حسن أوريد ورهان التهجين في رواية «الموريسكي» تعدد اللغات وتقاطعات الثقافات

د. رشيد وديجى
أستاذ محاضر مؤهل بالكلية متعددة التخصصات الرشيدية، المغرب
البريد الإلكتروني: oudija1979@hotmail.com
معرف (أوركيد): ٠٠٠٩-٠٠٠٣-٦٩٠١-١٩٥٥

بحث أصيل الاستلام: ٥-١١-٢٠٢٥ القبول: ٣١-١-٢٠٢٦ النشر: ٣٠-٤-٢٠٢٦

الملخص:

تُبرز روايةُ «الموريسكي» لحسن أوريد مأساة المسلمين المطرودين من الأندلس، عبر رؤية سردية هجينة تمزج بين التاريخ والتأمل والبعد الوجودي. يقوم النص على تعدد لغوي وثقافي يستحضر العربية الكلاسيكية والشعر، والقرآن والإنجيل، والقشتالية والتركية والدارجة المغربية، بما يعكس تمزق الهوية الموريسكية بين انتماءات متصارعة. وتُوظَّف الاقتباسات الشعرية من المتنبي والبوصيري وابن عربي لتأكيد قيم الكرامة والصبر والحب الصوفي، بينما تمنح النصوص الدينية عمقًا روحيًّا وتجربة إيمانية قلقة بين الإكراه واليقين. كما يشكل النثر التأبيني مساحةً لتخليد الشخوص وتمجيد التضحية، وإعادة التفكير في معنى الانتماء والخلاص الجماعي. عبر هذا التهجين اللغوي والتناص الديني والجمالي، تتحول الرواية إلى مرآة لهوية ممزقة تبحث عن معنى، ونداءٍ لإعادة كتابة الذاكرة ومساءلة الحاضر عبر استعادة الألم المشترك والكرامة المهدورة.

الكلمات المفتاحية:

التهجين اللغوي؛ الهوية الموريسكية؛ التناص الديني؛ السرد التاريخي؛ تعدد الأصوات؛ الذاكرة.

للاستشهاد/ :Atif için / For Citation وديجي، رشيد. (٢٠٢٦).حسن أوريد ورهان التهجين في رواية «الموريسكي» تعدد اللغات وتقاطعات الثقافات. ضاد مجلة لسانيات العربية وآدابها. مج٧، ع١٣، ٢٦٣- ٢٨٧
/ /https://www.daadjournal.com

Hassan Aourid's al-Mūrīskī and the Stakes of Hybridity: Multilingualism and Cultural Intersections

Dr. Rachid OUDIJA

Assistant Professor, Polydisciplinary Faculty of Errachidia, Morocco
E-Mail: oudija1979@hotmail.com
Orcid ID: 0009-0003-6901-1955

Research Article Received: 05.11.2025 Accepted: 31.01.2026 Published: 30.04.2026

Abstract:

narrative vision that brings together history, reflection, and existential questioning. The novel is shaped by linguistic and cultural plurality, drawing on classical Arabic, poetry, the Qur'an and the Bible, Castilian, Turkish, and Moroccan Arabic. This multilingual texture reflects the fractured Morisco identity, suspended between conflicting affiliations and competing forms of belonging. Poetic quotations from al-Mutanabbī, al-Būṣīrī, and Ibn ʿArabī affirm values of dignity, patience, and Sufi love, while religious intertexts give the narrative spiritual depth and express an anxious experience of faith caught between coercion and certainty. Elegiac prose also functions as a space for memorializing characters, honoring sacrifice, and rethinking belonging and collective salvation. Through linguistic hybridity and religious and aesthetic intertextuality, the novel becomes a mirror of a wounded identity in search of meaning, and a call to rewrite memory and interrogate the present through the recovery of shared pain and violated dignity.

Keyword:

Linguistic Hybridity; Morisco Identity; Religious Intertextuality; Historical Narrative; Polyphony; Memory.

تقديم:

تشكّل رواية «الموريسكي» لحسن أوريد لحظةً سرديةً مكثفة تنبع من صدمة تاريخية عميقة، وهي مأساة المسلمين المطرودين من الأندلس في مطلع القرن السابع عشر. غير أن ما يميز هذا العمل ليس فقط مادته التاريخية، بل الطريق التي اختارها الروائي لسردها. فالرواية تتكئ على خطاب سردي غني، ينهل من لغات متعددة، ويستدعي مرجعيات متقاطعة: دينية، أدبية، تراثية، وفكرية، مما يجعلها نصًا هجينيًّا بامتياز.

في هذا الإطار، يستثمر السارد لغة أدبية شعرية ونثرية تكشف عن ذائقته الجمالية، إلى جانب توظيف متنوع للخطاب الديني من القرآن والإنجيل، فضلًا عن إشارات لغوية إلى الإسبانية، القشتالية، التركية، والمغربية الدارجة. هذا التعدد ليس مجرد زخرفة أسلوبية، بل هو تعبير عن أزمة هوية وتمزق ثقافي يعيشه السارد، ويُعبّر عنه بلغة تمثل انعكاسًا لمصيره المتشظي.

انطلاقًا من هذا، يُمكن أن نطرح الأسئلة التالية:

كيف يوظف الروائي هذا التعدد اللغوي والديني في بناء الرواية؟

هل يشكل هذا التعدد عنصرَ إثراء جمالي فقط، أم يُعبر أيضًا عن صراع داخلي للسارد وشخوصه؟

إلى أي حد يمكن اعتبار رواية «الموريسكي» نصًا ما بعد حداثي يشتغل على تفكيك الخطابات الكبرى (الدين، والتاريخ، ثم الهوية)؟

١-البعد الأدبي في لغة السارد: جمالية التهجين التعبيري

إن الرواية بحكم قالبها المفتوح ونزعتها الاستيعابية، تسمح بأن تدخل إلى تركيبها جميع أشكال الأجناس التعبيرية، سواء أكانت تنتمي لسجلات أدبية (قصص، أشعار، مسرح...) أم لسجلات غير أدبية (نصوص علمية، تاريخية، جغرافية...). وتحتفظ تلك الأجناس داخل الرواية، عادة بمرونتها الدلالية وأصالتها الأسلوبية.

وهذه الأجناس التعبيرية المتخللة رغم احتفاظها بشكلها الأسلوبي إلا أنها تتكيف

دلاليا[1] مع النسق الدلالي العام للنص الروائي. لذلك يقول باختين: «إن تنضيد اللغة إلى أجناس، مهن، مجتمعات (بالمعنى الضيق) رؤيات للعالم، توجهات، فرديات، وتعددها اللساني الاجتماعي(لهجات) عند دخولها إلى الرواية ينتظمان داخلها بطريقة خاصة فيصبحان نسقا أدبيا أصيلا يقود وينسق تيمة الكاتب القصدية».[2]

مما يعني أن الأجناس التعبيرية المتخللة الأدبية وغير الأدبية «بدخولها إلى الرواية، تفقد صفة كونها أنواعا أدبية مغلقة، إنها تخضع لمحاكاة ساخرة، وتكف عن أن تكون ما كانت عليه قبل أن تدخل إلى الرواية. غير أن هذه الأجناس من جانب آخر أساسي، تحافظ عند دخولها إلى الرواية على مرونتها الدلالية ونسقها الأسلوبي، كما أنها تؤثر أسلوبيا على لغة الرواية. فالأمر إذن، لا يتعلق بلغة، وإنما بحوار لغات»[3].

ارتباطا بهذا التصور، تقوم رواية «الموريسكي» على تفعيل البلاغة كآلية سردية، تتجاوز الزخرفة اللغوية لتؤدي دورًا جوهريًّا في بناء المعنى وتشكيل الهوية. فالسارد – الذي يمثل امتدادًا لبطل الرواية شهاب الدين أفوقاي – لا يكتفي بنقل الأحداث، بل يعيد صياغتها بلغة محمّلة بكثافة شعرية ونثرية. هذا الاستخدام المكثف للأدب الكلاسيكي (المتنبي، البوصيري، ابن عربي...) يُرسّخ حضور المثقف داخل السرد، ويجعل من النص فضاءً للتداخل بين الحكي والتأمل الفلسفي.

إن هذا البُعد الأدبي لا يشتغل فقط على مستوى الشكل، بل يمتد إلى الوظيفة: إذ يتحول إلى وسيلة لفهم الذات والتعبير عن قلقها وتمزقها. فالجماليات الشعرية تُستخدم لإعادة تشكيل الذاكرة، بينما تُوظف الخطابة النثرية في مشاهد الرثاء والتأبين لتكثيف الحس التراجيدي، ما يجعل النص أقرب إلى المونولوج الداخلي الذي يعبر عن جرح حضاري ووجودي عميق. بهذا المعنى، تتحول الرواية إلى سجلّ لغوي يحفر في الألم، ويقارب التاريخ من خلال الكلمة المؤلمة والمؤثرة.

لغة السرد في «الموريسكي» ليست لغة حيادية أو إخبارية، بل هي لغة أدبية مشحونة بالمراجع الثقافية والجمالية. السارد يستثمر الشعر والنثر بطريقتين: الأولى فنية جمالية تخلق إيقاعًا وعمقًا، والثانية وظيفية تعكس الموقف الداخلي للشخوص. نلاحظ هذا

(١) سوسيولوجية الرواية: البنية واللغة: ١٣٩

(٢) الخطاب الروائي: ٥٩.

(٣) التعدد اللغوي: أشكاله وصيغه: ١٣.

جليًّا في استشهاد السارد بأشعار تعكس الحنين للأندلس والاعتزاز بالكرامة مثل:

١-١ اللغة الأدبية الشعرية:

تتجلى هذه البلاغة أولًا في توظيف الشعر العربي القديم، ليس كزخرفة، وإنما كآلية استرجاعية تستدعي الذاكرة الثقافية الجمعية للأندلس. فعلى سبيل المثال، بيت عبد العزيز الفشتالي[١]:

يا أهل الأندلس لله دركم ماء وظل وأنهار وأشجار

ما جنة الخلد إلا في دياركم ولو تخيرت هذا كنت أختار

لا تحسبوا في غد أن تدخلوا سقرا فليس تدخل بعد الجنة النار

يمثل أكثر من مجرد حنين للمكان، بل يُعاد إنتاجه في سياق سردي يُمسرح الاغتراب الحضاري. هذا الاستدعاء يُعزز مفهوم الحنين اللساني حيث تصبح اللغة ذاتها أداة استعادة لزمن مفقود ومجال لإعادة تشكيل الهوية.

من أبرز ملامح البلاغة الأدبية في الرواية، التوظيف الذكي للنصوص الشعرية الكلاسيكية (المتنبي، والبوصيري، ثم ابن عربي)، ليس فقط كاقتباسات زخرفية، وإنما كعناصر سردية حوارية، تدخل في صميم تكوين الشخصية وأزمتها، بل وتعيد تشكيل اللحظة التخيلية من داخل معجم ثقافي مشترك.

١-١-١ المتنبي: استدعاء الكبرياء في زمن الانكسار:

البيت الذي أورده السارد للمتنبي:

غير أن الفتى يلاقي المنايا كالحات ولا يلاقي الهوانا[٢]

يحضر في الرواية في لحظة مواجهة بين السارد والواقع المفروض عليه، إن استحضار هذا البيت تحديدًا، والذي يتموقع داخل سياق شعري يُمجّد الشجاعة

(١) الرواية: ٧٠.

(٢) الرواية: ١٠٢.

والكرامة، ليس بريئًا؛ فهو يُستخدم كآلية نفسية لتعويض الإذلال الذي تتعرض له الشخصية الموريسكية. بهذا المعنى، يتحول النص الشعري إلى خطاب مقاومة داخلي - بلاغة الاستدعاء القيمي- حيث لا يُستعاد المتنبي فقط كرمز للبلاغة، بل كصوت داخلي يُقوي ذاتًا مكسورة.

تبعا لهذا الفهم، يعتمد الروائي على حجة السلطة، من خلال استدعاء شخصيات وازنة ذات سلطة معرفية في الثقافة العربية القديمة، مستثمرًا هيبة هؤلاء الأشخاص للتأثير في المتلقي وحثّه على قبول أطروحته(١).

هذا الاستدعاء يندرج ضمن ما يسميه بول ريكور Paul Ricœur بـ «الذاكرة التأويلية»(٢)، حيث لا يُستخدم النص لإعادة الماضي كما هو، بل لتأويل الحاضر انطلاقًا من رمزية الماضي.

١-١-٢ الإمام البوصيري: الدين والتزكية الأخلاقية:

البيت الذي أورده السارد للبوصيري:

بالمعاصي كسر شهوتها إن الطعام يقوي شهوة النهم(٣)

يظهر كمقولة أخلاقية، تُستدعى في لحظة تأمل سلوكي أو روحي. هذا البيت يتجاوز البعد الديني الظاهر ليصبح أداة للحوار الداخلي بين الجسد والروح، بين اللذة والانضباط. وهنا يُفعل النص الشعري في خدمة الوعي الأخلاقي للشخصية، ويُحول الاقتباس إلى نوع من ''الوصية الذاتية''.

في السياق السردي، لا يُوظف هذا البيت إلا بعد أن تكون الشخصية قد خبرت نوعًا من التحدي الداخلي، مما يُرسّخ الشعر كأداة إرشاد وجودي تتقاطع مع البنية الفكرية للرواية.

(١) نظرية الحجاج عند شاييم بيرلمان: ٧٩.
(٢) ينظر التاريخ، الذاكرة، النسيان.
(٣) الرواية: ١٥١.

١-١-٣ ابن عربي: التصوف والتأمل في الهوية:

البيت الذي أورده السارد لابن عربي:

أدين بدين الحب أنّى توجّهت ركائبه، فالحبّ ديني وإيماني[١]

هو لحظة ذروة روحية في الرواية- «ابن عربي» لا يُستدعى هنا باعتباره شاعرًا فقط، بل كممثل لرؤية كونية وصوفية للهُوية والانتماء- في زمن التهجير والمراقبة العقائدية، يُعيد هذا البيت تعريف الإيمان من منطلق كوني وإنساني، يعلو على الاختلافات الطائفية والمذهبية.

الاقتباس هنا يُجسد نزعة تفكيك الانتماءات القسرية التي يعيشها البطل، ويقترح بديلًا روحيًّا أرحب، وهو ما يجعل من الحضور الصوفي داخل الرواية طرحًا فلسفيًّا لا مجرد لون ثقافي.

ما يجمع هذه الاستشهادات هو أنها تدخل في علاقة «حوار داخلي» مع الشخصية الساردة، وتُستخدم لتأويل التجربة أو التفاعل معها. وهذا يلتقي مع مفهوم ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine للحوارية [٢](Dialogisme)، حيث تُصبح الأصوات المتعددة داخل النص، بما فيها الأصوات الشعرية، عناصر فاعلة في بناء المعنى، لا مجرد خلفية. يبدو أن الحوارية، من خلال القول السابق، ترتبط بعدة عناصر ومكونات يتأسس عليها الجنس الروائي، مما يجعل النص الروائي عند باختين مجالا حواريا لتقاطع والتقاء مجموعة من الأصوات والنصوص. من هنا، تبرز القيمة الاجتماعية للحوارية، لأن النص الروائي لا يعيش في عزلة ولا ينطلق من فراغ.

بهذا المعنى، تتجاوز الرواية البنية الأحادية للصوت السارد، لتُقيم «حوارات داخلية» بين الماضي والحاضر، بين النص الأدبي والذات المعذبة، وبين الذاكرة الثقافية وسياق التمزق الهوياتي.

(١) الرواية: ١٣٢.

(٢) ينظر شعرية دوستويفسكي.

١-٢ اللغة النثرية الجمالية: بلاغة المرثية وتأملات الذات الجماعية:

يشكل الحضور المكثف للغة النثرية الجمالية في الرواية مكونًا أساسيًّا من بلاغة الرواية، إذ لا يُكتفى فيها بوظيفة السرد التقريري، بل يُعاد تشكيل النثر بوصفه حقلًا تعبيريًّا يزاوج بين الشعرية والخطابة والتأمل الفلسفي. وتُمثّل مرثية «روديس»[١]، التي تمتد على صفحات عديدة، أحد أبرز النماذج على هذا التوظيف الجمالي للنثر، حيث تتحول لحظة التأبين إلى نص سردي مفعم بالدلالة السياسية والوجودية.

بعبارة أخرى، إن مرثية «روديس» لا تُرثي فقط شخصية، بل تُرثي زمنًا، وتحاكم ذاكرة، وتُعيد ترتيب مفاهيم مثل البطولة، والإيمان، والانتماء، من داخل لغة تجمع بين التأمل والإبداع في آن.

١-٢-١ البلاغة التأبينية وشعرية الفقد:

تفتتح مرثية «روديس» بجملة ذات طابع أسطوري – رمزي: «مات من غير قبر ذاك الذي كان أفضلنا، لكن قلوبنا قبر له»[٢]، هنا نواجه استعارة كبرى تُحوّل القبر من مكان مادي إلى فضاء شعوري، لتُرسّخ فكرة أن الذاكرة الجماعية هي الحاضن الحقيقي للمناضل أو الشهيد. هذه التقنية تُعيدنا إلى تقليد بلاغي نجد جذوره في الخطاب العربي القديم، لكنها تُعاد صياغتها في سياق حداثي مسكون بالسؤال حول معنى الفعل، والمآل، والانتماء.

ثم يُواصل النص تأسيس رمزية «روديس» بوصفه صورة مضاعفة للجماعة: «كان يشبهنا لأنه كان يحمل نفس الجراح والآلام، وكان أفضلنا لأنه ترجم الجراح والآلام إلى أفعال»[٣]، هذه الجملة تُبلور ما يمكن تسميته بـ بلاغة البطولة التراجيدية، حيث لا يُمجد البطل الخالي من العيوب، بل «رجل الفعل»[٤] حتى حين يُخطئ، ويُعمّق الكاتب هذا الموقف بنفي صريح لمثالية الخمول: «أخطاؤه ترفعه لأنها أخطاء رجل

(١) الرواية: ١٩٥-١٩٧.
(٢) الرواية: ١٩٥.
(٣) الرواية: ١٩٦.
(٤) الرواية: ١٩٦.

فعل. كان براء من تعازيم الكسالى وتخرصات الحالمين،[١]»، إن الخطأ هنا ليس عنصرًا سلبيًّا بل دلالة على الحضور والتأثير، في انسجام مع رؤية وجودية تعلي من شأن الفعل مقابل القول.

١-٢-٢ نقد الهويات القاتلة[٢] وصياغة انتماء إنساني:

من أبرز عناصر النص النثري في هذه المرثية هي إعادة النظر في الهويات المفروضة دينيًّا أو سياسيًّا: «لم يولد معاديا لإسبانيا، لكن إسبانيا معينة جعلته خصما لها... كان مسيحيا على طريقته، وحين صار مسلما لم يكن ذلك على طريقته[٣].» هذه العبارات تفكك الحدود الصلبة بين الأديان والهويات، وتُبرز أن الانتماء لا يُحدد خارجيًّا، بل هو نتيجة لمسار معقد من المعاناة والاختيار والرفض.

يوظف الروائي هنا ما يمكن تسميته بـ السرد الجدلي، حيث يُطرح موقف ويُدحض من داخله، ليتم التأكيد في النهاية على أن «العنف لم يكن جبلة ثانية فيه وإنما رد فعل»[٤]، ما يعيد تعريف المقاومة من موقع أخلاقي/وجداني لا أيديولوجي.

١-٢-٣ تأمل روحي في معنى الإيمان:

يتحول السرد في المقطع الأخير إلى خطاب وجودي-ديني، حيث يُعاد طرح العلاقة مع الله خارج نمط التلقين أو التوارث: «فالله بحث وكدح، وفي هذا السعي، لا يتوارى الشك لكي لا يسمح لليقين أن يملك شغاف النفس.[٥]» هذه الجملة تمثل ذروة التأمل، وتُبرز بجلاء المنظور الصوفي/الفلسفي للإيمان الذي تنبني عليه شخصية «روديس». فالمؤمن ليس من يحمل اليقين، بل من يسعى إليه ويُشكك فيه باستمرار كي لا يُفرغ الإيمان من روحه.

(١) الرواية: ١٩٦.
(٢) ينظر الهويات القاتلة.
(٣) الرواية: ١٩٦.
(٤) الرواية: ١٩٦.
(٥) الرواية: ١٩٦.

١-٢-٤ الوظيفة الجمالية للنثر التأبيني: خطاب يتجاوز الموت:

تتجاوز مرثية «روديس» الطابع الجنائزي لتصبح نصًا تأسيسيًّا للرؤية الروائية ككل، حيث يتداخل الحكي مع التأمل، والذات مع الجماعة، والتاريخ مع الذاكرة. النثر هنا ليس وسيطًا بل هو المحتوى نفسه، يُمارس التحليل والنقد والتقويم عبر اللغة، ويقترح بدائل رمزية للفهم، والانتماء، والكتابة.

يمثل هذا النموذج من الكتابة النثرية في الرواية خروجًا عن الخطاب التقريري التقليدي نحو كتابة هجينة، تُمارس فيها البلاغة أدوارًا متعددة: أولًا، يتم شعرنة الحدث دون المساس بالبنية السردية، مما يمنح القارئ تجربة مغايرة في تأمل الوقائع. كما يساهم هذا الأسلوب في تأريخ وجداني للألم الجماعي، فيستحضر المعاناة والتجارب المشتركة للأفراد من خلال أبعاد عاطفية عميقة. علاوة على ذلك، يعيد النص صياغة القيم خارج التصنيفات العقائدية والسياسية الضيقة، ليقدم رؤية أوسع وأكثر إنسانية. وأخيرًا، يمنح هذا النوع من الكتابة الذات المنفية مساحة للتعبير الحر، مما يتيح لها تجاوز الحدود الضيقة للهوية والانتماء، وتفتح أمامها آفاقًا جديدة للوجود والاعتراف.

١-٢-٥ تأبين «فنيش»: النثر الجمالي بوصفه بلاغة أخلاقية ومرآة لمشروع جماعي:

إذا كانت مرثية «روديس» قد اشتغلت على استحضار البطل التراجيدي الذي يحمل جراح الجماعة ويجسد تمزقاتها، فإن كلمة السارد في تأبين «فنيش»[1] يتحول إلى خطاب نقدي وجودي يُعيد تموقع الموت داخل جدلية الخير والشر، والذاكرة والنسيان، والفعل والخذلان. بلاغيًّا، يستثمر النص أدوات النثر الفلسفي والخطاب الديني في آن واحد، ليفتح أفقًا تأويليًّا يتجاوز شخصية «فنيش» إلى مساءلة الأحياء أنفسهم.

١-٢-٦ البلاغة التأملية: إعادة تعريف الموت والخلود:

الافتتاحية تحمل طابعًا دينيًّا مباشرًا: «كل نفس ذائقة الموت، هكذا يقول القرآن

(١) الرواية: ٢٠٥-٢٠٧.

الكريم، لكن الموت لا ينهي أفعال الخيرين.[١]» هنا يُفتح النص بمقتبس قرآني، لكن سريعًا ما يُنزَح من وظيفته الختامية إلى تأويل جديد: الموت ليس نهاية، بل بداية للامتحان الأخلاقي لمن بقي حيًّا. وهنا تُوظف البلاغة النثرية لتقويض التصورات السكونية للموت، وتحويله إلى فرصة للوعي واستمرارية الفعل.

واسترسال السارد بقوله: «لكن الروح أبدية كما هي كذلك أعمال الشخص وأفكاره[٢].» يعكس بُعدًا روحيًّا يتناغم مع نزعة فلسفية ترى أن الوجود الحقيقي لا يُقاس بالزمن، بل بالأثر. هذه الفكرة تقابل تمامًا فكرة الخلود الرمزي في الفكر الأخلاقي العربي الإسلامي.

١-٢-٧ خطاب نقدي للمجتمع والذاكرة: بلاغة اليقظة الأخلاقية:

في فقرة شديدة الكثافة، ينتقل النص من الرثاء إلى نقد اجتماعي/سياسي: «أما إن نسينا إنجازاته، فسنكون قد ساهمنا في موت روحه. سينهض دجالون سيستولون على منجزاته.[٣]» هذا المقطع يؤسس لما يمكن أن نسميه بلاغة المساءلة الأخلاقية، حيث لا يُكتفى بتأبين الميت، بل يُساءل الأحياء عن وفائهم، واستعدادهم لحماية ذاكرته من «الدجالين» الذين يُمثلون رمزيًّا قوى التزييف والانتهازية.

وأما قول السارد:»فالشر لا يوجد لذاته، ولا الخير كذلك، وإنما الإنسان هو من يحملهما»[٤] هي لحظة ذروة في التأسيس الفلسفي لمفهوم الأخلاق داخل النص. إنها بلاغة ثنائية الوجود (النور/الظلمة) حيث يتحمل الإنسان المسؤولية لا عن مصيره فقط، بل عن جوهر الخير والشر في العالم.

١-٢-٨ الوظيفة الرمزية لسرد النبي موسى: النثر كوعظ أنثروبولوجي:

يُوظف السارد قصة موسى عليه السلام بطريقة فنية: «حين رأى نارا في قنة الجبل،

(١) الرواية: ٢٠٦.
(٢) الرواية: ٢٠٦.
(٣) الرواية: ٢٠٦.
(٤) الرواية: ٢٠٦.

وعاد إلى أهله ليأتي لهم بقبس.[1]» هذا المشهد لا يُروى كقصة دينية تقليدية، بل يُعاد إنتاجه كـ مثال للقيادة التواضعية، ولتمثيل فكرة «القيادة الجماعية» ضد «الزعامة الفردية المتعجرفة». الجملة المفتاحية: «فالعجرفة لمن هو مؤتمن على مصائر الناس سبيل الضلال. لا خلاص إلا مع الجماعة».[2] تُرسخ رؤية اجتماعية أخلاقية تُعارض النرجسية السياسية وتُؤمن بالعمل الجماعي كمنهج للخلاص. هنا يُوظف النثر بوصفه حاملًا لقيمة أخلاقية جماعية، لا فقط أداة بلاغية.

١-٢-٩ الاستمرارية بوصفها فعلًا جماعيًّا:

ينهي السارد التأبين بهذه العبارة: «لنمسك الجمرة نحن أيضًا، من أجل الآخرين، ومن أجل أهلينا» [3]. هنا يتحول الميت إلى رمز يتجاوز ذاته، وتُطرح رسالته بوصفها ملكًا جماعيًّا مفتوحًا لا يتحدد بالقرابة أو الانتماء. هذه الصيغة تُنتج بلاغة استمرارية، تجعل من تأبين الفرد تأسيسًا لمشروع جماعي أخلاقي مفتوح.

يُمارس تأبين «فنيش» ثلاث وظائف بلاغية وفكرية متداخلة، تكشف عن عمق التجربة وتعدد أبعادها: فهو من جهة يُؤدي وظيفةً وجوديةً تُعيد تعريف الموت لا كنهاية، بل كعبورٍ نحو الخلود من خلال الأثر والذاكرة؛ ومن جهة ثانية، يضطلع بوظيفة نقدية تُحذّر من ضياع ذاكرة المناضلين وسط ضجيج الزيف والدجل، حيث يُطارد النسيان الحقيقة ويُزيّن الكذب نفسه برداء البطولة؛ أما من جهة ثالثة، فإنه يُقدم درسًا تربويًّا جوهريًّا: لا فوز فرديًّا ممكن، بل الخلاص مشروط بوعي جماعي يُؤمن بالتواضع ويستلهم من نور التجارب المشتركة.

وهكذا يتحول النثر في هذا المقطع من خطاب جنائزي إلى وثيقة قيمية/أخلاقية تُخاطب الوعي الجمعي وتعيد ترتيب المفاهيم الجوهرية للحياة، الموت، والالتزام الأخلاقي.

(١) الرواية: ٢٠٦.
(٢) الرواية: ٢٠٦.
(٣) الرواية: ٢٠٦.

٣- البعد الديني في الخطاب السردي: تأويل هوياتي للتعدد العقائدي:

تحضر المرجعية الدينية في الرواية كعنصر بنيوي يُسهم في تشكيل الخطاب السردي وفي بناء العالم الروائي. فالمزج بين الآيات القرآنية والمواعظ الإنجيلية ليس مجرد استعراض للثقافة الدينية، بل هو انعكاس لواقع الشخصية الممزقة بين ثقافات وديانات متعددة. إن حضور هذا التداخل يشكل شكلًا من أشكال الحوار بين الأديان، يعكس من جهة اطلاع السارد على تراثين دينيين كبيرين، ومن جهة أخرى يعكس التجربة الروحية العميقة لشخصية خرجت من رحم الأزمة الحضارية.

تُوظّف النصوص الدينية كأدوات بلاغية ووسائط دلالية، تكتسب أحيانًا طابعًا وجوديًّا: فالقرآن يُستدعى عند مواجهة الفقد أو استحضار المصير، في حين تُستحضر الصلاة المسيحية كصوت داخلي ينبئ عن أمل، أو طلب نجاة. إن هذا التداخل لا يسعى إلى تذويب الفروق العقائدية، بل يُبرز المفارقة بين الهويات الدينية التي تعيشها الشخوص، خاصة في سياق النفي والمنفى، ويُحيل على جدلية الخلاص والعقاب، الإيمان والشك، وهي ثنائيات حاضرة بقوة في أدب ما بعد الهزيمة والانكسار.

بهذا المعنى، فإن الدين يتحول في النص إلى أداة تأويل لهوية مأزومة، تعيد من خلالها الشخصية المركزية- شهاب الدين أفوقاي - بناء تصورها عن الذات والعالم، من خلال مرجعية مزدوجة: إسلامية- مسيحية، تجعل من البعد الديني موضع تمفصل بين الانتماء والمقاومة.

٣-١ التعدد العقائدي بين الاستدعاء النصي والتناص الرمزي:

يوظف النص الروائي بشكل مكثف ومقصود آيات قرآنية ومواعظ إنجيلية، في ما يشبه تقنية «التناص الديني»، لكنها تتجاوز الوظيفة التجميلية أو الإيحائية، لتتخذ وظيفة معرفية وتأويلية.

إن استقطاب الرواية للتناص -وعلى خلاف باقي الأجناس الأدبية- يجد تبريره الأساس، في عدم اكتمال الجنس الروائي، وانفتاحه على حفريات نصوصية مختلفة الأنواع واللغات، يدخل في حوار معها سواء على مستوى الشكل أو المضمون. ويجد هذا التناص تحققه النصي في الرواية، لأنها أكثر الأجناس الأدبية تشخيصا للغات

المجتمع والذاكرة، انطلاقا من بنيتها المرنة، وقدرتها على امتصاص الأنواع الأخرى: الشعر والقصة والمسرح، بوصفها أجناسا أدبية، والتاريخ والجغرافية والفلسفة... بوصفها أجناسا غير أدبية. وإذا كانت هذه النزعة الاستيعابية تعكس انفتاح وهجانة الجنس الروائي، فإن هذا لا يمنع من احتفاظ الرواية بخصوصيتها، لأنها لا تتعامل مع هذه الأجناس المتخللة واللغات بحياد مطلق، وإنما تستدرجها لتخلق منها بنيتها الخاصة التي تقوم على التعدد اللغوي الموجه قصديا نحو تعدد الأصوات.

والتناص كما أصبح معروفا في الأدبيات النقدية المعاصرة يشير إلى طبيعة العلاقات التي تربط نصا بآخر، وإلى نوعية التفاعلات القائمة بين النصوص عن وعي أو غير وعي. وأي نص لا يمكنه إلا أن يؤثر في غيره من النصوص ويتأثر بها. وداخل هذا الجدل من العلاقات المتغيرة، يتفاعل النص مع غيره من النصوص، ويتناسل حتى يصبح كيانا قائم الذات. لهذا يمكننا الذهاب إلى أن التناص شيء لابد منه، بحيث تغدو علاقة النص بالتناص شبيهة بحالة الشاعر الجاهلي، حينما قال: «وإنك كالليل الذي هو مدركي». بمعنى، أنه، لا يستطيع أي نص أن يتملص من استضافة آثار رواسب النصوص السابقة عليه، أو المعاصرة له، لذلك يقر «لوران جيني» بأن «العمل الأدبي خارج التناص يصبح ببساطة غير قابل للإدراك»[1]. الشيء الذي نستنتج منه، أنه داخل مسالك التناص يؤسس النص نصيته وأدبيته، ويشيد إبداعيته.

٣-١-١ الخطاب القرآني: استدعاء للانتماء واليقين:

الآيات الموظفة لا ترد بشكل عشوائي، بل تم اختيارها بما يخدم حالة الصراع الداخلي ويعمّق من دلالة المحنة: ﴿ إياك نعبد وإياك نستعين ﴾[2]]سورة الفاتحة: ٥/١[تُستعمل في لحظة تأمل داخلي، وتُمثل صرخة إيمانية تؤكد التمسك بخطّ روحي رغم الانفصام الظاهري.

﴿ إن الله لا يغير ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم ﴾[3]] سورة الرعد: ١١/١٣[تأخذ

(١) La Stratégie de la Forme, Poétique: ٢٥٧.
(٢) الرواية: ١١٩.
(٣) الرواية: ١٦٤.

بعدًا تحفيزيًّا- أخلاقيًّا، وتدفع القارئ إلى قراءة المأساة الموريسكية كمحنة ذات أبعاد حضارية تستوجب مراجعة داخلية.

﴿ تلك الأيام نداولها بين الناس ﴾ [سورة آل عمران: ١٤٠/٣] في الرواية[١] تُوظف لتعزيز البعد التاريخي حيث يُنظر إلى سقوط الأندلس كدورة من دورات الزمن، لا كقدر مطلق.

٣-١-٢ توظيف الموروث الإنجيلي: الدين المفروض والانكسار المشترك:

تُوظَّف المقاطع الإنجيلية في «الموريسكي» بوصفها تجليًّا دلاليًّا لحالة وجودية مركبة يعيشها البطل شهاب الدين، حيث تتداخل مرجعيته الإسلامية العميقة مع واقع مفروض تنصيريًّا. هذا التداخل لا يهدف إلى خلق تناغم عقائدي، بل يُبرز الصراع الداخلي بين إيمان مكبوت وممارسات دينية سطحية مفروضة تحت الإكراه.

على سبيل المثال، نقرأ: «أبانا الذي في السماوات. ليتقدس اسمك، ليأت ملكوتك (...) ولا تدخلنا في تجربة غواية. لكن نجنا من الشرير، لأن لك الملك والقوة والمجد إلى الأبد. آمين» [٢].

إن تكرار هذه الصلاة، في سياق الإكراه على التنصير، يعكس المفارقة الوجودية التي يعانيها البطل: فهو يُنطق بكلمات إيمان لا يؤمن بها، في طقس يومي خالٍ من التماهي الروحي، لكنه أيضًا لا يخلو من بعد إنساني أوسع يتجاوز العقيدة، ليطال مشاعر الخوف من الشر، والرجاء في الخلاص.

الخطاب السردي يُصعّد هذا التوتر عبر استدعاء مقاطع من سفر المزامير، بما فيها: «أحبائي وأصحابي يقفون تجاه جرحي بعيدا، وأقاربي نأوا عني (...) وأنا كالأصم لا أسمع، وكالأبكم لا أتكلم (...) لا تتركني يا إلهي، لا تنأ عني. يا خلاصي.»[٣]

هذا المقطع، وإن كان من الكتاب المقدس، يُستعاد ضمن السياق السردي لتأدية وظيفة تعبيرية وجودية، تعكس العزلة الوجودية الكاملة التي يعيشها البطل. فالكلمات

(١) الرواية: ١٦٤.
(٢) الرواية: ٢٣.
(٣) الرواية: ١٥٧.

تعكس خذلان المجتمع، وخيانة الأقربين، وغياب أي سند إنساني أو روحي ملموس. هنا، لا تعود الديانة المصدرية للنص ذات أهمية بقدر ما يُصبح النص نفسه حاملًا لمعنى إنساني مشترك حول الألم، التضرع، والانكسار.

إذن، فإن استدعاء المواعظ الإنجيلية في» الموريسكي» ليس مجرد توظيف ثقافي أو زخرفي، بل هو استراتيجية سردية متعددة الوظائف:

من جهة، يُشير إلى قسرية الواقع الموريسكي بعد التنصير.

ومن جهة أخرى، يُعبر عن تجربة روحية كونية تتجاوز الانتماء الديني، لتعيد ربط الإنسان بالمعنى في لحظة انهيار.

هذا التناص الإنجيلي - القرآني يكشف عن رؤية سردية هجينة، لا تؤمن بالتفوق العقدي، بل تسعى نحو تجذير الإيمان كقيمة وجودية مشتركة. خاصة وأن التهجين يتضمن «في جوهره المزج المتزامن لعناصر ثقافية منفصلة سابقا، لخلق معان وهويات جديدة». [1]

٣-٢ من التعدد العقائدي إلى الهجنة الهوياتية:

إن التقابل بين الخطاب القرآني والإنجيلي لا يُفضي إلى ثنائية صراع بين الأديان، بل يعكس هجنة هوياتية مركبة، السارد لا يُقدّم الدين في بعده الفقهي أو الطقوسي، بل كفضاء رمزي للبحث عن المعنى والانتماء.

هذا التقاطع بين المرجعيتين يُعبّر عن:

- فقدان الطمأنينة العقدية؛

- انشطار الهوية بين الداخل (المسلم المضطهد) والخارج (المسيحي الظاهر)؛

- ولادة هوية سردية هجينة (بحسب مفهوم بول ريكور) تعيد تعريف الذات من خلال التجربة والتأمل والمقاومة.

(١) The sage dictionary of cultural studies: ٨٩.

الهوية السردية، إذا، في تصور بول ريكور هي شكل جديد من الهوية، تكتسبه الشخصية في فعل السرد. وبالتالي، فهي هوية تشييدية تتكون في صيرورة السرد، التي تمنحها شكلا معينا، وليست مجرد استعادة لتجربة سابقة، أو معطى خارجيا يسبق فعل السرد: «يؤلف السرد الخواص الدائمة لشخصية ما، هي ما يمكن أن يسميها المرء هويته السردية، ببناء نوع من الهوية الدينامية المتحركة في الحبكة التي تخلق الشخصية.»[١]

لا تتحدد الهوية السردية بمعزل عن عناصر السرد التي تمنحها خصائصها. ولذلك يؤكد ريكور على أن العنصر الأساس في بناء الهوية السردية هو الكيفية التي يجري بها تنظيم أحداث القصة؛ وهو ما يسميه بفعل «التحبيك»[٢] Emplotment. وبما أن أشكال البناء السردي (الحبكة) تختلف وتتنوع حسب الأنواع والنصوص السردية واتجاهاتها الجمالية والفكرية، فإن صور الهوية السردية وطرائق تمثيلها وبنائها تتنوع وتختلف من جنس إلى آخر، ومن نص إلى آخر ومن اتجاه جمالي إلى آخر، ومن ثقافة إلى أخرى.

إن «الموريسكي» ليست رواية عن الدين، بل رواية يَعبُر الدينُ من خلالها إلى عمق الوجود الإنساني المأزوم. وتوظيف النصوص الدينية ليس مجرد إحالة ثقافية، بل أداة تأويلية تعكس تمزقًا هوياتيًّا وتجربة تاريخية معقدة. الدين هنا لا يُطرح كمؤسسة، بل كأفق للمعنى، وكمجال للتفاوض السردي مع الذات، والآخر، والتاريخ.

وعليه، ينبثق الخطاب السردي في «الموريسكي» من تفاعل مدروس بين المرجعيتين الإسلامية والمسيحية، لا بوصفهما منظومتين عقائديتين متقابلتين، بل كأداتين تعبيريتين تعكسان عمق الانقسام الداخلي الذي يعيشه البطل. فالآيات القرآنية المستحضَرة، مثل: «إياك نعبد وإياك نستعين، اهدنا الصراط المستقيم»، تنبع من تجربة تأملية صامتة، لتجسد تمسك الشخصية بإيمانها الأصلي، رغم قسرية الواقع الجديد. كما أن آيات مثل «إن الله لا يغير ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم» أو «تلك الأيام نداولها بين الناس» تُسهم في قراءة الحدث التاريخي من منظور قرآني شمولي، يربط بين الهزيمة والمسؤولية الجماعية، ويفتح أفقًا لإمكانية النهوض من جديد.

(١) الهوية السردية، ضمن كتاب الوجود والزمان والسرد: فلسفة بول ريكور: ٢٦٠.
(٢) الزمان والسرد: ١١٥.

في المقابل، تندمج النصوص الإنجيلية في نسيج السرد لتشير إلى دين جديد فُرض بالقوة، حيث تُتلى أدعية كـ «أبانا الذي في السماوات» لا كأفعال إيمانية تلقائية، بل كممارسات تُكرَّر تحت الضغط، ما يفضح فقدانها للحمولة الروحية لدى الشخصية. ومع ذلك، فإن بعض المقاطع من المزامير، وعلى رأسها: «أحبائي وأصحابي يقفون تجاه جرحي بعيدًا»، تُضفي على السرد صوتًا إنسانيًّا مشتركًا، يعبر عن وحدة الألم وتعميم الخذلان، متجاوزًا الانتماء الديني الضيق.

وهكذا، تتحول النصوص الدينية إلى بنية سردية ذات طابع مزدوج: فهي من جهة تعكس تأزم الهوية الدينية والانقسام العقائدي، ومن جهة أخرى تفتح مجالًا للتماهي الإنساني في لحظة انكسار روحي شامل. هذا التوظيف المتوازن يضفي على الرواية عمقًا رمزيًّا ويثري تأويل التجربة الموريسكية باعتبارها تجربة إنسانية تتجاوز حدود التاريخ والدين.

٤-تنوع اللغات واللهجات في بناء النص: التهجين اللساني كاستراتيجية سردية:

يعتبر التهجين في هذا السياق أحد العناصر المشكلة لصورة اللغة، ويكتسي، في منظور باختين، فعالية إجرائية لحظة انبنائه على معيار القصدية، على اعتبار أن التهجين عامة هو «مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد وهو أيضا التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية، وبفارق اجتماعي، أو بهما معا، داخل ساحة ذلك الملفوظ»[١].

التعدد اللغوي، حينما يتشكل داخل الرواية، يكسبها بعدا حواريا لا يخلو من دلالات اجتماعية، لأنه يحررها من السرد الأحادي؛ فتتنوع زوايا النظر، وتختلف وتتعدد أشكال الحقيقة، من هنا «لا تظهر فعاليته وإجرائيته في لغة الرواية، إلا إذا صيغ بطريقة حوارية، أي بواسطة نقل ملفوظات الآخرين، وإعادة إنتاج اللغات السائدة في المجتمع».[٢]

وعليه، فهذا التعدد يكرّس مفهوم «التهجين» كما نظّر له باختين، حيث يتداخل داخل النص الواحد أصوات وخطابات متنافرة تنتمي إلى فضاءات لغوية وثقافية متباينة، فالكلمات الإسبانية تُعيد استحضار الماضي الأندلسي المسروق، والتركية

(١) الخطاب الروائي: ١٠٨.
(٢) الحوارية الروائية: ٦.

تُذكر بالقوة العثمانية التي كانت ملاذًا رمزيًّا، بينما تُجسد الدارجة المغربية الانتماء الجديد. هذا التنوع يفتح الرواية على بعد أنثروبولوجي، يجعل منها خريطة صوتية لهوية لا تتحدد بلغة واحدة، بل تتشكل من بقايا لغات ولهجات تجتمع لتقول الألم والتاريخ والنفي.

٤-١ القشتالية في النص: استدعاء الذاكرة الأندلسية والتعايش القسري:

المفردات القشتالية مثل «Hermano» [١] أي المحبوب، «فراي[٢]»، «الزمبرة[٣]»، «أخاي ديالي[٤]»، وغيرها تُستخدم كأداة لسرد التوتر التاريخي بين المسلمين والسلطة الدينية الإسبانية، ما يعكس تراكب الهويات وتنازعها في الذاكرة الجمعية.

٤-٢ التركية العثمانية: حضور رمزي يعكس التراتب والنفي الداخلي:

الكلمات التركية مثل «القبجي[٥]»، «الكاهية[٦]»، «الإصباحية[٧]»، «الصقلبية[٨]»، ترمز إلى علاقة معقدة مع العثمانيين؛ علاقة احتضان سياسي لكنها تتضمن تهميشًا اجتماعيًّا وثقافيًّا، ما يوسع من تعقيد الهوية السردية.

٤-٣ الدارجة المغربية: التعبير عن الاندماج الشكلي والاغتراب الهوياتي:

الدارجة المغربية: «ما قتلوني ما حياوني[٩]»، «لمدينة[١٠]»، «فابور[١١]»، «خورطي[١٢]»، فهي تُستخدم لترجمة الاندماج الشكلي في مجتمع جديد، لكن مع شعور دفين

(١) الرواية: ١٠٠.
(٢) الرواية: ٢٠.
(٣) الرواية: ٢١. وهي الأناشيد الموريسكية.
(٤) الرواية: ١٨٤. اسم شهاب الدين باللهجة الأندلسية.
(٥) الرواية: ٦٥. أي البواب.
(٦) الرواية: ٧٥. النائب.
(٧) الرواية: ٦٤. هم جند السلطان.
(٨) الرواية: ١٨٧. الغرفة الصغيرة.
(٩) الرواية: ١٠٦.
(١٠) الرواية: ١٩٤.
(١١) الرواية: ١٨٥. أي مجانا.
(١٢) الرواية: ١٨٩. بمعنى قليل الأهمية.

بالانفصال واللاانتماء.

٤-٤ المصطلحات الحديثة: توظيف معرفي يخلق تعددية لسانية معاصرة:

توظيف المصطلحات المعاصرة الحديثة والحداثية مثل: «إيديولوجيا»[١]، «السياق»[٢]، «برغماتي»[٣]، الطرطن، والشبيك، والبينك، والكرافيل[٤]، يعكس وعيًا معرفيًا معاصرًا، يجعل السارد يتكلم بلغات متداخلة: لغة التاريخ، لغة الهوية، ولغة الفكر. هذا التوظيف كذلك يعكس وعيًا نقديًّا بالسياقات الراهنة، ويدمج السرد في شبكة معرفية حديثة، حيث يصبح التهجين اللغوي وسيلة لتمثيل الانشطار بين الماضي والحاضر.

إن هذا التعدد اللغوي في الرواية لا يُعد مجرد تنويع أسلوبي أو زخرف لغوي، بل يمثل استراتيجية سردية واعية تُمكّن النص من تمثيل تعقيدات الهوية التاريخية والثقافية للشخصية المحورية. فمن خلال التهجين اللساني، يُبرز السارد تعددية الانتماءات وتشظي الذات بين ماضٍ أندلسي، وامتداد عثماني، وواقع مغربي، وحسّ فكري معاصر. وتغدو اللغة، في هذا السياق، أداة لإنتاج المعنى، وكشف التوترات الداخلية، واستحضار الذاكرة الجماعية. بذلك، يشتغل النص على تفكيك الانسجام الأحادي للهُوية، مبرزًا أن الذات الموريسكية لا تُختزل في لسان واحد، بل تتكوَّن في مفترق لغات وزمنيات متداخلة.

وهذا يدعم ما ذهب إليه باختين بقوله: «إن الروائي لا يعرف لغة واحدة ووحيدة»[٥]، ويُظهر أن الرواية ليست منولوجية -لا تقدم رؤية للعالم تكون نابعة من جدل وصراع وجهات نظر الشخوص، وإنما تعكس رؤية خاصة بمؤلفها- بل بوليفونية[٦] تقدم رؤية متعددة للعالم، مرتبطة باختلاف أنماط ورؤى الشخوص، وما يسود بينها من علائق حوارية.

(١) الرواية: ١٢٢.
(٢) الرواية: ١٥٠.
(٣) الرواية: ١٨٠.
(٤) الرواية: ١٨٨. وهي مراكب شراعيّة.
(٥) الخطاب الروائي: ٨٩.
(٦) حوارية الخطاب الروائي: التعدد اللغوي والبوليفونية: ٨٠.

خاتمة:

في ختام هذا التحليل، يمكن القول إن رواية «الموريسكي» لا تقدم فقط حكاية شخصية شهاب الدين أفوقاي، بل ترسم خريطة لغوية وثقافية معقدة تعكس أزمنة مختلفة وتقاطعات حضارية متداخلة. إن تعدد اللغات والخطابات داخل النص يعكس التمزق الداخلي للشخصية، ويعبر عن وعي سردي يُدرك أن الهوية لم تعد معطًى ثابتًا، بل مسارًا مفتوحًا على الاضطراب والتعدد.

المرجعية القرآنية، والمسيحية، واللغة التراثية، والخطاب الحداثي، كلها تلتقي داخل الرواية في بناء سردي يُمسرح أزمة الإنسان المسلم المطرود من الفردوس الأندلسي، الباحث عن معنى وجوده في عالم متغير. ومن خلال هذه البنية المركبة، ينجح الروائي في تقديم نص أدبي يتجاوز حدود الرواية التاريخية الكلاسيكية، ليُلامس أسئلة الوجود والهوية والكتابة ذاتها.

إن رواية «الموريسكي» بهذا المعنى، ليست فقط حكاية من الماضي، بل مرآة تُجبر القارئ على التفكير في الحاضر: من نحن؟ كيف نكتب ذاكرتنا؟ وبأي لغة نحكي مآسينا؟

المصادر والمراجع

١. الموريسكي، حسن أوريد، ترجمة عبد الكريم الجويطي، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، ط١، ٢٠١١.

٢. الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ترجمة محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، ط١، ١٩٨٧.

٣. شعرية دوستويفسكي، ميخائيل باختين، ترجمة جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٦.

٤. نظرية الحجاج عند شاييم بيرلمان، الحسين بنوهاشم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط١، ٢٠١٤.

٥. التعدد اللغوي: أشكاله وصيغه، محمد بوعزة، مجلة البيان، الكويت، ع٣١٨، يناير ١٩٩٧.

٦. الحوارية الروائية، محمد بوعزة، مجلة البيان، الكويت، ع٣٤٠، نوفمبر ١٩٩٥.

٧. حوارية الخطاب الروائي: التعدد اللغوي والبوليفونية، محمد بوعزة، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٦.

٨. سوسيولوجية الرواية: البنية واللغة، عبد الرحمن التمارة، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط١، ٢٠١٥.

٩. الذاكرة، التاريخ، النسيان، بول ريكور، ترجمة جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٩.

١٠. الزمان والسرد: الحبكة والسرد التاريخي، ج١، بول ريكور، ترجمة سعيد الغانمي وفلاح رحيم، راجعه د. جورج زيناتي، بيروت، دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠٠٦.

١١. الهوية السردية، بول ريكور، ضمن كتاب الوجود والزمان والسرد: فلسفة بول

ريكور، ترجمة وتقديم سعيد الغانمي، الدار البيضاء/بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٩.

١٢. الهويات القاتلة، أمين معلوف، ترجمة نهلة بيضون، دار الفارابي، بيروت/لبنان، ٢٠١١.

13. Barker, C. (2004). The Sage dictionary of cultural studies. Sage Publications.

14. Jeny, L. (1976). La stratégie de la forme. Poétique, (5).

References

1. al-Dhākirah, al-tārīkh, al-nisyān, Būl Rīkūr, tarjamat Jūrj Zaynātī, Dār al-Kitāb al-Jadīd al-Muttaḥidah, Bayrūt, Lubnān, ṭ. 1, 2009.
2. al-Ḥiwārīyah al-riwā'īyah, Muḥammad Būʻazzah, Majallat al-Bayān, al-Kuwayt, ʻ. 340, Nūfambir 1995.
3. al-Huwīyah al-sardīyah, Būl Rīkūr, ḍimna kitāb al-Wujūd wa-al-zamān wa-al-sard: falsafat Būl Rīkūr, tarjamat wa-taqdīm Saʻīd al-Ghānimī, al-Dār al-Bayḍā'/Bayrūt, al-Markaz al-Thaqāfī al-ʻArabī, 1999.
4. al-Huwīyāt al-qātilah, Amīn Maʻlūf, tarjamat Nahlah Bayḍūn, Dār al-Fārābī, Bayrūt/Lubnān, 2011.
5. al-Khiṭāb al-riwā'ī, Mīkhā'īl Bākhtīn, tarjamat Muḥammad Barrādah, Dār al-Fikr, al-Qāhirah, ṭ. 1, 1987.
6. al-Mūrīskī, Ḥasan Ūrīd, tarjamat ʻAbd al-Karīm al-Juwayṭī, Dār Abī Raqrāq lil-Ṭibāʻah wa-al-Nashr, al-Ribāṭ, ṭ. 1, 2011.
7. al-Taʻaddud al-lughawī: ashkāluhu wa-ṣiyaghuhu, Muḥammad Būʻazzah, Majallat al-Bayān, al-Kuwayt, ʻ. 318, Yanāyir 1997.
8. al-Zamān wa-al-sard: al-ḥabkah wa-al-sard al-tārīkhī, j. 1, Būl Rīkūr, tarjamat Saʻīd al-Ghānimī wa-Falāḥ Raḥīm, rājaʻahu D. Jūrj Zaynātī, Bayrūt, Dār al-Kitāb al-Jadīd al-Muttaḥidah, 2006.
9. Barker, C. (2004). The Sage dictionary of cultural studies. Sage Publications.
10. Ḥiwārīyat al-khiṭāb al-riwā'ī: al-taʻaddud al-lughawī wa-al-būlīfūnīyah, Muḥammad Būʻazzah, Dār Ru'yah lil-Nashr wa-al-Tawzīʻ, al-Qāhirah, 2016.
11. Jeny, L. (1976). La stratégie de la forme. Poétique, (5).

12. Naẓarīyat al-ḥijāj ʻinda Shāyīm Bīrulmān, al-Ḥusayn Banūhāshim, Dār al-Kitāb al-Jadīd al-Muttaḥidah, Bayrūt, ṭ. 1, 2014.

13. Shiʻrīyat Dūs̄tūyifiskī, Mīkhā'īl Bākhtīn, tarjamat Jamīl Naṣīf al-Tikrītī, Dār Tūbqāl lil-Nashr, al-Dār al-Bayḍā', Dār al-Shu'ūn al-Thaqāfīyah al-ʻĀmmah, Baghdād, ṭ. 1, 1996.

14. Sūsiyūlūjīyat al-riwāyah: al-binyah wa-al-lughah, ʻAbd al-Raḥmān al-Tamārah, Dā'irat al-Thaqāfah wa-al-Iʻlām, al-Shāriqah, al-Imārāt al-ʻArabīyah al-Muttaḥidah, ṭ. 1, 2015.