الأسلوبية وحوارية اللّغة في الرّوايةالجزائرية المعاصرة
قراءة في رواية "قبل البدء حتّى..."لمحمّد بورحلة.
الباحث فيصل موساوي جامعة ابن خلدون – تيارت – الجزائر.

1- تقديم حول أسلوبيّة الرّواية:

ارتبط هذا المجال من البحث بالمنظِّر الرّوسي "ميخائيل باختين" (Mikhaïl Bakhtine)، وقد تناول الموضوع في إطار حديثه عن الرّواية البوليفونية أو المتعدّدة الأصوات التي لم تظهر إلا مع دوستويفسكي.

إنَّ الرّواية كغيرِها من فنون الأدب لها أسلوبٌ، ودراسة أسلوب هذا الفنّ لم يظهر إلّا حديثا، «إذ لم تبدأ دراسة الرّواية دراسة أسلوبية إلاّ من وقت جدّ قصير. فكلاسيكية القرنين السّابع عشر والثّامن عشر لم تكن تعترف بالرّواية جنسا شعريا مستقلا، بل كانت ترجعه إلى الأجناس البلاغية المختلطة»[1]. فإذا كانت أسلوبية الرّواية عند الغرب ظهرت حديثا، فكيف حالها عند العرب؟

نشير قبل كلّ شيء إلى أنّ الرّواية نوعان: **حوارية** (ديالوجية)، أو ما يطلق عليها (الرّواية البوليفونية)، و**مونولوجية**، أو ما يطلق عليها (الرّواية الأحاديّة)، وهما نمطان من الشّكل الرّوائي، لكلّ منهما خصائصها وميزاتها، وللتّوغل في فهم أسلوبية الرّواية لابدّ أوّلا من التّفريق بين هذين النّمطين، فالرّواية **الدّيالوجية** «تشتمل على تباين لغوي، أي أساليب لغوية متنوّعة، ولهجات اجتماعية وإقليمية، ورطانات مهنية، وهكذا»[2]،فهي تعتمد على تعدّد الأصوات أو تعدّد الشّخصيات، وبالتالي «تعدُّد المواقف الفكرية، واختلاف الرؤى الإيديولوجية، وترتكز كذلك على كثرة الشخصيات والرواة والسُّراد والمتقبلين، وتستند إلى تنوع الصيغ والأساليب»(3)، فتتعدّد وجهات النظر وتختلف.

فالرّوائي يعطي الفرصة لشخصياته للتّعبير، وعلى اختلاف الشّخصيات تختلف الأساليب، التي تُوظَّف من طرف الرّوائي، إذ يتقمّص أسلوبَ كل شخصية، كما يفعل

---

[1]- ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط.1، 1988،ص.230.

[2]- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التبكربتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 1986، ص.265

[3]- جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي، دون دار نشر، إهداء من شبكة الألوكة، ط.1، 2011، ص.121.

الممثّل على خشبة المسرح. ونجد أنَّ أساليب الشّخصيات لا تمثلّ لغةَ الكاتب في لحظة من لحظاتها، بل إنّه يكتب بأساليب متعدّدة ويوظّفها، ويتقمَّصها[1].

كما يمكن للرّوائي «أنْ يدخِل أسلوبَه الخاصّ إلى الرّواية في السّرد غير أنّه سيكون واحداً من الأساليب الموجودة في الرواية»[2]، فالرواية الدّيالوجية تقوم على تعدّد الأساليب، وهنا، نشير إلى تحديد باختين الذي يرى أنّ«أسلوب الرّواية هو تجميع لأساليب، ولغةُ الرواية هي نسق من اللّغات»[3]، فلا ينظر إليها على أنّها تجلٍّ لأسلوب واحد هو أسلوب الكاتب، ولا للّغة واحدة هي لغته، وإنمّا هي تجميعٌ لأساليب مختلفة ولغاتٍ متعدّدة.

2- تكرار العنوان: قبل البدء حتّى ...

إنّ العنوان هو واجهة الرواية وأوّل ما يصطدم به المتلقي، فهو يحدّد«هوية النص ويشير إلى مضمونه، كما يغري القرّاءبالاطّلاع عليه ... فالعنوان المثير قد لا تربطه بمايُعنونأيرابط. كما أنّ العلاقة بين مادّة العنوان وموادّ النّص ليست دائما مرآوية، بحيث يكشفُ ظاهر العنوان بواطن الكتاب»[4]، إذ نجد عناوين مخادعة، توهم القارئ بغير ما يحتويه المضمون. سواء في الكتب العلمية أم الأدبية كدواوين الشّعر، أم الخواطر، أم الرّوايات...، وهنا في روايتنا نلاحظ أنَّالعنوان متوافق وموازٍ للمتن الروائي، ودليل ذلك تردُّده في ثنايا وصفحات الرواية حيث هو في الأصل مقولة لإحدى شخصياتها (سيدة الغياب) وما ينفكّ البطل (سعيد) عن ترديدها وتكرارها، وقد تكرَّرت بصيغتها الأصلية (قبل البدء حتى ...) وبصيغ أخرى (قبل البدء، منذ البدء) فيما يقرُب من معناها.

صيغة العنوان	تكراره
قبل البدء حتّى ...	15
قبل البدء	03
منذ البدء	02

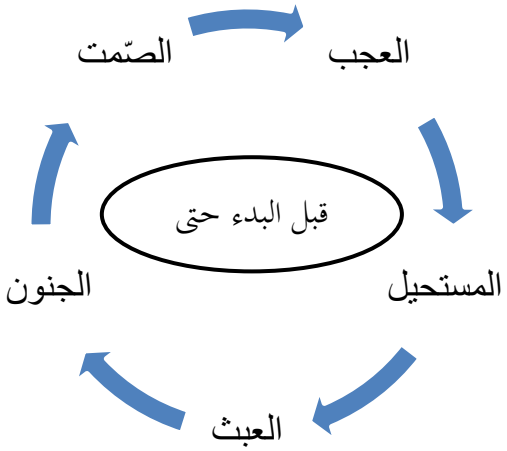
[1]- ينظر: حميد لحمداني، أسلوبية الرواية مدخل نظري، منشورات دراسات سال، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط.1، 1989، ص.22.

[2]- المرجع نفسه، ص.22.

[3]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط.1، 1987، ص.38، 39.

[4]- محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية، التشكيل ومسالك التأويل، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط.1، 1433هـ/2012م، ص.15.

إنّ العنونة عمليّة يقوم بها صاحب العمل بعد فراغه منه، وهي تقوم «على مجموعة من العمليّات الذّهنيّة، واللّغوية، والجماليّة المفتوحة على إمكانات واختيارات عديدة، يدخل فيها ما هو موضوعيٌّ، وما هو جماليّ، وما هو تأويليّ»[1]، وإن كان لنا الحقّ في مقامنا هذا أن نحدّد ما إذا كان الروائيّ قد وُفِّق في انتقاء عنوانه أم لا، فإنّه يمكننا القول،إنه قد فعل. وذلك لتحقُّق عدّة جوانب فيه، ف"قبل البدء حتّى ..." عنوانٌ خارج عن المألوف، وهو انزياح عن ما عُهِد لِمَا للروايات من عناوين مباشِرة، كما أنّه عنوان جذّاب لافت لانتباه القرّاء، وغير مخادِع، لأنّه متناسب ومنسجم مع المادّة المعَنوَنة (الرواية)، وما تردُّده وتكرّره فيها إلاّتأكيد على ذلك.



ارتبط بالعنوان"قبل البدء حتّى ..."مجموعة مفردات تردَّدت في الرواية بشكل ملحوظ ولافِت، والشّكل أعلاه يمثّل كيف أنّ هذه المفردات شكّلت بتكرارها تماسكاً للنص، وإبقاءً للمتلقي في جوٍّ محدّد، هذا الجوُّ هو الذي عايشته الشخصيات وهو الذي أحاط بالأمكنة المذكورة في الرواية وكذلك بالأزمنة.

إنّ تكرار وحدات معجمية معيّنة وتوزيعها عبر فصول الرواية، وصلٌ «بين العلاقات اللسانية، فقاعدة التكرار الخطابية تتطلّب الاستمراريّة في الكلام، بحيث يتواصل الحديث عن الشّيء نفسه بالمحافظة على الوصف الأول أو بتغيير ذلك

[1]- المرجع نفسه، ص.16.

الوصف»[1] وللتوضيح أكثر وضعنا جدولا نبيّن فيه الصفحات التي وردت فيها المفردات سابقة الذكر. كما تناولناها بالشرح والتعريف، لتبيانِ علاقتها بمتن الرواية.

المفردة	الصفحة	الدلالة
الصّمت	24، 38، 66، 83، 84، 87، 99، 117، 125، 127، 134، 144، 148، 155، 169، 172، 176، 178،	الصّمت: السّكوت. و«صَمَتَ يَصمُتُ صمتاً وصُموتاً وصُماتاً، وأصمتَ: أَطال السُّكوت. والتَّصميت: التَّسكيت. والتّصميت أيضا: السُّكوت»[2]. ف(عين البرد) يسودها الصّمت، والبطل سعيد كتوم كما وصفه الراوي.
العجب	9، 10، 23، 26، 55، 66، 67، 69، 70، 72، 90، 97، 112، 115، 124، 135، 142، 145، 146، 152، 159، 165، 173.	العجب في اللّغة«إنكار ما يرد عليك لقلّة اعتياده»[3] ودلالته في الرواية، أنّه وفي خضم انتظار المستحيل والبحث عنه، يترصّد العجبُ ويتهدّد. فالأمر باقٍ على حاله ولا طارئ يحدث يستدعي العجب.
العبث	9، 21، 44، 55، 69، 107، 113، 125، 135، 136، 138، 144، 145، 179.	وَرد في لسان العرب «عبِث به، بالكسر، عبثاً: لعِب. فهو عابِث: لاعب بما لا يعنيه، وليس من باله. والعَبَث: أن تعبثَ بالشيء»[4] وقد تكرر في الرواية هذا اللفظ تبعاً لنفسيّات الشخصيات، التي تبحث عن ذاتها، في ظل عبثِ الحياة بها، فسعيد ينظر إلى العالم من وجهة أنّه حامل لكثير من العبث.
المستحيل	10، 13، 28، 65، 67، 84، 90، 93، 97، 106،	«المستحيل: الباطل، وما لا يمكن وقوعه»[5] وهذا ما كان سعيد ينتظر وقوعه، فالقطار

[1]- نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، دراسة معجمية، عالم الكتب الحديث، جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط.1، 1429هـ/2009م، ص.100.

[2]- ابن منظور، لسان العرب،مج.2، مادة (صمت)،ص.54.

[3]- المرجع نفسه، مج.1، مادة (عجب)، ص.580.

[4]- المرجع نفسه، مج.2، مادة (عبث)، ص.166.

[5]- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط.4، 1425هـ/2004م، ص.210.

	124، 159، 164، 165، 169، 172.	غائب واستحالت أوبته، وسيّدة الغياب غائبة، واستحال حضورها، وبطبيعة الحال انتهى الأمر بسعيد إلى الجنون.
الجنون	13، 14، 16، 19، 21، 37، 79، 94، 97، 99، 116، 135، 145، 146، 170، 173.	ورد في اللسان «جُنَّ الرجل جنونا وأجنَّه الله، فهو مجنون»[1]. أي: ذهب عقله. وعين البرد أو (الدبر) كما يقول عمر هي بالنسبة له مشفى مجانين.

كما هو مُلاحَظ في الجدول فإنّ توزُّع هذه المفردات يبدأ من أولى صفحات متن الرواية (9) ويستمر استخدامها تقريبا إلى آخر صفحة (180)، ثم إنّ الصفحات المُبيَّنة في الجدول هي التي وردت فيها هذه المفردات بصيغة المصدر فقط، إذ أنَّها وردت أيضا بصيغ أخرى ومرادفات أخرى، فمثلا ورد في الصمت: سَكتَ (فَعَلَ)، صمتُك، صمتي، نصمت (نَفعُل)، ساكِت (فَاعِل)، أسكتُ (أفعُلُ)، السُّكوت (الفُعول)، سكوتك (فُعولك)... وورد في الجنون: المجنونة (المفْعولة)، جنوني، المجنون (المفعُول)، وفي العجب: عجيب (فعِيل)، عجائب (فَعائِل)...

2- تركيب العنوان:

تناولنا العنوان آنفا من حيث تكراره في الرّواية، والآن سندرسه من حيث وحداته وعناصره اللّغويةالقائمة على اختيار، ومن حيث أنّه«حامل معنى وحمَّال وجوه، موازٍ دلالي للنَّص، وعتبةً قرائية مقابِلة له، تُوجِّه المتلقي نحو فحوى الرسالة ومضمونها»[2]، فالعنوان حامل معنى إذ أنّه يحيل إلى ما يحمل النص (الرواية) من مضامين ومواضيع،أي: إلى معنى قارّ ثابت لدى الكاتب يهدف إليه. أمّاأنّه حمّال وجوه. من جهة، يفتح الباب للقراءات المتعدّدة والتأويلات المختلفة، باعتبار«المادة اللغوية التي تشَكَّل منها تثير لدى المتلقي فروضا استكشافية، بناءً على ما تُثير لديه من تخميناتٍ وحدوس، فكلّ كلمة تَخلق فضاءً تصوريّا وأفقا للتوقّعات، لا تتحدّد مساحته إلاّ بعد النظر في محتويات الكتاب أو العمل ككلّ»[3]. من هنا ينطلق التحليل، إذ لمعرفة غوامض

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مج.13، مادة (حنن)، ص.95.

[2]- محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية، التشكيل ومسالك التأويل، ص.19.

[3]- المرجع نفسه، ص.ن.

وكوامن العنوان لا بدّ من العودة إلى المعاني المعجمية لعناصِره المكوّنة له، والانطلاق منها إلى التأويل والبحث عن المقاصد والدلالات.

وباعتبار أنّ العنوان بنية لغوية، تتكون من عناصر، فإنّ قراءة هذه البنية «تتمّ بشكل تجزيئيّ، ويتمّ التّعامل معها من حيث هي مُدوَّنة، أو نص مُصغَّر يخضع في فهمه وتأويله لِما يمكِن أن تخضع له أيّ بنية لغويّة في نظامها النحوي، والبلاغيّ، والدَّلاليّ»(1)، ولذلك قمنا بوضع جدولٍ تتوزّع فيه عناصر العنوان، حيث سعياً منّا إلى تناول كلٍّ منها على حدة بالعودة إلى المعنى المعجمي، والمحل النحوي، دون إغفال المنحى الجمالي والتأويلي.

الكلمة	نوعها	المعنى المعجمي	المحل النحوي
قبل	ظرف	يفيد الأصل (القاف والباء واللام)، في معناه المعجمي،تعني:الإقبال. وقبْل «نقيض بعدَ ... وهو مبني على الضم إلا أن يضاف أو ينَكَّر»[2].	مفعول فيه (ظرف للزمان والمكان)، وهنا جاء ظرفا للزمان. منصوبا على الظرفية، وهو مضاف. متعلّق بما قبله، ويقدّر ب"هذا الأمر قبل البدء". ويقدّر في الرواية ب "نحن أصدقاء قبل البدء... ".
البدءِ	اسم	البدء «أوَّل كلّ شيءٍ»[3].	مضاف إليه.
حتّى	حرف	ورد في لسان العرب عن الأزهري أنّ«حتّى مشدّد.، تكتب بالياء ولا تمال في اللفظ، وتكون غاية معناها "إلى" مع الأسماء، وإذا كانت مع الأفعال فمعناها "إلى أنْ"»[4].	-ناصبة إذا كان بعدها فعل. -عاطفة إذا كان بعدها اسم. وهنا جاءت كمقابل للفظة الإنجليزية (even) وتركيب العنوان جاءَ محاكياً للتركيب الغربي، وترجمة العنوان تكون: before even the start

الجدول 03

يعرّف الانزياح بأنّه خروج عن العرف الكلامي، بما يشمل الصوت والصرف والنحو والدلالة، وهذا العدول أو الانحراف لا يُعرف إلا بوجود أصل ومعيار، إذ أنّ

---

[1]- المرجع نفسه، ص.24.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، مج.11، مادة (قبل)، ص.536.

[3]- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ص.42.

[4]- ابن منظور، لسان العرب، مج.14، مادة (حتى)، ص.164.

الانزياح «من المدلولات الثنائية المقتضية لنظائرها بالضرورة فكما لا نتصوّر"الكبير" إلاّ في طباقه مع "الصغير" فكذلك لا نتصوّر انزياحاً إلاّ عن شيءٍ ما»[1]. وفي عنوان الرواية (مدوّنة الدراسة) ما يثير وينبّه إلى وجود شيء مغايرٍ ومُخالِف لما اعتاد عليه القارئ من العناوين السهلة في تراكيبها، الواضحة في دلالاتها، والمبتذلة أحيانا في لغتها،مثلا: في الروايات الجزائرية الأولى كانت العناوين تقوم على تراكيب عادية لا غرابة فيها كـ"ريح الجنوب" مضاف ومضاف إليه، "بان الصبح" فعل وفاعل، أو مفردات كـ"اللاز"، "رمّانة"، أو العطف كـ"الجازية والدراويش"، "نار ونور".

أمّا حديثا، فقد صار الكتّاب يميلون إلى التنويع التركيبي والدلالي، وإلى الإيحاء والغموض، فراحوا يصوغون عناوين أعمالِهم خلافا لِما كان سائدا، إلاّ أن الإيحاء والغموض في طرح العنوان واختياره إذا لم يكن مُوفّقا وكان مبتذلا ومتَكلَّفا فإنّه سينفر القارئ من العملِ ومن قراءتِه.

إنّ (قبل البدء حتّى ...) بنقاطه الثلاث المتتابعة حمّالٌ لتأويلات متعدّدة، فضلاً عن جماليَّته الخطّيّة والصوتية، وهو موَفّق إلى حدّ بعيد من حيث صِلتُه بمتن العمل الروائي، وقبل اطّلاع المتلقي على الرواية، وعند مصادفته للعنوان لأوّل وهلة فإنّ مجموعة من التساؤلات والافتراضات تطرح نفسها: قبل البدْء؟ بدْء ماذا؟ قبل بدْء الخليقة؟ قبل بدْء عملٍ ما مذكور في تضاعيف الرواية؟ إلا أنّ القارئ حتّى وبعد اطّلاعه عليها، فإنّهيظلّ يتساءل السؤال نفسه. الذي كان يطرحه سعيد حول قصد سيدة الغياب من قولها له أنّهما"أصدقاء قبل البدْءحتّى" ولماذا لم تقل "منذ البدْء"، وأيّبدْءٍ هذا الذي تقصد؟ فكلمات العنوان «تخلق أطراً ممتلئة بالمعنى حينا، وأحيانا أخرى شبه ممتلئة. فيشعر المتلقي بوجوب ملئها واستكمال النسق التصوّري، الذي تخلقه الكلمات، أو توسيع سيناريوهات افتراضية مكوّنة لديه، بناءً على ما يُسمّى بالافتراضات المعجمية أو الوجودية، أو افتراضات الإمكان»[2]، فمحاولةً فك شفرة العنوانِ تجعل المتلقي يفترض وجود عناصر معجمية يضيفها إلى العناصر المكونة للعنوان، شريطة أن تكون العناصر المضافة ذات أثرٍ وذات وظيفة دلالية إذ تحدِث الانسجام مع النص.

---

[1]- عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية،ص.98.

[2]- محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية، التشكيل ومسالك التأويل، ص.25.

فمن معاني (البدْء) الإتيان بشيء عجيب، «(أبدَأَ) جاء بالبدْىءِ: العجيب»[1]،وهذا ما يرتبط ارتباطا وثيقا بالرواية، لِمَا تتضمَّنه من فلسفة وجودية، والعدمية، وكذلك ما تضمَّنته المقاطع السرديّة المُحالة إلى سعيد المنتشرة في ثنايا الرواية، من عجائبيّة سعيد: "كان يا ما كان... في قرية (عين العجب) ..." (ق.ب.ح. ص.10).

3- حواريَّة اللُّغة:

إنّ أهم مبادئ حوارية باختين ترتكز على الرِّوايات الحواريّة، التي تتَّسِم بتعدُّد الأصوات اللُّغويَّة، وهو يرى بأنّ«الموضوع الرئيسي الذي يخصِّصُ جنس الرواية، ويخلُقُ أصالَتَهُ الأسلوبية، هو الإنسان الذي يتكلَّمُ، وكلامُه»[2]، فالشخصيات الروائية هي عبارة عن بنيات حاملة لإيديولوجيات وأفكار معيّنة، وهي تعبير عن شخوصٍ في المجتمع، لكُلٍّ منهم خصوصيَّة لُغوية وفكرية. وهذه الخصوصيّة هي موضوع للتحليل الأسلوبي.

فالرِّواية إذن، في نظر باختين «لا تتحدّث بلغة واحدة،بل تعتمد أساساَ على تعدديَّة الأصوات اللغوية، وتخلُق من هذه التعدديَّة الأسلوبيَّة أسلُوبا كليّاً عاما شاملاً، هو صورةٌ لمجموع اللغات المندمِجة فيها»[3]، وهو ما يطلق عليه "صورةَ اللغة".

فباختين يصوغ المعضِلة الأساسية لأسلوبيّة الرواية على أنّها: معضلة التشخيص الأدبي للغة، ومعضِلة صورة اللغة[4].فما يُميّزُ جنس الرواية ويبتدع أصالته فعلاً ليست صورة الإنسان في حدّ ذاته، «بَل صورة لغته. إلاّ أنّه لكي تصير اللغة صورةً للفن الأدبي، يتحتَّمُ أن تصبح كلاماً على الشِّفاه التي تتحدَّث، وأن تتَّحدَ بصورة الإنسان الذي يتكلَّمُ»[5]، فاللغة تتجسَّد من خلال الكلام في الرواية، أي: الكلام الحمَّال لدلالات اجتماعية متعدّدة تَعدُّدَ الأفرادِ.

ويركّز باختين على ما للمتكلّم من وزنٍ في الحياة العادية، «ففي وجودنا اليوميّ نسمعُ، في كل خطوةٍ حديثاً عن المتكلِّم وما يقوله، وباستطاعتنا أن ننقل ذلك بوضوح: في الحياة العاديَّة، نستند بالأخصِّ إلى ما يقوله الآخرون: ننقل كلامهم، نستحضره، نزنه، نناقشه، نناقش آراءهم، تأكيداتهم أخبارهم، نغضَبُ منها أو نتَّفِقُ معها، نُنكرها أو نستند

---

[1]- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ص.42.

[2]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص.101.

[3]- حميد لحمداني، أُسلوبية الرواية، ص.84.

[4]- ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي،ص.104.

[5]- المرجع نفسه، ص.ن.

إليها...إلخ»[1]، فنلاحِظ تعدّد اللغات في محادثاتنا اليوميَّة، إذ تمتزج في لغة المتكلِّم الفَرد، لُغَاتٌ متعدِّدة يَختلفُ حضورُها وامتزاجُها بلُغتِه.

ففي حواراتنا اليوميَّة تنتشر عبارات من قبيل: "هو يتكلّم"، "هناك مَنْيتكلّم عن"، "هناك مَنْ يقول"، "لقد قيل لي ذلك"، ففي كلّ محادثة –حسب باختين- نجد استشهادا أو مرجعا يحيلنا إلى ما قاله شخص من الأشخاص. وكلّ محادثة مُحمَّلَة بكلام الآخَرين وتأويلِه[2].حيث نجد ذلك في الرواية ومثاله: قول سعيد يخاطب أخته: "الحب مستحيل لأنّ السعادة لا وجود لها...يقول عمر..." (ق.ب.ح. ص.77).

كلُّ هذا يُمثِّلُ في الرواية "صورة اللغة"، والتي تتمثّل أشكالُ تحقُّقِها في ثلاثةِ أصناف يُسمّيها باختين "طرائق إبداع صورة اللغة في الرواية":

«1- التهجين.

2- تعالق اللغات القائمُعلى الحِوار.

3- الحوارات الخالِصة»[3].

غير أنّهلمّا أراد أن يعرِّف هذه الأنماط الثلاثة، نجده في النمط الثاني يتحدّثعن ثلاث تمظهرات هي: الأسلبة، التنويع، والأسلبة البارودية، فتصير بهذا خمسة لا ثلاثة، وسَنعرض لهذه الأصناف الخمسة(05) فيما يأتي، ونُحاول التَّمثيل لها بنماذج من الرواية –موضوع الدراسة- في حدودِ ما توفَرَ فيها، وقبل ذلك نشير إلى أنّ هذه الأشكالَ الحواريَّة ليس بينها تمايز مطلق، فهي متّصلة ومتداخلة فيما بينها، ولا يمكن فصلها إلاّ نظريّاً[4].

3-1- التَّهجين:

يُعرِّفه باختين بأنّه«مزجُ لغتين اجتماعيَّتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضا التقاءُ وعيَينِ لسانيَّيْن مفصولَين بحقبةٍ زمنيَّة، وبفارق اجتماعي، أو بهما معاً داخل ساحة ذلك الملفوظ»[5]، وبالتالي يكون المَلفوظ واحداً، ولكنّه يحوي لُغتين أو وَعيَين مختلِفين.يميّز باختين بين نوعين من التهجين، التهجين القصدي الإرادي والتهجين اللاإرادي، ومنه «فإنّه صورة اللغة في الرواية يتحتَّم أن تكون هَجيناً أدبيّا قصديّاً،

---

[1]- المرجع نفسه، ص.105، 106.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص.106.

[3]- المرجع نفسه، ص.120.

[4]- ينظر: حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، ص.84، 85.

[5]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص.120.

فالروائي وهو يلجأ إلى التَّهجين قصْد تنويع أسْلوبه الروائي تُوجِهُه مقصدية فكرية وجماليَّة»[1]، فهو إذن، طريقة أدبيّة قصدية.

أمّا التهجين اللاإرادي واللاواعي، ف«هو إحدى الصيغ الهامة للوُجودِ التَّاريخي ولِصيرورةِ اللغاتِ. ويُكن القول بوضوحٍ إنّ الكلام واللغاتِ ـ إجمالاًـ يتغيّران تاريخيّا عن طريق التَّهجين، ومزج مختلف "اللغات" المتعايِشة داخل نفس اللّهجة، ونفس اللغة القومية، وعن طريق التّشعُّب لنفس المجموعة اللغوية أو لعدّة مجموعات سواء في الماضي التاريخي للغات أم في ماضيهم الإحاثي»[2]. فالتهجين اللاإرادي يكونُ في اللغات عامَّةً، ويحدث ذلك بدونِ وَعيٍ فتمتزج اللَّهجات واللغات ولا يتمّالتفطُّن لذلك لأنّ الأمر يحدثُ عبر الزمن.

إنّ تعريف باختين للتهجين يشوبه بعض الغموض، وللشرح يمكن القول،إنَّ الروائي البوليفوني يمكنه «أن يستعمل لغتين داخل ملفوظه السردي، كأن يستعمل حواراً داخليّاً مثلا يتحدّث فيه المتكلِّم المشخِّص الرئيس، ولكنّه فيالوقت نفسه، يردّ فيه على شخصٍ أو وعيٍ آخر يستحضره داخل الملفوظنفسه، بمعنى: أنيكون هناك وعي مشخِّص (بكسر الصاد)، ووعي مشخَّص(بفتح الصاد) داخل ملفوظ سردي واحد»[3]،، أي: أنْ يكون في الملفوظ الواحدِ هُجنة قصدية تُبين عن صراعٍ أو اختلافٍ فكري وإيديولوجي.

وللتمثيل أكثر فإنّ التهجين يستند «إلى الجدل الخفي، والخلط بين حوارين أحدهما:حوار صريح، والآخر حوار خفي، يشكّلان معا جدلا بين شخصيتين: شخصيةحاضرة مشخِّصة (بكسر الصاد)، وشخصية غائبة مشخَّصة (بفتح الصاد)»[4]، فنلمسُ قضية التجلّي والخفاء، والحضور والغياب.

ويتجلّى التهجين في رواية قبل البدْءحتّى في ما يأتي:

1-«لِم تنظرون إلينا هكذا؟ هل لأنّ الرفيق الذي يُمسك خاصِرتي عربي، لا يحمل اسماً مِثلكم؟ إذن لعلمكم... أنا مغرمة بعربي أسمر البشرة، مجعّد الشعر... وكلّ ليلة بينما تطاردكم كوابيس الحمق وتضجرون من شخير التي تقتسم فراشكم البارد، يغفو هو

---

[1]- محمد بوعزة، حوارية الخطاب الروائي،التعدد اللغوي والبوليفونية، رؤية للنشر والتوزيع، ط.1، 2016، ص.41.

[2]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص.120.

[3]- جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي، ص.140.

[4]- المرجع نفسه، ص.141.

كالصبيّ في حضني وأستعيد أنا حياتي بين حنان ذراعيه وحرارة قبلاته! حينذاك، لا وجود لكم ولا لعالَمكم البائس!» (ق.ب.ح. ص.32).

نلاحظ في ملفوظ ميشال وجودَ وعيين لغويين، الأوّل حاضِر وصريح، وهو وعي ميشال، وهو الوعي المشَخِّص، والثاني (الوعي المشخَّص) وهو وعي شخصية (شخصيات (فئة مجتمعية)، ويتجلّى لنا جرأة ميشال ومقاومتها لأفكار الآخرين (بني جنسها - الفرنسيين-)، المتمثّلة في ازدراء العرب، وعدم القبول بهم. وهنا نتحدّث عن فترةٍ تاريخية سابقة، إذ إنّ علاقة سعيد بميشال كانت في السبعينيات، وكانت الأجواء متوتّرة في ذلك الوقت.

فيتجلّى لنا حضور:

وعي ميشال: لِمَ تنظرون إلينا هكذا؟ أنا مغرمة بعربي، يغفو هو كالصبي في حضني وأستعيد أنا حياتي بين حنان ذراعيه وحرارة قبلاته ...

وعي الآخرين: الرفيق الذي يمسك خاصرتي عربي، لا يحمل اسما مثلكم، عربي أسمر البشرة، مجعّد الرأس.

فالوعي الأول، هوَ وعي ميشال الفرنسية التي أحبَّت عربيّاً.

والوعي الثاني، هو وعي الفرنسيين الذين لم يستسيغوا أن ترتبط فرنسية مثلهم بعربي أسمر البشرة مُجعَّد الشَّعر، وقد اشترك الوعيان - كما هو ظاهر - في ملفوظٍ واحد.

2-«تعالي إلى سمائي، خُذي يدي، اتَّقدي...إذا صرت رماداً زغردي... ثمَّ خذي قلبي واُعصري... فإذا صرت نبيذاً اسكري! تخجلين؟!... لِمَ يَا عزيزتِي ... هل الجفاءُ عربي؟ ربّما تحضُرينَ غداً ...» (ق.ب.ح. ص.39).

من خلالما سبق،من حديث سعيد عن الحبيبة الغائبة، نلاحظ بوضوح أنه صيغ بطريقة حوارٍ، مع أنّه ليس كذلك، فهو لا يتحاورُ معها مباشرةً، وإنّما هو حديث نفسٍ، فهنا الحوار ليس بين شخصين حاضِرين،بل بين لغتين أو وعيين حاضرين ضمن ملفوظٍ واحد، اللُّغة الأولى (المُشخِّصة) لغة سعيد، واللُّغة الثانية (المُشَخَّصَة) لغة الحبيبة الغائبة، ويكمُنُ تجلّي ذلك في:

- "تخجلين؟" فهذا صوتُ (ولغة ووعيُ) سعيد، ويفرض صوتٌ آخر نفسه داخل الملفوظ، وهو صوتُ المُخاطَبَة التي تقول: "نعم أخجل". ليرُدَّ الصوت الأوّل مجيباً: "لِمَ يا عزيزتي؟ ..."، فكلا الوعيين تمّت صياغتهما في ملفوظٍ واحدٍ.

3-«لم يعرف غوتييه شارِعكَ، لم يُحبَّه يوماً، أنت كنتَ تُحِبُّه وتحبُّ هوجو الذي كَانَ لا يحبُّه. أنتَ الذي دَرَسَ ديكارت ولم يُرِد أن يتجاهلَ ابن باديس والشُّعراء الذين لا يُذكر لهم اسم... أنت كنتَ تعلمُ أنّ الذين يهدون الملوك ساعاتٍ عجيبة – فكان ردُّ الجميل بإهدائهم سلاقي- يستحيل أن يكونوا همجاً، أنت كنتَ تكتبُ خارج الظَّرفِ المناسب. مالك... كنت تموت حبّاً في أمّك، تُفكّرُ فيها، لها وعنها... لا تستبعد تلك اللحظة التي يكون لأمّك التي تنشر زهور البرتقال أخْتٌ يفوح منها أريج الخزامى. كان يمكن لشخصياتك أن تحبَّ خالتها على شرطِ أنَّ أبناءَ الخالة لا يعتقدون أنّهم أخوال. كنتَ مشغوفاً بأمِّكَ ...» (ق.ب.ح. ص.86).

في هذا الملفوظ يتجلَّى ضميرَان، ضمير المتكلِّم المفرد، ويمثِّلُ صوت سعيد، وضمير المُخاطَب المفرد، ويمثّل وعي شخصية غائبة بذاتها حاضرةٍ بوعيها، وهذه الشخصية هي "مالك حداد" الروائي الجزائري الراحل، فنلاحظ وجودَ حوارٍ لا بينَ شخصيتينِ، بل بين وعيين ولغتين، اللغة الأولى المشخِّصَة هي لغة صاحب الملفوظ (سعيد)، واللغة الثانية المُشخَّصة، لغة (مالك)، وكما نرى فإنَّ سعيدا لَمّا يقول: "أنتَ كُنتَ تحبه ... أنتَ كنتَ تعلمُ ..." فلا شك أنّ هذه الأمور قد عبَّر عنها مالك حدّاد فيما مضى، ولمّا يقول سعيد: "كُنتَ تموتُ حبّاً في أمّك" إلى آخر الملفوظ، فإنّهيتجلّى لنا صوتُ مالك وهو يؤكّد حُبَّه لأمّه - والتي هي رمزٌ للُّغة الأمّ وهي العربية - وتفكيره فيها رغم كتابته بالفرنسية، والمُرمّز لها بالخالة. فمثل النموذجين الأوّلين، فإنَّ وعيين التقيَا في ملفوظٍ واحدٍ بفعل التَّهجين.

4- «إلهي ... يا صاحب القبة الزرقاء... يعتقدونني متهكِّماً، هجَّاءً، سليطا،سكّيراً، عربيدا، متكبّراً... زنديقا... ماذا أقول؟ يقولون، يقولون، لكنّي لا أبالي، حسبي علمك بحالي وحسبك علمي بحالك...» (ق.ب.ح. ص.123).

ففي مناجاة عمر لربّه، يتجلّى حضور وعيين، الوعي الأوّل وعي عمر صاحب الملفوظ (الوعي المُشَخِّصُ)، والوعي الثّاني وهو وعي جماعةٍ غائبة بذاتها، لكنّها حاضرَة بوعيها، هذا الوعي هو الوعي المُشَخَّصُ، ويظهر لنا صراع الوعي الأوّل مع الوعي الثاني، وكأنّنا إزاءَ حوارٍ، وكأنّ الجماعة ترمي عمرَ بالنُعوتِ والصِّفاتِ، وهو يجيبهم بأنَّه لا يُبالي، ويطمئن الوعي الثالث، وعي إلهه، الذي يبدو وكأنّه عالِمٌ بحاله، "حسبي علمك بحالي". فالملفوظ واحد واللُّغات تعدّدت.

3- 2- تعالق اللغاتِ القائم على الحوار:

هذا هو النوع الثاني من أنماط صورة اللغة، «ويعطيه باختين وصفاً آخرَ حين يجعله بمثابة **إضاءة متبادلة** بين اللغات»[1]، ويُفرّق بين التَّهجين وهذه الإضاءة، ففي هذه الأخيرة «لا يكون هناك توحيدٌ مباشرٌ لِلُغتينِ داخل ملفوظٍ واحدٍ، وإنَّما هي لغةٌ واحدةٌ مُحيَّنةٌ وملفوظةٌ، إلاّ أنّها مُقَدَّمَةٌ على ضوءِ اللغة الأخرى، وهذه اللغة الثانية تظلُّ خارج الملفوظِ ولا تتحيَّنُ أبداً»[2]، وتتمثَّلُ هذه الإضاءة المتبادلة داخل الحوار، بشكلٍ واضح فِي الأسلَبةُ.

3-2-1- الأسلبةُ:

تقومالأسلبةُ على «تقليدِ الأساليب ... أو الجمع بين أسلوبين: أسلوبٌ معاصِرٌ وأسلوبٌ تراثي داخل ملفوظٍ كلاميٍّ واحدٍ»[3]، فهي على عكسِ التَّهجين، لا تقتضي وجود لغتين داخل ملفوظ واحد، وإنّما تظهر لغة واحدةٌ في الملفوظ، وتكون هذه اللُّغة مُحَيَّنةً، وتظهرُ هكذا بفضلِ لغة ثانية (خفِيَّة) تُقدمّها[4].

وللفصل والتفريق بين التهجين والأسلبةِ، خاصةً مع هذا التَّقارُبِ الكبير بينهما، نضع الصياغتين الآتيتين[5]:

التهجين: لغة مباشرة (أ) مع/ومن خلال لغة مباشِرة (ب) في ملفوظ واحد.

الأسلبة: لغة مباشرة (أ) من خلال لغة ضمنيَّة (ب) في ملفوظٍ واحدٍ.

ففي التهجين –كما أوضحنا- نجد وعيين ولغتين داخل ملفوظ واحدٍ، أمّا في الأسلبة فتوجد لغةٌ واحدة ظاهرة، هي اللغة التراثية (لغة القدماء)، تُقدَّمُ بواسطة لغةٍ أخرى خفية غير ظاهرة هي اللُّغة المعاصِرَة.

بالرغم من هذا الاختلاف، يشترك التهجين والأسلبة في أمرٍ وهو «أنّ في كلٍّ منهُما توجدُ لغة مُشخِّصة، ولغة مُشخَّصة»[6]، وفي الأسلبة نستعمل مصطلح "اللغة المؤسلَبة" وهي المهيمنة، و"اللغة المؤسلبَة". فالأولى هي التي تكون خفية ضمنية تعمل في الخفاء

---

[1]- حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، ص.88.

[2]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص.122.

[3]- جميل حمداوي، مستجدَّاتُ النقد الروائيّ، ص.143.

[4]- ينظر: حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، ص.88.

[5]- ينظر: المرجع نفسه، ص.ن.

[6]- المرجع نفسه، ص.ن.

وتُؤَسلِبُ اللُّغة الثانية الظاهرة. «ولا يتحدّث المؤسلَب عن موضوعه إلاّ من خلال تلك اللغة التي سيؤسلِبها والتي هي أجنبية بالنسبة إليه»[1]، ولا ينتمي وعيه اللغوي إليها.

في الرّواية –مدوّنة الدراسة- صعُبَ علينا تحديد ما إذا توافر هذا النمط أم لا، فلا وجود - تقريبا - لملفوظٍ يحوي لغةً تراثية، إلاّأنّه هناك نماذج قليلة جدّا نراها - ربّما - تقتربُ من ذلك، ونوردها فيما يأتي:

1- «يا عمّي، لا تنافح عن المشركين ولا تقرأ لهم، لا توالهم، لا تصحّح مذهبهم ولا تخدعَنّك خضراء الدّمن ولا تشدُّق الرويبضة ولا يغرنّك جناح البعوضة! اهتم بما هو نافع، بالذود عن بيضة الإسلام، باستئصال شأفة العدوّ والاستعداد للقاء ملك الموت!» (ق.ب.ح. ص.64).

فنلاحظ في هذا الملفوظ (ملفوظ سيف الدين وهو يحاور عمَّه سعيد)، ظهور لغة قديمة نوعا ما بشكلٍ مباشِرٍ، وهي تُبين وتُعَبّر عن توجُّهٍ إيديولوجي مُعيَّن، وهذه اللغة «معروضة أمامنا بشكلٍ جديد وهذا هو الوجه الآني الذي اتّخذته ضمن الملفوظ، إنّها لغة مُحَيَّنة actualisée، ولا يمكن للُّغة أن تُحيَّن أو تُرسَم لها صورة معيَّنة إلاّ من خلال صوتٍ آخر (لغة أخرى) غير أنّ هذه اللُّغةَ الواصفةَ غير ظاهِرة في المثال، وإن كانت مع ذلك قابعةً خلف اللغة الموصوفةِ لأنَّ علامات وجودِها ظاهرةٌ في صورةِ اللغة المشخّصة، في التكثيف والتصديع»[2] فاللغة الظاهرة أمامنا تُقَدِّمها لغة خفية هي اللغة المشخِّصة (المؤسلِبة).

ونفس الأمر نجده في النموذجين الآتيين:

2- «... مقصِّر أنا في حبّك، متكاسل، مذنب، غافل... لكنّي، خالقي، جبرا للخلل سجدت للسهو بمزيدٍ من الحبِّ الخالِص... قمت الليل ألهجُ بالمحبوبِ وأمضيتُ النهارَ متجاوزاً عن الأذى طلباً في رِضاه...فهلاّ يعذر المحبوبُ الحبيب إذا سَها...السهو من صِفة البشَر وأنت ربي وربُّ كلّ البشرِ... إلهي، كثرت السُّبُلُ وعلى كلّ ربوة حطَّ الرِّحالَ نبي جديد وحواريُّون يدَّعي كلّ واحد منهم أنَّ مفتاحَ جنّتك بيده، وأنا سبيلي إليك ومُرشدي، قلبي ... أقرُّ بجهلي وإثمي... »(ق.ب.ح. ص.123، 124).

---

[1]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص.122.

[2]- حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، ص.88، 89.

عمر وهو يناجي ربَّه، نلاحظ في الملفوظ لغةً أجنبية (مؤسلَبة) عن لغة عُمر المعتادة في الرواية، هذه اللغة تمَّت أسلبَتها بواسِطة اللغة المؤسلِبة المهيمنة، وهي خفيّة غير ظاهرة في الملفوظ إلاّأنّنا نلمسها من خلال وعي اللُّغة الحاضرةِ.

3-2-2- التّنويع:

هو النوع الثاني من الإضاءة المتبادلة، وهو قريب من الأسلبة، إذ يدخل الوعي اللساني للمؤسلِب المادّة اللغوية المعاصرة له، على اللغة المؤسلَبة.

ويكمن الفرق بين الأسلبة والتنويع في[1]:

الأسلبة: لغة تراثية مقدَّمة في ضوءِ لغة عصريَّة، والطَّابع الغالب على الملفوظ هو لغة التراث، بينما تعمل اللغة المعاصرة في الخفاء.

التنويع: لغة تراثية مقدّمة في ضوء لغة عصرية، والطَّابع الغالب على الملفوظ هو اللغة المعاصرة، إذ يتم انتقاد لغة التراث بلغة معاصرة حاضرة في الملفوظ.

3-2-3- الأسلبة البارودية:

تعني البَارودِيا المحاكاة الساخرة، وفيها نجد أنّ«اللغة المشخِّصة لا تتوافق مطلقا مع نوايا اللغة المشخَّصة، فتُقاومها وتصوّر العالم الغيري الحقيقي»[2]، فالوعي اللساني المؤسلِب يتّخذ«موقفا ساخراً حادّا من اللغة المشَخَّصة، فينتقدها ويسخر منها، لا بمساعدة مادّتها اللغوية باعتبارِها وجهة نظر منتِجة، وإنّما عن طريق فضحها وتحطِيمها»[3]، ونقدِّم هذا النموذج لعلَّ الأمر يتَّضح:

- «كلّ يومٍ، عند الثَّامنة صباحاً بالضبط، ينبغي أن يكون سي رمضان جالسا في (مقهى المجاهد) حيث يكرّر نفس القول ويسمع نفس الحديث. بالنسبة إليه للحياة زمن واحد، الماضي، الماضي هو الأصل وباقي الأزمنة إساءة للحياء وتنكُّر للجميل. على الساعة الثامنة يجلس في كرسيه المعهود أمام طاولته المعهودة مع جماعته المعهودَة في وسط المقهى المعهود. يراه جمهوره المعهود، يستمع إلى بطولاته المعهودة. لو لم يفعل ذلك لمات من زمان. قبل التّوجُّه إلى المقهى يتفقّد هيئته... يبدأ بحلق اللحية على الساعة السادسة، يتفنّن في تمرير الموسى على خديه كأنّها عملية تمشيط في الجبال المهجورة أو كأنّه لا يزال يُعادي صاحب اللحية الكثيفة...» (ق.ب.ح. ص.127).

---

[1]- ينظر: محمد بوعزة، حوارية الخطاب الروائي، ص.44.

[2]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص.123.

[3]- محمد بوعزة، حوارية الخطاب الروائي، ص.45.

نستشِفُّ من ملفوظ السارد (اللُّغة المؤسْلِبة)، سخريةً من اللغة المؤسلَبة، وتحطيماً وانتقاداً لهَا، فالملاحظ أنَّ هناك تعارضاً بينهما، وعدم توافق (فكريا وإيديولوجيّاً). فالأسلبة البارودية أو المحاكاة الساخرة هي طريقة أسلوبية قائمة على إيراد أساليبالآخرين تضمينا وتناصّاً وحوارا، ومحاكاتها بطريقة ساخرة قوامها: التناقض، والتضاد، والسخرية، والكروتيسك، والروح الكرنفالية...[1].

3-3- الحوارات الخالِصة:

وهذا النوع موجودٌ في كلّ الروايات، ويعني «حوار الشخصيات فيما بينها داخل الحَكي»[2]، وهذا الحوار هو«بمثابة حوار مباشر خارجي، يستلزم تعدّد الشخصيات، واختلاف المواقف والأفكار، وتصارع الإيديولوجيات.وفي المقابل،يتِم الحديثُ عن الحوار الداخلي (المونولوج)»[3]، ويرتبط الحوار بالتهجين والأسلبة فهو «مندمج في حواريَّتها العامَّة، وإذا كان له ما يميّزه من حيث شكل الكتابة، وغياب الراوي، فإنّه مع ذَلك خاضع لنفس المقاييس التي يخضع لها التهجين والأسلبة، فهو أيضا تعبير عن تصارع أنماط الوعي، والرؤى للعالم»[4]، ويتجلّى هاهنا في الرواية بشكلٍ كبير وواضح، فكلّ الحوارات المباشرة التي جرت عبّرت عن مواقف ورُؤى، بدْءاً من حوار الأصلع مع زوجته البدينة الثرثارة (وهو منتشر في عدة صفحات من الرواية)، وحوار سعيد مع صديقه عمر، أو مع شقيقته نوارة، وابن أخيه حسن، وغيرها من الحوارات، فيتمثّل لنا الصراع الفكري والتناقض بين وعيِ كلّ شخصية من الشخصيات المتحاورة.

كما يتجلّى لنا الطابع المسرحي لبعض الحوارات، حيثإنّ الراوي لا يفصل بين حديث شخصية وأخرى،فيكون الحوار مباشِراً لا تتخلّله أيُّ إضافات أو تعليقات من الراوي.

خاتمة:

- الرواية الكلاسيكية (المونولوجية) ذات صوت واحد، والرواية البوليفونية (الحوارية) متعدّدة الأصوات، والرؤى والإيديولوجيات، ورواية "قبل البدْءحتّى ..." تستجيب لمقوّمات الرواية البوليفونية.

---

[1]- ينظر: جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي، ص.144.

[2]- حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، ص.90.

[3]- جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي، ص.144.

[4]- حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، ص.91.

- ميخائيل باختين هو رائد أسلوبية الرواية حينما نظر للرواية متعدّدة الأصوات، ورأى أنّ دوستويفسكي هو مبدعها.
- الرواية الحوارية تتميّزبتعدّد الأصوات، وبالتالي تعدّد الأساليب، وهذا ما لمسناه في مدوّنة الدراسة، لذلك وَجب النظر إليها لا كوحدة أسلوبية تمثّل أسلوب الكاتب، بل كتنوّعٍ أسلوبي نابع عن اختلافٍ في الإيديولوجيات والأفكار والرتب الاجتماعية ...
- على الباحث الأسلوبي مراعاة خصوصية الجنس المراد تحليله.
- يمكن دراسة الرواية أسلوبيّاً عبر دراسة البنى الصغرى، باعتبارها العناصر المشكّلة للغة، ثمّ دراسة العناصر الكبرى المشكّلة للبناء السردي.
- يلعب التكرار دورا هامّاً في تحديد بعض السِّمات الأسلوبيّة واستكشاف الدلالات عبر ملاحظة تكرار عناصر لغوية بعينها.
- الرواية ككلّ الأجناس الأدبية تقوم على اللغة، وبالتالي على جمل مركّبة، تنتظم لتُشكِّل لنا لغة الرواية.
- يمكن دراسة عنوان الرواية أسلوبيا من خلال آلية التكرار، بحساب تردُّده في متن الرواية وربطه بالمضمون العام، ومن خلال تحليله تركيبيا، عبر دراسة نوع عناصره، ومحلّها الإعرابي، ومعانيها المعجمية، وتأويلها بما يتماشى مع الرواية.
- في الرواية المتعدّدة الأصوات، على الباحث الأسلوبي تحليل أسلوب كلّ شخصية على حدة، لأن لكلٍّ منها طريقتها وأسلوبها في التعبير عن توجُّهاتها وأفكارها.
- نظَّر باختين لما أُصطُلِحَ عليه ب"صورة اللغة"، وتتمظهر في خمسة أنماط، التهجين، الأسلبة، التنويع، الأسلبة البارودية (لمحاكاة الساخرة)، والحوارات الخالصة.

وأخيرا، فهذا المجال لا يزال فتيّاً وخصبًا، على أمَلِ التوسُّع فيه مستقبلاً، ومواكبة الحديثِ والجديد من الدراسات والأعمال الأكاديمية، التي لا تتوقّف عندَ أيّ حدٍّ.