

تعدد الأصوات في رواية النبيذة

أ.م.د. سمير عباس كاظم

كلية التربية - الجامعة المستنصرية

الكلمات المفتاحية: التهجين- الباروديا - أقوال الشخصيات

الملخص:

الرواية متعددة الأصوات، بحسب باختين، أو الرواية (البوليفونية) - وهو مصطلح مُقترض من قاموس الموسيقى، أي أصوات كثيرة - يُقصد بها في التحليل السردية رواية تتعدد فيها الشخصيات المتحاورّة؛ لأنّها تتخلّص من أحاديّة المنظور واللغة والأسلوب، وهذا التعدّد ينبني عليه تعدّد رؤيويّ واختلاف إيديولوجيّ، وذلك نتاج اللامركزية، بالصلاحية التي يمنحها السارد لشخصياته في موقفٍ تأليفيّ ذي خاصية سردية تفصل هذا السارد أحياناً عن سلطة التأليف وتُعطي هامشاً غير ضئيلٍ لشخصياته أن تتقاطع معه وأن تُقيم خلافاً حتى مع آرائه وتُنشئ حوارية على مستوى الشخصيات، كأنّها تنفصلت منه أو تتمرّد عليه حين تعبّر عن موقفها تجاه موضوع ما، فهي تنزح إلى السرد بطريقتها الخاصة، اعتماداً على منظورها الشخصي- التبئير الداخلي- أي الترهين السردية، لأنّ الراوي هنا لا يقدم أي معلومة أو تفسيرٍ إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليه، وأمرٌ هو ذلك يدعو القارئ الضمني لاختيار الموقف والمنظور الإيديولوجيّ المناسبين. دون أن يمارس السارد لعبة استلاب المتلقّي، ويعني كلّ هذا أنّ الرواية البوليفونية تنأى بنفسها بعيداً عن رواية المنولوج ذات الراوي والموقف الأحاديين، وكذا أحاديّة اللغة والأسلوب والمنظور، لأنّها توفر تعددية حوارية حقيقية على مستوى السرد والصيغ والشخصيات والقراء والمواقف الإيديولوجية.

المقدمة:

(النبيذة)، لأنعام كجه جي، إحدى الروايات ذات الأصوات المتعددة، فهي تتبني مظهر البوليفونية، وتعرض للتنميط السردية بأنواعه، وذلك من خلال الشخصيات (تاج الملوك، وديان، منصور البادي) حيث تفصح هذه الشخصيات عن مكوناتها، غالباً، بعيداً

عن تدخّل المؤلف بنوعيه: الحقيقي والضميني، وهذا الدايلوجي المتعدّد لجأت إليه الكاتبة، بديلاً أسلوبياً، عن المونولوجي والسرد التقليدي الذي يحتكر فيه السارد سردياته ويفرض سلطته عليها في أن يسلسل الأحداث تقليدياً، دون التعويل على خلخلتها وكسر انتظامها، بل تنازلت الكاتبة عن ذلك وتركت أمر الشخصيات للشخصيات، وإنّ قارئاً للرواية يجدها منذ البداية حتى النهاية قد اعتنق السرد فيها تلك التعددية الصوتية وذلك الاختلاف الإيديولوجي وتلك الحوارية التي استقطبت جميع الشخصيات، بانفصالها مرّةً واتصالها بالعمومية السردية مرات.

مُفتتحُ الرواية يعتنق السرد الموضوعي، الذي يمارسه راوٍ عليمٌ يشتغل فيه بصيغة ضمير الغائب، لكنّ الرواية تمضي بتوازي في سرديتها بين الموضوعي والداتي، منفتحةً على أصواتها من خلال شخصيات رئيسة ثلاث هي: (تاج الملوك، وديان، منصور البادي) إذ حققت هذه الشخصيات شبه انعزالٍ عن المؤلف بالتعبير عن آرائها والكشف عن توجهاتها وإيديولوجياتها ضمن مرجعيات تاريخية؛ لم يكن الحضور مقتصرًا على شخصيات تخيلية، بل هناك أخرى حقيقية، وهذا الدمج يرسم إطاراً تواصلياً بين امتداد روائي وانعطاف تاريخي، على اعتبار أنّ الحفريات التراثية تجد انتماءً حاضراً وتحقق ارتباطها بشخصيات آتية على مستوى الزمان والمكان، وهذا ما حقّقه الشخصية تاجي وحقّق لها حضوراً مركزياً من خلال عقد الأزمنة وترابط الشخصيات.

أما على مستوى الذاكرة فقد اعتمدت الكاتبة على تنوع الصيغ في حُبك مروياتها، فلم يكن الزمن منقطعاً أو متتابعياً، إنّما تتعرّض جميع الخطوط الزمنية إلى التفسير المستمرّ إمّا عن طريق الاسترجاعات -وهي الأكثر- أو عن طريق الاستباقات وباقي التقانات التي تخلق مسافاتٍ للتوتّر السردية كالوقفه والمشهد والحذف وغيرها، ولكنّ الاسترجاعات المستمرة كانت مؤشراً قوياً على أنّ مستودع الذاكرة عند الكاتبة كان الأكثر عرضةً للتبئير الخارجي من خلال تبئيرها للراوي العليم، وكذا ذواكر الشخصيات التي أتاح لها تعدّد الأصوات في الرواية تبئيراً داخلياً ينطلق عبر مساراتٍ ذاتيةٍ ويحقّق انفراداً بينها مرّةً، وبين السارد مرّةً أخرى، وبينها مجتمعةً.

وللأمكنة، كما للأزمنة هنا، خصوصية تتأتّى من خلال أفعال التذكّر، إذ تختزنها وتقاوم بها مجرى الأحداث لتستمرّ الذكريات بالدفق دون التآثر بالتحوّلات الفيزيقية أو التقلّبات الزمنية أو التبدّلات السياسية أو الاجتماعية، لذلك فإنّ ما تعرّض له الذاكرة من مشاهد ضمن خطاب هذا الرواية تجري إعادته ضمن خطاب سردي موازٍ لواقعٍ مثلث بالهزائم وملئي بالانكسارات، وهذا ما يُحسب للكاتبة كجه جي، أنّها ربطت الممكنة بمرجعياتها من الممكنة، وعرضت ما فات من الأزمنة على حاضر الأزمنة، وما كان ذلك إلّا من خلال

الشخصيات التي شكّلت استمراريةً من خلال ربط التراثي بالآني، ضمن حيثيات تلك الأزمنة والأمكنة.

وبناءً على ما مرّ، فإنّ هذا البحث يحاول رصد تلك الشخصيات الرئيسة التي كان لكلٍ منها صوتُهُ وتوجّهُهُ بمعزلٍ عن ضغطِ الراوي العليم أو السارد، وهذا الرصد يحاول هو الآخر أن يؤشّر الكيفية التي تمّ بها هذا التعدّد ودلالته ضمن المنطوقات السردية، المتعدّدة هي الأخرى.

ينتمي البحث إلى دراسات أسلوبية الرواية، التي أقامها "ميخائيل باختين" على وفق مفهوم "أسلوبية الجنس الأدبي" التي لم تكن قائمة في دراسة النصّ النثري قبل القرن العشرين: الأسلوبية القائمة على تعدّد الأصوات واللغات بوصفها تدرس الملفوظ لا الكلمة أو الجملة، أي اللغة بطابعها الاجتماعي الذي يتوقّر على المقصدية، لذلك فإنّ سؤال البحث قائمٌ على التشخيص الأدبي؛ كيفية تشخيص خطاب الآخر تشخيصاً أدبياً يكشف بالنهاية عن تعددية الأصوات، فاتبعنا المنهج التحليلي الوصفي في مسك الأصوات من جهة تشكيلها الحواريّ داخل النصّ الروائي؛ وقد وقع الاختيار على رواية النبيذة لإنعام كجه جي لما لهذه الأصوات من حضور فاعل فيها، وهو حضور تغذّيه ثلاث شخصيات، سبق ذكرها.. والله الموفق.

تأسيس:

ارتبطت دراسات تعدّد الأصوات واللغات أو الحوارية في النصّ الروائي بـ"ميخائيل باختين"، الذي تبلورت على يديه تصوّراتها النظرية، على الرغم من الأصول الأولى العائدة إلى المقولات الأساسية للحركة الرومانسية الأولى في ألمانيا (رومانسية مجلة أتينوم)، التي قدّمت نظرية الرواية ضمن تصوّر عام يقترب من مفهوم "الكلية العضوية"، التي نجدّها في ما بعد عند باختين؛ شرطاً أساسياً في الدراسة ضمن كلّ عضوي، في إطار مجالات العمل الأدبي الدلالية، فضلاً عن أنّ العنصر الأساسي في نظيرهم للرواية؛ عدّها جنساً قائماً على تعدّد الأجناس التعبيرية، وتجاوز العناصر الروائية مع الفكر الخالص، أي طابع الانفتاح؛ الذي يصل بدوره خطاب الرواية بسيرورات تعدّد اللغات والأصوات وتفاعل الكلام والخطابات والنصوص (باختين، 1987، الصفحات 7 - 8 - 35)، الفكرة الأساسية في دراسة باختين، التي جعلت منه (مرجعاً أساسياً لكل أسلوبية معاصرة). (لحميداني، 1989، صفحة 20) في نظر الدارسين، التي سعى عن طريقها إلى التخلّص من القطيعة بين دراسة "شكلائية" مجردة اقتصرت تحليلاتها على الأسلوب واللغة ومن ثمّ استجلاء السمات الفردية في النصّ، وبين "أيدولوجية" مماثلة في التجريد كانت دراساتهما مبتسرة عاجزة عن استيفاء الجانب اللغوي، لأنّ الشكل والمضمون عند باختين شيء واحد، فكان كلّ من هذين النوعين من

الدراسات متجاهلاً النبوة الاجتماعية الأصلية في الأسلوب (باختين، 1987، صفحة 35)، لذلك كان تركيزه على اللغة (ولكنها ليست اللغة النسق ذات البنية الثابتة، وإنما اللغة - الملفوظ - الكلمة - الخطاب، المحملة بالقصدية والوعي، والسائرة من المطلقة إلى النسبية، التي تبتعد عن دلالة المعجم لتحضن معاني المتكلمين داخل الرواية، فتكشف لنا عن انماط العلائق القائمة بين الشخص، وعن القصدية الكامنة وراء كلامهم وأفعالهم) (باختين، 1987، صفحة 16)، الطابع اللغوي التداولي الذي يُكرس للتعدد والنسبية، وصولاً إلى اللامركزية الأيديولوجية التي ظهرت تزامناً مع التحولات البنيوية التي شهدتها المجتمعات الأوروبية عما كان سائداً في القرون الوسطى.

إذ يرى باختين أنّ اللغة خضعت لتأثير قوى تاريخية واقعية، عبّر عنها بقوى توحيد ومركزة الأيديولوجيات اللفظية، بدايةً من شعرية أرسطو، وأوغسطين، وشعرية القرون الوسطى الداعية إلى "لغة الحقيقة الوحيدة"، مروراً بالشعرية الكلاسيكية الجديدة، التي تعبر كلها عن نفس القوى الجابذة على حد تعبيره إلى المركز في الحياة الاجتماعية واللسانية والأيديولوجية، وتخدم مهمة مركزة اللغات الأوروبية وتوحيدها، مما حدّد مقولة "اللغة الواحدة" ورسخ حضورها وقوّتها داخل الفكر اللساني والأسلوبي، ومن ثمّ هيمنتها على معظم الأجناس الشعرية، وبذا تكون مقولة "اللغة الوحيدة" تعبيراً نظرياً عن السيرورات التاريخية للتوحيد والمركزة اللسانية، فقد خلقت داخل لغة قومية متعدّدة اللسان، نواةً لسانية صلبة مقاومة تمثل نواة اللغة الأدبية الرسمية - التي ظهرت في الشعر؛ بينما كان يحلّ فوق القمم الاجتماعية الأيديولوجية الرسمية - مُشكّلةً المركزة الثقافية والقومية والسياسية للعالم اللفظي والأيديولوجي، في ما تتكون الرواية والأجناس الأدبية الثرية داخل تيار القوى النابذة للمركزة، هناك في الأسفل فوق مصطبات الأكواخ، والمعارض الشعبية المتوقّرة على صدى التعدّد اللساني؛ على لسان المهرج، الذي يسخر من جميع "اللغات" و"اللهجات"، واللعب الحي بين الشعراء والعلماء والرهبان والفرسان، فكان هناك أدب الحكايات المنظومة، والدراما المضحكة، وأغاني الشارع والأمثال والطرائف (باختين، 1987، الصفحات 44 - 45)، حيث مستويات التعدد اللساني.

يعلن "ميخائيل باختين" حقبة العشرينيات من القرن الماضي مرحلة تبدل الوضع بالنسبة لخطاب الرواية من جهة اكتسابه الخصوصية النثرية في حقل الدراسات الأسلوبية، على الرغم من قصور التحليلات التي تصدّت لذلك، إلا أنها أثبتت أنّ مقولات الاسلوبية التقليدية السائدة سابقاً في الخطاب الشعري، غير قابلة للتطبيق على الخطاب الروائي، لأنّ الرواية بحسب باختين (ظاهرة متعددة الأسلوب واللسان والصوت، ويعثر المحلل فيها على بعض الوحدات الأسلوبية اللامتجانسة التي توجد، أحياناً، على مستويات لسانية مختلفة،

وخاضعة لقواعد لسانية متعدّدة (باختين، 1987، صفحة 38) وعلى وفق ذلك يضع باختين تقسيماته الأساسية، للوحدات التأليفية والأسلوبية، المكوّنة للخطاب الروائي، بوصفها اجزاءً للكُلّ أو لما يُسمى بـ"الوحدة الأسلوبية العليا"، وهذه الأجزاء تتمثل بـ:

السرد الأدبيّ المباشر بأشكاله المتعددة؛ وهو خطاب المؤلف الذي يوظفُ فيه أشكالاً أدبية أُخر قد لا تدخل في إطار الفنّ الأدبي، مثل الكتابات الأخلاقية، والفلسفية، والخطابية، والوصف الإثنوغرافي، والتقارير، وغيرها، أما الجزء الآخرُ فهو أسلوبية* أشكال السرد الشفويّ أو المحكيّ المباشر السائدة في اللغة الاجتماعية، ومن الأجزاء الأخرى؛ أسلوبية أشكال السرد المكتوب المختلفة نصف الأدبية، مثل الرسائل والذكرات الخاصة وغيرها، وأخيراً؛ خطابات أو أساليب الشخصيات الروائية المفردة أسلوبياً، فضلاً عن أنّ كل وحدة من تلك الوحدات؛ تقبل الأصداء المتعدّدة للوحدات الاجتماعية وتقبل اتصالاتها وترابطاتها المختلفة المتخذة شكلاً حوارياً (باختين، 1987، الصفحات 38 - 39) و (لحميداني، 1989، صفحة 21)، بما لا يقتصر على تعدّد الأساليب ولكن تداخلها أيضاً، من جهة تعدّد الأجزاء داخل الوحدة الأسلوبية العليا.

إذاً نحن إزاء وحدات تأليفية أسلوبية، ومجموع هذه الوحدات يشكّل نسقاً أدبياً منسجماً، خاضعاً لـ "وحدة أسلوبية عليا" تتحكم في مكوناتها؛ فضلاً عن كونها غير مطابقة لأيّ من وحداتها الجزئية، ليكون بذلك أسلوب الرواية مجموع أساليب متعدّدة، ولغة الرواية نسق من "اللغات"، وكل عنصر مكوّن داخلي من عناصر هذه اللغة؛ لغة الرواية، يتحدّد بوصفه جزءاً من وحدة أسلوبية أعلى؛ لحظة اندماجه بالوحدات الأخرى: خطاب الشخصية المفرد أسلوبياً، المحكيّ المؤلف للسارد، رسائل وغيرها، من ثمّ يتحدّد المظهر اللسانيّ والأسلوبيّ: المعجميّ، والتركيبيّ، والدلاليّ، للعنصر المشارك في الوحدة الأسلوبية المشاركة بدورها في أسلوب الكلّ، ويحدّد نبرته ويصبح جزءاً من البنية، ومن الكشف عن الدلالة الوحيدة (باختين، 1987، الصفحات 38 - 39)، وهذا التعدّد الأسلوبيّ يكشف عن أسلوبية خاصّة بالرواية قائمة على حوارية الصوت تنتهي إلى ما يسمّيه باختين "ما بعد علم اللغة".

* الأسلوبية، بحسب باختين، قيام وعي لساني معاصر بأسلوبية مادة لغوية أو ملفوظ مغاير يتحدث من خلاله عن موضوعه، يراجع الخطاب الروائي: 18، وقد أورد حميد لحميداني مثلاً للأسلوبية في رواية "اليتيم" لـ"عبدالله العروي": مقطع طويل تتحدث فيه شخصية "الأب" عن ماضيها بلغة تشبه لغة "رسائل العوام"، إذ يتقمص الكاتب لغة شخصية معينة مقصودة في بناء شخصية الأب، يراجع: أسلوبية الرواية : 21-22.

فيتحدّث باختين عن الكلمة "مزوجة الصوت"، الكلمة التي تتولّد في ظروف العلاقات الحوارية، أي ظروف الحياة الحقيقية للكلمة؛ التي لا يعرفها علم اللغة، ولكن دراسات ما بعد علم اللغة، وتظهر في مجموعة من الظواهر الفنية مثل: تقليد الأساليب stylization، والمحاكاة الساخرة parody، والحكاية tale، والحوار dialogue، التي تشترك -على الرغم من الاختلافات الجوهرية في ما بينها- بسمة عامة متمثلة بالاتجاه المزوج القائم على انتظام الصوت والصوت الآخر الكامن في كلّ منها (باختين، 1986، صفحة 270)، الاتجاه الحوارية، المسؤول عن منح الخطاب (إمكانات أدبية جديدة وجوهرية، إنه يعطيه فنية نثره، التي تلقى تعبيرها الأكثر تماما وعمقا في الرواية) (باختين، 1987، صفحة 51) فالوحدة الأسلوبية في لرواية تستمد دلالتها من جانبا الحوارية .

أنماط الحوارية

تتخذ الحوارية عند باختين أشكالاً متعدّدة (إنَّ الأشكال التوليفية المتصلة بإدخال وتنظيم التعدّد اللساني في الرواية، والتي هي أشكال مشيّدّة خلال النمو التاريخي للجنس الروائيّ بمختلف مظاهره، لعلّ درجة كبيرة من التنوع) (باختين، 1987، صفحة 73) وهذا التنوع: (من أبرز مظاهر جماليّات السرد الروائي الحديث، وذلك بما تحقّقه هذه الإشكالية في سياق إيجاد جمالية حوارية ديمقراطية على مستوى تأصيل تعددية الرؤيات وتنوع بنيات بناء الشكل الفنيّ في الرواية) (المناصرة، 2012، صفحة 3). إذ استطاعت الرواية من خلال ديمقراطيتها هذه : (أن تُنجز خطاباً سردياً هجيناً، إن لم يكن عبقرياً خاصاً بها، قادراً على الانفتاح والتشعب والامتداد والتوهج، لاستيعاب كلّ الأصوات واللغات والخطابات، ابتداءً من عاديّتها ونسقيتها المباشرة والمألوفة إلى حدّ الكتابة في درجة الصفر أو موت الأدب) (بارت، 2002، صفحة 88).

التهجين: ويتشكّل داخل الملفوظ الذي يحتوي على وعين لغويين أو لغتين اجتماعيتين (ونحن نصيفُ بالبناء الهجين ملفوظاً ينتهي حسب مؤشرات النحوية "التركيبية" والتوليفية إلى متكلم واحد، لكن يمتزج فيه، عملياً، ملفوظان، وطريقتان في الكلام، وأسلوبان، ولغتان، ومنظوران دلاليان واجتماعيان) (باختين، 1987، صفحة 76) وهو أيضاً (المزج بين لغتين اجتماعيتين في ملفوظ واحد، إنه لقاء في حلبة هذا الملفوظ بين وعين لغويين مفصولين بحقية أو باختلاف اجتماعي أو بهما معاً) (باختين، 1986، صفحة 85). ومن أمثلة ذلك ما جاء في النص الآتي:

(ترابطُ عند الصبا وتُنكرُ شيخوختها. لعلّها أعراض الألزهايمر. تتحدّث عن أسماء كبيرة لم تعد حاضرةً إلّا في كتب التاريخ، تستحضرُ أرواحاً تحلّت هياكل، أصحابها تحت التراب، كأنّ قبورهم مؤرشفة في جارورها، طوع بنانها. تؤشر بيدها إلى الممرّ وتممس: بن بلّة...

في الغرفة التي يقف عندها شرطي./ من؟/ أحمد بن بلّة الذي كان رئيساً للجزائر./ وما دخلك به؟/ شلون ما دخلي؟ أنقذته من الموت في شبابه!/ تتّسع عينا وديان عجباً، تخنسُ في حضرة مومياء عَرَفَتْ بن بلّة شاباً!). (كجه جي، 2018 صفحة 19 - 20)

في هذا النصّ وعيان يجعلان للهجنة حضوراً فيه، يمهد لها السارد بملفوظاتٍ متقدّمةٍ على الحوار، مثل: (أعراض الألزهايمر.. أسماء كبيرة لم تُعدّ حاضرة إلا في كتب التاريخ.. أرواحاً تحلّت هياكل) وهذا الوعي اللغوي يؤسّس افتراقاً عن وعي آخر/ صوت آخر، صوت وديان الشايّة التي تجد هذه الحوارية بعيدة عنها، وهو ما يتأكد عن طريق الحوار الذي يفضح المسافة الزمنية بين صوتٍ كان حاضراً هناك ولم يزل حاضراً هنا، والحضور الأول الذي ينتهي للتراث/ تاجي، يبسبب انفصاماً للصوت الذي ينتهي للحاضر/ وديان، الأمر الذي دفعها للاستفهام مستغربة: (وما دخلك به؟) ليأتي الجواب محملاً بالماضي: (أنقذته من الموت في شبابه) وهو القول الذي يتحقّق به التهجين باختلاف حقتين زمنيتين؛ ليكون ناتج هذه الصدمة: (تتّسع عينا وديان عجباً، تخنس في حضرة مومياء...) وذلك هو حُطام الوعي المختلف بين جيلين.

تلك الأصوات (تاجي - وديان) تبني حواريتها داخلياً دون أي سلطة تُفرض عليها من المؤلف، إذ يتعرّض الراوي في مفتح هذا النصّ إلى الإقصاء، ويحدث ذلك عندما يجيء الصوتان بعد مداخلته، التي تنتهي عند عبارة: (طوع بناها) وهي أشبه باستهلال توضيحي يمارسه راوٍ عليم، خبرٍ مكانٍ شخصية (تاجي) وأخذ يبئرها عنها، عن تاريخها، الذي فصله المؤلف إلى ثلاثة أعمارٍ في عموم هذه الرواية، هذه الإقصاء الذي تعرّض له الراوي لم يكن عن طريق هذا المؤلف، إنّما صوتانٍ لشخصيتين اقتحمتا ذلك التقديم واستقرّا بمعزلٍ عن أيّ تحكّم سرديّ؛ أمّا من جانب الدلالة فواضح أنّ لها حضورين كانا في الذاكرتين القريبة والبعيدة، فالقريبة تكمن في عبارة: (في الغرفة التي يقف عندها شرطي) وهي تؤشّر وعي الشخصية الطاعنة في السنّ، وعي منظمّ ومركّزٍ لشخصية (تاجي)، وهي في التسعين من عمرها - كما تذكر المؤلف - وهذا الوعي يضع هذا الصوت في محلّ الاعتبار، خصوصاً أنّ الدلالة البعيدة تنتمي إلى الحقل نفسه، حقل التذكّر، ولكنّه بعيد، تشي به عبارة: (أحمد بن بلة الذي كان رئيساً للجزائر) وهي دلالةٌ أخرى تعضد الدلالة الأولى وترفد ذلك الصوت بحضور أقوى، ليكون لدينا صوتان، الأول صوت (تاجي) وهو صوتٌ حرصت أن تثبت فيه الشخصية حضورها وقدرتها على اكتناه السرد والاختلاء به وأنّ يصدر عنها دون ضغط المؤلف، والصوت الآخر صوت وديان التي لم تلجأ إلى تثبيت صوتها؛ كونها يافعة لا يمكن للذاكرة أن تمارس عليها نسيانها أو تهويمها، لذلك كانت مداخلة السارد الأخيرة تخصّ وديان: (تتّسع عينا وديان عجباً...).

ومن أنواع التهجين التي تفتح على أكثر من صوتٍ أو وعي لغويين ما كان في النصّ

الآتي:

(سمعُها تقولُ له إنها مدعوة، لكنّها نسيَتْ بطاقة الدعوة. لم يقتنع ولم يدعها تمرّ. لوحتُ لها ببطاقتي. إنّها لشخصين، ويمكنها أن تدخلَ معي. صافحتني شاكراً واجتزنا المساحة المغسولة بالمطر. معاً نزلنا إلى القاعة. أعطتني ذراعها لكي أستند إليها ونحنُ نهبطُ الأدراج ونستقرّ في مقعدين متلاصقين. كأننا أمّ وابنتها. سألتها إن كانت مقيمةً في باريس، أم في زيارة عابرة. أجابت بفرنسيّة مُضعضةٍ إنّها هنا منذُ سنة. تُعطي دروساً في العربيّة لأطفال المهاجرين. تحاول أن تتعلّم لغة البلاد. لم أهجس أنّها عراقية، ولم يذُر في خاطرها أنّي أيضاً من هناك. / ما اسمك؟/ وديان. / ما أحلاه!/ أشرق وجهها الجميلُ وهي تسمعي أنطقُ الكلمة بالعربيّة. لكنّ الأنوار أطفئتُ في القاعة، وتركّزت على المسرح المفروش بسجادة مزخرفة) (كجه جي، 2018 صفحة 24 - 25).

في بداية النص، يقتادُ صوتُ الشخصية/ الراوي ذهنَ القارئ إلى صوتين: (سمعُها تقول له) والشخصيّة/ الراوي تمارس هنا السرد الموضوعي الذي يحيلُ على ضميرين (سمعُها - له) وهما صوتان يُضافان إلى صوت الراوي، واعتُبر الراوي هنا صوتاً لأنه كان يصدرُ عن الشخصية لا عن السارد أو المؤلّف، فلو صدر عن هاتين الصيغتين (السارد - المؤلّف) لما كان صوتاً؛ لأنّ التعددية الصوتية تشترط انفصلاً عن المؤلّف حتى ولو كان راوياً عليمًا.

التهجينُ الحاصلُ هنا يأخذُ أكثر من مديين، فهو منفتحٌ على ثلاثة أصوات (سمعُها تقول له/ لم يقتنع/ لوحتُ لها) الأول يمثّل وديان والثاني يمثّل البوّاب، أما الثالث فهو صوتُ تاجي، ونلاحظُ في هذه الدائرة من الأصوات ثمة اختلافاً بين وعيٍ وآخر، وعي الشخصية الأولى التي تحاول الدخول دون بطاقة ووعي الشخصية الثانية التي تمنع ووعي الشخصية الثالثة وهي تمنع الأولى بطاقة الدخول، وفي كل هذا يأخذ المؤلّف جانبَ الحياد ويترك الشخصيات لحاليها، وهو ما خلق هذه التعددية بعيداً عن أيّة مداخلة منه. وتستمرّ استقلالية الشخصيات بين وديان وتاجي حتى تصلَ إلى الحوار المباشر: (ما اسمك؟/ وديان. / ما أحلاه!) ليتدخلَ بعدها الراوي: (لكنّ الأنوار أطفئتُ في القاعة...) وهو دخولٌ لم يؤنر على استقلالية الصوت، ولا على دلالة هذه التعددية الصوتية، بل كان تصريحه الأخير إيداناً بانتهاء المشهد وانغلاقه على وعي الشخصيات ما بينها، وهو ما أسسَ لانسجام صوتين/ شخصيتين كان سبباً في استمرارهما وإن كانا على وعيين مختلفين وزمنيّين متباعدين وأيديولوجيتين لا تستقيم إحداهما مع الأخرى في مواضع كثيرة من الرواية.

ومن أمثلة التهجين الأخرى، ما لا يقتصرُ فيه اختلافُ الوعي، أيضاً، على صوتين بل

يتعداهما إلى مجموعة أصوات، وهو ما رُصدَ في النصّ الآتي:

(أقتلني ولن ألبسَ العباءة!) قاومته وأصرت على الخروج للذهاب إلى المدرسة/ إذبحني إشنقني ولن أجلسَ خادمةً عندك!/ جاء الحلّ من طبيبةٍ إيرانيةٍ من معارفِ الأمّ. وافقت على أن تنتقلَ الشابةُ العنيدةُ للعيش معها، ترتّب لها شؤونها وتساعدُها على الاهتمام بمريضاتها. ولمّا تردّد الأب في الموافقة كفى نظرةً ذات مغزى من الأمّ لإسكاته. لن تسمحَ بوجود البنت تحت سقف واحد مع زوجها "يجبُ إبعادُ القشّ عن النار". أخدمت زينة السادات شعلتها في بيتها لتستعزّ في بيتِ ثانٍ (كجه جي، 2018 صفحة 48).

يبدو الارتباك بين المنظورين في هذا النصّ أوضح من سابقه، خصوصاً أنّ صوت تاجي - في صغرِها - يعتنق وعياً مغايراً تماماً لوعي زوج الأمّ، وهو يبيّن على المستوى الاجتماعي، وعلى مستوى المنطق والتفكير: (أقتلني.. إذبحني.. إشنقني) ملفوظات تشير إلى افتراق طبقة عن أخرى افتراقاً شاسعاً وصل إلى هذه المرحلة من الإصرار على تمرير قناعة ضدّ قناعة أخرى، وكالعادة فإنّ صوت السارد غائب، ولم يؤدّ أيّة ممارسةٍ عبر أيّة تقنيةٍ من تقنيات السرد، بل انفصل تماماً عن السرد وأخذ مكانه مع القارئ؛ ومع تلاشي الشخصيتين (تاجي - زوج الأم) يظهر صوتانٍ آخران: (الطبيبة - الأم) ويكون ظهورهما غير مُقيدٍ بهيمنة السارد أيضاً، لكنّه، السارد، بعد تثبيته هذه الخصوصية يظهر ليرتك انطباعاً عند القارئ أنّ هذا الانفصال/ الغياب الذي يمارسه السارد ليس كلياً، وهو ما يشير إلى أنّ وراء هذه الشخصيات متحكّم يعرف متى يتداخل مع شخصياته دون أن يخلخل خصوصياتها: (أخدمت زينة السادات شعلتها في بيتها لتستعزّ في بيتِ ثانٍ) لأنّ هذه المداخلات من شأنها أن تنظّم السرد وأن تنتقل بالقارئ إلى أحداثٍ أخرى حفاظاً على تسلسلها.

وربّما كان التهجين متشابكاً بين تفريعاتٍ تصدر من صوتٍ واحدٍ وبين حوارٍ مباشرٍ بين شخصيتين، إحداهما كانت ذلك الصوت الواحد، صوت الشخصية (منصور البادي): (يخفتُ صوتهُ وهو يتحدّثُ عن زوجته الأولى: إنفصلنا بسببي. كنتُ غارقاً في النضال الفلسطيني./ والثانية؟/ تزوجتها بالعقل. أستاذةٌ جامعيّةٌ تفهمني. في السنوات الأخيرة أقعدها المرض. أرهاها وترعاني/ يصمتُ فأصمتُ. يعيش مع امرأةٍ أجنبيةٍ ويحلم بالعراقية التي رآها في كراتشي./ خلّبتُ لبّي تاج الملوكة!/ كيف لم تنسَ حتى هذه التعابير؟/ حبّما جعلني أديباً./ قالت لي العبارة ذاتها. أطلعتني على رسائلك./ معقول؟ أما زالت عندها؟/ تكوّمها تحت الفراش وتنام فوقها./ سأقولُ لك شيئاً لم أعترفُ به لأحد. بعد تاج الملوكة خانم، عجزتُ عن ملامسة امرأةٍ عربيّة) (كجه جي، 2018 صفحة 147).

لا شكّ أنّ للصوتين/ الشخصيتين هنا اختلافهما الواضح على مستوى الوعي، ولكنّ الصوتَ الأوّل، صوت (منصور البادي) يمتازُ فيه ملفوظان وطريقتان في الكلام وأسلوبان ولغتان ومنظوران، فالملفوظان: (الزوجتان)، والطريقتان: (يخفتُ/ يصمت) والأسلوبان:

(انفصلنا بسببي/ تزوجتها بالعقل) واللغتان: (الحرب "النضال الفلسطيني"/ "الحب" خلبت لبي) والمنظوران (أقعدها المرض. أرهاها وترعاني/ حبها جعلني أديباً). وهذه كلها بالأصل تنتمي إلى صوت واحدٍ مرّ ذكره، لكنّ ذلك الصوت لم يكتفِ بهذه التعددية الداخلية، بل كان بكل ما يحمل من ثنائيات بإزاء صوت آخر/ شخصية أخرى، وديان التي وسعت ذلك التهجين الذي يعتمل في داخله وأظهرته علناً ليحقق تهجيناً مضاعفاً معها، لأنّ وعي/ لغة الشخصية الأولى خلّف ربكةً في وعي الشخصية الأخرى فقادها إلى: (يعيش مع امرأ أجنبية ويحلم بالعراقية) ليكون لدينا أيضاً منظوران ولغتان وأسلوبان، حتى ينتهي الحوار دون أن يكون للسارد أيّ تدخلٍ في ختمه كما كان يفعل في أغلب النصوص السابقة، واكتفى بإقحام القارئ في النص لتظلّ التأويلات مفتوحةً.

الأسلبة البارودية: وهي نوعٌ من الأسلبة التي تختصُّ بأنواعٍ من اللغات المرتبطة بالمهين أو الأيديولوجيا، إذ (يستحضر المحكي بطريقة بارودية، أحياناً الفصاحة البرلمانية أو القانونية، وطوراً الشكل الخاص للعروض المختصرة عن جلسات البرلمان ومخاضه، واستطلاعات الجرائد والصحف، واللغة الجافة لرجال الأعمال في المدينة، وثرثرات البلاء، والجهود الضائعة المتحلقة للعلماء، والأسلوب النبيل أو الإنجيلي والنبيرة المترتبة للموعظة الأخلاقية، وأخيراً طريقة كلام شخص محدد اجتماعياً) (باختين، 1987، صفحة 73). ومن أمثلتها النصّ الآتي، وهو نصّ يبدأ بصوت واحد ثم يعتنق صوتاً آخر عن طريق الحوار:

(يحدث، في ساعات وحشتي، أن أصبّ لها الشاي لتسهر معي. أمّا إذا علت همماتها فإني ألملمها ورقةً ورقهً وصورةً صورة. أحبسها في صناديق الكرتون، تحت سريري. ممالك وجمهريات محشورة في علب أحذية. جنرالات وباشوات وأصحاب لياقة وعطوفة وشاهنشاهات يصطفون قرب نعلي. هل كان عليّ أن أعيش عزلي مثل عقوبة لا مفرّ منها حتى تدقّ هذه الشابة الحباة عليّ شباكي؟ تعرّفت إليها بالمصادفة. لا على البال ولا على الخاطر. وجدتها من النوع الذي يوضع على الجرح فيطيب. صادقها ورأيت فيما التعويض عن ابنتي التي تزوجت بعيداً عني... فإذا بها تمسك لي مسطرة الحساب. أتحاسبني يا وديان قبل ربي؟) (كجه جي، 2018 صفحة 24).

في النص صور عديدة متناقضة تنتمي جميعها إلى الباروديا، ومن أهمها ذلك الأسلوب الذي يبدأ متعالياً ثم يهبط هبوطاً حاداً صانعاً مفارقة عميقة تتركز بين هذا البون الشاسع :

ممالك وجمهريات = علب أحذية / جنرالات وباشوات... = قرب نعلي

وهي أسلبة بارودية تحصل على إدهاشها من هذه الاصطفاات المتنافرة، لتولّد نوعاً من السخرية تبدو للوهلة الأولى عند القارئ أنّها سخرية تثير الضحك، لكنّ نظرة أخرى

أعمق تخرج بقناعة مغايرة للانطباع الأول عنده، إنها لغة تُعيد صياغة الحياة عن طريق استذكارات مثقلة بالوجع والأسى، فعلى ماذا كان هذا التاريخ؟ وما الذي جعلنا عليه؟ وماذا أخذ منا أو أبقى لنا؟ مجرد علب كرتون اختلطت مع الأحذية. ولا تكتفي تاجي بهذا البناء البارودي المتعلق بالماضي بل تستمر بتصوير الحاضر الذي تعرّض هو الآخر للضياع، وهو ما تفسّره العبارات: (هذه الشّابّة الحبابية/ وجدتها من النوع الذي يوضع على الجرح فيطيب/ ورأيتُ فيها التعويض عن ابنتي) هذه العبارات تعمل على شدّ المتلقّي والارتقاء به عالياً ليكون هبوطه حاداً عن العبارة الآتية: (فإذا بها تُمسكُ لي مسطرة الحساب. أتحاسبيني يا وديان قبل ربّي) نعم، فالقارئ ما أن تكوّنت في ذهنه صورة الشخصية وديان تكوّناً إيجابياً حتى أقدمت تاجي على تقويضها، وبالتأكيد هذا الوعي اللغوي تمارسه الشخصيات بحريّة تامّة بعيدة عن ضغط المؤلف، ليتحوّل إلى صوت مباشر متعدّد مع وديان في النهاية: (أتحاسبيني يا وديان قبل ربّي) بعدما كن سرداً ذاتياً بصوت الشخصية/ الراوي.

(في شقّي بالطابق الثاني من عمارة في الطّرف الغربيّ لباريس، صار لها كرسيٌّ يحمل اسمها. يكفي أنّها من تلك المدينة المزروعة بين عينيّ. هذا مكان وديان. تنهض الجارة وتُخلّيه لها. تحضر فأقوم وأزّيح القطّ الرابض عليه، أنفضه وأمسد حشوته لتستريح عليه. كرسيّ وديان. ضيفة كلّ يوم. نديمة الشاي في العصريّات الكئيبة. لحظة تهبط العتمة على المدينة وتسدُّ الغيوم أفقها. تقرب كرسيها من سريري وتمدُّ يدها لكي تسحب صندوقاً من صناديقي الكثيرة. ترفع غطاءه وتستغرق في دهشتها. أخاف من التمعّن فيها وهي ترفع سدّادة روجي. تفضفضني. تتفرّج على قصاصاتي ومقالاتي وصوري ورسائل عشّاقِي. تقرأ وتنفع وتتمتد وتقول كلمتها الأثيرة: مستحيل!) (كجه جي، 2018 صفحة 26).

هنا نحن بإزاء نوع آخر من الأسلبة البارودية، ففي هذا النص يبني السارد الذاتي معماره السردى بناءً يستثير فضول المتلقّي ويجعله مترقّباً مألّ الحدث، فهي حين تذكر المكان العام (الطرف الغربي لباريس) تضع له تسمية: (مكان وديان) وعندما تذكر المكان الخاص (كرسيّ يحمل اسمها) تضع له تسمية أيضاً (كرسي وديان)، وهذا التناظر السردى له تأثيره العميق لدى القارئ، فهو يترك انطباعاً أنّ تاجي التي تُطلق العموم وتربطه بالخصوص، لم تفعل ذلك إلاّ للتأكيد أنّ كلّ شيء عندها أو كلّ حياتها أصبحت ترتبط بديان، لأنّها تعود إليها بعد كلّ عموم، أما المفارقة التي ينغلق عليها هذا النص فهي دهشة ومشهد يتكرّران: (تقول كلمتها الأثيرة: مستحيل!) والمفارقة أنّ هذا التكرار اليومي لم يفقد تأثيره عليها، ولم يتغلّب عليه الروتين، بل: (أخاف من التمعّن فيها وهي ترفع سدّادة روجي).

(ينصبون شواهد على قبور الموتى. حجارة محفورة بعبارات قرآنية. أنصاباً متشابهة في أشكالها مهما اختلفت العظام الرّاقدة تحتها. وسيشّم من يقف على قبوري رائحة الحياة

التي عشت، متقلبةً ما بين القداسة والفجور. تفاصيلٌ مغيبةٌ أعود الاحتفاء بها وأوقد لها أعود البخور. أحتفي ببسالي ولا أوجل من حقارتي. هذه أنا. أقول لنفسي إنني طبخةٌ شرقيةٌ مصبوبةٌ في طبق فرنسي/ مستحيل... كل هذا يا مدام؟/ وأكثر! كنتُ فلتانة، بمزاجي/ أكررها بالفرنسية "سالوب". أتلاعب بالكلمات لكي لا أصدم الشابّة المبهورة بي وبثراتي، تبقى الغانية ألطف من المفردة الشائعة على لسان العامة، أخففُ خمره ماضيّ بالماء، بكثير من الماء بوهم أن أنزع عنها التحريم) (كجه جي، 2018 صفحة 27).

في هذه النصّ يحصر السارد/ الشخصية أسلوب الباروديا بالمتناقضات بصوت واحد، قبل أن ينتقل بالنصّ إلى التعددية الصوتية، وهو في كل هذا منفلت من رقابة السارد/ الراوي، وهذه المتناقضات كانت لها دلالتها العميقة، التي حرصت فيها الكاتبة على أن تجعلها قرينة لتناقضاتها النفسية في آخر النص، فهي تبدأ بمتناقضات عامة : (أنصاباً متشابهةً في أشكالها = اختلفت العظام الرأقدة تحتها / وسيشتم من يقف على قبري = رائحة الحياة التي عشت / متقلبةً ما بين القداسة = الفجور / أحتفي ببسالي = لا أوجل من حقارتي) وتنتهي بمتناقضاتها الخاصة: (إنني طبخةٌ شرقيةٌ = مصبوبةٌ في طبق فرنسي / أتلاعب بالكلمات = لكي لا أصدم الشابّة المبهورة بي وبثراتي / أخففُ خمره ماضيّ بالماء = بوهم أن أنزع عنها التحريم) ومع هذه الأسلبة التي يغرق فيها النصّ فإن السارد/ الراوي لا ينسى تأجيح صوت آخر من شأنه أن يمنح النصّ تعددية الصوتية عن طريق وعي الشخصية الثانية المختلف (وديان) لأن الشخصية الأولى في مقام سرد ذاتي تنسب لها أفعال التذكّر بوعي تامّ مستقرّ يبجل ماضيها بممارسات تتعارض مع صوت وديان التي لا ترى ذلك الماضي سوى عبث.

(أربطُ شعراً تاجي بمنديلٍ ملوّن. أستلّ كيسَ زبني من حقيبتي. أنتفُ بالملقِط الشعيرات البيض عند ذقنها وحاجبها وفوق شفيتها. أمر عليها بقلم الحمره الفاتح ذي اللمعة. أنتز البودرة على جبينها وخدنها. ألفتُ شالها الأبيض حول كتفها وأرشُ عطراً على رقبته. أحتفظُ بجيوب الحقيبة بالنماذج الصغيرة التي يوزعونها لدى العطارين. أنظر إليها بسرور. أميرة ناخ بها الزمان، عجوزٌ صغيرةٌ تجرّج تاريخاً أثقل منها، تُقيمُ في شقة متواضعة وتُطعمُ قطط الحبي، لكنّها حين تغني تملك الدنيا) (كجه جي، 2018 صفحة 77).

الباروديا تكمن في سرد التفاصيل هنا، فهو سردٌ يعمق فجوة المفارقة، مفارقة الموقف التي عليها الشخصيتان، وديان وهي تمارس هذا المشهد غير المألوف مع عجوز، وتاجي العجوز التي تحتفي بأفعال وديان، ولم يقف الأمر عند سرد التفاصيل فحسب بل هناك إشاراتٌ تقدح في الذهن وتستوقف القارئ مثل توصيفها لـقلم الحمره ب : (الفاتح ذي اللمعة) فهو استغراقٌ في التفاصيل وإلحاحٌ في استفزاز أفق التلقي، فكان يكفي أن تقول قلم

الحمرة دون التوغّل في توصيفه، ولم يخلُ النصّ من باروديا ساخرة كانت لمجرّد السخرية مثل: (أنتفُ بالملقِ الشعيراتِ البيض عند ذقنها وحاجبيها وفوق شفيتها) لكنّ المفارقة الكبرى أنّ وديان في هذا النص، وهي تمارس السرد الوصفي الذاتي، تصطفّ إلى جانب الجمهور في تلقّي المشهد فهي في عبارة: (أنظر إليها بسورور) تتعرّض للمفاجأة أيضاً عند اكتمال هيئة تاجي وبعدها تنقل اشتغالاتها من شخصيّة تاجي إلى اللغة، فتمارس مفارقاتها اللغوية: (عجوز صغيرة تجرّجُ تاريخاً أثقل منها) فهي لغة مبنية على التناقض والازدواج، لكنّها تحافظ على حياديتها بعيداً عن تدخّلات السارد/ الراوي.

(تغّي لي تاجي يا نبعة الريحان... أنا جمهورها الوحيد الجالس في غرفة خطّارها. تهزُّ رأسها بتأنّ في حركة دائريّة على عادتينا، في الشرق، عندما نطرب. وكنْتُ، حين أعزفُ في الأوركسترا، أختطفُ نظراتٍ إلى المستمعين. أفرزُ من هو أوربيّ ومن هو عربيّ. يهزُّ أهلنا الرؤوس حتى لو غنيت لهم: إحنا مشينا للحرب) (كجه جي، 2018 صفحة 85).

الصوت هنا ضمن محكيّات الراوي/ الشخصية، أي هو صوت متعلّق بالميتاسرد (تغّي لي) لأنّه غير ظاهر في السرد هنا ولكنّه يمنح السرد تعدّدية لسانية، وهو تأسيسٌ للسخرية التي أعقبته (تهزُّ رأسها بتأنّ) وتمنح هذه الصورة سخرية في: (على عادتينا، في الشرق)، وهي أيضاً عبارة تدخل في سلسلة هذا التساخر لتنتهي بالحلقة الأخيرة منها في عبارة: (يهزُّ أهلنا الرؤوس حتى لو غنيت لهم: إحنا مشينا للحرب) هذه اللغة تربط المشهد بالثقافة، فهي تتضمن نبرة متعالية من التهمك المبنى على معرفة تبثيرية في الذوق العربيّ، ذلك الذوق الذي يستند إلى قناعة ثابتة لا تحاول أن تكتنه قيمة عملٍ ما وتكتفي بما مُتاح دائماً.

أقوال الشخصيات: من أشكال إدخال وتنظيم التعدد اللساني في الرواية (المتوقّرة على درجاتٍ مختلفة من الاستقلال الأدبي والدلالي وعلى منظور خاص، هي أقوال الآخرين في لغة أجنبية. وتستطيع أيضاً أن تكسر نوايا الكاتب، وأن تكون بالنسبة له إلى حدٍ ما، بمثابة لغة ثانية) (باختين، 1987، صفحة 84) ويسمها باختين أيضاً "الحوار الخالص" وهي عند أفلاطون المحاكاة المباشرة، أي حوار الشخصيات في ما بينها داخل الحكي، وهي لا تنفصل عن الحوارية الكبرى في النصّ الناتجة عن التهجين والأسلبة (باختين، 1986، صفحة 90)، أي انها جزء من حوارية عامّة. ومن أمثلة ذلك ما جاء في النصّ الآتي:

(من جديد التفتت وديان نحوي وسألتي عن اسمي/ أنا مدام شامبيون./ عفوا يامدام هل أنت من أصولٍ عربيّة؟/ والله يا بنتي لم أعد أدري أين أصلي وفصلي./ حزرت لهجتي. مدت يمانها، بعفوية، وقبضت على معصبي. يدُ غريقٍ تبحثُ عن خشبة. مرّت سنوات على هذا اللقاء. وما زلتُ، حتى اليوم، لا أعرفُ من كانت الغريقة بيننا، والمحتاجة لطوق نجاة) (كجه جي، 2018 صفحة 25).

في هذا النوع من الحوارية يبدو التعدد اللساني الصوتي أكثر جلاءً، لأن من ركائزه الأساسية الخطاب المباشر، الذي يأتي على درجة مختلفة من الاستقلالية تعمل على خلي منظورات مختلفة متعلقة بخاصية الحكي بين الشخصيات، وفي هذا النص نجد أن الراوي/ الشخصية يُسور صوته والصوت الآخر بالسردي الذاتي، أي تكون البداية والنهاية به، دون أن يكون حضوراً للسردي/ الراوي سألتني / ومازلت) وهو أمر يمنح الشخصيات استقلالها وحريةها، ومن شأن ذلك كله أن يجعل أقوال الشخصيات أنفذ في تفرعاتها الدلالية، ومن تلك التفرعات ما نلاحظه في السؤال والجواب، فالجواب الأول مبني على استنكار لا على المباشرة في السؤال من الشخصية الثانية، وهو الأسلوب ذاته الذي تغلق فيه الشخصية الأولى تلك الحوارية، فاعتقادها (حزرت لهجتي) أيضاً لم يكن مبنياً على جواب صريح من وديان، وبهذا تكون الحوارية قد تحققت على أوسع مدياتها في هذا النص، لأنها متعلقة بشخصية تاجي التي رسمت حدودها بعناية استمدتها من اعتبارات نفسية لا تريد أن تنداح في تفاصيلها وتُشغل بها المتلقي بل اكتفت بتأشيرها وإيجازها له دون أن تكبده عناء متابعة الحدث، ودون أن تُلغي مقولات الشخصية الأخرى.

وهناك أسلبة مقارنة لهذا النص نلاحظها في النص الآتي:

(أمدُ يدي وراء أذني لكي ألتقط كلماتها وأردّ عليها، فلا يبدو أنها تسمعني. ضجيج الوفود يعرقل التخاطب. ثم، فجأة، جاءني من ورائي صوت أجش أعرّفه جيداً/ سنيور البادي، من أين لك هذه السنيوريتا الجميلة؟/ سيدي الرئيس شافيز، أقدم لك صديقة عراقية.../ لم أكمل العبارة، تهللت ملامحُه واحتضن كَفها. انطلق يتحدث معها... يطلب مني أن أترجم لها ما يقول. صوتي يضيع في المعمة. والأنسة وديان غير مهتمة بما يقول. ظننت أنه أحد زملائي. لم يبدو عليها أنها تعرف اسمه ولا من يكون. تنظرُ إليه وتهزُّ رأسها لا تعلق على كلامه تتطلع نحو المصورين ولا تفهم لم يركزون عدساتهم عليه. تلتئم الأضواء الخاطفة حوله وحولها. يسألني صحافي من تكون المرأة التي يتحدث معها شافيز) (كجه جي، 2018 صفحة 31).

يقدم هذا النص مقولة الشخصية/ الراوي من خلال السرد الذاتي، الذي يمارسه (منصور البادي) وهو الصوت الثالث من حيث الحضور والأهمية في الرواية موضوع الدراسة، والملاحظ أن تلك الشخصية التي تقمصت دور الراوي عملت على تكثيف الأصوات من خلال الميئاسرد كما كان في النص السابق: (ضجيج الوفود يعرقل التخاطب) فهي أصوات لا تنتهي للسرد لكن عمومها يحشد أصواتاً ذهنية يلتفت إليها القارئ، غير أنها تبقى في إطار الما بعد ولا يمكن لها أن تقدم أية مقولة، وأيضاً تُنهي تلك الشخصية الأقوال بالرجوع أيضاً إلى السرد الذاتي، أما بالنسبة للشخصيات وأقوالها فهي تفتح أيضاً من داخل هذا التسوير

الذاتي: (سنيور البادي، من أين لك هذه السنيوريتا الجميلة) فهذا قول ثالث يُضاف إلى قولين/ شخصيتين هما منصور ووديان، وهذا التشابك الأقوالي يمنح النص حواريته وتعدديته اللسانية، وفي الوقت ذاته يمثل استغناءً واضحاً عن السارد/ الراوي، الذي تشتطُ التعددية الصوتية إقصاءه وإقامة أصوات الشخصيات مقامه.

ويستمر أسلوب الشخصية/ الراوي، بالأسلوب ذاته، أسلوب يسور أقوال الشخصيات بالسرد الذاتي ولا يستغني عن تكريس الميتاسرد حضوراً صوتياً لسانياً لا أقوالياً:

(تدقُ مطرقة الباب بإلحاحٍ على والدتها: أمي، شوفي، هذه مجلة ابنتك! من أين جئت بالفلوس؟/ معونة من الديوان الملكي./ تاجي، لن تكذبي علي! والله العظيم من البلاط./ وكيف وصلت للبلاط؟/ أنا صحفية يا أمي... ألم يقولوا لك ذلك؟/ قالوا ويقولون أشياء أخرى. لا شيء بدون ثمن./ يتجهّم وجه زينة السادات. لم تر تاجي والدّة لا تفرح لابنتها. تغاضت عن الاستقبال المزري وذهبت إلى مسكنها. ستضغُ عريضة الاتهام على الرفّ وتؤجّل المحاكمة) (كجه جي، 2018 صفحة 66).

هنا تُقصى الشخصية/ الراوي، ويؤطر السارد/ الراوي أقوال الشخصية الثانية بإطار السرد ولكنّه الموضوعي، فالنصّ يبدأ ب: (تدقُ مطرقة الباب بإلحاحٍ على والدتها) وينتهي ب: (ستضغُ عريضة الاتهام على الرفّ وتؤجّل المحاكمة) ويبدو أنّ هذا الأسلوب أشبه بمعادل موضوعي يحاول من خلاله السارد/ الراوي أن تسدّ الشخصيات مسدّه، وهي أسلوبية تمنح مساحة للشخصيات بأن تنفرد وتكون هي المهيمنة على السرد، بما يحقّق انعزالاً تاماً عن المؤلف، الأمر الذي يعمل على إظهار وتثبيت أصوات/ أقوال الشخصيات باستقلالية تامّة، وهو كما أسلفنا من اشتراطات التعددية الصوتية في السرد، وكلّ هذا كان تحت تأطير السرد الموضوعي الذي سمح به السارد/ الراوي. وهذه المساحة دفعت الشخصية/ الراوي إلى تكثيف الأقوال عن طريق الميتاسرد، وهو وإن كان تكثيفاً غير حضوريّ سردياً، إلا أنّه لا يتوقف عن الحضور ذهنياً، وهذا المابعد تفضحه عبارة: (قالوا ويقولون أشياء أخرى. لا شيء بدون ثمن) فهي عبارة تتضمن أقوالاً لشخصيات غير حاضرة باسمها، تُشكّل في مضمونها إيديولوجيا اجتماعية خضعت للتلخيص على لسان الأمّ، ليطمّ الحوازل دلالتة المنقسمة بين وعين لغويين، يحمل الأوّل دلالة تُناقض دلالة الآخر، الذي يُلغي حضور الأوّل ويثبت الغياب (المجتمع) حضوراً.

(كنتُ تتحدّثُ بسرعةٍ ولهفة. تريدُ الانتهاء من المجاملات لتدخل في المهمّة. سألتني إن كنتُ أمانع في طلب الكحول. الكوهول. قلّتها كما يلفظها الأجانب. وكذبتُ عليك./ لا أبدأ... خذ راحتك./ ماذا تشربين؟ أي مشروبٍ خفيفٍ على ذوقك./ تذوّقتُ المارتيني روسو ولم أجد،

في الرشفة الأولى، فرقاً بينه وبين عصير التفاح. كشفت سره بعد الرشفة الثانية. نتحدث وتقشّر لي الفستق وتحسني الويسكي، لا تكسره بماء. تقطّر لي عمراً من الممانعة في قده صغير أكرعه في ثلاث جرعات. يمضي الوقت وذكرائك لا تنتهي. يخلو المكان إلا منا. يغلق البارمان العجوز ثلاجته ويذهب لبيته. نتسامر مثل صديقي سفر. وحيدين وثالثنا تاج الملوك (كجه جي، 2018 صفحة 143).

تعود الشخصية/ الراوي هنا من جديد لتعتنق السرّد الذاتي قولاً، عن طريق الخطاب المباشر، والقول الأول يأتي بمثابة مقدّمة تتبى جملة اعتراضية: (الكوهول. قلّمها كما يلفظها الأجنب) وهي أسلوب أشبه بالحيازة اللغوية من طرف (وديان) صاحبة القول الأول التي تستأثر بالحكي، إذ تعاود بعد قول منصور البادي: (ماذا تشربين؟) لتستعيد حيازتها من جديد ولا تتنازل حتى عن الجملة الاعتراضية: (تدوّقت المارتيني روسو ولم أجد، في الرشفة الأولى، فرقاً بينه وبين عصير التفاح) في أسلوب مماثل للقول الأول قبل أن تطرح الشخصية الثانية قولها، غير أن تلك الشخصية هي من يستأثر بالحكي حتى ختام النص: (نتحدث وتقشّر لي الفستق وتحسني الويسكي...) وأكثر ما يلفت القارئ في هذا النص هو ذلك التكتيف الأقوالي الصادر من جملتين: فعلية (نتحدث) واسميّة (وحيدين وثالثنا تاج الملوك) إذ كانت ثالثة في أقوالهم وليس حضوراً.

(يخفت صوته والنّعاس يُذبلُ جفنيّ. غداً سيندّم على هذا البوح. وسأندّم على المارتيني. يهمس وعلامات الأسي على وجهه:/ الشرقيات فح عميق./ سينيور البادي، لا أسمع ما تقول، عندي صمم جزئي./ معقول؟ صرنا اثنين، أنا أيضاً أطرش!/ يُدير لي صفحة وجهه لأرى شريط السّماع في أذنه اليسرى، ثمّ اليمنى، نضحك بتواطؤ. أطرشان بالزّقة. نصمت ونترك للأفكار أن تحوم فوق رأسينا. يشرب ويطلب المزيد) (كجه جي، 2018 صفحة 148).

في التقديم نظرياً لموضوعه (أقوال الشخصيات) قلنا إن هذه الأقوال تستطيع أيضاً أن تكسر نوايا الكاتب، وأن تكون بالنسبة له، إلى حد ما، بمثابة لغة ثانية، وهي لا تنفصل عن الحوارية الكبرى في النص، الناتجة عن التهجين والأسلية، بحسب باختين، ومعنى هذا أن فيها نسبة من الباروديا، وهو ما تحقّق في هذا النص عن طريق التناقضات الآتية: (غداً سيندّم على هذا البوح = وسأندّم على المارتيني/ لا أسمع ما تقول، عندي صمم جزئي = صرنا اثنين، أنا أيضاً أطرش!) حتى يتحقّق التساخر الأكبر: (نضحك بتواطؤ. أطرشان بالزّقة)، فهذا النص قائم في أقوال شخصياته على الأسلية البارودية، غير أن التهجين لم يكن حاضراً بين شخصيتين متسقتين من حيث الإيديولوجيا والذاكرة هما تاجي ومنصور البادي.

الخاتمة:

في ختام هذا البحث، يروم الباحث الإشارة إلى بعض الاستنتاجات التي مثلت نقاطاً مهمة يجدرُ التنويه إليها، منها:

- أول من جعل رواية النبيذة روايةً متعدّدة الأصوات هو الشخصيات الثلاث التي اعتنت الساردة بحضورها ومنحتها انفصلاً تاماً عنها ليتحقّق بذلك صوتها وتعدُّ وعياً لغوياً فارقاً في ما بينها.

- التعددية اللغوية/ الصوتية سجّلت حضورها مستمرةً باستمرارِ السرد على نوعيه الذاتي والموضوعي، فكانت رواية النبيذة بحقّ سرداً يعتمد بنسبة كبيرة على الحوارية التي نظّر لها باختين.

- التهجين عند إنعام كجه جي، لم يكن تهجيناً تقليدياً يراوح بين الطبقيّة والإيديولوجيات بل تعدّاهما إلى منظورات مختلفة وتصنيفات متعدّدة تكاد تكون عصيّة على الحصر.

- الأسلبة البارودية كان حضورها فاعلاً على مستويات متعدّدة هي الأخرى، وهذا الحضور كان محمّلاً بالتناقضات والتعارضات والتساخر الذي حقّق لرواية النبيذة خروجاً عن الأسلوب الواحد.

- أقوال الشخصيات كانت دائماً ما تأتي مسوّرة بالسرد الذاتي، الذي يصدر عن الشخصية/ الراوي، وهو أسلوب من شأنه أن يبرز تلك الأقوال من جهة، ويُفوّض سلطة السارد/ الراوي من جهة أخرى.

- لا يمكن للصوت أن يتحقّق إلاً مستقلاً بانفصاله عن الراوي، ولا يمكن الانفصال عن الراوي إلاً عن طريق السرد الذاتي على لسان الشخصيات داخل النص، وفي هذه الرواية تحقّق السرد الذاتي بنسبة كبيرة تركت فيها الساردة شخصياتها لتخليق حوارية مستمرة وتعدّداً صنفياً وكيفياً في الأصوات.

الإحالات:

- ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1987، الصفحات 7 / 8 / 35.
- حميد لحميداني: (1989). أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة، ط1، 1989، ص 20.
- الخطاب الروائي: ص 35.
- المصدر نفسه: ص 16.
- المصدر نفسه: الصفحتان 44 - 45.
- المصدر نفسه: ص 38.

- المصدر نفسه: الصفحتان 38 - 39.
- أسلوبية الرواية: ص 21.
- الخطاب الروائي: الصفحتان 38-39.
- ميخائيل باختين: شعرية دستوفسكي، تر: د. جميل نصيف التكريتي، د. حياة شرارة، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1986، ص207.
- الخطاب الروائي: ص 51.
- المصدر نفسه: ص 73.
- د. حسين المناصرة: مقاربات في السرد (الرواية والقصة في السعودية)، إربد - الأردن، عالم الكتب الحديث، ط1، 2012، ص3.
- رولان بارت: الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 2002، ص 88.
- الخطاب الروائي: ص 76.
- شعرية دستوفسكي: ص 85.
- إنعام كجه جي: النبيذة. بيروت: دار الجديد، ط1، 2018، الصفحتان 19 - 20.
- النبيذة: الصفحتان 24 - 25.
- المصدر نفسه: ص 48.
- المصدر نفسه: ص 147.
- المصدر نفسه: ص 24.
- المصدر نفسه: ص 26.
- المصدر نفسه: ص 27.
- المصدر نفسه: ص 77.
- المصدر نفسه: ص 85.
- المصدر نفسه: ص 90.
- المصدر نفسه: ص 25.
- المصدر نفسه: ص 31.
- المصدر نفسه: ص 66.
- المصدر نفسه: ص 143.
- المصدر نفسه: ص 148.

Polyphony in Inaam Kachachi's Annabitha

Asst. Prof. Sameer Abbas Kadhim (Ph.D)

College of Education –AL-Mustansiriyah University

samirkaram50@gmail.com

Keywords: Hybridity, Parody, Characters' dialogues

Summary:

Polyphonic novels, in Bakhtin's term-the term polyphony is a concept borrowed from musicology- are the novels that have multivoiced characters meant to avoid unilateral perspective and monotonous language and style. This multivoicedness underpins conflicting perspectives and ideologies. Such multivoicedness is the outcome of decentralization wherein the author grants her characters the storytelling responsibility in an environment that separates the author from her authorship responsibilities; giving those characters a significant margin to show disagree with her and to establish a conflict with her own views via fictional dialogues. Such dialogues are written in such a way as if those characters attempts to evade the authorial control or to stage a rebellion against the author herself when expressing their attitudes towards a particular state of affairs. In such cases, those characters tend to narrate events in their own ways, depending on their personal perspectives, i.e. internal focalization, wherein the narrator provides no information or interpretation unless it is proffered by the narrating character first. This invites the implicit reader to opt for the appropriate ideological stance and perspective, without giving the chance for the narrator to alienate that reader. In this sense, the polyphonic novel differs from the monological novel, which has a unilateral narrator and attitude, as well as unilateral language, style and perspective. The polyphonic novel allows for dialogic pluralism at the levels of the narrators, patterns, characters, readers and ideological positions.