي يقع عادة بين اللغات في كلام الناس فهو تهجين غير إرادي، لأنه يدخل في سياق تبادل التأثير المألوف بين اللهجات واللغات التي تتعايش في حقل اجتماعي"⁽²⁾. لذا فإنّ المقاربة الحوارية للرواية لا تحتفي بالتهجين العرضي، حتى أنّ باختين نفسه قد اشترط في التهجين، كي يُعدّ إبداعيا، أن يكون فرديا، واعيا وقصديا.

تظهر في رواية "الأسود يليق بك" أشكال عديدة من التهجين، في مواضع كثيرة، مما حوّل هذا العمل الإبداعي إلى ساحة تلتقي فيها جماعات لغوية تتكلم هجينا لغويا مُحتملا بأشكال الوعي المتصادمة، فقد أدرجت الروائية ملفوظات أجنبية من اللغة الفرنسية، وأقامت تحاورا بين اللغة الفصحى واللغة المهجنة، إِمّا بهدف تحطيم الوحدة منها لنوايا الأخرى، أو رغبة منها في جعل الواحدة منها تُثير الثانية وتُسهم معها في توصيل الفكرة، حيث "تعمل الإضاءة المتبادلة بين لغة محلية ولغة أجنبية [إذا حدث ذلك في العمل] في عملية الخلق الأدبي، على تأكيد إدراك العالم في كلتا اللغتين، وتعطيه شكلاً، وكذلك تفعل مع شكلية الداخلين وأنظمة قيمها الخاصة. وبالنسبة للوعي الذي يخلق العمل الأدبي ليس ما يظهر من الحقل الذي يضيئه اللسان الأجنبي هو النظام الصوتي للغة المحلية أو خصائصها المورفولوجية أو حتى معجمها المجرد بل، وبدقة، ذلك الذي يجعل من اللغة إدراكا محسوسا للعالم لا يمكن ترجمته إطلاقا: وبالتحديد أسلوب اللغة كوحدة كاملة"⁽³⁾، فالتهجين الأدبي ليس مجرد اجتماع عفوي، غير مقصود، بين خصائص أسلوبية مرتبطة بوعيين فرديين، فذلك أمرٌ يحدث طبيعيا بين اللغات واللهجات، ويدخل في سياق تطورها التاريخي الطبيعي. إنّما الهجنة الأدبية تكون مقصودة، و"لا تشتمل فقط على وعيين فرديين، على صوتين، على نبرتين بل على وعيين اجتماعيين- لسانين- وعلى حقبتين

1- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر محمد برادة، ص 120.

2- عبد المجيد الحسب، حوارية الفن الروائي، مطبعة آفوق- برانت، فاس، المغرب، ط1، 2007، ص36، 37.

3- ترفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحوارية، تر: فخرى صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1996، ص123.



لَيْسَتْ في الحقيقة مختلطتين هنا بكيفية لا واعية، بل هما قد التقيتا بوعي، وتتصارعان فوق أرض الملفوظ⁽¹⁾

جمعت الروائية في لغتها بين لغتين: العربية و الأجنبية (اللغة الفرنسية)، فامتزج فيها و عيان لسانيان و عي مُشخَّص، و و عي مُشخَّص داخل ملفوظ سردي واحد. بتعبير آخر، حمل الملفوظ تهجينا قصديا واعيا، يحيل على صراع القيم و الأيديولوجيات و اختلاف الأفكار و تباين وجهات النظر كما يظهر في الأمثلة التالية:

الصفحة	الهجنة القصصية الواعية	الصفحة	الهجنة القصصية الواعية
220	الجنتمان	11	بيانو - الساموراي
249	ديكور	15	سمفونية - موزار
283	الفيلارمون	37	توليب
285	الديكوسين	74	بروس لي - الكارتي
327	الأتيكيت	126	الشكولاتة
328	ميكروفون	152	الكونسيرفاتور

يُبيّن الجدول من القراءة الأولى أن الفرنسية لم تُعد لغة كلام تجيدها الروائية فحسب، بل لغة تحمل تعبيرا أبعد عن موقف إيديولوجي تشترك فيه كل الشعوب "الفرانكفونية"⁽²⁾، وهو التأثير بالثقافة الفرنسية بحكم الاستعمار، فرغم أن هذه الشعوب "انتقلت من حالة الاستعمار إلى حالة الاستقلال إلا أن الإرث الاستعماري لم يفارقها متجلبًا في خطاباتها أو نصوصها الروائية"⁽²⁾، ومن هنا فعلاقة الروائية بالفرنسية قصصية واختيارية لما وجدته فيها من قُدرة على تصوير بعض الأوضاع والمواقف التي تعجز عن نقلها، "فما يتحكم في عملية التهجين هو قدرة الكلمات على التعبير الفني، بغض النظر عن

1- ميخائيل بختين، الخطاب الروائي، ترك محمد برادة، ص 121.

2- الفرانكفونية: مصطلح قديم ينسب للجغرافي الفرنسي «ريكوس» 1837- 1916، ويعني به كما قال: «مجموع السكان الذين يتكلمون الفرنسية». وقد اتخذ منحنى إيديولوجيا له مروجون في الوطن العربي، أمثال «بورقية»، «بطرس غالي»، «شارل حلو» وغيرهم. ثم تطور المصطلح في القواميس والموسوعات، حيث صار يعني نسقين أساسيين: القبول بأن تكون الفرانكفونية، أو الرضى بالتجمع الفرانكفوني للشعوب الناطقة بالفرنسية.

- ينظر عز الدين المناصرة، المناقشة والنقد المقارن منظور إشكالي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1996، ص98.

2- محمد الدايمي، التشخيص الأدبي للغة في رواية "الفريق" لعبد الله العروي، ص96.

فصاحتها أو عاميتها أو أعجميتها، وتشخيصها أدبيا، ومقبوليتها داخل سوق لغوية على أساس قيمتها وقوة إيجائها⁽¹⁾. فبعض الكلمات مثل (الجتلمان والإيتكيت، والسفونية ...) يحمل في ثناياه إيجاءً يمتدُّن المتكلم، وارتباطه بعقلية وذوق غربيين عصريين، وقد يتعدى الأمر ذلك ليغدو نوعاً من التصنيف الطبقي الذي طالما سعى الاستعمار إلى ترسيخه حيث ينقل موقفاً متزقفاً يتخذ المتكلم إزاء أشكال الوعي المحلي المتخلف.

وإلى جانب الكلمات الأجنبية، استعملت الروائية في المتن الروائي تراكيب عامية ذات طابع جغرافي كما يظهر في الجدول التالي:

الصفحة	تهجين اللهجة العامية
24	- نصيرة تسلم عليك بزاف .. طلبت مني تلفونك واش نعطيهو لها؟
73	- لو كنت رايحة نغني في حفل الجزائر ما خليتكش تجي معاي.... واش نعمل بك وانت جاني لا بس costume وحاط الجل على شعرك.....
93	- نتزوج ؟ وعلاش هبلت، يا ربي نسلك راسي... وين رايحين يهربوا البنات... راهم أكثر من ثلاثة ملايين بايرة في الجزائر
195	- الناس كلهم صابرين ... والي ماعندوش وين يروح واش يدير... نوكل عليهم ربي "يا قاتل الروح وين تروح".
232	- يا حبيبي يا ابنيياضيغان شبابك ما اجت الا فيك
234	- راني في الموج تنقلب يا إما الحنينة ما بقي لي رجوع... اداني البحر... محال انولي "
	حاولت الروائية عند استعمالها للعامية الاقتراب من ضوابط اللغة الفصحى صرفيا ونحويا، حيث برزت فردية المتكلم في هذه اللهجة القصصية الواعية من خلال تقريب اللغة الدارجة وربطها بكيان الرواية، وبالتالي أبرزت العنصر السوسيو لساني للهجنة الدارجة في الجزائر وسوريا، وذلك واضح في استعمالها أدوات الاستفهام "واش، وين، علاش..." وعبارات أخرى باللهجة السورية "ما إجت، ... بحكيك ..."، وهو ما يعتبر مزجاً للهجتين اجتماعيتين على الأقل داخل ملفوظ واحد. ولا يُعدّ هذا المزج بين اللغات لعبة لفظية مجردة، بل هجنة واعية وتشكيلاً أسلوبياً يجهده المؤلف نفسه في تشييده وانتقاء مادّته.

1- محمد الدايمي، التشخيص الأدبي للغة في رواية "الفريق" لعبد الله العروي، 96.

كل لغة، إذن، تتحاور لغة أخرى وتستدعيها إلى فضاءها، وحتى داخل اللغة الواحدة هناك لهجات تُستدعى لتدخل في النص الروائي، مما يجعل اللغات واللهجات تتحاور مع بعضها البعض. وقد برز هذا التفاعل الخلاّق بوضوح داخل المتن السردي للرواية، حيث نسمع في الملفوظ الواحد صوتين متحاورين، قد يطفو صوت إلى السطح أكثر من الثاني فيضيئه، وقد يعمل معه على إبراز وعيه المقصود، الشيء الذي يؤدي إلى تشكيل هُجّة فردية قصدية واعية تُسهّم في إثراء اللغة الروائية وتعمل على تشييد صورتها. وقد أولى "باختين" هذه العملية أهمية بالغة، حيث رأى "أن التهجين القصدي الموجّه نحو الفن الأدبي هو إحدى الطرائق الأساسية لبناء صورة اللغة، ويجب أن ندقق بأنّه في حالة التهجين، فإنّ اللغة التي تضيء (عادة تكون نسقًا من اللغة الأدبية المعاصرة) تتخذ طابعاً موضوعياً إلى حد ما، لتصبح صورة. وكلما طُبِّقت طريقة التهجين في الرواية بطريقة واسعة وعميقة (من خلال عدة لغات وليس لغة واحدة) كلما اتخذت اللغة المشخّصة والمضيئة طابعاً موضوعياً، لتتحول في النهاية إلى إحدى صور لغة الرواية"⁽¹⁾.

وإذا ألح باختين على أهمية التهجين كواحد من المظاهر الحوارية التي تختص بها الرواية المتعدّدة الأصوات أكثر من غيرها، فقد بيّن أنّ له طرائق أخرى يتم بها، غير المزج المباشر بين اللغات واللهجات، وأهم تلك الطرائق التعليل المزعوم.

التعليل الموضوعي المزعوم (الكاذب): يقول عنه باختين إنه أحد أنواع التهجين، يصل إلينا في شكل كلام الآخر ويكون خفياً، ويذكر باختين أنّ "التعليل الموضوعي المزعوم، بصفة عامّة، هو من خصائص الأسلوب الروائي، ويصل إلينا كآلة أحد مُغيّرات البناء الهجين، في شكل خطابات «أجنبية» مستترة. فالروابط التابعة وروابط التسق (مثل: مادام، لأنّ، بسبب، رغم، إلخ)، وألفاظ الرّبط المنطقي (مثل: هكذا، وبالتالي، إلخ)، تتجرّد من نية الكاتب المباشرة، وتكون لها نبرة غريبة، فتصبح منكسرة، بل إنها تتوضع تماماً، وهذا التعليل يميّز الأسلوب الهزلي حيث يغلب شكل خطاب الآخرين (خطاب الشخص الملموسة، أو، غالباً، خطاب وسَط من الأوساط)"⁽²⁾.

ورد التعليل الموضوعي المزعوم في أكثر من موضع داخل الرواية، ومن أمثلته: "كان من "أولاد سلطان" الذي يقال عند ذكرهم "سلاطين وما ملوكوا" لسخائهم، لم يتوجوا، تنازلوا عن جاه الحكم

1- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد براءة، ص 122.

2- Mikhail Bakhtine, esthétique et théorie du roman, Tradui de russe par Daria Olivie, Gallimard, France, 1978, p126.



ليسودوا بجاه الكرم، هم سلاطين بما وهبوا لا بما كسبوا. على حاجتهم يُغدقون حتى ليبدو لمن يزورهم أنهم أثرى منه⁽¹⁾

نلاحظ حضور صوت الروائية وصوت أهل مروانة جنباً إلى جنب في هذا المقطع المهجّن. فهي حين ذكرت صفات الجد الحميدة لم تنقص، في الحقيقة، التغني به كفرد كريم، بل تغنت من خلاله بأهل مروانة الشرفاء والكرماء كافة. وقد أسندت الروائية الوصف لضمير جمع الغائبين، ثم أدرجت مُحسننا لفظياً متمثلاً في الطباقي: "وهبوا-كسبوا". وكلّ ذلك بهدف استحضار النوايا المتخفية، مما يمنح الحضور الأسلوبى لفعل التهجين تميّزاً بلاغياً فريداً من خلال حضور الدلالة الأولى المعلنة والدلالة الثانية الإيحائية معاً.

ومن أمثلة التعليل المزعوم أيضاً: "بعد عام نزل عمار من الجبال "أميراً" رفعته جرائمه إلى مقام "أمير كنيّة" عاد مع التائبين مغسول اليدين من جرائمه، بحكم قانون العفو العام، لكن من يغسل قلب أمّها التازف؟ وأي قانون ينسبها ترمّلها وثكلها؟ ماذا لو كان عمار خلف مقتل علاء أيضاً، كما كان خلف التحاقه بالإرهابيين؟ إن لم يكن يد القتلة، فهو عيؤهم⁽²⁾."

ينبض في جوف هذا الملفوظ صراع داخلي بين صوتين ووجهتي نظر متناقضتين حول العفو المدني، هما صوت الرأي العام الرافض للمصالحة والعفو عن الإرهابيين، يؤازره صوت المؤلّفة، وصوت المتصالحين (السلطة والمتطرفين) المتخذقين في صف واحد، ليتداخل الصوتان ووجهتا النظر المتضاربتان في خضمّ الملفوظ الواحد. غير أنّ كلام الكاتبة ينقل في ظاهره صوتاً ويضمّر آخر. فهي تُسند موقف الرّفض لأمّ "هالة"، وتسترسّل في نقل مرارة الألم الذي تشعر به بسبب فقدانها الزوج والابن معاً. بيد أنّ وراء هذا الصوت المُسفر الذي أسندت إليه كلّ التعليلات الرافضة زعماً، تتراءى ظلالُ موقف مُتخفّ هو موقف الكاتبة ومن ورائها الرأي العام، بدليل التساؤلات الكثيرة التي أجمدت المؤلّفة نفسها في رصدها وتنزيدها. وهذا ما يضعنا أمام صوتين ووعيين متقابلين وجهما لوجه، في فضاء مفتوح على تعدّد الأفكار والآراء والأصوات، وتركيب هجين يوقر منبراً حرّاً للكلمة الغيرية لتخرج عن صمتها، ويفتح أمام صوت الآخر منافذ يطفو من خلالها إلى سطح التعبير، فيحقق وجوده الكامل جنباً إلى جنب مع كلمة المؤلّف.

تقدّم الرواية كثيراً من الخطابات التي تبدو، من الناحية الظاهرية، صادرة عن المؤلّف، بينما تكشف القرائن الأسلوبية حيناً، والتأويل الناقد حيناً آخر أنّ تضامّن المؤلّف معها يبقى شكلياً فقط،

1- أحلام مستغاني "الأسود يليق بك"، نوفل، هاشيت أنطوان، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص 62.

2- الرواية، ص 154، 155.

لأنها في الواقع خطابات راجعة إلى منظور الرأي العام نقلها بأسلوبه الخاص، إنها خطابات مستترة ممثلة في أقوال أجنبية عن أقوال الكاتب، تُقال دون توضيح صاحبها، وهي تحمل صوتين داخل ملفوظ واحد في مزج مُحكم متناوب، الصوت الأول هو صوت الرأي العام المرعوم عن شخص ما، والثاني هو صوت الكاتب الذي نقل هذا الخطاب المستتر بتعبيره الخاص، وبهذا تهَيء الرواية منبرا حُرًا لمختلف الطبقات والفئات الاجتماعية لتتنقل للقارئ أشكالًا من الوعي وأنواعًا من وجهات النظر المتحايرة، دون أن ينتقص من قيمة هذا الرأي أو ذاك. فحرية الرأي والموقف والتعبير هي واحدة من أسس ما تفضل به الرواية الحوارية غيرها من الكتابات المونولوجية ذات الاتجاه الواحد، إن الحقيقة في النص الحوارية نسبية، والرأي كذلك يبقى قابلاً للتقّص مما كانت الجهة التي صدر عنها.

ثانياً: العلاقات المتبادلة المشحونة بالحوارية:

1- الأسلبة: هي أبرز أشكال الإثارة الداخلية للنظم اللغوية، وتكشف آليات اشتغالها في ساحة الملفوظ عن الفرق الواضح بينها وبين التهجين، ففي الثاني تجتمع لغة المتكلم مع كلمات أجنبية كاملة الحضور في ملفوظ واحد؛ بينما في حال الأسلبة، تحضر لغة واحدة أجنبية تتحجّر عن فكرة جديدة، فتقوم كل واحدة من اللغتين بإضاءة الأخرى، فينتج عن ذلك شكل جديد حاملٌ لصوتين ووعيين. و"الأسلبة، عند باختين، تندرج ضمن التهجين القصدي الذي هو إحدى طرائق إبداع صورة اللغة في الرواية. وتتميز الأسلبة عن التهجين بأنها لا تحقّق توحيداً مباشراً للغتين داخل ملفوظ واحد، بل الأسلبة لغة واحدة مُحَيَّنة وملفوظة، لكنها مقدّمة على ضوء اللغة الأخرى. وتلك اللغة الأخرى تظل خارج الملفوظ ولا تتحجّن أبداً. وفي الأسلبة نجد وعيين لغويين مفردين: وعي من يشخص (وعي المؤسلب)، ووعي من هو موضوعٌ للتشخيص والأسلبة"⁽¹⁾، فلا تلتقي فيهما لغتان منفصلتان زماناً أو اجتماعياً كما هو الحال في التهجين، وإنما هي لغة واحدة غريبة تُستَحْضَر وتُحجّن داخل الملفوظ مصحوبةً بوعي صاحبها الذي هو موضوع الأسلبة. ليكون جنباً إلى جنب مع وعي المؤسلب، فيقدّم الواحد منها في ضوء الآخر. وهذا ما وصّحه تودوروف بقوله: "تعمل الإضاءة المتبادلة بين لغة محلية ولغة أجنبية [إذا حدث ذلك في العمل]، في عملية الخلق الأدبي، على تأكيد (إدراك العالم) في كلتا اللغتين وتعطيه شكلاً، وكذلك تفعل مع شكلها الداخلي وأنظمة قيمها الخاصة. وبالنسبة للوعي الذي يخلق العمل الأدبي ليس ما يظهر من الحقل الذي يضيئه اللسان الأجنبي هو النظام الصوتي للغة المحلية أو خصائصها

1- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص 30.

المورفولوجية أو حتى معجمها المجرد، بل، وبدقة، ذلك الذي يجعل من اللغة إدراكا محسوسا للعالم لا يمكن ترجمته إطلاقا: وبالتحديد أسلوب اللغة كوحدة كاملة"⁽¹⁾.

تتسم رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغاني بلغتها المفتحة على كلمات الغير وأساليبهم، من خلال استحضر أساليبهم وصيغهم التعبيرية ثم توظيفها لإنارة بعض المواقف والاتجاهات الإيديولوجية، وهذا ما يظهر في مثل قولها: "عندما تضع الحرب أوزارها"⁽²⁾. حيث استعملت الروائية لفظة (أوزارها) في سياق وصفها لهول ما حدث خلال فترة الحرب في لبنان، وهي لفظة وردت القرآن الكريم في قوله تعالى: "ليحملوا أوزارهم كاملة يوم القيامة ومن أوزار الذين يضلّونهم بغير علم ألا ساء ما يزرون"⁽³⁾. فقد استعارت من النص القرآني صورة دينية للحرب، فربطتها بفكرة المعصية التي يُدان بها العبد أمام الله والتبعية التي تُلازمه حتى بعد موته. كل ذلك لأجل إنارة وعينا بخطورة الحروب، ونقل موقفها منها جليا، مُرتبطا بتبعات غيبية أكثر هولا في ذهن الإنسان الشرقي (المسلم) من التبعات الدنيوية. ففي تفسير هذه الآية يقول ابن كثير: "إنما قدرنا عليهم أن يتحملوا أوزارهم ومن أوزار الذين يتبعونهم ويوافقونهم، أي يصير عليهم خطيئة ضلالهم في أنفسهم وخطيئة إغوائهم لغيرهم واقتداء أولئك بهم"⁽⁴⁾، ومن هنا فإن كلمة (أوزارهم) تمنح التعبير كثيرا من التهويل لكونها جامعة لعدة خطايا، تماما كما هي تبعات الحرب ونتائجها المتعددة الوخيمة، والروائية تسعى إلى تخويف المتلقي من إدكاء نارها واللعب بشئرها، لأن من أشعلها يكون كالضال، يحمل وزر ضلالته هو، ووزر من ضلّ معه.

وفي مقطع آخر من الرواية تُصادف أسلوبا واضحة لبعض التعابير القرآنية: "هل كانوا سيضربونه أو يعذبونه لو عرفوا أنه مجرّد عاشقٍ ضحيّة مكيدة شابٍ لا ضمير له، لم تمنعه لحيته من الكيد لإنسانٍ بريء؟"⁽⁵⁾. وكلمتا (المكيدة) و(الكيد) ارتبطتا في القرآن الكريم بسوء النية والمخبر عند الإنسان، وورد ذكرهما في عدة آيات منها: "إنهم يكيدون كيدا وأكيد كيدا، فهمل الكافرين أمهلهم رويدا"⁽⁶⁾. وقوله تعالى: (فلما رأى قميصه قد من دبرٍ قال إنه من كيدِكِ إن كيدَكِ عظيم)⁽⁷⁾ فلفظ (الكيد) مؤسلب من القرآن الكريم، وقد تعمدت الروائية هذه الأسلبة لتبرز وضاعة الإيهابيين

1 - أنور المرتجي، ميخائيل باختين الناقد الحواري، منشورات زاوية للفن والثقافة، الرباط، المغرب، ط1، 2009، ص123.

2- الرواية، ص84.

3- سورة النحل، الآية، 25

4- ابن كثير، تفسير القرآن الكريم، ج2، مكتبة الإمام مالك، باب الوادي، الجزائر، ط2، 2009، ص835.

5- الرواية، ص95.

6- سورة الطارق، الآيات 15-16.

7- سورة يوسف، الآية 28.

واستغلالهم للقرآن والنصوص الشرعية بهدف تبرير سفكهم للدماء وانتهاك الأعراض، بحجة الجهاد في سبيل الله، وهو موقف مُخزٍ يلقي إدانة صريحة من الكاتبة في قولها: "ما دام القاتل على قناعة أنه يقتل بيد الله لا بيده"⁽¹⁾. وحتى هذه الإدانة، تفترض بدورها حضور الصوت المُدان ضمناً، صوت الإرهابي القاتل بمبرراته وحُججه المغلوطة التي نَصَبَ نفسه بموجبها ممثلاً للعدالة الإلهية، ليواجه صوت الحكمة والعقل مُتمثلاً في شخص المثقف المُعتدِّ بقيمة النفس البشرية، المُستَهجن لقتلها مهما كانت الأسباب والدوافع، تلك الحكمة التي تقتضي أن يكون الله راعياً لحُرمة الإنسان كما علّمتنا الأديان السَّوادية، لا يداً للبطش يستعملها القتل. ولعل هذا ما تُثني به الأدوات التعبيرية التي وظّفتها الكاتبة مثل: الفعل الماضي الناقص (مادام) الدالة على دوام حال الإرهابي وطول تَمَسُّكه بِعَقِيه، وأداة التوكيد (أَنَّ) التي توجي بالتعصُّب والإصرار على الرأْي.

ولعل القارئ يجد في مثل هذه الإجراءات الحوارية دافعاً قوياً نحو التدبُّر في الآيات وإعادة قراءتها بحثاً عن الفهم الصحيح للدين الإسلامي البرئ ممَّا ينسُبه إليه شياطين الإنس. والآيات التي تقدّس النفس البشرية وتحرم قتلها إلّا بالحقّ أجلى من نور الحياة الذي يسعى أشباه المتدينين إلى طمسها.

لقد كشفت الأسلبة في الرواية عن تعدّد مشارب أحلام مستغفاني بين التصوُّص الدينية والتصوُّص الأدبية، حيث نجد لقصيد الشعر حضوراً كثيفاً في كتاباتها، ممَّا يؤكّد ذوقها الأدبي الرفيع من جهة، وتأثيرها بأفكار شعراء معاصرين كرسوا كلماتهم لبلورة ذوق عربي جديد متشبع بأبعاد إنسانية طالما كانت مُغيّبة في قاموس العلاقات الاجتماعية السائدة، ومن أولئك زار قباني الذي ولجت كلماته خلسة إلى ثنايا خطاب أحلام، فاستأنست لغة الأنثى بلغة حاميتها والمدافع بشعره عن وجودها، فكادت تتلاشى الحدود بين ما هو شعري وما هو روائي. ومن أمثلة ذلك قول الكاتبة: "في البيت كان ثمة (محبّة) أي حرفان زائدان عن الحب. ورغم ذلك هي لا تقصد هذه القلوب الحمراء من السّاتان المحشوة قطناً والتي تقول (I love you). ولا تثق في وفاء الدببة المتعاقبة التي تقول بالإنجليزية "أشتاقك"، أو (أنا مجنون بك). جميعها دليل على حب غدا كاذباً لفرط ثرثرته. مفقوداً لفرط تواجده... وأين المشكل إن قالوا (أحبّتك) بلغة غير لغتهم. وأين الخطر في أن تتوحد لغة العواطف، ويسير العشاق خلف الأولوية الحمراء للحب، لا تريد أن يتحول الهدف من وجودها في البرنامج إلى إدانة عولمة المشاعر، عليها أن تكفّ عن أن تكون مُدرّسة لغة عربية!"⁽²⁾

1- الرواية، ص 153.

2- الرواية، ص 32، 33.

يستحضر هذا المقطع صوت نزار قباني الباحث عن معنى للحب الإنساني الأصيل الذي غيَّبه قصر النظر شرقاً وغرباً، وصار خلماً تأمها بين تقاليد تكبُّج جماعه بسياج من الخوف والحواجز الاجتماعية، وبين تمدُّن غلبت عليه المادية المفرطة التي أفقدت الأشياء الجميلة، ومنها الحب، معانيها. يقول نزار قباني في قصيدته "التعاريف":

"أنا ضد كل التعاريف في الحب.."

فهي جميعاً قوايب..

وضد جميع الوصايا القديمة

ضد جميع المذاهب...

فلا يضع الحب إلا التجارب.

ولا يستطيع الحديث عن الحرب....إلا المحارب.

أنا أفعل الحب .. لكن إذا سألوني عنه..

فإني أقصِّل أن لا أجاب..⁽¹⁾

ليست الأسلبة في لغة أحلام مستغامي مجرد تقليد شكلي لأساليب الغير، بقدر ما هي إضاءة وتبني صريح لموقف إيديولوجي طالما حبلت به أشعار نزار، موقف ينشد عفوية الزمن التائه وسط قيم حضارية فرضتها المدينة الجديدة، وعمولة غيّرت كل القيم والدّهنيات، حتى صار لفظ الحب مُشاعاً يطلق على مواقف وسلوكات لا تربطها بالحب إلا صلة التسمية. لذا صار الشاعر يفضل أن يمارس الحب كما تُصوّره له مخيلته الفنية، دون أن يخوض في تعريفه، في زمن صار كل قصي ودان يتحدث عن الحب.

2- المحاكاة الساخرة:

أولى باختين المحاكاة الساخرة (La parodie) حظاً وافراً من الدراسة، وبين دورها في تشييد صورة اللّغة في الرواية عن طريق الجمع بين لغتين تقلد إحداهما الأخرى، وتظهر مُتحقّية وراءها، فقال: "تتداخل في المحاكاة الساخرة لغتان، أسلوبان، وجهتا نظر لغويتان، فكران لغويان، وفي الحقيقة ذاتان كلاميتان. إلا أن إحدي هاتين اللّغتين (وهي اللّغة المحاكاة محاكاةً ساخرة) ذات حضور شخصي، أما الثانية فذات حضور غير مرئي، بوصفها خلفية إبداع وإدراك فعالة"⁽²⁾. فخلّف الصورة المُجسّدة الملموسة التي تظهر بها لغة الغير حاملةً صوته وموقفه الإيديولوجي، يركّز صوت المؤلف (المحاكي) المتعارض تماماً

1- نزار قباني، أشهد أن لا امرأة إلا أنت، ط6، حزيران يونيو 1983م، ص21. <http://www.syrianstory.com/amis-8-17.htm>

2 - ميخائيل باختين، مختارات من أعمال ميخائيل باختين، تر: يوسف الحلاق وبطرس الحلاق، ص320.

مع النوايا التي تحملها كلمة الآخر، فيجتمع في الكلمة المحاكية صوتان ووعيان، "إذ يُدخل في هذه الكلمة اتجاهها دلالياً يتعارض تماماً مع التزعة الغيرية"⁽¹⁾، فيصبح صوْت المؤلف ووعينه الخلفية التي تنبثق منها الدلالة الفعلية المنشودة؛ أما الكلمة المُقلّدة فهي الواجهة المرئية الحاملة لصوْت فاقد لقوّة الإقناع.

وتُعَدّ المحاكاة الساخرة واحدة من طرق التعبير الذكية والنقد الشديد الهادف إلى التغيير غالباً، أو التعبير المشحون بمعارضة الشخص لهيئة، فكرة، سلوك، أو أسلوب في الحياة. وهي عملية إرادية واعية تتم بدمج نصين بطريقة ذكية، النص المُقلّد والنص المحاكى، فتتداخل في هذا الاندماج "لغتان أسلوبان، وجهتا نظر لغويتان، فكران لغويان، وفي الحقيقة ذاتان كلاميتان، إلا أن إحدى هاتين اللغتين التي هي لغة المحاكاة محاكاة ساخرة ذات حضور شخصي، أما الثانية فذات حضور غير مرئي بوصفها خلية إبداع وإدراك فعالة، فالمحاكاة الساخرة تركيب هجين مقصود، لكنه عادة تركيب هجين من داخل اللغة يتغذى من تفكك اللغة الأدبية إلى لغات أجناس واتجاهات. وكلُّ تركيب هجين مقصود هو تركيب مُشع بالحوارية إلى حدٍّ ما، وهذا يعني أن موقف اللغات التي تتقاطع فيه وتتداخل، إحداها من الأخرى كموقف أطراف الحوار، فإنه نقاش بين اللغات، نقاش بين أساليب لغوية مشخصة لا يمكن ترجمة إحداها إلى لغة أخرى ففي المحاكاة الساخرة تتبادل اللغات والأساليب الإنارة على نحو فعال"⁽²⁾

ولتوضيح الفكرة أكثر نتفحص مقطعاً نموذجياً يتضمّن حواراً بين هالة الوافي وابن عمها جبال، نقف فيه على سخرية مقصودة من البطلة تجاه ابن عمها ذي الطبع المتمدّن، حيث تسخر هالة من طريقة لباسه العصرية التي تُظهره بمظهر العجز العاجز عن حمايتها. ومن خلاله تسخر من وضع الفنان في الجزائر، ومن الظروف التي أحمته في صراع غير متكافئ مع الإرهابيين والمتطرفين، فصار يفكر في كيفية الفرار بجلده قبل التفكير في أداء فته: "لثُلمنّته أنها لم تفقد روحها الجزائرية الساخرة قالت مازحة: لو كنت رابحة انغني في حفل بالجزائر ماخليتكش تجي معاي.. واش نعمل بيك وأنت جابني لابس costume وحاط الجل على شعرك .. يلزمني واحد بحزام أسود للمصارعة، أو بالأحرى أربعين مصارعاً لمراقفتي! ... ألم تقرأ أنه بسبب تهديدات جماعة من الأصوليين اضطر القائمون على حفلات قاعات الأطلس في العاصمة إلى استقدام أربعين مصارعاً من الحاصلين على حزام أسود لضمان حياة "أيت منغلات" والجمهور الذي حضر حفله، خشية أن يتم الاعتداء عليهم من قبل من حاصروا القاعة في الخارج؟ تصور في كل بلدان العالم يقصد المطربون الحفل مع فريق من المصورين والمزيّنين. أما عندنا فيدخل المعّي القاعة بفرقة

1 - ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص

282.

2- ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص 77-78.

من المصارعين، وبرغم هذا، أنت لا تضمن حياتك.. لو أرادوا رأسك لجأؤوا به حتى لو حضرت برفقة "بروس لي" بطل الفنون القتالية شخصياً!"⁽¹⁾

تُصور الرواية على لسان هالة الوافي عالماً مقلوباً يسوده قانون الغاب، حيث تفرض قوة الأبدان سطوتها على باحة الفن فتضيئها، وتدفع آلة الإرهاب الفتان إلى التخلي عن لغة الفن والتفكير في كيفية استقدام فريق من المصارعين بأحزمة سوداء بدل فرقٍ من المصوّرين والمُزيّنين لمرافقته أثناء أداء عمله. ويظهر من خلال كلام الساردة أنّها تسعى إلى كشف الطّواهر المُرضية، الاجتماعية والسياسية، التي بدأت تنخر المجتمع الجزائري خلال العشرية السوداء بأسلوب ساخر، يزيح النقاب عن التناقضات الغريبة التي تميّز بها دُعاة التيار الديني المتطرّف الذي لم يكن في يوم ما سوى مولودا مشوّها خرج من رحم التهميش والجهل، ولم يأخذ من الدين إلا أفكاراً مغلوطة زلّت به في مهاوي التعصّب.

ونستنتج ممّا سلف أنّ "السخرية توجد في المجتمع حين تسود عدالة الإنسان المقلوبة، وتكون في الذات الإنسانية حين تخون الإنسان ملكأته"⁽²⁾، فلا يبقى أمامه خيارٌ سوى السعي إلى هدم العالم الزائف عن طريق تحقيره وفضح صورته أو تحجيمها، حتى تظهر على حقيقتها. وبالمقابل، فإنّ عالماً سويّاً يسوده نظامٌ عادل لا يمكن أن يُقابلة بموقف ساخر أو بقلة احترام. إنّها نقدٌ قاسٍ يسهم في تشكيل صورة اللّغة في الرواية من خلال التركيز على أشكال الاختلاف والتناص التي خرجت عن قانون الطبيعة وصارت في حاجة إلى تقويم، "فلا تكتمل صورة النص الروائي إلا بقيام مفارقة ساخرة، ومعنى ذلك أن تضبط الدأث زاوية الرؤية لا على الأشياء والعناصر في تألفها وانسجامها، وإنما عليها في حركتها وهي تتصادم. فالسخرية ليست مدعاةً للضحك بقدر ما هي دعوة للتأمل في وضع مقلوب ينبغي تصحيحه"⁽³⁾، إنّها وسيلة جادة للنقد والتقويم وإن حملت في ظاهرها بُعداً هزلياً مضحكاً، إنّها تسعى إلى استعادة إنسانية الإنسان، والبحث عن حقيقة وجوده البشري المُتخفية وراء حُجب الرّيف. ومن هنا يمكن اعتبارها سعيّاً فنياً إلى بلوغ عتبة الأخلاق والرّفع عن دناءة القيم المقلوبة التي لا تستحقّ إلاّ المعاملة التّوتية.

والسخرية قد تكون صريحة مُوجّهة إلى الطّرف الآخر بشكل مباشر، وقد تتخذ صوراً وأغراضاً أخرى ذكّرها باختين، وهي:

1- الرواية ص، 73-74.

2- محمد زيتون، السخرية الفلسفية من الحوار السقراطي إلى الجدال الهيجلي، مجلة نزوى، فصلية ثقافية، مؤسسة عان للصحافة والنشر والإعلام، مسقط، سلطنة عمان، العدد 76، أكتوبر 2013 م - ذو الحجة 1434 هـ، ص36

3- أحمد حافظ، ضمير الغائب- دراسات في موارد السرد الروائي- مطبعة الأمنية، الرباط، المغرب، ط1، 2010، ص125



أ- الكلمة الغريبة التّهكمية: اعتبرها باختين غرضًا آخر من أغراض التعبير الساخر ذي الأبعاد الحوارية فقال: "شبيه بكلمة المحاكاة الساخرة، الكلمة الغريبة التّهكمية وكل كلمة مستخدمة بدلالة مزدوجة، ذلك أن في مثل هذه الحالات تُستخدم الكلمة الغريبة من أجل نقل النزعات المعادية لها، وفي كلام الحياة اليومية يكون مثل هذا الاستخدام لكلمة الغير شائعًا جدًا، خصوصًا في الحوار، حيث يكثر المُحاور في حالات عديدة حرفيًا ما يؤكّده المحاور الآخر، محمّلًا إيّاه قيمة جديدة ومُضيفًا عليه نبرة خاصة به: للتعبير عن الشكّ، الاستياء التّهكم، الاستهزاء، السخرية.....الخ.⁽¹⁾"

الكلمة الغريبة التّهكمية هي أسلوب من أساليب السخرية إذن، نجدها في الكلام الأدبي كما نجدها في كلام الحياة اليومية، وهي شبيهة بالمحاكاة الساخرة في نبرتها الساخرة وفي ازدواجية دلالتها، بحيث يستخدم المتكلم كلمة الغير ويحمّلها نبرة تهكمية لا تخلو من نية الإساءة والتجريح، فيصير للكلمة معنيان: معنى ظاهرٌ وآخر خفيٌّ، إنّ المتكلم في هذا النوع يسمح لكلمات الغير بالدخول إلى كلمته، لكن بوصفها كلمات غريبة عنه، بحيث يستخدمها بهدف نقل بعض نزعاته المعادية لها على سبيل النقد والتقويم عادة. ومن أمثلتها في روايتنا بعض الأجوبة التي تضمّنّا أحد الحوارات التي دارت بين طلال وهالة، حيث نجد الواحد منها يكرر كلمة الآخر، لا ليساندها، بل لينتقص من قيمتها ويثبت عكس نواياها:

"هل تقضين إقامة طيبة من دوني ؟ لم يحضرها أي جواب. ردّت بما بقي فيها من نزوع للتحدي: حتمًا..

- أتمت ذلك.

- أما أنا فلا أصدق أمنيّاتك، لقد سبق أن بعثت لي بهذه الأمنية ذاتها مع باقة التوليب يوم زيارتي الأولى لباريس قصد تعكير إقامتي.

- ردّ بتهمك: تعنين يوم أخلقتي موعدك الأول معي.

- إن شئت .. لكن أخبرني أولاً كيف حصلت على هاتفني ؟

- دوما حصلت على ما أريد.

- فعلا لا ينقصك الغرور.

- بل يحدث أن أتواضع.

- تعني التواضع كأعلى درجات الغرور

ضحك:

1- ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ص 283-284.



- أتكونين .. قاطعتني بسبب تواضعي ؟

- ولأسباب أخرى أيضا.

- أتمنى أن أعرفها منك حين نلتقي.

- نلتقي؟ أنت تمزح حتما .. نحن لا نبحت عن الشيء نفسه!"⁽¹⁾

نقف في هذا المثال على الكلمة الساخرة وقد صيغت في شكل حوار بين شخصيتين، تحاول كلّ منهما أن تُعَدِّلَ من مواقف الأخرى وتُثَبِّتَ خطأها، ليس بالحجة العقلية، بل بالانتقاص من قيمة وجهة نظرها لحمل مُحاورها على العدول عنها. فحين أخبرته هالة بأنها فقدت ثقتها فيه منذ اليوم الذي بعث فيه إليها بهدية قصد تعكير إقامتها، أجابها طلال بتكرير كلمتها، لكن بنبرة مُغايرة لنبرتها الأصلية، فأضاف لها بُعدًا تهكميًا برأ به نفسه، وجعلها هي من كان الأسبق إلى تعكير صفو حياتها والأوّل بالإدانة حيث (ردّ بهكم: تعنين يوم أخلفت موعذك الأوّل معي؟)، فقد تهكّم من محدّثته بتكرير جزء من كلمتها. يقول باختين عن مثل هذا الإجراء الحوارى: "لا بُدّ للكلمات الغيرية التي تدخل كلامنا أن تحمل فهما الجديد وتقويمنا الجديد، أي أن تُصبح مُزدوجة الصوت. غير أنّ العلاقة المتبادلة بين هذين الصوتين يمكنها أن تكون متنوّعة. إنّ مجرّد نقل التأكيد الغيرى بصيغة الاستفهام يؤدّي إلى تصادم إدراكين اثنين داخل الكلمة الواحدة: حقّا إنّنا لا نكتفي بأن نستفهم، بل نسبغ قيمة إدراكيةً أخرى على هذا التأكيد الغيرى."⁽²⁾ فالبعد الحوارى للكلمة يظهر في هذا المقام جليًا، فالكلمة عند طرّفى الحوار ليست حيادية، بل تتخذ لنفسها مواقف صريحة من الكلمة الغيرية فتسعى إلى تحطيم نواياها وفرض مقاصد أخرى تستجيب لمآرب المتكلّم في الرواية، وتتجه صوب صياغة موقف إيديولوجي من القضايا المختلفة التي يطرحها النصّ، سواء أتعلق الأمر بالصراع بين الرجل والمرأة كما هو الحال في المقطع السابق، أم بأيّ صراع طبقي فكري أو إيديولوجي آخر.

أمّا التكرير فقد يشمل كلمات الآخر كاملة، أو جزءًا منها كالتكرير الهزليّ الساخر للفعل الواقع جوابا للجملة الاستفهامية، أو إعادة صياغة جزء صغير من تعبير محدّثنا في كلامنا، شرط تغيّر التّغمة إلى هازئة ومُتهكّمة. وفي هذه الحالة يتجاوز التّغيير في الكلمة الغيرية البنية السطحية من ناحية القواعد، ليلا مسّ الدلالة أو البنية العميقة.

1- الرواية، ص159.

2- الرواية، ص284.

ب- الكلمة الغريبة المعكوسة:

يقوم المؤلف في كل من التقليد الساخر (المحاكاة الساخرة) وبعض أساليب السخرية (الكلمة الغريبة التهكمية)، باستخدام الكلمات الغريبة نفسها لتحقيق أهدافه ونقل ما يريد قوله، كما ذكرنا آنفاً. "أما في الغرض الثالث فإن الكلمة الغريبة تبقى خارج حدود كلام المؤلف، ولكن كلام المؤلف يأخذها في اعتباره ويتعامل معها. هنا لا يعاد خلق الكلمة الغريبة بإدراك جديد، ولكن تؤثر في كلمة المؤلف وتحددها وتؤثر عليها، كل هذا وهي تبقى خارجها"⁽¹⁾، إن الكلمة الغريبة المعكوسة تتأبى وتُصرّ على بقاء المؤلف خارج حدودها المرسومة، فهي تؤثر في كلمته وتوجهها من بعيد، وتقيم معها نوعاً من الجدل الخفي، لكن دون أن تسمح له بأن يتصرف فيها أو يُعيد صياغتها. ومن أمثلة الكلمة الغريبة المعكوسة في الرواية الردّ الذي واجهته به هالة الوافي قائد الفرقة الموسيقية حين اقترب منها عند نهاية الحفل الذي غنت فيه لمتفرج واحد هو طلال:

"كأنتا تهمّان بالمغادرة عندما صادفتا قائد الفرقة. قال وهو يمسك باقة التوليب:

- مسنتي حضرتك عشان أعطيك باقة الورود اللي سببتها معايا. بالمناسبة، إيه رأيك في الحفل؟
 - أيّ حفل؟ الحفل يحتاج إلى احتفالية أي إلى طرفين. ما كان في القاعة نبض حتى نسميه حفلاً!"⁽²⁾
- يبدو التلقّ نحو الكلمة الغريبة واضحاً في كلام هالة، فهي تروم صياغة موقف إيديولوجي يقيم الأشياء بميزان أنثوي ليس فيه للهدايا والورود قيمة إذا ما غابت عنها المشاركة الوجدانية الحقّة، فهي تعمل على قلب بعض المفاهيم (الرجولية) الخاطئة للأشياء. ولا تخفي أهمية العلاقة الحوارية التي تقوم هنا بين الكلمتين، فكلمة البطلة تخدم مآرب المؤلّفة، وتؤثر في كلمتها وتزيدها تحديداً، لكن دون أن تمتزج بها، ودون أن تتلاشى الحدود بينها في ساحة الملفوظ.

3- الباروديا وتطبيق المنطق الكرنفالي:

اعتمدت أحلام مستغانمي على واحد من أهم مقومات الرواية الحوارية، وهو مبدأ إشاعة روح الكرنفال كوسيلة أثبتت فعاليتها في تحطيم القوانين والأنظمة الصارمة وإلغاء جميع القواعد والمراتب الاجتماعية، وفتح آفاق جديدة لفهم الحياة فهما فتياً عبّر النظر إليها بأعين لا يُكبلها الخوف ولا توقّفها حواجز الآداب والمحظورات. فالكرنفال "لا يشاهده الناس، إنما يعيش الناس فيه، يعيشون حسب قوانينه، وهي قوانين مغايرة للخطّ الاعتيادي للحياة، إنها في حدود معيّنة "حياة مقلوبة" و"عالم

1- الرواية، ص 285.

2- الرواية، ص 16.



معكوس" يلغي جميع أشكال التمايز بين الناس، ونظام الألقاب والمراكز الاجتماعية⁽¹⁾. ومن هذا الفضاء السّاحر الذي تنهار فيه قداسة الأشياء، ويقترن فيه النبيل بالوضع، والحكيم بالأبله، والملّك بالخادم، تولّد صورة نوعية جديدة للإنسان في الرواية، صورة إنسانٍ مجرّد من هالة التّأليه، يُتّوَجّ ملكًا حيناً ويُنزَع عنه التاج حيناً آخر، وبطُرُقٍ ساحرة غالباً.

كثيرة هي الملفوظات التي تؤكّد تغلُّل روح الكارنفال في رواية "الأسود يليق بك" وتعمل على الإسهام بفاعليّة في تشييد معماريّتها، عبر إزاحة التّقاب عن طباع الناس وحقائق نواياهم ومواقفهم التي يتعذر الكشف عنها في الحياة اليومية الاعتيادية، ناهيك عن تفعيل دور الباروديا في تشييد عالم الرواية؛ كما "تساعد كل أنواع الخطاب الأدبي الكرنفالية (اللّغة القمعية - الشتائم - الكلمات والتعبير الوحشة، المزاوجة بين التّصوص الأيروسية والمقدّسة داخل واقع معيشي متعدد اللغات) على تفعيل دور الباروديا والسّخرية الواقعية والصّحك".⁽²⁾

ومن المقاطع التي تُصوّر عالماً انقلبت فيه القيم: "هذه امرأة تكمن (أدواتها النسائية) في صفاتها الرجالية. هي شجاعة ومُكابرّة، وتملّك حسّاً وطنيّاً فقدّ هو وهجه، لفرط غُربته ومتهاته على مدى ربع قرن في البرازيل. هناك، في أرض الكارنافالات والأقنعة الإفريقية، أضاع ملامح وجهه الأصليّة".⁽³⁾ لقد غيّرت الأزمة همّة المرأة فأكسبتها صفات الرجل، وأفقدت الغُربة الرّجلَ وهجَه وأصالته بعد فترة قضاها يسبح في ثقافة غير ثقافته، وكأنا إزاء تناوب كارنفالي بين عمليتي التّشويج والإطاحة بالعرش.

وتلعب الأزياء والمظاهر الخارجية لبعض الشخصيات دوراً في إشاعة نوع من السّخرية اللاّذعة ذات الطابع الكارنفالي، مثل: "جميل.. حتماً قرأته يوم كنتِ مُدرّسة. لكنك الآن يا عزيزتي نجمة، وإن لم تنبرّجي وتُنققي كما تُنفق التّجبات على أزيائهنّ، فستجدين نفسك، على غلاك، أرخص منهنّ وأرخص من صوتك هكذا يقول منطق السوق".⁽⁴⁾، ففي ظل هذا العالم الغريب الذي انعكست فيه القيم والمعايير، صار اللباس وحده قادراً على تحديد أهميّة الشخص ومكانته، أمّا الرّوح والعقل فتدحرجا في جوّ احتفالي إلى مكانة أدنى، وهو ما يُعبّر عن تشيّد الإنسان وسط القيم الأرستقراطية الرّائعة.

لقد كان لمظاهر التّشخيص الفنّي في رواية "الأسود يليق بك"، من تهجين وأسلوبية وتعبير ساحر وأجواء كارنفالية، أثر كبير في إضفاء مُسحة حوارية على الرواية سمحت لها بتقديم قراءة عميقة لصورة العالم، وكانت مرآة عاكسة للمجتمع كاشفة عن عيوبه، مُعبّرة عن القيم والإيديولوجيات وأشكال

1- عبد المجيد الحسيب، حوارية الفن الروائي، ص 21.

2- أنور المرتجي، ميخائيل باختين الناقد الحوارية، ص 156.

3- الرواية، ص 84.

4- الرواية، ص 186.



الوعي السائدة فيه، ليس من وجهة نظر مونولوجية، وإنما من منظور حوارى يجعل المؤلفة تقف دوماً على مسافة من تصرفات أبطالها ومواقفهم، تستغل ما يتفاعل داخل البيئة السردية لخدمة مآربها بطريقة فنية راقية، وتزير مواقفها الإيديولوجية عبر التناقضات التي تعج بها الأفعال والكلمات الغريبة.