جامــعة بــجــاية

كــلية الآداب واللــغات

قســم اللــغة والأدب الــعربي

عنوان المذكرة:

جمالية الخطاب البولــيفونــي

في رواية البيت الأندلسي ل"واسيني الأعرج"

مذكرة مقدّمة لاستكمال شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب جزائري

إشراف الأستاذ:

- موسى عالم

إعداد الطالبتين:

- نهلة موهوب

- شفيعة مولوجي

السنة الجامعية: 2014 - 2015

إهــداء

إلى اللذين سهرا لتربيتي، وتعبا لأجل رؤيتي أميرة. أتوّجهما اليوم في عالمي المعرفي

هذا : **أمي، أبي**

إلى كلّ ما أملكه في هذه الدنيا، أخواتي:

عبلة، لوبنة، حفيظة، آسيا، نور الهدى.

إلى هدية عمري: **خفاش نجيمة**، التي تعبت معي وساندتني، فكانت لي نعم

الأخت والصديقة.

إلى رفيقة دربي: **شفيعة مولوجي** التي كانت لي نعم السند في الحياة الجامعية،

فتقاسمت معي أفراحي وأتراحي.

إلى كلِّ الأحبة الذين لا يتسع المقام هنا لذكرهم، فأنتم في القلب دوما.

أهدي عملي المتواضع هذا، وثمرة نجاحي.

– نهلة موهوب–

إهـــداء

إلـــى

أحلـى و أغـلى مـا أمـلك فـي هـذه الـحياة

أمـــي الحبيبة, أبـــي العزيز

و إخوتـي كلهم: **ليندة، كهينة، سيهام، فايزة و صالح و سعيد**

إلـــى حـبيبتـــي **و** رفيـقة عـمري

مـــوهـــوب نهلة

إلـــى **هدية عمري خوفاش نجيمة**

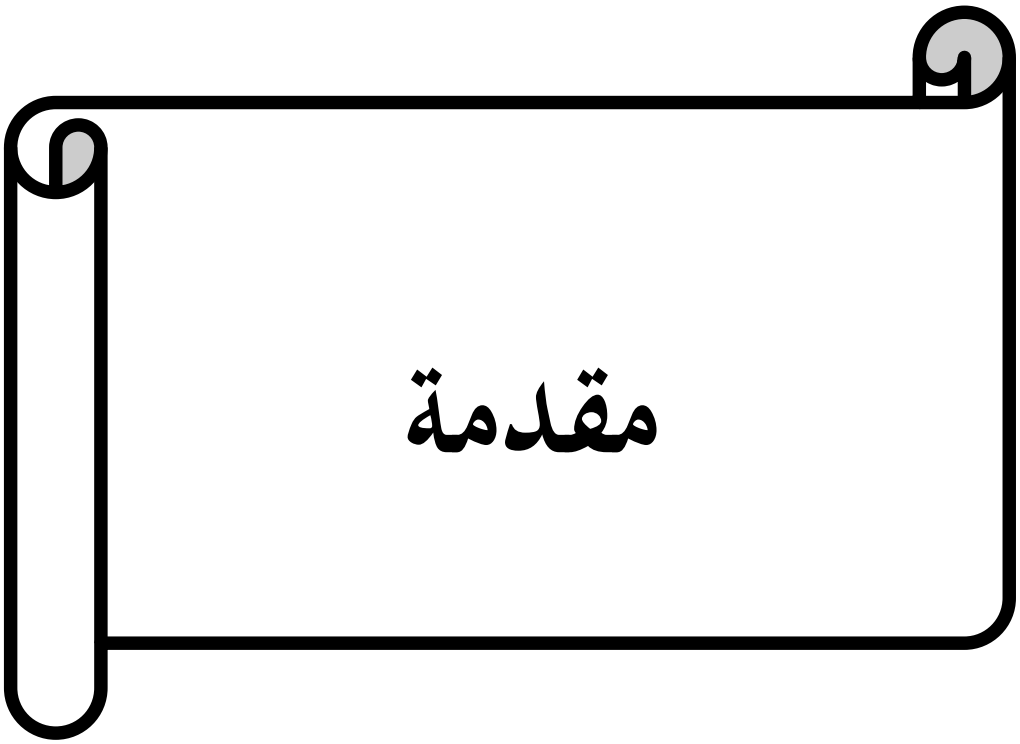
إلـــى صديقاتي العزيزات : **عبد الرحيم ديهية، تواتي عدودة، معزوز أسيا**

و أمالو سامية.

إلـــى كل من أعرفهم سواء من قريب أو من بعيد.

أهدي هـــذا العمـــل المتواضع.

- شفيعة مولوجي-


مقدمة

استطاعت الرواية في عصرنا هذا–وهي الجنس الوافد إلينا من الغرب– أن تفرض نفسها على الساحة الأدبية العربية بعد هيمنة الشعر لعصور طويلة. فأصبحنا نعيش زمن الرواية لا زمن الشعر، إذ أنّها راحت تؤرِّخ لمختلف الأزمات والمشاكل التي يتخبّط فيها الإنسان العربي، خاصة وأنّ الإبداع هو المتنفس الوحيد للمفكر العربي يلجأ إليه ليعبر به عن أحاسيسه ويبحث من خلاله عن الحقيقة التي تسعى أنظمة الدولة جاهدة إلى طمسها وإخفاء معالمها. فحق تسميتها بالديوان الجديد للعرب الذي يحوي تاريخهم الحديث والمعاصر، وملامح مجتمعهم التائه في أزمات عديدة، بعد أن كان الشعر هو ديوانها في زمن مضى.

وقد عرفت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية تأخرا في الظهور مقارنة بنظيرتها المشرقية، لأسباب عدة أهمّها وأبرزها الاستعمار الفرنسي، فكان الميلاد الحقيقي لها والمكتمل في فترة السبعينات دون أن ننسى المحاولات التي سبقت هذه الفترة. لكن حتى وإن تأخرت الرواية في الظهور فإنّ ذلك لن يمنعنا من القول إنّها ارتبطت هي الأخرى بالواقع، فعبرت بكل صدق عن معاناة الشعب الذي عاش لمدة تقارب القرن واثنين وثلاثين سنة تحت وطأة الاستعمار، وكفاحه في سبيل نيله الحرية، ثمَّ سعيه لأجل إقامة مجتمع الكفاية والعدل مع تبني الدولة للنظام الاشتراكي، لتعبّر بعد كلِّ هذا عن سنين الجمر، والدم الذي سبح فيه أبناء الجزائر لمدة تزيد عن العشر سنين.

وإذا كانت الهزيمة التي مُنِي بها الشعب العربي أمام الكيان الصهيوني سنة 1967م قد هيأت المناخ الملائم للتمرّد على الشكل التقليدي للرواية حين دفعت بالروائي إلى البحث عن جماليات جديدة تكون أكثر ملائمة للواقع الجديد، فإنّ الظلام الذي خيّم على جزائر التسعينات هو ما دفع بالأدباء الجزائريين إلى تكسير السائد والمألوف، والانصراف إلى البحث عن تقنيات سردية جديدة، مع تحطيم أحادية اللغة وتنويعها لجعلها تعيش حياة الزمن والعصر اللذين تحيا فيهما. ليظهر بذلك شكل روائي جديد تجاوز فيه الروائيون الأعمال ذات المنظور الواحد، واللغة الوحيدة، تلك التي اصطلح عليها "**باختين**" ب: **الخطاب البوليفوني**

أو **الرواية المتعددة الأصوات**، هذا الشكل الروائي الجديد الذي لا يعترف لا بالمقدس ولا بالنهائي، على اعتبار أنّ كل شيء نسبي وغير مكتمل.

ظهرت الرواية المتعددة الأصوات أول الأمر مع أعمال الروسي" **دوستويفسكي**"، امتازت بتعدد الأصوات واللغات، وتنوّع وجهات النظر، حيث أنها تعكس التنوع الكلامي واللغوي الذي يميز المجتمع، فتتحاور الأصوات فيما بينها دون هيمنة صوت أو رأي على آخر. لتشكل الحوارية بهذا النقطة المفصلية بين الشكل التقليدي للرواية والمعروف بالصوت الواحد، والشكل الجديد المعروف بالتعددية الصوتية.

يعد "**واسيني الأعرج**" واحدا من الروئيين الجزائريين الذين قدّموا تجربة فنية فريدة من نوعها في مجال الكتابة الروائية، استطاع فيها الجمع بين التعبير عن الهزّات التي يعرفها الواقع دون أن يهمل الجانب الفني، ما جعل جلّ أعماله تندرج ضمن الرواية الجديدة، متجددة في أسلوبها ولغتها، وبنائها.

ولعل هذا ماجعلنا نتّخذ واحدة من روائع أعماله–البيت الأندلسي– نموذجا بنينا عليه عالمنا المعرفي هذا، والذي اخترنا له كعنوان: "**جمالية الخطاب البوليفوني، رواية البيت الأندلسي أنموذجا**"، والذّي سنحاول من خلاله إماطة اللثام عن عنصرين مهمين:

الأول، سنحاول فيه البحث عن أسرار الشكل الروائي الجديد– الخطاب البوليفوني–.

الثاني، وفيه نرصد تجليات هذا الشكل في نص **البيت الأندلسي**، أو إلى أي مدى تحققت سمات الرواية المتعددة الأصوات في "**البيت الأندلسي**" ؟

وكلُّ هذا من خلال الإجابة على التساؤلات التالية:

1. ما المقصود ب"**الخطاب البوليفوني**" ؟
2. فيما تكمن جمالية "**الخطاب البوليفوني**" ؟
3. ما الذي يميّز **الرواية البوليفونية** عن الرواية التقليدية؟
4. هل يكفي أن يشخِّص الروائي لغته حتى نقول عن عمله أنّه مندرج ضمن ما أسماه "**باختين**" **الخطاب البوليفوني** أو **الرواية المتعددة الأصوات؟**

5. ماذا أثمر **الحوار** و**المظاهر الحوارية** داخل النص الروائيّ؟

إنّ اختيارنا لهذا الموضوع لم يكن لا من قبيل الصدفة ولا العبثية، ولكن ما دفعنا إليه يمكن أن نلخِّصه في عنصرين رئيسيين:

الأول: هو دافع ذاتي، يتمثّل في ميلنا إلى الفن الروائي على حساب الفن الشعري، وبالأخص لكل ما يبدعه "**واسيني الأعرج**".

الثاني: موضوعي، وهو محاولة منا للخوض في غمار **الخطاب البوليفوني** والبحث عن جمالياته، وإماطة اللثام عن الغموض الذي يعتريه لصنع مادة علمية نثري من خلالها المكتبات الجامعية ونحاول إرواء ظمأ كل متعطّش للبحث في مثل هذه المواضيع.

وقد ارتأينا إلى اختيار المنهج التحليلي على اعتبار أنّه الأنسب لدراسة هذا الموضوع.

قسَّمنا عالمنا المعرفي هذا إلى ثلاثة فصول الأول، حاولنا فيها الجمع بين النظريّ والتطبيقي، وسمنا الفصل الأول ب"**البنية التهجينية للغة**"، الثاني ب"**العلاقات المشحونة بالحوارية**"، أما الثالث ففضلنا عنونته بـ"**التنوّع الأجناسي والأسلوبي**"، بعد أن افتتحناه بمقدّمة ومدخل، وختمناه بخاتمة ومجموعة ملاحق.

خصّصنا المدخل للحديث عن الفكر النقدي ل"**ميخائيل باختين**" أو أهم النقاط التي تطرّق إليها في حديثه عن نظرية الرواية، فأشرنا إلى مفهومه للرواية، وأصولها الأولى، ثمّ عرجنا بعد ذلك للحديث عن الحوارية، التعدد اللغوي، ونظرية التلفظ.

في الفصل الأول الذي خصصناه للحديث عن التهجين، عرفنا هذا الأخير، ثم ذكرنا أنواعه وحدوده وختمناه بملخص عام أي:

1. مفهوم التهجين.
2. أنواعه: – التهجين الفردي.

– التعليل الموضوعي المزعوم.

3.حدود الخطاب الهجين: – الجملة الأساسية.

– الجملة التابعة.

أما الفصل الثاني فقد تحدثنا فيه عن العلاقات المشحونة بالحوارية فجاء كما يلي:

1. الأسلبة.
2. التنويع.
3. السخرية.
4. المحاكاة الساخرة.
5. الحوارات الخالصة.

وأما الفصل الأخير، فخصصناه للحديث عن:

1. توظيف أشكال التداول اليومي.
2. تداخل الأجناس، أي تداخل الرواية مع الأجناس المختلفة.

لنختم بعد ذلك عالمنا المعرفي هذا بخاتمة عرضنا فيها لأهم النتائج التي توصلنا إليها، وحاولنا كذلك فيها الإجابة عن الإشكاليات التي طرحناها في بداية العمل، ثم ملحقين الأول هو ملحق الأعلام، أما الثاني فقد كان ملخصا للرواية.

هذا هو الطريق الذي سلكناه، لنصل في النهاية إلى بناء هذا العالم المعرفي الذي نرجو أن يستفيد منه اللاحقون مثلما استفدنا نحن من أعمال من سبقنا إلى دراسة الفكر النقدي ل"**ميخائيل باختين**"، لكن قبل كلِّ هذا نودُّ أن نشير إلى بعض الصعوبات التي اعترضت طريقنا المعرفيّ، أهمها ضيق الوقت الأمر الذي لم يسمح لنا بالتوسع أكثر في هذه الدراسة إضافة إلى صعوبة الحصول على المراجع التي تؤرِّخ للفكر النقدي ل"**باختين**" خاصة مع افتقار مكتبتنا لمثل هذه المراجع.

وما بقي لنا في الختام، إلاَّ أن نتوجّه بالشكر الجزيل إلى أبينا الثاني، وأستاذنا الفاضل "**موسى عالم**" تقديرا منّا له، واحتراما، وعرفانا بالمجهودات الجبّارة التي بذلها لأجلنا والمعرفة التي أمدّنا بها. فنتمنى أن يجعله الله خزانة من خزائن العلم والمعرفة التي يلجأ إليها كلُّ متعطِّش لإرواء ظمإه المعرفي.

فما في البحث من أمور حسنة وإيجابية إلا وندين له بها، وما اعترافنا بهذا إلا من أبسط الإيمان.

-ونسأل الله العظيم التوفيق-

مدخل إلى الفكر النقدي

لـــ:ميخائيل باختين

أولا: مفهوم الرواية عند باختين.

ثانيا: أصول الرواية عند باختين.

ثالثا: الحوارية.

رابعا: التعدد اللغوي.

خامسا: نظرية التلفظ.

تعد اللغة واحدة من النعم الكثيرة التي مُنِي بها الإنسان على سطح الأرض، فهي واحدة من أهم مقوّمات وجوده، إذ أنه من شبه المستحيل إن لم يكن مستحيلا تصور حياة بدون لغة، أو إنسان يعيش بمعزل عن اللغة. فبها يتكلم، يفكر، ويتواصل... وهي التي تصنع له تعريفا وليس العكس.

وبهذا المعنى تكون اللغة أداة تعبيرية يتم توظيفها في مختلف مجالات الحياة الإنسانية، ومن هذه المجالات نذكر الأدب بشتى فروعه: القصة، المسرح، الرواية...

فالرواية مثلا – وهي واحدة من فروع الأدب – تتخذ من اللغة وسيلة تعينها على تشكيل معالمها، « فالخطاب الروائي لا يمكن أن يتحد بالحكاية فحسب، بل بما يتضمن من لغة توحي بأكثر من الحكاية وأبعد من زمانها ومكانها ومن أحداثها وشخصياتها. والرواية ليست لها لبنات أخرى تقيم منها عالمها غير الكلمات ونحن لا يمكن أن نقول شيئا مفيدا حول الرواية ما لم نهتم بالطريقة التي صنعت بها »[1].

إن هذه الأهمية التي تتصف بها اللغة تحظى بتدارس كثيف منذ الأزل إلى يومنا هذا، فكانت مرتكزًا لنظريات عدة تتباين فيما بينها من حيث زاوية النظر. ومن بين هؤلاء المنظرين نذكر "**ميخائيل باختين**"* الذي بنى نظريته للرواية على اللغة التي تعد حجر الزواية فيها، ومنتقدًا في الآن نفسه التصورات التي ترى في اللغة نسقا ثابتا، مؤسسا بذلك لتوجه جديد سماه "**تودوروف**" : «"النقد الحواري» وذلك بجمعه للغة والمجتمع.

ولعل اهتمام "**باختين**" على وجه الخصوص بالرواية جاعلًا منها الشخصية البطل في كتاباته النقدية، إنما يعود إلى كونها الجنس الوحيد القادر على احتواء التعددية الصوتية، والقادر على ترجمة تطورات العالم الحديث.

---

[1] – محمد العيد تاورته: تقنيات اللغة في مجال الرواية الادبية، مجلة العلوم الانسانية، منشورات جامعة منتوري قسنطينة، مجلة نصف سنوية عدد جوان 2004، ص:51.

* ينظر تعريف ميخائيل باختين في الملاحق.

وقد بنى تصوره للرواية انطلاقا من جمعه لتصورين:

الأول: عبر لساني (تداولي)، يرتكز على تصور فلسفي غيري يتبنى معطيات التحليل التاريخي للمجتمع.

الثاني: سميائي، مطعم بالمنظور السوسيولوجي يعمل على تشريح العلاقات الداخلية والخارجية للنص[1].

فما هي الرواية عند باختين ؟ كيف نشأت ؟ وما هي أهم المفاهيم التي ارتكزت عليها نظريته* في الرواية؟

أولا: مفهوم الرواية عند "باختين"

هي جنس لم يولد مكتملًا، ولن يكتمل لأنّه دائمُ التطور، وفي صيرورة مستمرة... ارتبطت الرواية منذ نشأتها الأولى بالواقع، فاستمدت منه قابليتها للتطور، ولما كان هذا الأخير– الواقع–غير تام على اعتبار أن الحاضر منفتح على إمكانات المستقبل باستمرار فكان لزاما أن تكون الرواية « جنس غير مستقل، وغير مكتمل ومغلق» [2]، ودائم التعامل مع الواقع.

وندعم هذا الطرح بمقولة ل"**ميشال بوتور**" يقول فيها :« هي جنس مفتوح وغير منجز أبدا قوامه صيرورة مفتوحة تمنع عنه السكون الكامل والانغلاق التام »[3].

وقد لا نجانب الصواب إذا ما قلنا أن هذا الطابع المميّز لبنية الرواية – عدم اكتمالها، وبقاءها في تطور دائم – هو ما جعل منها جنسا غير قابل للتقنين خلافا لغيرها

---

[1]–ميخائيل باختين : الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، رؤية للنشر، ط1،القاهرة، 2009م، ص: 27.

*– إن ما قام به باختين ليس تقنينا للرواية أي وضع قوانين عامة تحكمها ولكنه حاول تحديد وتبيان العناصر المميزة للجنس الروائي.

[2]– ميخائيل باختين: الملحمة والرواية، تر: جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، ط1، بيروت، 1986م، ص:66.

[3]– سامية داودي: صوت المرأة في روايات إبراهيم سعدي، أطروحة دكتوراه، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، د.ت، ص:18.

من الأجناس الأدبية الأخرى، حيث فشلت كل محاولات منظري الأدب في وضع قانون عام لها، وهو ما صعّب من مهمة بناء نظرية كاملة للرواية.

فما تمخّض من التطور المستمر للرواية هو بقاؤها من دون قواعد، وقد لا نبالغ إذ ما نحن قلنا أن دراسة الرواية هي بمثابة دراسة تقام على لغات حية، في حين أن دراسة هذه الأجناس المقنّنة بمثابة دراسة تقام على لغات ميتة [1].

وفضلا عن هذا كله، فإن الرواية هي بنية هجينة، متفاعلة مع كل الأنواع، أدبية كانت أم غير أدبية نافية بذلك مبدأ نقاء النوع. «فهي ظاهرة متعددة في أساليبها، متنوعة في أنماطها(...) يقع الباحث فيها على عدة وحدات أسلوبية غير متجانسة».[2]

ثانيا: أصول الرواية عند "باختين"

نُسجت حول نشأة الرواية عدة تصورات، اجتمعت كلُّها في ربط الرواية بالطبقة البورجوازية والملحمة، نذكر منها:

"**التصور الهيغلي**" الذي يرى في الرواية شكلا جديدا منبثقا من الملحمة، ظهرت لتعبّر عن واقع جديد، واقع وصل فيه العقل المطلق إلى وعي ذاته، وتمثل الليبرالية أعلى مراتب تطور العقل، أما الرواية فهي نتيجة حتمية لتطور العقل تاريخيا مع العلم أن التاريخ من منظور التصور "**الهيغلي**" هو«مسيرة العقل المطلق من أجل وعي ذاته».[3]

أما "**جورج لوكاتش**" الذي استفاد من آراء "**هيغل**، ومن التحليل الاجتماعي للطبقات، الذي صاغه " **كارل ماركس**"، فقد اعتبر الرواية ملحمة بورجوازية، الفرق بينها وبين الملاحم القديمة هو كونها ملحمة بدون آلهة، جاءت لتواكب وتيرة السرعة التي تميّز العصر الحديث. فإذا كان للعصر القديم ملاحمه، فإن للعصر الحديث ملاحمه أيضا.

---

[1] – ينظر: حياة أم السعد، جينيالوجيا الرواية عند ميخائيل باختين، التفاتة إلى الأجناس الهجينة، مجلة مقاليد، جامعة الجزائر 02، العدد الثالث، ديسمبر 2012م، ص : 28.

[2] –ميخائيل باختين : مختارات من أعمال ميخائيل باختين، تر: يوسف الحلاق، المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة، 2008م، ص : 17.

[3] – حنا عبود : من تاريخ الرواية (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002م، ص:05.

فالرواية « ليست إلا ملحمة البورجوازية التي ظهرت على مسرح التاريخ في أعقاب النهضة الأوربية، وبالتحديد بعد الثورة الصناعية التي جعلت منها الطبقة السائدة في المجتمعات الأوربية»[1].«فالملحمة بيد البورجوازية تحولت إلى رواية لأنه في عصر الثورة الصناعية لا يستطيع الشاعر أن يجاري وتيرة السرعة التي ترغب فيها البورجوازية»[2].

"غولدمان" هو الآخر ربط الرواية بتطور المجتمع الرأسمالي، فميّز فيها بين أنواع ثلاث:

- الأول: رواية الفرد الإشكالي، ربطها بالرأسمالية الليبرالية.
- الثاني: رواية تذويب البطل الإشكالي المرتبطة برأسمالية الاحتكارات.
- الثالث: وتمثلها الرواية الجديدة، والمرتبطة بتطور أنظمة الدولة.

وفي ظلّ هذه التصورات برز المفكر الروسي "**ميخائيل باختين**"،الذي ذهب بعيدا، وبالتحديد إلى فترة العصر الهيليني* باحثًا فيه عن الجذور الأولى للرواية بين أحضان الثقافة الشعبية، فالرواية عنده هي «الجنس الذي ولدته الأنواع التعبيرية الأكثر سوقية مثل الكرنفال الذي عمل على تطويرها، وتطويعها لتصل إلى الرواية الحوارية ومتعددة الأصوات مستلهمة ما في التراث الإنساني من نصوص نثرية»[3]، محققا بذلك قطيعة معرفية مع هذه الآراء ومن جهة أخرى هي محاولة منه للرد على ما ذهب إليه "**جورج لوكاتش**"... وغيره.

الرواية إذن، هي جنس سفلي ذو لأصول منحطة، ارتبطت بالطبقات الدنيا، تزامنت نشأتها مع تفسخ اللغة الثقافية الأم اللاتينية إلى لغات ولهجات عديدة في العصر الهيليني، والذي تكونت فيه وتطورت أصناف أدبية اتسمت بطابعها المضحك. نذكر منها :

---

[1] – حنا عبود : من تاريخ الرواية ، ص08.

[2]– المرجع نفسه، ص: 08.

*– العصر الهيليني، هي فترة متأخّرة من الحضارة الإغريقية، تمتد من أوائل القرن الرابع قبل الميلاد إلى غاية موت الإسكندر المقدوني سنة 323ق.م، وقد عرفت الثقافة الإغريقية في هذه الفترة أوجَّ عبقريتها وعظمتها الفكرية والعلمية والفلسفية.

[3]– أم السعد حياة: جينالوجيا الرواية عند ميخائيل باختين، التفاتة إلى الأجناس الهجينية، ص:29.

المشاهدة الساخرة، حوارات سقراط، أدب المآدب، أدب المذكرات، الشعر الرعوي، الهجائية المينيبية*..، وهي كلها أنواع ارتبطت بالفولكلور الكرنفالي، إذ يطلِقُ عليها "**باختين**" تسمية الأدب «**ذو النكهة الكرنفالية**»[1]، لكونها تعرضت لتأثير الكرنفال.

ونشير إلى أن الأدب المضحك يرفض الوحدة الأسلوبية التي تميز الملحمة والمأساة، والشعر الغنائي فهو يتصف بالتنوع الأسلوبي والتعدد الصوتي. ضف إلى هذا أنه يتكئ على التلفيق والاختلاف ويجمع بين الحقيقة والضحك جاعلا من مشكلات العصر منطلقا لفهم الواقع وتقويمه...

إن الجذور الأولى تمتد بعيدا، فهي مرتبطة ببعض النصوص الإغريقية والرومانية القديمة، وكذلك في بعض روايات العصور الوسطى، كما وجد لها جذورًا في أحضان الثقافة الشعبية خاصة الكرنفال. يقول "**باختين**" في هذا الصدد :« إن للصنف الروائي ثلاثة جذور أساسية: ملحمي (نسبة إلى الملحمة)، وبياني متكلف، وخطابي وكرنفالي»[2].

والكرنفال (carnaval) «ليس ظاهرة أدبية. إنه شكل تمثيلي توفيقي syncretic ذو طبيعة شعائرية. وإن هذا الشكل معقّدٌ جدًا ومتنوع (...) لقد طوّر الكرنفال لغة كاملة تتكون من الأشكال الرمزية الملموسة(...) إن هذه اللغة عبّرت بصورة تفاضلية وبطريقة مفهومة إذا جاز التعبير(مثل أي لغة) عن موقف من العالم، كرنفالي موحّد (ولكنه معقد)، متغلغل في كل صيغ هذه اللغة. إن هذه اللغة تتعذر ترجمتها بأيّ شكل من الأشكال ترجمة كاملة ومناسبة إلى لغة كلامية، وخصوصا إلى لغة المفاهيم المجرّدة، غير أنها تنصاع لعملية نقد أو ترجمة معلومة Transport إلى لغة أخرى تربطها بها رابطة قربى من حيث الطبيعة

---

* - حملت اسم الفيلسوف منيب من غادار، وهو من فلاسفة القرن الثالث ق.م، أما الممثل الحقيقي لها فإنّه بيون بوريستينيس، فتاريخ ظهورها يعود إلى ماقبل القرن الثالث ق.م بكثير أما كاتبها فهو إقليدس بونتيك

[1] – ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، تر:جميل نصيف التركيتي، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء، 1986م، ص156.

[2] – المرجع نفسه، ص:168.

الحسية الملموسة للغة الصور الفنية، وأعني بذلك لغة الأدب. إن عملية النقل هذه للكرنفال إلى لغة الأدب هو ما ندعوه بإسباغ الطابع الكرنفالي على الأدب».[1]

إن الكرنفال عبارة عن طقوس كانت تقام قديما في فترات الحصاد، إذ تقام حفلات ذات بعد تعبديٍّ يمتزج فيها الرقص بالغناء الهدف منها تجديد علاقة الإنسان بالطبيعة، تتباين الحياة في الكرنفال عن الحياة العادية، إذ تلغى الفروق الطبقية والألقاب التي ينادى بها الناس في حياتهم العادية فيتساوى الناس جميعا. فالكرنفال « يقرب، ويوحِّد ويربط ويقرن المقدس بالمدنس، والسامي بالوضيع والعظيم بالتافه»[2].

ويعد الضحك والسخرية من أهم مميزات الكرنفال. فالحياة فيها « عرض هزلي متجدّد يواصل مسيره نحو تشخيص إشكالات وعوارض الحياة اليومية للإنسان على وجه الخصوص» [3]، وقد استطاعت المفاهيم الكرنفالية أن تلج عالم الأدب، وبالذات النثر مُساهِمة في تطويره.

ومما كان له دور في نشأة الرواية – حسب "**باختين**"– **الحوارات السقراطية، والهجائية الميبنيبية** وهما قطبان منحدران من السلالة الكرنفالية. يقول "**باختين**" :«هناك صنفان اثنان في قطاع الأدب المضحك بجد : الحوار السقراطي والهجائية الميبنيبية كان لهما أهمية حاسمة في صياغة هذا الصنف الخاص بتطور الرواية والنثر الفني الذي اصطلحنا على تسميته ب:الحواري» [4].

---

[1] – ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التركيتي، ص: 178.

[2] – شهرازاد توفوتي : شعرية الخطاب البوليفوني في ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، رسالة ماجستير، جامعة بن يوسف بن خدة، الجزائر، 2006م، ص: 10.

[3] – ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي، تر:جميل نصيف التركيتي، ص :180.

[4] – المرجع نفسه،ص158.

أ-الحوار السقراطي :(Les dialogues Socratique)

من ممثلية : سقراط، أفلاطون، إقليدس، كراتون... أما الحوارات التي حفظها لنا الزمن من الضياع فنذكر : حوار أفلاطون وكسينوفون. أما باقي الحوارات فمنها ما ضاع ومنها ما وصل متفرقا.

يمتاز الحوار السقراطي بطبيعته الجدالية والحوارية، والغاية من الاستعانة بالحوار هو الوصول إلى اكتشاف الحقيقة على اعتبار أنها غير جاهزة لأنها «بناء، أي تولد بين الناس وليست جاهزة عندهم»[1].

والحوار السقراطي ليس صنفا بيانيا متكلفا، ولكنه ينمو مستندا على أساس كرنفالي شعبي وهو مفعم بعمق بالموقف الكرنفالي من العالم[2]، ويقوم على أسلوبين:

الأول: السنكريزا (La syncrise)، المقصود منه تقابل مختلف الخطابات والتفافها حول موضوع واحد.

الثاني: الأناكريزا (l'Anacruse)، والمراد منه قدرة كلمة المناقش الآخر أن تمارس الإثارة والاستفزاز، وإجباره على الإفصاح عن رأيه.

وكلا الأسلوبين يعملان على إضفاء الطابع الحواري على الرأي، وإشراكه في علاقات حوارية بين الناس.

ب- الهجائية المينيبية (La satire Ménipée) هو صنف متشبع بالروح الكرنفالية، متسم بمرونته وقدرته على التغير، والتغلغل في الأصناف الأخرى، وهي واحدة من « أهم الوسائل الرئيسية الحاملة للموقف الكرنفالي من العالم في الأدب حتى يومنا هذا»[3].

والمينيبية هي ثمرة انحلال الحوار السقراطي، ورثت الحوار ولكنها أضافت إليه عنصر الضحك.

---

[1] – أم السعد حياة : جينالوجيا الرواية عند ميخائيل باختين، التفاتة إلى الأجناس الهجينة، ص:31.

[2]– ينظر: ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التركيتي، ص: 159.

[3] – المرجع نفسه، ص:165.

هكذا إذن، أسهمت هذه الأصناف ذات الصبغة الكرنفالية في نسج الخيوط الأولى للرواية وفق المبدأ الحواري. وهي بهذا المعنى جنس لم يأت من العدم فمن الطبقات الشعبية ظهرت شخوص الرواية، وبظهورها ظهرت اللغة الشعبية التي هي« لغة جديدة خرجت من قاع المجتمع»[1].

ثالثا: الحوارية (le dialogisme)

هي واحدة من المفاهيم التي مارست تأثيرا قويا في مناهج دراسة الرواية المعاصرة من جهة، وفي تغيير بنية العمل الروائي من جهة ثانية، والذِّي انتقل على إثرها من بنية أحادية إلى بنية متعددة اللغات والأصوات، ومن ثم ظهر ما يعرف بالخطاب البوليفوني، وهذا من منطلق رفض النظرة الأحادية للغة.

ويعد المفكر والناقد الروسي "**م. باختين**" الأب الروحي لها، قام ببلورة مفهومها انطلاقا من الدراسة التي قام بها لأعمال الروائي "**دوستويفكسي**"*، ليجعل منها المرتكز الأساس الذي تبني عليه نظريته في الرواية.

ويعرف الحوارية بقوله: «يدخل فعلان لفظيان، تعبيران اثنان في نوع خاص من العلاقة الدلالية، ندعوها نحن علاقة حوارية. والعلاقات الحوارية هي علاقات (دلالية) بين جميع التغيرات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي »[2]، ويشترط "**باختين**" التجسد المادي لهذه العلاقات حتى تكتسب سمة الحوارية، أي :«أن تصبح خطابا الذي هو التعبير، وتستقبل مؤلفا الذي هو خالق التعبير، ويعبر هذا التعبير بدوره عن موقعه »[3].

---

[1] –حنا عبود : تاريخ الرواية (دراسة)،ص :14.

*– انظر التعريف الخاص به في الملاحق.

[2]– تزيفيتان تودوروف : ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تر: صالح فخري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 2، بيروت، ص 122.

[3]– المرجع نفسه، ص123.

إن الكلام، أو لنقل التحدث ليس بعملية فردية ولكنه «ذو طبيعة مجتمعية»[1]. تحدده جملة من العلاقات الحوارية. فالكلام الذي يتفوّه به أيّ شخص يحمل في طياته أثرًا من أقوال الغير، ويتوجه به نحو متلق (الفرد) أو متخيل (جماعة)، وهو لا يأخذ كلماته من القاموس، ولكن من « التحدثات (الأقوال) الأكثر تنوعا لدى المتكلمين (...) المنتهين إلى نفس الجماعة اللسنية زيادة على الأقوال المتعددة التي أنجزها أثناء ممارسته اللسنية الخاصة»[2].

فالكلمة وهي تشق طريقها لمعالجة موضوع ما، يعترضها كمٌّ هائل من كلمات الغير التي قيلت أو ستُقال في الشأن ذاته، فيحدث التقاء بين الملفوظات، ومن ثم حدوث التفاعل اللفظي. فالحوارية هي مبدأ التفاعل الدائم بين الملفوظات، هي صورة ملفوظات متباعدة زمنيا ومكانيا، تلتقي ضمن علاقات حوارية تتقابل من خلالها المعاني وتتداخل.

ووفق هذا التصور تغدو اللغة عملة ذات وجهين: وجه ماديّ مرتبط باللغة، ووجه حيّ «يأتها من الكلام الذي يحدِّدُ مقاصدها. لأنّ اللُّغة مادة حية يستخدمها المتكلم في زمان وبيئة محددين (...) فحين نتكلم نتأثر بما قاله الناس قبلنا، فتظهر في خطابنا رواسب من ألفاظهم وعباراتهم، ونتأثر أيضا بما يمكن أن يقولوه ردًّا علينا (...) فإذا كانت اللغة واحدة بنظامها النحوي المجرد فهي متعددة الطبقات والأصوات »[3].

إن حوارية "**باختين**" واسعة ومتشعبة، وهي غير منحصرة في المحادثات اليومية التي تكون بين شخصين وحسب، ولكنها متسعة تشمل كل إنتاج كلامي يصدره إنسان، فحتى المونولوج يدخل «ضمن أنواع الحوار بكونه كلاما صادرا من شخص نحو شخص آخر ولو

---

[1]– ميخائل باختين : الماركسية وفلسفة اللغة، تر محمد البكري ويمنى العيد، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،1986م، ص:110.

[2]– المرجع نفسه، ص :93.

[3]– لطيف زيتوني : معجم مصطلحات نقد الرواية، دار نهار للنشر، ط1، لبنان،2002م، ص :83.

كان غائبا ويخضع لنفس مكوّنات الحوار. وهو الأمر الذي جعل "**باختين**" يضفي عليه بعدا تفاعليا بنفس درجة الحوار»[1].

والنص الروائي ذو طابع حواري، تتداخل فيه الأقوال وتتخمر الأفكار، لتشكل في الأخير نسيجًا من الملفوظات المُتداولة في بيئةٍ اجتماعية معينة، وهذا «الإتجاه الحواري للخطاب وسط الخطابات الأجنبية يعطيه إمكانات أدبية، وجوهرية»[2].

وقد ميّز باختين في الحوارية بين :

أ-حوارية اللغة: (Le dialogisme linguistique)

اللغة عند "**باختين**" ليست أبدا نقية، لأنّه من الصعب إن لم نقل من المستحيل، أن نعثر فيها على كلمات لم تستعمل من قبل أو لم تخترق بالنيات والمقاصد والنبرات، فالإنسان يستقبل الكلمة من خلال صوت الآخر، يدخلها في سياقه وهي لا تزال دافئة من تجربة كانت قد خاضتها، محمّلا إياها لنبرة وقصدية جديدين.

فكل ما في «اللغة ينتهي إلى أن يصبح مبعثرا، متفرقا، مخترقا ومتخلّلًا بالنيات مكتسِبًا نبرة وتوكيدا (...) كل كلمة تفوح برائحة مهنة، نوع(...) كل كلمة تفوح برائحة السياق والسياقات التي عاشت فيها»[3].

ب- حوارية الخطاب:(le dialogisme discursif)

إذا كانت اللغة هي المرتكز الذي تستند عليه حوارية اللغة، فإن حوارية الخطاب تتشكل من خلال العلاقة العميقة الرابطة بين خطاب الأنا وخطاب الغير،لأن خطاب الأنا منبثق من خطاب الأخر. ومنه فإن خطاب الأنا في حوار دائم مع الآخر، مكتسبا بنية الرد وليس الحوار الداخلي.

---

[1] -عمر بلخير: معالم لدراسة تداولية وحجاجية للخطاب الصحافي الجزائري المكتوب مابين :1989،2000، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر،2006م، ص: 125،126.

[2] - جمال مباركي،التناص والجمالية في الشعر الجزائري المعاصر، مطبعة دار هومة، الجزائر،2003م، ص: 38.

[3] - تزيفيتان تودوروف : ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر: صالح فخري، ص:115.

وقد صاغت المنظِّرة البلغارية: **"جوليا كريستيفا"** مقابلا للحوارية هو التناص l'intertextualité، حيث ظهر هذا المصطلح لأول مرة في المقالات والبحوث التي نشرتها ما بين 1966م،1967م، لتعيد نشرها في كتابيها **(سيميوتيك)**، **(نص الرواية)** فتقول معرِّفة التناص:«إن كل نص عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات وكل نص هو تشرب وتحويل نصوص أخرى».[1]

وانطلاقا من الحوارية استطاع "**باختين**" **أن** يقسِّم العالم الروائي إلى:

أ-الرواية المونولوجية أو رواية الصوت الواحد(Roman homophonique)

هي« التي يمسك فيها المؤلف بخيوط السيطرة المطلقة على العمل، بحيث لا يُسمع إلّا صوته الذي يغطي على كل ما قد يحتويه من تركيبات وكلمات».[2]

فالرواية المونولوجية هي رواية الصوت الواحد والفكرة الواحدة والإديولوجية الوحيدة، ففيها يغلق المجال أمام تعدد الأفكار خاصة المناقضة لفكرة الكاتب وتكون العلاقة بينه وبين شخصيات عمله هي علاقة سيطرة وتحكم. فعالم الرواية المونولوجية ينقسم إلى :

1-فئة الأفكار الصائبة واليقينية المجسدة لوعي المؤلف، والذي يسعى لتجسيدها في المعنى العام للعمل الأدبي.

2-فئة أخرى من الآراء والأفكار الغير الصائبة من وجهة نظر المؤلف، فلا يتم تأكيدها وإنما رفضها.[3]

ب- الرواية الحوارية أو المتعددة الأصوات: (roman polyphonique)

إذا كان الروسي "**تولستوي**" مُمثِلًا للنوع الأول بروايته (الحرب والسلام)، فإن "**دوستويفسكي**" هو خالق للرواية المتعددة الأصوات فهي الرواية الضدّ للنوع الأوّل، وصنف روائيٌّ جديد، يختلف كل الاختلاف عن القوالب التي عرفتها الرواية في مراحل تطورها.

---

[1]- جمال مباركي: التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر، ص:38.

[2] - سامية عذراوي: شعرية التناص في الرواية العربية (الرواية والتاريخ)، رؤية للنشر، ط1، القاهرة، 2012م، ص:69.

[3]- ينظر: مخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التركيتي، ص:113.

فإذا كانت الهيمنة والسلطة هما ما يميز النوع الأول، فإن الحياد المطلق هو ما يميِّز النوع الثاني، فتتساوى فيها الأصوات واللغات والأفكار دون هيمنة إحداها على الأخرى. فكثيرا ما يسمح الكاتب وفي كلمة واحدة بظهور صوتين أي:«صوت الأنا المتحدثة داخل الرواية، والصوت الآخر باعتباره جزءا من الكلمة»[1]، وهو ما يعطي للشخصية الحرية في تبليغ أفكارها.

إن ما يظهر في الرواية الحوارية ببساطة ليس صوت الكاتب، ولكن «صوت خاص مؤلف من عدة أصوات لا يمكن التمييز بينها».[2]

أما فيما يخص مصطلح **''polyphonie''** فهو مصطلح استُعِير من الموسيقى، للمقارنة بين تعدد الأصوات في روايات "**دوستويفسكي**" وبين تعدد الأصوات الموسيقية.

رابعا: التعدد اللغوي(Le plurilinguistique)

هي واحدة من المفاهيم التي أقام عليها باحتين تصوره للرواية، معارضا من خلالها التصورات السائدة في عصره:

أ_ النزعة الموضوعية المجردة.

ب_ النزعة الذاتية المثالية.

وهي تصورات تنظر إلى اللغة باعتبارها نظاما مغلقا بذاته، والتعدد اللغوي هو نبذ للأُحادية. فاللغة من المنظور "**الباختيني**" ليست أبدا «شيئا ثابتا مستقرا، بل هي دائمة التطور والتشكل حيث تتأثر بالتراث السائد حولها وتؤثر فيه باستمرار(...) حيث أن الكلام الذي أتفوه به هو دائما نابع من كلام منزوعا من سياقه ومن الملابسات التي تحيط به»[3].

---

[1] – سامية عذراوي: شعرية التناص في الرواية العربية، ص: 70.

[2]– جون هالبرين: نظرية الرواية(مقالات جديدة) تر: محي الدين صبحي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق،1971، ص:521.

[3] – جان جاك لوسركل، عنف اللغة، تر: محمد بدوي،الدار العربية للعلوم، ط1، بيروت، 2005م، ص:15.

لم تعد اللغة هي النسق الثابت*، بل هي الملفوظ الخطاب المشبع بالقصدية والوعي، والتي تعكس موقف متلفظها أو قصدية الأديب وهي تكشف العلاقات الموجودة بين الشخصيات. على أن اللغة التي اهتم بها "**باختين**"،هي اللغة المشبعة بالقصدية ووعي المتكلم، اللغة التي تحمل موقف متلفظها وتفوح منها رائحة منحدره الاجتماعي والإيديولوجي، يقول:«لن نفحص اللغة باعتبارها نسقا من المقولات النحوية المجردة، وإنما سنتعامل معها باعتبارها لغة مشبعة إيديولوجيا وباعتبارها مفهوما للعالم»[1].

والايدولوجيا التي يتحدث عنها "**باختين**"، ليست إبداعا فرديا ولا شكلا سياسيا، وإنما هي «تصوّرٌ عميق الدلالة، منظومة قيم كبرى تحويها الرواية القائمة على المبدأ الحواري، تبرز فيها صراعات بين رؤى مختلفة للقوى الفاعلة»[2].

فالطبيعة المجتمعية للغة هو ما جعلها تمتلئ بشحنة إيديولوجية، عاكسة الصراع الاجتماعي، «فالكلمات منسوجة من خيوط إيديولوجية عديدة لا تحصى، إنها لحمة العلاقات المجتمعية بجميع مجالاتها»[3].

فلما كانت اللغة ظاهرة اجتماعية، و« الوجود الإجتماعي ينجز أشكالا مختلفة للوعي ويخضع في أساسه إلى طبيعة الوجود الفعلي للأفراد بوضعياتهم الاقتصادية والاجتماعية، فطبيعة التواصل الإنساني تجعل اللغة تشتغل بوصفها مجموعة من الأدلة المشبعة بنظرات وتصورات الفئات والطبقات الاجتماعية»[4]، فكان لزاما أن «تتخلى اللغة عن شفافيتها وحيادها لتتشكل وتتلوّن وفق النزعة الاجتماعية التي توظفها»[5].

---

* - المقصود بالنسق الثابت نظام الصيغ الصوتية، النحوية، والمعجمية للغة.

[1]– ميخائيل باختين : الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص:76.

[2]– اوريدة عبود: حوارية اللغة في روايات عبد الملك مرتاض، أطروحة دكتوراه، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2013م ص:54.

[3]– ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة، تر:محمد البكري ويمنى العيد، ص:29.

[4]– عمر عيلان: النقد الجديد والنص العربي دراسة مقارنة للنقد الجديد في فرنسا وأثره في النقد الروائي العربي من خلال بعض نماذجه، أطروحة دكتوراه، جامعة منتوري قسنطينة،2006م، ص:215.

[5]– المرجع نفسه ص:215.

وبالتالي، فإنّ اللغة القومية الواحدة وفي أي لحظة تاريخية تنقسم داخليا إلى لهجات اجتماعية عديدة: لغات التنضيد المهني (لغة المحامي، الطبيب، المعلم...) لغات الأجناس، الأعمار، لغة السلطة، لغة المدارس، الأيام...،كما نجد في اللغة الواحدة لغات حقب وفترات مختلفة من حقب الحياة الإيديولوجية والاجتماعية التي تتعايش فيها بينها رغم كل الاختلافات التي تكون بينها وكل هذه اللغات إنما هي وجهات نظر خاصة للعالم وشكل من أشكال الوعي، وهذا التفكك والتنوُّع «ليسا تعبيرًا عن سُكونية الحياة اللغوية فقط، وإنما عن ديناميكيتها أيضا: فالتفكك أو التنوع الكلامي يتسعان ويتعمقان مادامت اللغة تحيا وتموت»[1].

ولن نجانب الصواب، إذ ما نحن قلنا أنه من شبه المستحيل إن لم يكن مستحيلا أن نعثر في اللغة على كلمة محايدة لا تنتسب إلى أي أحد، فكل مافيها مخترق بالنيات ومتشبع بالمقاصد ومكتسب لنبرة. كل كلمة تفوح منها رائحة السياقات الاجتماعية التي عاشت فيها، على اعتبار أن المتكلم لا يأخذ الكلمة من القاموس وإنّما هي موجودة على شفاه الآخرين، وداخل سياقات الآخرين وفي خدمة مقاصد الآخرين، فهو يأخذ كلمات الغير ويجعلها ملكا له حين «يملؤها بقصده، يتملكها ويزجها في اندفاعاته»[2].

ميز "**باختين**" بين نوعين من الكلمة الغيرية:(mot d'autrui)

أ-**الكلمة السلطوية:** تندرج ضمن هذا النوع الكلمات الدينية، السياسية، الأخلاقية، كلمات الأب ومن هُم أكبر سنا، وكلمات المعلمين... هي كلمات آمرة تمتاز بسلطتها، تفرض علينا الاعتراف بها وليس امتلاكها امتلاكا حرّا رغم افتقادها إلى الاقناعية الداخلية.

تستمد قوتها من السلطة وقوة النفوذ والهيبة والتقليد، نعتها "**باختين**" بالخمول والإكتمال في المعنى مع الجمود في علاقة الناس بها[3].

---

[1]- ميخائيل باختين : مختارات من اعمال ميخائيل باختين، تر: يوسف الحلاق، ص:32.

[2]- ميخائيل باختين : الكلمة في الرواية، تر: يوسف الحلاق، ص32.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص:127.

ب-الكلمة المقنعة داخليا: تغيب فيها السلطة، أو لنقل أنها تفتقد في كثير من الأحيان إلى الاعتراف الاجتماعي وإلى الشرعية، وهي بخلاف الكلمة السلطوية «تتداخل لدى عملية استيعابها الايجابي تداخلا وثيقا بكلماتنا نحن»[1]. فيصبح نصفها لنا، والنصف الآخر لغيرنا.

إن الكلمة المقنعة داخليا مفتوحة، تظهر فيها باستمرار إمكانات معنوية جديدة، حين يتم توظيفها في كل سياق جديد.

خامسا: نظرية التلفظ

وقد صاغها من خلال طرحين:

الأول: اعتمد فيه على مرجعية سوسيولوجية. فالتلفظ البشري من هذا المنظور مركب من عنصرين: الأول لفظي وتمثله المادة اللغوية، أما الثاني فغير لفظي، ويمثله سياق التلفظ.

أي : **التلفّظ البشري = المادة اللغوية + سياق التلفّظ.**

وبهذا يكون "**باختين**" قد أعاد للسياق أهميته في عملية التلفظ، حين اعتبره متمما لها. بعدما كان مجرد شيء خارجي أو هيكلًا فارغا بالنسبة للتلفظ.

فالسياق جزء وشرط ضروري لحدوث عملية التلفظ، يكتسب أهمية لا تقل عن أهمية الكلمة في حدّ ذاتها.

يقول "**باختين**" : «لا يمثل الوضع اللفظي الخارجي مجرد سبب خارجي للتلفظ فقط. إنه لا يعمل من الخارج مثل قوة آلية. على النقيض من ذلك، يدخل هذا الوضع التلفظ كعنصر ضروري مشكل لبنيته الدلالية، ولذا فإنّ التلفظ العادي المبتذل الممنوح معنى ومغزى يتألف من جزئين:(1) . جزء لفظي مدرك أو متحقق، (2). جزء ضمني»[2]. والجزء الضمني في الملفوظ ما هو إلا « الأفق المشترك للمتكلمين المكون من عناصر زمكانية، دلالية، وقيمية (أكسيولوجية)».[3]

---

[1] – ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، تر: يوسف الحلاق، ص : 127.

[2]– تزيفيتان تودوروف: ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر: صالح فخري، ص: 89.

[3]– عبد المجيد الحسيب : حوارية الفن الروائي، مطبعة آنفو – برانت، فاس، 2007م، ص:33.

ومن ثم تصبح علمية فهم ذلك الملفوظ مرتبطة بالانتماء إلى السياق نفسه، مما يجعل من الملفوظ شبيهًا بالشيفرة أو كلمة السر التي لاتُفك إلّا من طرف مستخدميها، في حين تصعب على الآخرين.

يعتبر "**باختين**" كل تلفظ حوار، على اعتبار أنه مرتبط بالتلفظات السابقة من خلال علاقات حوارية.

الثاني: وفيه تعديل وتطوير للطرح الأول، اعتمد فيه على مرجعية جديدة، حيث أضاف إلى السياق مسألة المرجع. مؤسِّسًا لعلم جديد بنى عليه نظرته وتصوّره للملفوظات، أطلق عليه في كتاباته الأخيرة تسمية : "**métalinguistika**"، والتي ترجمها "**تودوروف**" ب:"**translinguistics**" أي "**العبر لسانيات**" والذي يقابله حاليا ما يعرفب"**التداولية**"، "**pragmatics**". وهو مجال آخر يدرس اللغة في سياقات استخدامها المختلفة.

العبر لسانيات هو علم جديد مختلف عن اللسانيات، إذ أن نقطة نهاية هذا الأخير هي بداية عمل الأول. فإذا كان الأول يدرس اللغة باعتبارها نظاما مغلقا مكتف بذاته ومجردا من السياقات، فإنَّ الثاني يدرس الملفوظ في علاقته بالسياق.

فوجه الاختلاف بينهما يكمن في زاوية النظر إلى اللغة. «فمن الزاوية اللسانية ليس هناك وسيلة لدراسة العلاقات الحوارية، ذلك أنه في اللغة كموضوع للسانيات، لا توجد، ولا يمكن أن توجد أي علاقة حوارية (...) وعلى العكس من ذلك تهتم الدراسة عبر اللسانية بكل هذه المستويات باعتبارها المحددة لسياقات حضور الكلمة».[1]

إنّ التلفظ من المنظور العبر لساني له مظهران :

1- مظهر يأتي من اللغة، وهو مظهر متكرر ⟵ معطى من حيث كونها نظام متواضع عليه.

[1] – سامية عذراوي : شعرية التناص، ص: 58،59.

2- مظهر يأتي من السياق، وهو مظهر متفرد ⟵ المبدع، وهو مرتبط بالدافع الذي أدى إلى خلقه، والنية من وراء ذلك.

بمعنى أن التلفظ ينبثق إلى الوجود انطلاقا من شيء معطى هو اللغة، خالقا شيئا لم يكن موجودا. يقول "**باختين**" في هذا الصدد: «ليس التلفظ هو الانعكاس البسيط شيء يسبقه في الوجود أو التعبير عن هذا الشيء على الإطلاق.إنه ليس معطى جاهزا. إنه يخلق دائما شيئا لم يكن موجودا من قبل، شيئا جديدا من غير ريب، غير متكرر(...) ولكن هذا الشيء ينبثق إلى الوجود من ضمن شيء معطى فقط».[1] – اللغة-.

وقد وضع "**باختين**" خمس سمات مشكلة للتلفظ، وهي في الآن نفسه حدود فاصلة بين التلفظ والجملة:

1-حدود كل ملفوظ محددة بتغير ذوات الخطاب والمتكلمين.

2- لكل تلفظ اكتمال داخلي خاص ومحدد.

3-إن التلفظ لا يشير إلى موضوع فقط، ولكن يعبر عن الذات الفاعلة أيضا.

4-إن بنية التلفظ تتأثر إلى حد بعيد بآثار الاستعمالات السابقة للملفوظات، فكل ملفوظ يقيم علاقات مع الملفوظات السابقة التي لها نفس الموضوع.

5-التلفظ موجه دائما إلى شخص ما.

[1]- تزيفيتان تودوروف: ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر:صالح فخري، ص:104.

الفصل الأول

البنية التهجينية للغة

1- مفهوم التهجين.

2- أنواعه.

3- حدود الخطاب الهجين.

تتربّع اللغة على عرش العمل الروائي، على اعتبار أنّها تكسبه قيمة وتحقّق له التميّز عن غيره من الأعمال الأدبية. فهي المادة التي يبني بها الروائي رسالته الإبداعية التي يريد إيصالها وتبليغها للقارئ من خلال جمل سردية، وصفية، وأخرى بلاغية لتكون بذلك الوجه المعبِّر عن أدبية الرواية وهويتها اللذين لا يتجسدان إلا بواسطة اللغة ومن خلالها[1].

فيتّضح من خلال هذا إذن: أنّ اللغة هي وسيط بين المؤلف وعمله الإبداعي من جهة، إذ تبني له الهيكل العام للنص بما تملكه من مفردات وأساليب، ومن جهة أخرى هي وسيط بين المؤلف والقارئ، على اعتبار أنّها توصل بما تملكه من مفردات، رسائل أراد الكاتب تبليغها للآخرين من خلال عمله الإبداعي.

لكن، اللغة من المنظور "**الباختيني**" تحمل بعدا اجتماعيا، فلا وجود للغة وحيدة وواحدة، على اعتبار أن اللغة الواحدة تنقسم إلى لهجات مختلفة ولغات قومية عديدة، والفرد لا يتكلّم إلا من خلال كلام الآخر، حيث تعكس اللغة التباين الموجود في المجتمع، وتتجلى وراء جميع اللغات صور المتكلمين.

تعدّ الرواية الجنس الأدبي الوحيد القادر على احتواء التعددية اللغوية والصوتية، يصوِّرُ فيها الروائي المجتمع بتنوّع شخصياته وأمزجته واختلاف مستوياته الثقافية، الإجتماعية، وحتى العلمية. فهي« تنوّع كلامي (وأحيانا لغوي) اجتماعي منظّم فنيا » [2]. فليس في الرواية للغة واحدة، ولكنّها وحدة متماسكة مكوّنة من لغات عدّة، وعلى هذا التنوّع تقوم أصالة الجنس الروائيّ.

لكن، كيف يتمكّن الروائي من التأليف بين مختلف هذه اللغات؟ وصياغتها في تركيب يلتزم البناء الفنيّ للرواية من جهة، ويراعي الصيغ الأسلوبية للرواية من جهة أخرى ؟

---

[1]– ينظر: هنية جوادي: التعدّد اللغوي في رواية الليلة السابعة بعد الألف لواسيني الأعرج، مجلة المخبر–أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد الخامس: مارس 2009، ص: 313.

[2]– ميخائيل باختين: مختارات من أعمال ميخائيل باختين، تر: يوسف الحلاق، ص: 19.

وقبل كلّ ذلك، ماهي التقنيات التي يعتمد عليها الروائيّ لنقل كلام الآخر وعكس التعددية الصوتية واللغوية المميِّزة للمجتمع؟

يعدّ التهجين واحدا من هاته التقنيات التي يوظِّفها الروائي في عمله الإبداعي، ليشخّص من خلالها لغة الآخر، ويحقّق صورة المجتمع من خلال صورة اللغة، فيغدو العمل مسرحا لتناسل الأصوات المختلفة واللغات العديدة.

فما هو التهجين؟ وكيف تجلى في رواية **(البيت الأندلسي)** أو بالأحرى كيف وظّف الروائي "**واسيني الأعرج**" هذه التقنية في عمله البيت الأندلسي ؟ وهل استطاع فعلا من خلاله أن يُدخل عمله ضمن ما يعرف ب"**الخطاب البوليفوني**" أو "**الرواية المتعددة الأصوات**" التي نحن بصدد الحديث عنها؟

التهجين: (Hybridisation)

1- في تعريف التهجين:

هو واحد من طرائق بناء اللغة في الرواية يعرّفه "**باختين**" بقوله: «إنه مزج لغتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضا التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية أو بفارق اجتماعي، أو بهما معا داخل ساحة ذلك الملفوظ»[1].

أي أنه: في ملفوظ واحد، يُمزج بين لغتين، صوتين، أُسلوبين، ووعيين مختلفين إما زمنيا أو بفارق اجتماعي أوبهما معا، فينتج عن هذا المزج التقاء بين هاتين اللغتين، والصوتين، والأسلوبين، والوعيين لتظهر وكأنّها تتحاور في السياق اللفظي للمتكلم.

فالتركيب الهجين هو حوار غير مباشر يستحضر فيه: وعيان، وصوتان، وأسلوبان، وفكرتان.

وقد ميّز "**باختين**" في التهجين بين :

أ- التهجين غير الإرادي، غير القصدي:

وهو النوع الذي يحدث في كلام الناس بطريقة غير إرادية، غير قصدية، ويدخل في سياق علاقات التأثير والتأثر التي تكون بين اللغات، واللهجات المتعايشة في حقل اجتماعي واحد. ومن ثمة فهو«واحد من الصيغ الهامة للوجود التاريخي ولصيرورة اللغات»[2]، على اعتبار أن اللغات تتطور تاريخيا عن طريق التهجين، وذلك بالمزج بين لغات عديدة تنتمي إلى وسط واحد ضمن لهجة أو لغة قومية واحدة.

إن المزج بين لغة واحدة في التهجين الغير إرادي هو مزج غامض تغيب فيه المقارنة والمواجهة الواعية، ضف على ذلك أنّه خالٍ من أيِّ بُعد فنّي جماليّ، والسر في ذلك إنما يكمن في أن اللّغات لا تتحاور بطريقة جمالية إلا في العمل الروائي.

---

[1]- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص:222.

[2]- المرجع نفسه، ص:222.

ب – التهجين الإرادي، القصدي:

هو النوع المتحقق والمتجلي في الفن الروائي يحمل بعدا جماليا نظرا لازدواجية اللسان والصوت فيه، وبالتالي فإنّه مركب من:

_ وعيين لسانيين هما: الوعي المشخَّص، والوعي الذِّي يُشخّص، وغياب الوعي الثاني يعني إسقاط صفة التهجين، لأنّنا لن نكون أمام صورة اللغة ولكن أمام عينة من لغة الآخرين.

_ إرادتين فرديتين: إرادة الكاتب الذي يشخص وإرادة الشخصية الروائية المشخصّة، وهو قبل كل هذا: تركيب واع، يعمل على « إنارة لغة بلغة وتشكيل صورة حية للّغة بلغة أخرى» [1] .

ويعد المظهر الفردي ضروريا لربط اللغة بكيان الرواية، فاللغات تلتقي لتشكل وعيين اجتماعيين، «عصران لم يمتزجا امتزاجا لاوعيا في حقيقة الأمر بل التقيا عن وعي على أرض القول والتحما في صراع »[2].

إنّ التهجين القصدي هو الذي يوظَّف في العمل الروائي، وتوظيفه بطريقة جيّدة يضمن لهذا الأخير–أي العمل الروائي– تعددا لغويا «ينأى به عن مثالب اللغة الواحدة والوحيدة» [3].

والمثال الآتي خيرُ موضحٍ لهذا :

–« **أنا ماسيكا. وإذا شئتم: سيكا بنت السبنيولية، كما سماني أصدقائي في المدرسة. لا لأنّ أمي إسبانية فهي مثلي، نبتة هذه الأرض البحرية، ولكن لأن أصولنا موريسكية مثل الآلاف من سكان الجزائر** » [4].

تتشابك، وتتحاور في هذا المقطع لغتين ووعيين هما:

الأوّل: تمثله ماسيكا بصوتها ووعيها، ويتجلى في الشطر الأوّل من الملفوظ.

[1] – ميخائيل باختين: مختارات من أعمال ميخائيل باختين، تر: يوسف الحلاق، ص:173.

[2] – المرجع نفسه، ص171.

[3] – عبد المجيد الحسيب : حوارية الفن الروائي، ص:37.

[4] – الأعرج واسيني: البيت الأندلسي، منشورات الجمل، ط1، بيروت، 2010، ص:07.

الثاني: تمثّله لغة الرأي العام أو أصدقاء ماسيكا، وبين اللغة الأولى والثانية فرق واضح، على اعتبار أنّ الأولى رسمية والثانية فلا.

واللافت للانتباه، هو غياب تلك الحدود الشكلية الفاصلة بين الملفوظين، فتتولّد عن ذلك بنية هجينة مزدوجة اللغة والمنظور والصوت.

ومما ورد كذلك في الرواية:

-«**لم تمر حادثة قتل سبيلا بسلام على البيت الأندلسي، فقد ضخمها الإسلاميون الذين كانوا يستعدون للانتخابات أكثر لإظهار فساد النظام.أصبحت مثالا للخراب الذي لحق بالأخلاق والمؤسسات لا بغادر ألسنتهم**»[1].

إنه تركيب هجين، ينتسب من حيث سماته النحوية والتأليفية إلى متكلم واحد، يمثله في الرواية السارد، ولكن في حقيقة الأمر يتّحد فيه صوتان، نبرتان، لغتان، و وعيان هما:

- **لغة السارد و وعيه:** هذا الأخير الذي تحدث عن حادثة مقتل الراقصة "**سبيلا**"، وتبعات ذلك.

- **لغة الإسلاميين و وعيهم:** والذين اتخذوا من هذه الحادثة وسيلة لبلوغ السلطة، وتبرير ما كانو يقومون به من أفعال القتل و الخراب.

إذن، ينصهر في هذا المثال قولين مختلفين في وعيهما ضمن ملفوظ واحد. «فالتركيب النحوي للتراكيب الهجينة المقصودة متناهب وممزّق بين إرادتين لغويتين مفرّدتين»[2] .

وقد استعان "**واسيني الأعرج**" في روايته **(البيت الأندلسي)** بالتهجين، على اعتبار أنه يعمل على نقل كلام الغير، ويضفي التعدد الصوتي واللغوي على العمل، ما يجعل منه أقرب إلى الرواية البوليفونية – الرواية المتعددة الأصوات – منه إلى الرواية الأحادية الصوت حسب التصنيف "**الباختيني**".

---

[1]– الرواية، ص:344.

[2] – ميخائيل باختين: مختارات من أعمال ميخائيل باختين، تر: يوسف الحلاق، ص:173.

يتحدّث باختين عن أهمية التهجين القصدي فيقول:« هو إحدى الطرائق الأساسية لبناء صورة اللغة ويجب أن ندقق بأنه في حالة تهجين فإن اللغة التي تُضيئ(عادة تكون نسقا من اللغة الأدبية المعاصرة) تتخذ طابعا موضوعيا إلى حدّ ما، لتصبح صورة. وكلما طبقت طريقة التهجين في الرواية بطريقة واسعة وعميقة(من خلال عدة لغات وليس لغة واحدة) كلما اتخذت اللغة المشخصة والمضيئة طابعا موضوعيا، لتتحول في النهاية إلى إحدى صور لغة الرواية» [1] .

2-أنواعه:

يظهر التهجين الإداري القصدي في رواية (**البيت الأندلسي**) في مظهرين، هما:

أولا:المظهر الفردي للتهجين

يقول "**باختين**" عن المظهر الفردي للتهجين:« يجب أن نؤكد بقوة من جديد، أنّه داخل الهُجنة الأدبية للرواية، التي تبني صورة اللغة، يكون المظهر الفردي ضروريا لتحيين اللغة وربطها بكيان الرواية(مصائر اللغات تتشابك هنا مع مصائر المتكلمين الفردية) كما أنه يكون وثيق الصلة بالعنصر السوسيو-لساني: وهذا معناه إن الهجنة الروائية ليست هي ثنائية الصوت والنبرة(كما في البلاغة) فحسب بل، هي مزدوجة اللسان. وهي لا تشمل على وعيين فرديين، على صوتين، على نبرتين، بل على وعيين اجتماعيين-لسانيين- وعلى حقيقتين ليستا، في الحقيقة، مختلطتين هنا بكيفية لاواعية (كما هو الشأن في هجنة عضوية) بل هما قد التقيا بوعي، وتتصارعان فوق أرض الملفوظ » [2].

يتجلى التهجين الفردي في ذلك التنوع اللغوي الذي تجسّده الرواية – رواية (**البيت الأندلسي**)، ل"**واسيني الأعرج**"-عاكسة بذلك البنية التهجينية المميّزة للغة المجتمع الجزائري، فهو مجتمع تعاقبت على حكمه دول عدة وتعرّض لتحرشات استعمارية مختلفة، نذكر مثلا:

[1] – ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص:226،227.

[2] – المرجع نفسه، ص:224.

التحرش الإسباني للسواحل الجزائرية، الانتداب العثماني لأرض الجزائر، الاستعمار الفرنسي، دون أن ننسى استقبال الجزائر للمهجّرين من الأندلس من موريسكيين* ومارانيين**.

إذا فقد عمد "**واسيني الأعرج** " إلى تطعيم اللغة الفصحى بملفوظات أجنبية عنها: فنجده يستخدم العامية الجزائرية حينا، والفرنسية حينا آخر، وملفوظات من اللغة الإسبانية في مواضع أخرى خاصة وأنَّ التاريخ الأندلسي يمثِّل المحور العام للرواية، و«أن الراوية الجديدة تبرز أكثر قاموس الكلام المقتبس لألفاظ أجنبية وتعبيرات متصلة بالحياة اليومية والوسائط التكنولوجية».[1]

ولن نبالغ إذا ما قلنا أن هذا التداخل الذي يكون بين لغتين أجنبيتين، أو بالأحرى «الإضاءة المتبادلة بين لغتين: لغة محلية وأخرى أجنبية إنما يعمل على تأكيد الإدراك بالعالم في كلتا اللغتين، غير أن ما يظهر من الحقل الذي يضيئه اللسان الأجنبي ليس هو النظام الصوتي أو النحوي أو المعجمي للغة المحلية ولكن الذي يجعل من اللغة إدراكا محسوسا للعالم »[2].

ولعل اللغة الأكثر بروزًا في الرواية **(البيت الأندلسي)** هي العامية، وهو ما يتضح من خلال الأمثلة التي سقناها في الجدول أسفله(الجدول رقم (1)/أ).

*– الموريسكيين هم مسلمو الأندلس، والمطرودين من ديارهم وبلدهم الأم إلى بلدان شمال إفريقيا لا لشيء، سوى لرفضهم اعتناق الديانة المسيحية.

**–المارانيين هم يهود الأندلس، كانوا من بين المهجرين إلى بلدان شمال إفريقيا.

[1] – محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2012م، ص:57.

[2] – ينظر: تزيفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر: صالح فخري، ص123.

الجدول رقم(1)/أ: المزج بين الفصحى و العامية

الهجنة القصدية: تداخل اللغة الفصحى بالعامية	الصفحة
• لا يا بابا مراد.لا تفعل.لا أحد يضمن سلامة مخطوطتك التي هي ملكك الخاص وملك عائلتك.	16
• ياالله حبيبي خليك نايم... تصبح على خير.	21
• لم يمر شهر على الرسالة الأولى التي وصلتني، ربما حشموا على عرضهم هذه المرة	39
• يا سليم ما نسيت شيئا حتى الهبال تتذكره؟ • ماذا نتذكر إذا نسينا الهبال؟	42
• حبس وين رايح؟..البحر ليس ملكك...يا يما وين راح نروح،لا حبيب لا والي... • لا لا مولاتي فاطمة الزهراء بنت النبي الأكرم	60
• سمعنا بلي راح يهدموا هذا البيت؟ هل هذا صحيح؟ كل ناس الحومة يقولون هذا الكلام.بعضهم يقول سيهدمونهم لأنه مسكون بجني يهودي جاي من بلاد استمبول	140
• ما عنديش أهل،لا أعرف ألا أمي و معلمتي	149
• يا بابا أنا أيضا ابنك، و أسمع لك كما يجب.قل لي ما يملأ قلبك، و يؤرقك	199
• لا يهم يا مراد يا وليدي	202
• جدي جاء من بجاية إلى جبال الريف.واش جابك لبلاد الناس؟	324
• ربي يحفظك ياخويا.سلم على أحبابنا في بجاية	326
• يحفظنا جميعا. روح ما علي والو.و ضعي الأن أفضل	326
• ياناس... هو اللي عاون الجني اليهودي اللي جاء من إسبنيا،باش يحفذني. كل الناس يعرفونه	364

فعلى الرغم من طغيان الفصحى في الرواية إلا أن هذه الأخيرة تقترب في مواضع عدة من اللغة العامية، فمن بين ما تمتاز به الرواية هو الارتباط الوثيق «بالقوى اللغوية الطاردة،

أي اللهجات ومتخلف لغات الفئات الاجتماعية الموجودة في الواقع حتى تلك التي لا يعترف بها على المستوى الرسمي» [1].

إذ يعكس لنا متن الراوية –موضوع الدراسية– كيف ينتقل "**واسيني الأعرج**"من الفصحى إلى العامية أو العكس بمنتهى الحرية، لأن الفصحى عنده ليست شيئا مقدسا لا يجوز التعدي عليه، فلا يتردد في خدشها وجرحها بتعابير عامية كلما أحسّ بقدرة هذه الأخيرة وإمكانياتها على التبليغ والتعبير، الأمر الذي «أكسب لغة الخطاب حيوية اليومي من دون ابتذال»[2]، فاللغة العامية هي لغة العجلة والتلقائية، هي اللغة التي لا تنصاع للقواعد النحوية ولا للصرفية.

كما حاول في مواضيع أخرى من الرواية الإرتقاء بالعامية إلى الفصحى، حيث عمل على تفصيح بعضها بشرحها في الهامش و هو ما يوضحه (الجدول رقم(1)/ب)

الجدول رقم(1)/ب: تفصيح العامية

الكلمة بالعامية	الكلمة المعربة	ص
• الزواوش	• العصافير	64
• الكارطة	• لعبة الأوراق	333
• البابيشا	• المراهقة	214
• بلا فاتشا	• بلا وجه	323
• الزينقات	• الأزقة	206

و هو ما جعل كلٌّ– العامية والفصحى– منها يحاور الآخر و يتفاعل معها مساهما في تهجين ملفوظاتها ومن ثم تحرير الرواية من سلطة وهيمنة اللغة الأحادية.

[1] – حميد لحميداني: النقد الروائي و الإيديولوجيا (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي)، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1990م، ص:79.

[2] – ماجدة حمود: جماليات المغامرة الروائية لدى غادة السمان، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، لبنان،2005م، ص:137.

ويذهب "**د.محمد تحريشي**" إلى القول أن الكتابة بالعامية قد تكون لأغراض عدة منها غرض جمالي الهدف منه الوصول إلى واقعية الحدث و صدقه، كما قد يكون مراعاة لوضعية المتلقي، و منهم من يوظفها بهدف الحفاظ على الشحنة التي تحملها العامية[1].

تمخّض عن هذا المزج – بين العامي والفصيح – لغة أخرى، تستمد حيويتها من بلاغة العامي والمأثور اليومي حققت للرواية تنوعا أسلوبيا و لغويا، وأسهمت في« الصوغ الحواري للنبرات التي تمثل في الواقع تباين المتكلمين بحسب نظام التراتب الذي يندرجون ضمنه ويتفاعلون في سياقه سلبا وإيجابا» [2]، ليس هذا وحسب بل ومنحت للخطاب قدرة لتسليط الضوء على أنماط لغوية مختلفة من الوعي في سكونها وصراعها وتوترها.

وإلى جانب الفصحى و العامية لجأ الروائي إلى توظيف ملفوظات من لغة أجنبية عن العامية والفصحى هي، اللغة الفرنسية فمنها:

- ما جاء معرّبا مثلما يوضحه **الجدول(رقم(2)/أ)**

الجدول رقم2/أ: تفصيح الفرنسية

الفرنسية	الصفحة	الفرنسية	الصفحة
• التريتبات	109	• الشوفرية	108
• قانون البيان فاكا	111	• مين إن ألجيريا	114
• تليفونات نقالة	119	• علي بومباتوهيك	121
• السكانير	133	• عمي فورتو	226
• كبارية البورفاج	337	• البقارين	345
• مدام باربي لوبيز	349		

[1] – ينظر: محمد تحرشي، العامية في الخطاب السردي الجزائري عبد المالك مرتاض والحبيب السائح أنموذجا، أعمال الندوة التي نظمت بعنوان" الفصحى وعاميتها لغة التخاطب بين التقريب والتهذيب" في إطار فعاليات الجزائر عاصمة الثقافة العربية2007م، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، ط1، الجزائر،2008م، ص:357.

[2] – صنع الله إبراهيم، عروسية النالوتي وآخرون: ملتقى الروائيين العرب الأول شهادات ودراسات، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سورية، 1993، ص:202.

وردت هذه الملفوظات التي تضمّنها هذا الجدول بلغة فرنسية، معرّبة. حيث أقدم الروائي بتهجينها بطريقة واعية وقصدية، إدراكا منه، وإيمانا بقدرة هذه الأخيرة– أي اللغة الفرنسية – على إضاءة اللغة الأولى– اللغة العربية– ليمتزج بذلك: وعيان، ولغتان، وصوتان، هما الوعي المشخّص والوعي المشخِّص.

- ومنها ما جاء باللغة الفرنسية قام الروائي بتعريبه في الهامش مثلما يوضحه **الجدول (رقم(2)/ب)**

الجدول رقم (2)/ب:

	الصفحة
• Elle me harcèle	15
• Le cercle des hyènes	27
• Hôtel de la paix	50
• C'est moi le loup; grand père	210
• Si tous les loups te ressemblaient	210
• SDF : sans domicile fixe	211
• Tout de suite juste le temps de rejoindre	218
• C'est un panier de crabe	226
• Une horde de hors la loi	245

واستخدام **"واسيني الأعرج"** للغة الفرنسية في عمله لا يحيل إلى إتقانه للغة الفرنسية وحسب أو تفضيلها على حساب الفصحى، ولكن إلى المخلفات التي تركها الاستعمار الفرنسي على أرض سكنها وعمّر فيها لمدة تقارب القرن واثنين وثلاثين سنة، وعمل فيها

جاهدا على طمس لغة وهوية هذا الشعب. فاللغة الفرنسية هي غنيمة حرب* أكثر منها موروثا استعماريا فرض نفسه غصْبًا على حساب لغة أهل البلد[1]، كما أنها تكريس للفرنكفونية المشروع الاستعماري الجديد.

وبهذا يكون "**واسيني الأعرج**" قد مزج بين ملفوظين ووعيين في ملفوظ واحد. وكلاهما يحيلان إلى صراع القيم و الأيديولوجيات واختلاف في وجهات النظر.

إلى جانب العامية، والفصحى، واللغة الفرنسية وظّف الروائي لغة رابعة هي اللغة الإسبانية، لأنّ الروائي مدركٌ تمام الإدراك أهمية الاقتراب من روح العصر الذي يكتب عنه، وهو ما جعله يستخدم « التراكيب اللغوية للعصر الذي يتحدث عنه» [2].

وفي الجدول الآتي(**الجدول رقم(3)/أ**) إيراد لبعض الشواهد بخصوص موضوع حديثنا.

الجدول رقم (3)/أ: تعريب اللغة الإسبانية

الإسبانية	تعريبها	الصفحة
• حناسلطانة	الجدة سلطانة.	44
• سوِيرْته	الحظ	44
• فالْسُو	الشيء الغلظ.	44
• لاكاساأندلسيا	البيت الاندلسي	52
• رُوسا رُوخا	الوردة الحمراء	97
• الكُونْفرْسُوسْ	المرتدون	166

*–هي مقولة شهيرة عرف بها "**كاتب ياسين**"، حيث اعتبر اللغة الفرنسية غنيمة حرب مُنِي بها الشعب الجزائري من جراء الإستعمار الطويل الذي لازمه قرنا و اثنين وثلاثين سنة، لكن سرعان ما اعتبرها منفى افتراضيا لازمه منذ دخوله المدرسة الفرنسية. يقول في أحد المواضع: **(حين دخلت المدرسة الفرنسية وأنا في السابعة أحسست وكأني أرتمي في فم الذئب)**

[1] – ينظر: أحمد منوّر، الأدب الجزائري المكتوب بالسان الفرنسي، نشأته وتطوره وقضاياه، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007، ص 430.

[2] – مراد حسن إبراهيم، الأندلس في الرواية العربية والإسبانية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، السويس، 2002م، ص: 192.

• لاكاسا	البيت	190
• الكوخو	الاعرج	251
• موريسكو؟	موريسكي	252
• سي سينيوريتا	نعم ياانسة	252
• سي بريسكودي سيفا	أنا من موريسكيات أشبيليا	252
• الباخية	الحكاية	284

هذه بعض الأمثلة من اللغة الإسبانية التي وظفها "**واسيني الأعرج**" لإضفاء الطابع الأندلسي على الرواية و تحقيق التعددية اللغوية.

و هذا من دون أن ننسى الإشارة إلى بعض من المقاطع التي جاءت بلغة الخيميادو*، قام الروائي بتعريبها في الهامش. فنذكر:

« **يُو سُويْ سيد حامت بن غاليليو**» [1].

أي: أنا سيدي أحمد بن خليل.

-« **إِسْبِيراندُو أُو، بُور مِيخُور دثير تِيرمِيندُو بيرْ دير لا بيدا كي يامي كانساص**» [2].

أي: أتمنى أو أخاف ضياع الحياة التي أصبحت تعذبني.

استعان "**واسيني**" كذلك باللغة السرية لموريسكي الأندلس- الخيميادو- ليعكس لنا من خلال ذلك معاناة شعب-مسلموا الأندلس- دفع ثمن ذنب لم يقترفه، ما اضطره إلى إبداع لغة ذات طابع هجين كانت خليطا من العربية والإسبانية.

*- الخيميادو هي اللغة السرّية التي ابتدعها مسلموا الأندلس، مخافة من محاكم التفتيش، كتبوا بها قرآنهم و كل ما خافوا ضياعه من تراثهم، وهي مزيج من العربية والاسبانية، إذ يكفي لتفكيك رموزها تفكيك حروف اللغة العربية ثم تخيل الكلمات باللغة الاسبانية- ينظر: الرواية، ص: 56.

[1]- الرواية، ص:67.

[2]- الرواية، ص:144، 145.

ف"**واسيني الأعرج**" حريصٌ دائما على التميّز، بإكساب أعماله علامات جديدة، وتحطيم المألوف على جميع المستويات، التي تعد اللغة واحدة منها. يعمل على تطويعها وإخراجها من أسوار القواميس، ثمّ يجعلها تعيش حياة الزمن والعصر الذي اللذين تحيا فيهما.

يتضح إذن من خلال كلِّ ما سبق ذكره أن الرواية هي نظام من اللغات، كل واحدة تستدعي الأخرى، وتحاورها، فنسمع ضمن الملفوظ الواحد أكثر من صوت، أكثر من لغة، ونلمس أكثر من وعي واحد وأكثر من وجهة نظر، وبالتالي لا يمكن النظر إلى الرواية ودراستها على أنها قائمة على لغة واحدة.

فالرواية إذن:« تركيب هجين مقصود وواع ومنظّم فنيا، وليس خلطا آليا وعشوائيا للغات(وبدقة أكبر لعناصر لغات). والصورة الفنية هي غاية التهجين الروائي المقصود »[1].

وأي « تركيب هجين أسلوبي مقصود هو تركيب أشيعت فيه الحوارية إلى حد ما. وهذا ما يعني أن موقف اللغات التي تتقاطع فيه وتتداخل، إحداها من الأخرى كموقف أطراف الحوار(الردود، الجواب إلخ في الحوار)، إنّه نقاش بين لغات، نقاش بين أساليب لغوية. إنّه ليس حوارا يتصل بالموضوع(sujet) وليس حوار معان مجردة، بل حوار وجهات نظر لغوية مشخصة لا يمكن ترجمة إحداها إلى لغة الأخرى » [2].

ثانيا: التعليل الموضوعي المزعوم(الكاذب)

التعليل الموضوعي المزعوم–الكاذب– هو نوع آخر للتهجين، يمتاز به الأسلوب الروائيّ، يتجلى في شكل خطابات أجنبية، أي كلام الغير، الذي هو غير كلام الكاتب. حيث يظهر في العمل وكأنّه كلام لفئات مجهولة لا يعرف عنها الكثير في العمل الروائي.

يقول عنه "**ميخائيل باختين**" :« إنّ التعليل الموضوعي الكاذب، وهو أحد أنواع التركيب الهجين في شكل كلام الآخر الخفي،يميّز الأسلوب الروائي عامة » [3].

---

[1] – ميخائيل باختين: مختارات من أعمال ميخائيل باختين، تر: يوسف الحلاق، ص:180.

[2] – المرجع نفسه، ص: 320.

[3] – ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، تر: يوسف الحلاق، ص: 70.

يظهر التعليل الموضوعي المزعوم، وكأنّه صادر عن المؤلف، لكنّه في حقيقة الأمر هو من صنع الرأي العام والأفق الذاتي للشخوص.« فأدوات الربط بين الجمل وأدوات العطف (حيث، إن، لأن، بسبب أن...على الرغم من إلخ) وكل الكلمات الإعتراضية المنطقية (وهكذا، بالتالي...) تضيِّع قصد المؤلف المباشر، وتتردّد كلغة غريبة، تصبح عاكسة بل حتى متصلة تماما بالموضوع» [1] .

والمقاطع الآتية المقتبسة من رواية (**البيت الأندلسي**)، توضِّح أكثر هذا الذي نحن بصدد الحديث عنه:

-« **رأيت وجه موح الكارتيل، أو الحاج كما يسميه الأقرباء وقد محا المصور عن ملامحه علامات الجدري، الذي انقلب من مدافع عن الحل الإسلامي وحرية التجارة، إلى مقيم في ميناء العاصمة، ينتظر وصول دفعات الحديد المدور والإسمنت التركي، والرخام الإسباني، ليهيمن بعدها على السوق الوطنية بعد أن تعاقد مع كبريات الشركات الصينية والإسبانية واليابانية، المستثمرة في الطرق السيارة والمباني الإجتماعية. كان يريد أن يخدم شعبه ولكنه اكتشف فجأة أنه لم يكن في مسلكه الصحيح، وأن الشعب لم يكن شعبه**» [2] .

هذا مثال عن التعليل الموضوعي المزعوم، أدمج فيه الكاتب خطابين: الأول له والثاني هو خطاب خفيٌّ يمثِّله الرأي العام.

فعبارة:" **كان يريد أن يخدم شعبه**" ليست للكاتب، وإنما هي من صنع الرأي العام، لأن القارئ لمتن الرواية يكتشف أن "**موح الكارتيل**" ليس من النوع الذي يهتم بخدمة الشعب ومساعدته، وبالتالي فإنّه خطاب للآخر أدمجه الكاتب مع خطابه، وأظهر تضامنا شكليا معه.

[1]- ميخائيل باختين: مختارات من أعمال ميخائيل باختين، تر: يوسف الحلاق، ص: 88.

[2]- الرواية، ص:37.

-« هذه سيارة الهامر. الماريكان شاطرين ياخويا، عندما يتعلق الأمر بالتجارة. سيارة عسكرية في الأصل حولوها بلمسة سحرية إلى مدنية. عندما تركبها تشعر بالقوة والجبروت والسلطان» [1] .

هذا الآخر نموذج عن التعليل الموضوعي المزعوم، على اعتبار أن المتمعن فيه يلحظ وروده في صيغة حوار فقد سماته الشكلية، أي أنه حوار بين فكرين، ووعيين. وليس بين شخصيتين.

فعبارة "**الماركان شاطرين**" هي خطاب خفيٌّ للآخر الذِّي لانعرف عنه في الرواية أي شيء، أدرجه المؤلف ضمن كلامه دون أن يستعمل أي سمات شكلية توضِّح انتسابه لغيره، هذا الغير الذي يمثّله الرأي العام الذي يعجب بكل مايأتي من الغرب حتى وإن كان مجرّد قشور غير صالحة للإستعمال. فبدا لنا وكأنّه للكاتب الذي أبرز نوعا من التضامن المزعوم معه.

-« والله ياعمي مراد أسمعك بكل حواسي. ولكن العقل عقل والعاطفة عاطفة. البيت أصبح خربة، وسيسقط اليوم أو غدا. خليني أقول لك أنك تتحدث عن شيء لم يعد موجودا في الحياة ولكنه موجود فقط في قلبك ورأسك. وأنا أتفهم هذا جيدا، ولكن الدولة والمصلحة الوطنية العليا...» [2] .

« هنا أيضا، يبدو الكاتب متضامنا صوريا مع الرأي العام» [3] ، هذا الأخير-أي الرأي العام- الذِّي يرى أن البيت الأندلسي أصبح خربة، متناسيا كونه موروثا ثقافيا وتاريخيا، وأنَّه شاهد على شعب عاش واستقر فيه هربا من ظلم، بعدما كان ضحية ذنب اقترفه غيره فدفع هو ثمنه، مبررين رأيهم هذا بالمصلحة العليا للبلاد.

---

[1]- الرواية، ص:107.

[2]- الرواية، ص:112.

[3]- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص:136.

فعبارة: "**البيت أصبح خربة وسيسقط اليوم أو غدا**"، وكذا "**الدولة والمصلحة العليا**" هما خطابين من صنع الرأي العام، وردت ضمن خطاب الكاتب بطريقة موضوعية، لدرجة أن القارئ للمقطع لا يحس بتاتا بأن ما يقوله الكاتب مزعوم.

-« **ومع ذلك يدّعون أنّهم من السلالة، أو عاشوا في البيت الأندلسي ردحا من الزمن مما أعطاهم الحق في المطالبة بتعويضات الدولة وشركة التعمير والأبراج، التي أصبحت سخية هذه الأيام** » [1] .

يتجلى المقطع من حيث سماته الشكلية، وكأنّه تعليل صادر عن المؤلف الذي أظهر تعليلا موضوعيا مزعوما مع عبارة "**أصبحت سخية هذه الأيام**"، التي هي في الأصل من تأليف الرأي العام الذي قبل أن يبيع أغلى ما لديه بأ بخس الأثمان.

فالكاتب أظهر تضامنه الوهميّ والمزعوم مع الرأي العام بطريقة ساخرة، على اعتبار أنه متيقن من أنّ الدولة لا تقدم شيئا إلا إذا كانت متأكدة من أنها ستحصل على ضعف ما قدمته.

-« **لم يكن عدوانيا. لم يكن أحد يتخيل أنّه سيصبح وزيرا. كان الأطفال يغارون من هندامه النقي دائما، مسالم ولكنه كان يدرس بشكل جيد. لا أدري من جاء به وزيرا، ولكنه لم يخط في حقه أبدا. فقد وضعه في المكان الكناسب. يالله مادام هو اللي صاحب الفكرة، أعرف أن في ذلك خيراً** » [2]

في هذا المقطع نجد نفس التضامن الوهمي والمزعوم من الكاتب للخطاب المستتر للآخر، والمدرج ضمن خطاب الكاتب بشكل خفيّ يصعب فيه الفصل بينه وبين خطاب الكاتب. وقد استعمل هذا الأخير سمات شكلية من مثل☹لم يكن، لكن...) ليضفي على كلامه نوعا من الموضوعية، وتبدو صفات من قبيل☹لم يكن عدوانيا، مسالم، يدرس بشكل جيّد، من جاء به وزيرا لم يخطئ في حقه) صادرة عنه.

[1]- الرواية، ص: 113.

[2]- الرواية، ص:138.

-« لا أعتقد أن الترميم أصبح مفيدا لها. متهالكة إلى أقصى الحدود. كل الفحوصات التي أجرتها البلدية والمصالح الولائية والديوان العقاري أجمعت على ضرورة إزالتها وترحيل سكانها. ترميمها لا يقدم شيئا، مثل الذي يأكل حمار جيفة ! الإستثمارات القادمة كبيرة وستحل مشكلات الناس وتقربهم من حاجاتهم وتخفف عليهم عناء الحياة» [1] .

هذا كله تعليل موضوعي مزعوم، نقله الكاتب بأسلوبه، مضفيا عليه صفة التضامن الوهمي بعد تحريفه لنواياه عبر نوايا الغير، هذا الغير الذي يجهله القارئ ولا يعرف عنه أي شيء في المتن الروائي، فأدمج صوته بصوته، لدرجة يصعب فيها الفصل أو التمييز بين الصوتين.

جمع كذلك، في هذا المقطع بين نينين: الأولى واضحة وجلية، هي للرأي العام الذي لا يرى مانعا من تهديم البنايات القديمة التي تمثِّل في حقيقة الأمر ثقافته وتاريخه الذي سيمحى وينسى بمجرد تهديمها. الثانية هي نية الكاتب الذي يرى في إعادة ترميمها إحياءً للثقافة وحفاظا على الذاكرة من الإندثار والضياع.

-« البرج الأعظم. الأسواق العظيمة. كارفور، ماك دوناند، كويك، ليتل برايز...؟ هذه هي الإستثمارات العظيمة؟ شكرا يا عزيزي. أعرف أنّك استقبلت اليوم أناسا كثيرين ولابد أن تكون متعبا. سأحررك من ثقلي الزائد » [2] .

بداية هذا المقطع، هو للرأي العام وللغة الرسمية التي تتغنى بهذه الأبراج، يليه بعد ذلك خطاب الكاتب. إن الخطاب الأول أكسب الكلام طابعا موضوعيا، لدرجة أن قارئه يحسُّ فعلا أنّه صادر عن المؤلف، الذي يبدو من خلال هذا المقطع أنّه فعلا مؤمن بأهمية

[1]- الرواية، ص:231.

[2]- الرواية، ص: 231.

هذا البرج الذي سيبنى قريبا مكان البيت الأندلسي، خاصة ونحن نعلم أنّه ضدَّ هذا الهدم لأنّ فيه هدما لثقافة شعب عاش فيه فيما مضى، هدما لتاريخ أمة.

إنّ هذه المقاطع، تبدو وكأنّها من صنع المؤلف، ولكنها في الحقيقة هي للرأي العام، قام الكاتب بنقلها بأسلوبه الخاص. مازجا بذلك وبطريقة فنيّة محكمة بين أصوات ولغات ووجهات نظر عدة في ملفوظ واحد، لتكون بمثابة حوار متبادل بين عدة شخصيات.

هكذا نخلص إلى القول أنّه في التعليل الموضوعي المزعوم، يقوم الكاتب بإضفاء سمتي الموضوعية المزعومة، والتضامن الوهمي على خطابات الغير التي ينقلها بشكل خفيّ، ويكون ذلك حسب "**باختين**" من خلال حرف نواياه عبر الرأي العام، فيكون الرأي المجسّد مصطنعا ومنافقا في الغالب، على اعتبار أنّه يعلّل شيئا يعارضه وينفر منه[1].

ثالثا: حدود الخطاب الهجين

يتحدث "**باختين**" عن حدود الخطاب الهجين، فيقول أنها «عن قصد متحركة، ومزدوجة، وكثيرا ما تمر داخل مجموعة تركيبية أو بسيطة، وأحيانا تقسم الأعضاء الأساسية لنفس الجملة»[2]، بمعنى أنّ حدود الخطاب تقسّم الأعضاء الأساسية للجملة، لتكون إما جملة تابعة أو أساسية، ففي جملة واحدة يجتمع صوتان،ولغتان، أو بالأحرى خطابين: خطاب الكاتب، وخطاب الشخصية غير المباشر. قد يكون الأوّل جملة أساسية أو جملة تابعة، والشيء نفسه بالنسبة إلى الثاني، فإذا كان خطاب الكاتب جملة أساسية كان خطاب الآخر جملة تابعة أو العكس.

لكن، ما المقصود بالجملة الأساسية؟ والجملة التابعة؟

1- ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص:128.

2- المرجع نفسه، ص: 139.

أ- الجملة الأساسية:

يرد فيها خطاب الكاتب جملة أساسية، يقوم خطاب الشخصيات غير المباشر بإتمام خطاب الكاتب. أي أن: خطاب الغير الخفيّ، والذي يرد جملة تابعة يأتي لإتمام كلام السارد.

ومن أمثلة ما نحن بصدد الحديث عنه، المقاطع التالية المقتبسة من رواية **(البيت الأندلسي)**، ل"**واسيني الأعرج**" :

-«أذكّر بهذا وأنا لم أعد مهتما كثيرا بالأسماء لا حتى بالبيت.فهو يشبهني في كلّ شيء، في عزه وألقه، وعنفوانه، وفي هشاشته، وتآكله وخرابه أيضا، وحتى في احتراقه وموته العنيف. بدأ خربة معلّقة في الفراغ، ثم تألق ليصبح نجمة، وانتهى إلى رمادٍ وغبار كنسته رياح خليج الغرباء، ليصعد مكانه برجٌ سماه القائمون على الإنجاز برج الأندلس تيمنا بالماضي، وربما تلفيقا لجرحي» [1] .

نلمس في هذا المقطع، حضور وعيين، وصوتين يفصل بينهما فارق طبقي. الأول يمثّله وعي السارد، ولغته ممثلا في مراد باسطا الذّي رضي لنفسه العيش في بيت الخدم، والتحوُّل إلى خادم تعاقب على خدمة الوافدين الجدد إلى البيت الأندلسي، لا لِشيء سوى للمحافظة على البيت الأندلسي من الضياع تنفيذاً لوصية أجداده.

أما الوعي الثاني، فهو وعي، ولغة الطبقة العليا، طبقة تمتلك السلطة، تمثلها في هذا المقطع البلدية، و كلّ المشرفين على عملية بناء البرج العظيم مكان البيت الأندلسي.

هو إذن : بنية هجينة، ورد فيها خطاب الكاتب جملة أساسية، ليأتي خطاب الآخر الخفي جملة تابعة، الغرض منه إتمام خطاب الكاتب.

- «ذهبت في أوهامي، وهواجسي، إلى أكثر من حالة الشك. ضحك من نفسي، حين تخيلت قمرا صناعيا أمريكيا أو أوروبيا، أو إسرائيليا موجها نحوي، يتتبع كلّ

[1] - الرواية، ص:27.

حركاتي، كلّما فتحت المخطوطة. يقولون إنّهم أصبحوا قادرين على قراءة كلّ شيء من أمكنتهم التي يحتلون فيها السماوات التي اقتحموها واختبروها، ثمّ عادوا منها ليحكوا لنا عن تفاصيل سعادتهم» [1] .

إنّه تركيب هجين، ومزج بين صوتين ولغتين :

وعي السارد ولغته، الذّي سكن الشك والخوف فيه. خوف من اكتشاف المشرفين على بناء مشروع البرج العظيم مكان البيت الأندلسي المكان السري الذّي يخبئ فيه مخطوطة أجداده.

أما الوعي الثاني الذي أدرجه السارد في خطابه فيمثّله الرأي العام، الذي يرى أن الدولة عارفة لكل الخبايا، ما تسر عنه الأنفس، وما تخفيه، خاصة مع التطوّر التيكنولوجي، وانتشار الأقمار الصناعية.

فجاء خطاب الآخر الخفيّ جملة تابعة لخطاب الكاتب الذي ورد جملة أساسية، لعل الفائدة فيها إنّما تكمن في إتمام كلام الكاتب، فنتج عن ذلك بنية هجينة ذات حدود، حيث «يبرز مدى الحضور الخفي لذوات أخرى تفعل في هذه الذات وتدفعها لردود فعل تتمظهر عبر المواقف المضطربة التي تستغرقها في حوار صاخب وصامت مع الذات » [2].

– « أدرك ذلك جيّدا و لكن، في ماذا تهمهم الوثائق ؟ ألم يقولوا لي في البلدية إنّ مفعولها القانوني صفر؟» [3] .

في هذا المقطع كذلك ورد خطاب الكاتب جملة أساسية، فقد مزج فيه الروائي بين كلامين: كلام السارد الذي يعي حاجة البلدية للمخطوطة وللوثائق الملحقة بها، وكلام المسؤولين في البلدية الذين يزعمون أنّ هذه الوثائق لا قيمة لها، ولا يمكن أن تحمي البيت الأندلسي أو تضمن على الأقل لباسطا بقاء البيت الأندلسي صامدا.

---

[1]– الرواية، ص : 199.

[2]– محمد العافية : الخطاب الروائي عند إميل حبيبي، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، الدار البيضاء، 1997، ص:132.

[3]– الرواية، ص : 212، 213.

– « عندما دخل النمس إلى مركز الديوان العقاري في ذلك الصباح الشتوي وهو يخبئ رأسه تحت مظلة حمراء تظهر قامته الرقيقة مثل امرأة تهمها قضية النحافة ومتشدده عليها، لم يكن يتصور أنّ الأمر مهم إلى هذا الحد، على الرغم من أنه يعرف جيّدا أنّ المسألة بدأت تتعقد. فهو الذّي سرب للصحافة كلّ العلومات الخاصة بحركة بارونات الأسواق وأباطرة الرمل، وهو من كتب عن مشكلات العقار، وعن البت الأندلسي الذي يقول إنه اختزال للحالة المزرية التي وصلت إليها البلاد. حُوِّل إلى مزبلة، بسبب الإهمال ثم حوصر بالفراغ بعد أن تم شراء كل البيوت المحيطة به وتهديمها، بغرض السطو عليه، لأن شركة وطنية أجنبية مختطة أرادت ذلك» [1].

تتعالق في المقطع أعلاه لغتان، وعيان، وصوتان، اجتمعا في ملفوظٍ واحد للتعبير عن الحالة المزرية التي آل إليها وضع البلاد. كما أنّه تضمن صراعا بين فئتين : فئة تمثلها الصحافة المسخِّرة قلمها لفضح كلّ من كان له اليد من قريب أو بعيد في ذلك الوضع، وأخرى تمارس أيّ شيء لتغطي أفعالها.

يتجلى في الجملة الأساسية صوت السارد الذّي يمثِّله مراد باسطا، ثمَّ يأتي الخطاب غير المباشر للصحافة التي لخّصت الوضع المزري للبلاد في قضية البيت الأندلسي، الذي تعمل شركة مختلطة وبمساعدة أطراف أخرى خفية لإخراج أصحابه منه، جملة تابعة جاءت متممة لخطاب الكاتب ووعيه.

ب– الجملة التابعة:

وهي خلافا للأولى، يرد فيها خطاب الكاتب جملة تابعة، تكون إمّا متممة أو شارحة لخطاب الغير المنسوب إلى خطاب مستتر ومزعوم. بمعنى آخر يمكن القول أنّ خطاب الغير يكون جملة أساسية أما خطاب الكاتب فإنّه يرد جملة تابعة.

يتجلى هذا النوع في (**البيت الأندلسي**) فيما يلي:

1. الرواية، ص : 222، 223.

- « **بعد استقلال البلاد في 1962 لم يمت البيت الأندلسي كما توقع الجميع، عندما بدأت التصفيات و الإنقلابات تلوح في الأفق، وتوجّه الإخوة الأعداء نحو صدور بعضهم البعض. لم يتغير شيء فيه، فقد استمر في أداء وظيفته كبيت للموسيقى الأندلسية، كما شاء له جونار** » [1].

قدّم الروائي " **واسيني الأعرج**" الجملة الأولى من هذا المقطع، وكأنها الخطاب المستتر للآخرين، ليأتي ما يليها جزءا من خطاب الكاتب.

نقول أن من يمثّل الجملة الأساسية هم الرأي العام، الذّين تنبؤوا شرّا بالبيت الأندلسي، ليأتي بعد ذلك خطاب الكاتب ليشير إلى صمود البيت الأندلسي واستمراره كبيت للموسيقى حتى في عزِّ الأزمة التي مرّت بها الجزائر.

- «**في البداية عندما غادر الفرنسيون البيت، طلبوا من والدي أن يستمر في الإهتمام به منفذين بذلك وصية جونار التي تركها وراءه مكتوبة. بل إنهم منحونا ورقة تعترف بوجودنا كساكنين وكمحافظين على المكان. حتى عندما توفي والدي، استمررت في أداء مهامه. كنت أسكن في بيت الخدم، أنا أسهر على تسيير البيت بالكامل. قبل أن يغلق البيت نهائيا، كان مايزال حيّا**» [2].

يمتاز هذا المقطع ببنيته الهجينة، التي امتزج فيها صوت المعمرين الفرنسيين الذين طلبوا من والد "**مراد باسطا**" مواصلة الإهتمام بالبيت مقدمين له أوراقا تثبت ملكيتهم للبيت مع صوت السارد الذي واصل في مهمة الحفاظ على البيت حتى بعد وفاة والده.

فنحن إذن «أمام تركيب هجين نموذجي الجملة التابعة فيه هي من كلام المؤلف المباشر، والجملة الرئيسية هي كلام الآخر. والجملتان الرئيسية والتابعة مبنيتان في أفقي قيم ومعان مختلفة »[3].

1. الرواية، ص : 331.
2. الرواية، ص : 332.
3. ميخائيل باختين : الكلمة في الرواية، تر: يوسف الحلاق، ص : 76.

– «حُكي الكثير، من القصص الشعبي الساذج، وحيكت أيضا الكثير من المغامرات الخرافية المبرمجة، تجاه البيت. لكنها كانت كلّها تلحّ على أن المكان مسكون ويجب أن تتخذ الدولة قرار تدميره، وطمره، و تعويضه ببناية أجمل تخترقها، المنتزهات و الألعاب و الأسواق والمحلات الجميلة. ثمّ قيل بأن الحي في حاجة ماسة إلى برج كبير يستوعب حاجة سكان الحي، والشركات و رجال الأعمال» [1].

المقطع المدوّن أعلاه مركّب من جمل ثلاث: الأساسية هي من صنع الرأي العام الذي نسج العديد من القصص حول البيت الأندلسي، الجملة الثانية هي جملة تابعة، تمثّل خطاب الكاتب، جاءت شارحة للأولى، أما الأخيرة فهي تابعة للأولى، وهي كذلك من صنع الرأي العام.

أي: – الجملة الرئيسية ورد فيها كلام الرأي العام.

– الجملة التابعة ورد فيها خطاب الكاتب شارحا للأولى.

فالتهجين الفنيّ المقصود، والواعي هو واحد من بين التقنيات التي وظّفها "**واسيني الأعرج**"، لينشئ من خلاله صورة الآخر في عمله جاعلًا بذلك منه مسرحًا لتناسل اللغات والأصوات، ومحققا نوعا من الديمقراطية بينها. وهو ما يدفعنا إلى إمكانية إدراج عمله هذا ضمن **الرواية البوليفونية أو المتعددة الأصوات** على اعتبار أنّه استطاع أن يحقّق واحدة من سماتها ألا وهي عكس التعددية الصوتية المميزة للمجتمع، وجعلها تتحاور فيما بينها في العمل الروائي دون أن يهيمن أحدها على الآخر.

1. الرواية، ص : 336.

الفصل الثاني

العلاقات المشحونة بالحوارية

1- الأسلبة.

2- التنويع.

3- السخرية.

4- المحاكاة الساخرة.

5- الحوارات الخالصة.

تعتبر اللغة الركيزة الأساسية والعمود الفقري لأي جنس أدبيّ كان، خاصة الرواية هذه الأخيرة التي أضحت فضاء يتسع لإبداع اللغة وتمظهرها بصور وأشكال مختلفة، كما أطلقت لها العنان بأن تتطور وتتجدد من عصر إلى آخر، مما أكسبها الثراء والتعدد والتنوع.

فاللغة هي المنفذ الوحيد الذي يترجم صراعات الأجناس البشرية ونزاعاتها فيما بينها، وأيديولوجياتها المختلفة، وتقدمها في طبق فني مميز، وهي الوحيدة التي تتسلل إلى قلب طبقاتها من فقراء وأغنياء، متسلطين وضعفاء....، لتعبر وبلسانهم عن أمالهم وآلامهم ومواقفهم من هذه الحياة. كما تكشف عن طباعهم المختلفة، فهي بذلك تعبر عن أكثر من صوت واحد في ظل أصوات عدة منصهرة في حوار الشخصيات يعرضها الكاتب في لغة أدبية مشخصة ومشحونة بأثر الصراع القائم بين قوى الشر والخير، الموت والحياة، التعاسة والسعادة....ولتعبر كذلك عن الآثار التاريخية، السياسية والاجتماعية المتكتلة في أعماق الذاكرة الجماعية للمجتمعات والأمم جمعاء.

ولم يعد الزخم اللغوي المنبثق من رحم الرواية مجرد وسيلة يستهدفها السارد المبدع بل أصبحت غاية في ذاتها، تكشف عن حقيقة الموضوع المطروح في الرواية و عن نوايا السارد ومقاصده المبثوثة في ثنايا عمله الإبداعي وذلك بفضل ما يزخره من وسائل وطرق في سبيل ذلك، مما يكسب الرواية التجديد والتطور المستمرين عبر العصور.

فبالإضافة إلى التهجين كتركيبة لغوية مشحونة بالحوارية والقصدية المضمنة في ثنايا العمل الروائي، والذي يساهم وبصفة كبيرة في إنشاء اللغة وإبداعها وتشخيصها، نلج إلى إضاءة أو قل إنارة ظاهرة لغوية أخرى مشحونة بالحوارية تساعد في خلق اللغة وإكسابها الجمال والإبداع الذي تستحقه والتي تتجلى في:

1- الأســـــلبـة:

تمثل الأسلبة إحدى طرائق إبداع صورة اللغة في العمل الروائي، وتجسيد جماليتها وروعتها الأدبية، يعرفها **باختين** بقوله:"**تشخيص و انعكاس أدبيين للأسلوب اللساني لدى الآخرين،وفيها يقدم إلزاميا،وعيان لسانيان مفردان:وعي من يشخص(الوعي اللساني للمؤسلب)، ووعيّ من هو موضوع للتشخيص و الأسلبة** "[1].

ففي الأسلبة، يستعير الكاتب أساليب الغير للتعبير عن غاياته، مثريا بذلك الجانب الحواري للغة، وبعبارة أخرى فإن المؤسلب يقوم ببث أفكاره وإطلاق نواياه من خلال لغة الآخر التي سيستعين بها وسيؤسلبها، هذه الأخيرة هي لغة غريبة عنه يستخلص منها بعض العناصر في حين يترك بعضها الأخر جانبا.

وتتميز الأسبلة، بكونها تركيبة هجينة قصدية تقوم على وعيين أو لغتين، الأولى ظاهرية تمثل وعي المؤسلب والثانية خفية تمثل وعي من هو موضوع للتشخيص والأسلبة، فقدمت اللغة الظاهرة على ضوء اللغة المخفية والضمنية وهذه الأخيرة تأتي خارج الملفوظ ولا تتحين أبدا.

حين يستعين الكاتب بأساليب الآخرين فانه بذلك ينتج وعيا فكريا ولغويا جديدا قائما على شقين: الأول ظاهر وجلي، يعبر عن فكر الكاتب والثاني ضمني وخفي يتزعمه فكر الأخر و لغته.

وبهذا الشكل تنطلق اللغة المؤسلبة لتجوب أنحاء الرواية سالكة اتجاها أخر مغاير ومعاكس لاتجاه التهجين، هذا الأخير الذي يقوم بتشخيص لغة مباشرة من خلال لغة أخرى مباشرة مع اختلاف النوايا، بينما تقوم الأسلبة بتشخيص لغة مباشرة من خلال لغة ضمنية في ملفوظ واحد.

[1] -ميخائيل باختين ،الخطاب الروائي، تر:محمد برادة، ص:227 ،228.

وتختلف الأسلبة عن الأسلوب المباشر بحضور الوعي اللساني عند المؤسلب الذي من خلاله يعاد خلق الأسلوب المؤسلب مكتسبا في ذلك دلالة وأهمية جديدة .

صحيح أن التهجين والأسلبة يختلفان وينعكسان في طريقة عرضهما وتقديمهما للغة الروائية النثرية إلا أنهما يجتمعان في نقطة واحدة و يتفقان فيها ألا وهي خلق اللغة وبنائها وإثرائها إذ يمثل التهجين و الأسلبة الحجر الأساس في بناء الرواية .

و تمثل الأسلبة في رواية **(البيت الأنـــدلســـي) لـ "واسيني الأعرج"** واحدة من صور التلون اللغوي و الكلامي الموظفة من طرف الروائي،عملت على تنويع الأساليب الأمر الذي أضفى على العمل تفاعلا لفظيا وبعدا حواريا أسقط عن الرواية سمة الأحاديةالصوتية وأدخلها في مصاف الرواية المتعددة الأصوات، وفيما يلي عرض لما نحن بصدد الحديث عنه:

- "**نعم أتحمل ذلك أمام الله،واستطيع أن أقسم على المصحف الكريم**"[1].

نتلمس من خلال هذا القول الذي أورده الراوي على لسان ماسكا، في سياق حديثها عن قضية دفن مراد باسطا في مقبرة ميرامار، استحضارا لأسلوب و لغة الشهود في المحكمة عند استدعائهم للشهادة في قضية معينة، إذ أول ما يقومون به هو القسم على المصحف الشريف و على قول الحقيقة كاملة.

فعبارة **(أقسم على المصحف الكريم)**، تنتمي إلى حقل العدالة، وصفاء النية في معاملات البشر فيما بينهم وقد استلهمها الراوي في عمله هذا ليعبر عن قضية اجتماعية مبينا وراء ذلك عادات المجتمع الجزائري و العربي عموما و تقاليده الكامنة وراء أفعاله والذي كثير ما يلجأ إلى القسم على المصحف الكريم حتى يبرئ نفسه و يثبت صدقه.

-**(أناهنا من أجلكم، لا ينقصني شيء، فقد رزقني الله كل خير)**[2].

[1]- الرواية، ص:11.

[2]- الرواية، ص:39.

في هذا المثال أسلبة لأسلوب الرجال السياسيين، والساعين نحو الحكم و السلطة في البلاد، وقد وظف الكاتب مثل هذا الأسلوب ليعبر من خلاله عن الواقع الذي تحياه المجتمعات العربية ككل، ويكشف عن علاقة الصراع و التنافس القائمة بين هؤلاء فيما بينهم من أجل المال و النفوذ.

-**(يايما وين نروح،لا حبيب لا والي)**[1].

في هذا المثال أراد الكاتب أن يحسس القارئ بمدى معاناة و أوجاع الذي يطرد و ينفى من أرضه إلى مكان أخر، من دون رحمة ولا شفقة و ما توحي إليه بلاد الغربة من تيه وفقدان مستحضرا في ذلك أغنية شعبية للراحل "**كمال مسعودي**" والتي يقول فيها **(....ما عندي لا حبيب لا والي، مرمي في البلدان)**وما يميز هذه الأسلبة أنها أتت باللغة العامية لأسلوب عامة الناس قاصدا من وراء ذلك أن ينوع من لغته التي جعلها تتراوح بين الفصحى و العامية، كما ساهم في خلق صورة طليقة للأخر يترجم من خلالها آراءه و أفكاره.

-**(لا حياء في الدين يا ابنتي، المرأة هي نصف الدين عندما تصبح قادرة على الفراش والحمل، ليست صغيرة)**[2].

هذا القول ورد على لسان الحاج إبراهيم و فيه إشارة ضمنية وواضحة لأسلوب الفقهاء و رجال الدين و الأئمة، استحضرها الكاتب ليعرض تصرفات المجتمع الذي كثيرا ما يلجأ إلى الدين كذريعة لنيل مبتغاه.

-**(القوة تفرض ولا تناقش)**[3] .

لهذا المثال كلام آخر ضمني وهو(**ما أخذ بالقوة لا يسترجع إلا بالقوة)**، بمعنى هناك بعض المواقف من الحياة التي تستدعي أن تواجه بالقوة ولا تتطلب التيسير أبدا.

---

[1]- الرواية، ص:60.

[2]- الرواية ،ص:106.

[3]- الرواية ، ص : 405.

ولقد جاء هذا النص الروائي حافلا بأسلوب القرآن الكريم، تنيره أقوال الله تعالى وأساليبه، ففي هذه العبارة مثلا والتي جاءت على لسان مراد باسطا:

-"**سأحكي و أدون مثلهم مشاهدي قبل أن تجتاحني تلك الضبابة الثقيلة التي تركن في زاوية تختارها فيجرى الدم ، وتضغط على الصدر بقوة يضيق معها التنفس ويتصبب العرق الأخير من الجسد المنهك ، ضبابة يسميها الصادقون العارفون: الموت، وأسميها أنا رحلة المنتهى**"[1]

فكلمة المنتهى استعارها الكاتب من القران الكريم، ليقحمنا في حديثه عن الحياة الأبدية، أو الحياة الحقيقية التي تأتي بعد الموت و التي تنتظر كل إنسان على وجه الأرض.

وردت كلمة المنتهى في قوله تعالى(**عند سدرة المنتهى) –سورة النجم، الآية: 14**– ، والمقصود بسدرة المنتهى: السماء السابعة.وكذلك في قوله☹**وإن إلى ربك المنتهى)** –سورة النجم، الآية: 42–، والمنتهى هنا يدل على المصير في الآخرة .

فضل الكاتب أن يوظف كلمة المنتهى التي انتزعها من القرآن الكريم كلفظة غير مباشرة يعبر من خلالها عن ظاهرة واقعية يتعرض لها كل إنسان على وجه الأرض وهذه الكلمة جاءت سلسة وعذبة تدل على راحة الإنسان بعد عناءه الطويل ولا تثير الثقل والخوف الذي تحدثه كلمة الموت مما ساهم في تنويع أسلوب الكاتب و إثراء معجمه اللغوي.

-**(مرة أخرى لم تكن المغارة برداو سلاما على ميغل سيرفانتيس)**[2].

كلمتي(**بردا وسلاما**) أسلبهما الكاتب من الآية الكريمة التي يقول فيها الله تعالى :**(قلنا يا نار كوني بردا وسلاما على إبراهيم) – سورة الأنبياء، الآية:69–.**

-**(قل لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا)**[3].

---

[1]– الرواية ،ص:33.

2- الرواية ،ص:293.

[3]– الرواية ص:349.

إن القارئ المتأمل لهذا المثال، يستنبط فيه وجهين أولهما تمثله تلك الصيغة الغير المباشرة التي جاء بها الكاتب والتي أسلبها من قوله تعالى: **(قل لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا هو مولانا وعلى الله فليتوكل المؤمنون) –سورة التوبة، الآية: 51–** ، وكذلك من المثل الشعبي القائل :"**اللي مكتوب على الجبين ما تنحيه اليدين**"، أما وجهه الثاني فهو يمثل فكر الكاتب ونزعته الأيديولوجية داخل النص والمتمثلة في محاولته إزاحة القناع الذي يتستر وراءه أصحاب المناصب العليا، ومدى استغلالهم للنصوص القرآنية قصد تبرير أعمالهم و أن الحريق الذي مس البيت قضاء من الله تعالى، وهذه الفكرة قد عبر عنها في مثالين آخرين:

–(ولا يهمك يا ابني كل شيء رمادا أو مباحا ، حتى البيت احترق أو أحرقوه، ربي يعلم ما في السرائر،كل شيء ممكن)[1] .

فعبارة "**ربي يعلم ما فيالسرائر**"، التي استشهد بها سارد هذا المقطع استلهمها الكاتب من القران الكريم **(أولايعلمون أن الله يعلم ما يسرون و ما يعلنون) –سورة البقرة، الآية: 77–** ، وكذلك في قوله تعالى(**قل إن تخفوا ما في أنفسكم أو تبدوه يعلمه الله، و يعلم ما في السماوات وما في الأرض و الله على كل شيء قدير) –سورة آل عمران، الآية: 29–.**

–(ربي حنين و هو يعرف جيدا خفايا النوايا)[2].

هذا كلام مؤسلب يحمل في طياته بذورا من القران الكريم **(قل لا أقول لكم عندي خزائن الله ولا أعلم الغيب ولا أقول لكم إني ملك إن أتبع إلا ما يوحى إليّ قل هل يستوي الأعمى و البصير أفلا تتفكرون) – سورة الأنعام، الآية: 50–** .

وفي مثال آخر يحاول الراوي إبراز القيمة الحقيقية التي يجب أن يعامل بها الوالدان:

[1]– الرواية، ص:356.

[2]– الرواية، ص:372.

-**(أنت تعرف أن الله أوصى بالوالدين إحسانا)**[1] .

هذا الكلام جاء على لسان "**موح الكرتيل**" و لقد جاء مشحونا بكلام آخر ضمني يتمثل في كلام الله تعالى الذي يقول ☹**وقضى ربك ألا تعبدوا إلا إياه و بالوالدين إحسانا إما يبلغن عندك الكبر أحدهما أو كلاهما فلا تقل لهما أف ولا تنهرهما و قل لهما قولا كريما) – سورة الإسراء، الآية:23**–، وفي موضع آخر يقول **(وإذ أخذنا ميثاق بني اسرائيللا تعبدون إلا الله وبالوالدين إحسانا وذي القربى واليتامى والمساكين وقولوا للناس حسنا وأقيموا الصلاة وآتوا الزكاة ثم توليتم إلا قليلا منكم و أنتم معرضون) – سورة البقرة، الآية: 83**– .

لعل هذا الأسلوب المؤسلب الذي اختاره الكاتب ليعالج به قضية الوالدين الذين أصبح احترامهما و حبهما مجرد أقوال بعيدة كل البعد عما أوصانا به الرحمان الذي جعل مرتبة الوالدين تحت عبادته مباشرة. وقد كان استدعاء الكاتب لمثل هذا الأسلوب القرآني وسيلة من وسائل دعواته الخفية إلى التطبيق الفعلي لما أمر به القران الكريم والسنة النبوية الشريفة.

-**(بسم الله الرحمان الرحيم والحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين)**[2].

هذا الأسلوب اشتهرت به الخطب، وخاصة الدينية منها، استعارها الراوي وضمنها في إحدى أقوال شخصياته قاصدا التنويع دائما وإكساب نصه هذا فسحة من الجمال والثراء اللغوي، حيث افتتح كلامه بالبسملة، ثم حمدا لله وأخيرا الصلاة على سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم وقد زين كلامه هذا بأسلبة من القران الكريم "فالحمد لله ربي العالمين" استنبطها الكاتب من قوله تعالى: **(الحمد لله ربّ العالمين، الرحمان الرحيم ملك يوم الدين إياك نعبد**

[1]– الرواية، ص:356.

[2]– الرواية،ص:430.

وإياك نستعين،اهدنا الصراط المستقيم،صراط الذين أنعمت عليهم غير المغضوب عليهم ولا الضالين) – سورة الفاتحة، الآية: 2،1-.

-(لا نأخذ معنا إلا ما قمنا به تجاه الواحد القهار)[1] .

استطاع الكاتب من خلال هذا المثال إثبات قضية مهمة تكمن في دعوته الى حسن التصرف والعمل في الدنيا من أجل الأخرة لأن أعمالنا وحدها تكون الشاهد الوحيد الذي سيرافقنا بعد الموت، والنار والجنة تتوقفان بناء على ما سيقدمه الانسان طوال حياته والكاتب هنا أراد أن يقول بأن الواقع الذي نعيشه يبين لنا العكس وأن الانسان أصبح يجري وراء شهوات المال والمصالح الشخصية حتى ولو كلفه ذلك روح أخيه من البشر، فمادام الإنسان على يقين أنه سيعاقب على أفعاله صغيرة كانت أم كبيرة، لماذا يسعى اذن الى تدمير الاخر وقتله و تخريب ممتلكاته التي تحمل قيمة لا تقدر بأي شيء آخر، فالكاتب هنا يستهجن بطريقة غير مباشرة و يتساءل كيف يمكن للإنسان أن ينجرف وراء غواية المال و السلطة والملك مادام أنه سيموتوسيترك كل شيء وراءه فكما يقال في ثقافتنا الشعبية **(لن يأخذ الإنسان معه شيء عندما سيموت سوى كفنه و أفعاله)** دون أن ننسى بأن الكاتب قد دعم كلامه هذا بأسلبة من القرآن الكريم **(إنا أنزلنا الكتاب للناس بالحق فمن اهتدى فلنفسه ومن ضلّ فإنما يضلّ عليها ومأأنت عليهم بوكيل)-سورة الزمر، الآية:41-، (من عمل صالحا فلنفسه ومن أساء فعليها وما ربك بظلاّم للعبيد)-سورة فصلت، الآية:46-** ، وكذلك في قوله تعالى**(وما الحياة الدُنيا إلا لعبٌ ولهوٌ وللدارُ الآخرةُ خيرٌ للذّين يتقون أفلا تعقلون) - سورة الأنعام، الآية: 32-**

-(أنا نفسي على كفّ عفريت. الموت والحياة بيد الخالق ولا أحد يعلم متى يناديه منادي الغيب)[2] .

---

[1]- الرواية،ص:107.

[2]-الرواية،ص:155.

ورد هذا المقطع على لسان "**مراد باسطا**"، حاملا في طياته أسلوب القرآن الكريم الذي يقول فيه تعالى:**(وأنه هو أمات و أحيا) –سورة النجم، الآية: 44–**

أما عبارة: **(البيوت تموت عندما تنطفئ روائحها)**[1]، فهي صورة لغوية لأسلوب لغوي غريب عنه وهو أسلوب "**غاليليو الروخو**" الذي يقول:**(إن البيوت الخالية تموت يتيمة)**[2]، أراد الكاتب من خلال هذه الأسلبة أن يدعونا إلى الحفاظ والدفاع عن موروث أجدادنا وعدم تركه يندثر يتيما مثلما حدث للبيت الأندلسي الذي قاوم عبر الزمن واحتمل صراعات الأجناس والحقب المختلفة التي مرت عليه إلا أن أصبح كومة من الأحجار التي سببتها أيادي الفاعلين.

وأخيرا يمكن اعتبار هذه الكمية من الأمثلة بمثابة وساطة فعالة ساهمت كثيرا في تبيان القيمة الجمالية التي تبطنها الأسلبة في جوفها هذه الأخيرة التي شخصت لغة النثر الروائية تشخيصا أدبيا .

فبالإضافة إلى كونها تركيبة غير مباشرة لأسلوب غير مباشر سمح ذلك للكاتب التعبير أكثر عن آراءه وبعث إيديولوجياته وموقفه من الحياة وهذا ما جسدته رواية البيت الأنـــــدلســـي فعلا.

[1]– الرواية،ص :429.

[2]– الرواية،ص:39.

3- التـــــنويع:

تتميز الرواية المتعددة الأصوات، بأنها خليط متجانس كونته مجموعة من الخطابات والألفاظ هي الأخرى مختلفة ومتعددة، تحمل في كيانها أصوات ونداءات ملكها الذاكرة الجماعية للمجتمعات، وهذه الخطابات يعمد الراوي جعلها تتعالق مع خطابات ولغات أخرى مشكلا و مولدا لصيغ تعبيرية أو لغة جديدة، هذه الأخيرة تساهم بشكل أو بآخر في إثراء النص الروائي وإبداعه وتنويعه، ومن بين أهم الصيغ التي تتفتق من بين أحضان هذا التعالق اللغوي للغات والتي تشرق على ساحة الوجود الروائي، نجد ما يسميه "**باختين**" **بالتنـــويع.**

إذا كان التهجين والأسلبة مظهرين مهمين من مظاهر الحوارية، فان التنويع هو الأخر ظاهرة من الحوارية، لا يقل أهمية عن الشكلين السابقين (التهجين، والأسلبة).

فالتنويع هو ثمرة عملية انتقال الحوارية من التهجين إلى الأسلبة أو العكس و بتعبير آخر، التنويع هو:"**نوع من الأسلبة يتميز بأن المؤسلب يدخل على المادة الأوليةللغة موضوع الأسلبة ، مادته (الأجنبية) المعاصرة (كلمة ، صيغة ، جملة....) متوخيا منوراء ذلك أن يختبر اللغة المؤسلبة بإدراجها ضمن مواقف جديدة مستحيلة بالنسبة لها**"[1]. انطلاقا من هذا التعريف فان التنويع يختلف تماما عن الأسلبة كون الأول "**يدخل مادة للغة (الأجنبية) في التيمات المعاصرة ، ويجمع العالم المؤسلب بعالم الوعي المعاصر**"[2]، أما الثاني أي في الأسلبة، فان المؤسلب يكتفي بمادته اللغوية الأولى والتي تمثل موضوعا للأسلبة، ويدخل إليها المؤسلب مادته اللسانية المعاصرة و إلا أصبحت تنويعا .

[1]- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر:محمد برادة،ص:18.

[2]- المرجع نفسه،ص:123.

فالتنويع هو تدخل غريب وأجنبي وغير مألوف في ثنايا اللغة المؤسلبة ، يدخل عليها ويحدث فيها نوعا من الخلل والتغيير. وهو ظاهرة لغوية، يساهم بطريقة فعالة في بناء صورة اللغة في الرواية وتطويرها و كثافتها.

وسنحاول إثبات ما نحن بصدد الحديث عنه عبر الأمثلة الآتية:

-(أنت تعمل في الدولة، و الكلام الزائد لا يخدمك يا سليم، المافيا في ايطاليا، في أمريكا الأربعينات ، في بلادنا ، الحمد لله ، الناس تخاف ربها و تمشي الحيط الحيط)[1].

هذا المقطع عبارة عن أسلبة تحدث من خلالها عن موضوعه فكلمة **(الحمد لله)**،أسلبها الكاتب من الآية الكريمة التي يقول فيها تعالى☹**الحمد لله رب العالمين) -سورة الفاتحة، الآية: 1-**، حيث أدخل عليها عبارة أجنبية وهي كلمة المافيا محطما اللغة المؤسلبة ومحولا إياها إلى شكل تعبيري آخر وهو: **التنويع**. فكلمة "**المافيا**" تعبر أكثر عن موقف وظاهرة معاصرة تنسب إلى أصحاب المخدرات والسماسرة في البلاد.

-(هذا الشعب يمشي بوسيلتين الغمز و اللمز. الغبرة و العين الحمراء. الغمز و اللمز، عليهمأن يعرفوا بأننا قادرون على كل شيء ولا نحتاج لأي واحد منهم، هم من يحتاجنا لتوصيل قضاياه. الغبرة موجودة و العين الحمراء تجعل المعوج مستقيما.)[2].

وهذا القطع أيضا عبارة عن أسلبة، هذه الأخيرة التي تتضح في لفظة اللمز التي أسلبها من قوله تعالى:**(ويل لكل همزة لّمزة)** لكن الكاتب عمل على تنويعها و ذلك بتحويلها إلى تنويع عن طريق زرعه لمواد لغوية معاصرة عملت على الجمع بين العالم المؤسلب والوعي المعاصر عن طريق الألفاظ التالية: الغمز، الغبرة، العين الحمراء معبرا من وراء ذلك مواقف جديدة تنتمي إلى الواقع والعصر إذ كان بإمكانه أن يُجمع ألفاظه هذه في كلمة المخدرات لكنه فضل أن ينوع لغته و يكسرها بهذه ألفاظ العامية.

---

[1]- الرواية،ص:432.

2 -الرواية،ص:39.

3- الســـــخرية:

أثارت السخرية نقاش العديد من الدارسين والباحثين، نظرا لأهمية هذا النوع من الكتابة وفعاليتها داخل العمل الأدبي.

تجتمع الدلالة المعجمية لكلمة السخرية في معاني الاستهزاء والاستخفاف بالآخر وتذليله،إذ يقال: «سخر–سخْرا وسُخْرا وسخريّة به، ومنه هزئ، والسخريّة معناها: الهزأ[1]».

ومن هنا جاءت لفظة السخرية مساوية لكل معاني الهزأ والتحقير والتذليل فهي نابعة من مشاعر تعالي الذات وإحساسها بالأفضلية والتفوق على الآخر أو العكس،ولقد وردت لفظة السّخرية في القران الكريم حاملة لهذه المعاني،ولهذا نجد الله تعالى قد حذرنا منها في مواضع عدّة نظرا لما تحدثه هذه الأخيرة من استهزاء واستخفاف بنفوس الآخرين، يقول عزّ وجلّ في هذا الشأن:**(ويصنع الفلك و كلما مرّ عليه ملأ من قومه سخروا منه قال إن تسخروا منا فإنا نسخر منكم كما تسخرون)** – سورة هود، الآية: 38..

فبالرغم مما توحي إليه السخرية من تذليل وتهكّم في نفسية الآخر إلاّ أنّها أصبحت تمثّل اتّجاها جديدا ومميّزاً في مجال الكتابة النثرية عموما والروائية خصوصا،هذه الأخيرة التي أضحت أرضية خصبة لمثل هذا الفن الساخر الذي يشيع بين فجوات الكلمات والألفاظ والعبارات ويطبعها بطابع السخرية التي تثير بدورها نسبة من الضحك المتباين من موضع لآخر لأن السخرية وضعت أساسا لنقد المجتمع والواقع الذي يرفضه الكاتب ويتمرّد عليه بصفة غير مباشرة،مسخّرا في سبيل ذلك أسلوب الضحك والاستهزاء.

فالسخرية إذن، أصبحت إحدى الوسائل والإمكانيات الهامة في مجال الكتابة الروائية والتي يسعى الكاتب إلى توظيفها ربما لكونها الطريقة الأنجع التي تداوي قريحتهم من الواقع

1– خليل الجرّ: المعجم العربي لاروس، مكتبة باريس، ص: 253.

وتشفي غليلهم من خلال نقدهم الساخر للأوضاع.فهي تشكل: «تناقضا فنّيا يجمع بنية فنية جمالية ببنية ضمنية يرفضها الواقع و منطلق العلاقات الإنسانية»[1] .

والسخرية، «مفهوم يتّصل بالفكاهة والتهكّم والهزل، وهي وسيلة فنّية لإعادة إنتاج الواقع.وكاتب السخرية يستخدم آلة تصويره مبدّلا النسب بين عناصر الصورة،مكبّرا الصغير أو مصغّرا الكبير،واقفا في زاوية قد لا يقف فيها الناس جميعا،ليرى الصورة على نحو مخالف لرؤية الآخرين لها،وذلك لتكريس قيم آمن بها المجتمع،ومهاجمة تطرّف وغلط وشطط ينفر الناس،مما يسهم في استتياب المفاهيم والقيم،ويشجع على السلوك السوي والسليم[2]».

ويشكل الأسلوب الساخر قناع الكاتب الذي يتستر من وراءه ليواجه الواقع ويتمرّد على سلوكات المجتمع ويحاول تقويمها وإصلاح اعوجاجها بطريقة فكاهية شكلا وفنّا وناقدة مضمونا، وتمثل السخرية أسلوب مراوغة،مشحونة بالقصدية التي تلتف حولها نظرة الكاتب وفلسفته للحياة هذا الأخير الذي «يتخّذ من المجتمع والثقافة المقننة،موقفا مضادا[3]».

فالسخرية عموما فن «يقوم على انتقاء الرذائل والحماقات الإنسانية، الفردية منها والجماعية بغاية محاربتها و التخلص منها. فهي تهاجم الوضع الراهن في الأخلاق والسياسة والسلوك والتفكير، وبالطبع فإن الوضع الراهن لابد من أن يكون محصلة لممارسات عدة خاطئة سابقة،مما ينذر بأخطاء ينبغي التحذير منها، يكون الأدب الساخر أو الفن الساخر عموما إحدى علامات هذا التحذير، إنه شكل من أشكال مقاومة الرداءة والقبح»[4].

---

[1]–سامية مشتوب: السخرية وتجلياتها الدلالية في القصة الجزائرية المعاصرة، رسالة ماجستير، جامعة مولود معمري، تيزي وزو،2011م، ص:81

[2] – عادل عطا الله الفريجات: السخرية وتقنياتها في القصة القصيرة السورية، المدرسة العليا للأساتذة،قسنطينة، العدد العاشر، سبتمبر 2011م، ص: 17.

[3]– شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، الكويت، 2008، ص: 58.

[4]– عبد المجيد الحسيب: الرواية العربية وإشكالية اللغة، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، ص: 284.

تجلت السخرية بشكل واضح ومتميز عند "**واسيني الأعرج**" في **(البيت الأندلسي)**، هذا الأخير الذي يمثل محور الصراع والنزاع بين ثنائيتين:إحداهما تنادي بالبقاء والاستمرار لهذا البيت "**مراد باسطا**"، والأخرى تسعى إلى هدمه وإزالته "**أصحاب النفوذ والسلطة**".

وقد أسهم هذا الصراع في توليد مواقف وأحداث جعلت الكاتب يسخر منها على لسان شخصياته، ف"**مراد باسطا**" يمثل شخصية متطلعة إلى تحقيق أحلامها المتمثلة في حماية البيت الأندلسي من الاندثار، البيت الذي تفوح منه رائحة أجداده وأهله من المورسكيين. لكن سرعان ما تنهار هذه الأحلام، وتتلاشى في زمن ساد فيه الظلم والفساد وأصبح الطمع والجشع والمال هو القانون الذي صنعه ذوو السلطات والنفوذ ليحكم المجتمع، فما بقي ل"**مراد باسطا**" سوى السخرية من هذه الأوضاع.

ولقد جاء الأسلوب الساخر في هذه الرواية متلوّنا ومتباينا، منه ما جاءعلى شكل«استفهام إنكاري لا يقصد منه طلب معرفة شيء مجهول بل يتضمن صفات سلبية تلبست بها ذات السارد»[1]، ومن ذلك الأمثلة التالية المقتبسة من الرواية:

-«**شايفة ياسيكا؟ يظنونا عاشقين هائمين على حافة البحر،ويتساءلون في أعماقهم كيف استطاع شيخ يائس أن يقتنص أجمل امرأة في المدينة؟**»[2].

يبين هذا المقطع تذمر السارد- مراد باسطا – وإحساسه بالإحباط واليأس ولهذا وصف نفسه بشيخ يائس مما جعله موضعا للسخرية.

-«**شفت يا وليدي عبد الحق،بيانو من القرون الماضية في مزبلة؟ أيّ وضع نحن فيه وأيّة حالة هذه؟**»[3].

---

[2]- سامية مشتوب: السخرية وتجلياتها الدلالية في القصة الجزائرية المعاصرة،ص:95،96.

[2]- الرواية،ص:8.

[3]- الرواية،ص:352.

إن النظرة النّقدية للكاتب جليّة في هذا المثال من حيث نقده لسلوكات البشر القائمة على نهب ممتلكات الآخر وتخريبها من دون الإحساس بذلك، فالكاتب هنا يتساءل مستهزءا وبطريقة غير مباشرة كيف يمكن استنزاف ممتلكات الآخر دون إدراك قيمتها الحقيقية والثمينة.

-«**يا ابن آدم؟ تخاف ممن؟السماء صافية و الدنيا هانية. المخطوطة سرقت منذ عهد نوح؟ و مديرك العظيم سجن ولن يخيفك بعد اليوم.**

- **سجن؟.**

يا الله حبيبي خليك نايم...تصبح على خير.

- **تصبحين على خير؟؟؟...و لكن في عزّ النهار؟؟؟...»**[1].

هذا المثال الذي بين أيدينا،مشحون بالنقد الذاتي للكاتب ونظرته اللوَّامة لهذه الفئة الغبية من المجتمع والتي لا حول ولا قوة لها في هذه الحياة ولقد غطى الكاتب نظرته النقدية هذه بمسحة من الفن الساخر، هذا الأخير الذي جعل رسالته أقرب وأوضح إلى قلوبنا.

جعلت كلمة"**ابن ادم**"، من صاحبها موضعا للسخرية والاستهزاء اللاذع كونها حطت من قيمته الإنسانية وحولته إلى لا شيء بل وأكثر من ذلك ساهم الاستفهام الوارد في هذا المقطع إلى توضيح درجة الغباء والسذاجة التي يمكن أن يلحق إليها بنو البشر في هذه الحياة «**تصبحين على خير؟؟؟...ولكن في عز النهار؟؟؟...**»، كما زادت حدة السخرية من خلال تعظيم الكاتب لمن هو منحط وأصغر شأنا وجعله ذا قيمة وذلك من خلال ما جاء على لسان "**ماسكا**":«**ومديرك العظيم سجن ولن يخيفك بعد اليوم**»، وهذا ما حاول الكاتب تجسيده في مثال آخر:

-«**من يجرأ على فتح فمه أمام موح الكارتيل...موح الكارتيل**»[2].

---

[1]- الرواية،ص:21.

[2]- الرواية،ص:45.

ساهم هذا التكرار لكلمة "**موح الكارتيل**" في التعظيم من شأن صاحبها بينما يقصد الكاتب عكس ذلك في أن الشخصية ليست سوى ذات منحطة و بذيئة.

-«**لأول مرة أنتبه إلى أن إمبراطور الرمل، الحاج إبراهيم، كان مع اللجنة**»[1].

جاءت كلمة "**الإمبراطور**" هنا معظمة لشأن صاحبها كما جعلته في المقام الرفيع، بينما تتضمن هذه العبارة في حقيقة الأمر نقدا سلبيا يحمل مشاعر نبذ وتذمر من الشخصية.

-«**جاء زمن باربي سمينة**»[2].

وفي هذا المثال إشادة بالشخصية "**باربي**" وتعظيمها لكن في الحقيقةهي عبارة فيها الكثير منالاستخفاف والاستهزاء لما قد سيحل بالبيت الأندلسي من تغيير وتخريب من طرف باربي سمينة.

ولقد حاول الكاتب في بعض المواضع أن يعكس هذه السخرية كأن يصغر من شأن بعض الشخصيات مستخدما وراء ذلك أسلوب سخرية منها قول الكاتب على لسان إحدي شخصياته:

-«**أنت امرأة، ونحن جئنا نتحدث مع سيد البيت،اللهم إذا كان سيد البيت امرأة أيضا**»[3].

عملت لفظة المرأة التي تقصّدها الكاتب عبثا وسخرية إلى تحويل رجولة الرجل الموصوفة بالقوة والشجاعة إلى امرأة ضعيفة.

ولقد تنوعت السخرية وتباينت في هذه الرواية، منها ما جاء على شكل ذم وسخط لكن المراد منه المدح والإشادة من مثل ما جاء في هذا المقطع:

---

[1]- الرواية، ص:435.

[2]- الرواية، ص:348.

[3]- الرواية، ص:393.

-«**مراد باسطا؟ مسكين الله يعينه.مصاب بداء الخرف أو في طريقه إلى ذلك؟ لا يرى في هذا البيت إلا أشباح الماضي التي ستقتله يوما.كبر الله غالب.إذا استمر على هذه الحركة سينتهي به الآمر إلى مستشفى الأمراض العقلية**»[1].

يحمل هذا المثال في ظاهره ذما ل"**مراد باسطا**" لكنه مضمونا عبارة عن مدح وشكر لمحاولاته المتكررة في حماية البيت الأندلسي ولقد جاء كل هذا في حلة أدبية هازئة.

كما حاول الكاتب في بعض المواقف الأخرى أن يكون مادحا لشخصية أو شيء ما آخر لكنه في حقيقة الأمر يهجو ويذم مثل:

-«**الشعب الذي يرمي الزبالة يشبه حكومته في كل شيء، تربيتها الكريمة ومنجزها العظيم بعد نصف قرن من الاستقلال**»[2].

تدل عبارتي «**تربيتها الكريمة ومنجزها العظيم**» الساخرتين على أن الكاتب في مقام المدح والتبجيل لدولته المثالية لكنه في الحقيقة يعاتبها ويؤنب منجزاتها وقراراتها التي تفسد الشعب.

-«**وهل يوجد أحلى من مادام لوبيز لالة النساء**»[3].

وفي هذا المثال أيضا إشارة واضحة إلى سخرية الكاتب وذمِّه للشخصية عن طريق مدحه الزائف الذي تتضمنه العبارة الساخرة "**لالة النساء**".

وفي مواضع أخرى حاول الكاتب يجسد سخريته هذه عن طريق تبيان الصفات الجسدية والنفسية لشخصياته من مثل:

-«**صفقت بيديها السمينتين الصغيرتين والممتلئتين كيدي قزم**»[4].

---

[1]- الرواية،ص:46

[2]- الرواية،ص:134

[3]- الرواية،ص:359

[4]- الرواية،ص:351

يوحي هذا المثال إلى وصف مادي ساخر من شخصية "**مادام لوبيز**" مما جعلها عرضة للتهكم.وفي موضع آخر من الرواية حاول الكاتب أن ينقل لنا صورة "**مادام لوبيز**" بطريقة فكاهية كونها سمينة، فيقول:

-«**اهتزت مرة أخرى بكل شحمها و لحمها**»[1].

-«**ضحك أحدهم حتى بانت أسنانه وأضراسه التي خرمها السوس**»[2].

وفي هذا المثال أيضا جعل هذا الوصف المادي من الشخصية موضعا للاستهزاء.

-«**حزنت أن البغل القبرصي غيره**»[3].

كلمة "**البغل القبرصي**"حطت من مقام ذويها وجعلته موضعا للسخرية والتذليل،ولعل هذا الوصف الذِّي ألصقه الكاتب بشخصيته هذه أراد من وراءها أن يكشف عن غباءها وسذاجتها.

-«**من وراء لافتات الدعاية كنت من حين لآخر ألمح وجوه المرشحين للمجلس الوطني الشعبي الذين لا يوجد فيهم وجه واحد بشوش كلهم مكشرينوكأنهم يحملون الدنيا على قرونهم تنزلق من على ملامح الكثير منهم علامات الغباوة**»[4].

ساهمت هذه الصفات جميعها من جعل أصحابها عرضة للسخرية و الاستهزاء.

-«**مادام لوبيز لا تتوقف عن الكلام مثل الطاحونة**»[5].

وفي هذا المثال سخرية واضحة من خلال تشبيه الكاتب ل"**مادام لوبيز**" بالطاحونة كونها كثيرة الكلام.

---

[1]- الرواية، ص: 351.

[2]- الرواية، ص: 293.

[3]- الرواية، ص: 39.

[4]- الرواية، ص: 118.

[5]- الرواية، ص: 350.

كما تجلت كذلك السخرية في أسماء الشخصيات من مثل:

-«**باربي سمينة**»[1].

لفظة "**باربي**" تطلق على المرأة الرشيقة والجميلة وهي عكس السمينة وقد أدت براعة الكاتب إلى المزج بين هاتين اللفظتين مكونا اسما أطلقه على شخصيته قاصدا السخرية من وراء ذلك.

-«**بومباتوميك**»[2].

هو اسم يحمل نزعة ساخرة،حيث جعل الكاتب هذا الاسم يتوافق مع شخصيته.

-«**موح الكارتيل**»[3]، «**الفنيكا**»[4].

هذه التسميات تحمل سخرية من أصحابها المنسوبة إليها، حيث جعل الكاتب هذه الأسماء تتجانس مع ذويها.

-«**الحاج إبراهيم**»[5].

تكمن السخرية في هذا الاسم من خلال تنسيب الكاتب للفظة "**الحاج**" ل"**إبراهيم**" كون هذا الأخير شخصية بذيئة همُّها الوحيد هو المال والنفوذ. إذ ألصق الكاتب إلى جانبها كلمة "**الحاج**" التي لا تليق بالشخصية مما جعلها عرضة للسخرية.

وهكذا استطاع "**الأعرج واسيني**" من خلال هذا الفن الساخر أن ينوع في روايته هذه ويضفي عليها لمسة من الضحك، كما استطاع أن يكشف عن فلسفته نحو المجتمع عن طريق السخرية هذه الأخيرة التي أتقن صنعها عبر مفارقة ساخرة عرف كيف يتلاعب بألفاظه من أجل بناء سليم و منسجم لعمله هذا.

---

[1]- الرواية،ص: 348.

[2]- الرواية،ص: 123.

[3]- الرواية،ص: 38.

[4]- الرواية،ص: 378.

[5]- الرواية،ص: 105.

4- المحاكاة الساخرة، أو الباروديا(Parodie):

المحاكاة الساخرة، هي شكل آخر من أشكال تعالق اللّغات القائم على الإنارة الحوارية، بها يشخِّص المؤلِّف كلام الآخرين.

يقول عنها "**باختين**" :« في المحاكاة الساخرة(...)نجد المؤلف(...)يتحدث بواسطة كلمة الآخرين، ولكنّه(...)يُدخل في هذه الكلمة اتجاها دلاليا يتعارض تماما مع النزعة الغيرية، إنّ الصوت الثنائي الذي استقر في الكلمة الغيرية يتصادم هنا بضراوة مع سيد الدار الأصلي، ويجبره على خدمة أهداف تتعارض مع الأهداف الأصلية تماما. تتحول الكلمة إلى ساحة لصراع صوتين اثنين»[1].

فالمحاكاة الساخرة، هي أسلبةلاتتوافق فيها نوايا اللغتين: نوايا اللغة المشخَّصة، ونوايا اللغة المشخِّصة، حيث تعمل اللغة الأولى على فضح وتحطيم اللغة الثانية. لكن يشترط في هذا التحطيم ألا يكون سطحيا وبسيطا، ولكن «عليها أن تعيد اللغة خلق لغة بارودية وكأنّها كلٌّ جوهري مالك لمنطقه الداخلي وكاشف لعالم فريد مرتبط ارتباطا وثيقا باللغة التي بوشرت عليها» [2]،وهذا حتى تُحقِّق المراد من توظيفها، والمتمثِّل في خلق صورة للغة في العمل الروائيّ.

والروائي في عمله لايكتفي بمحاكاة أساليب الغير بطريقة ساخرة، ولكنّه قد يحاكي كذلك: سلوكا إجتماعيا أو حتى طريقة في التفكير، فكلمة المحاكاة الساخرة –على حدِّ تعبير "**باختين**"– « يمكن أن تكون متنوعة لدرجة كبيرة.يمكن أن نحاكي أسلوب الغير بوصفه أسلوبا. يمكن أن نحاكي محاكاة ساخرة على المستوى الإجتماعي أو شخصية على المستوى الفردي، طريقة في الرؤية، في التفكير، في الكلام»[3].

---

[1]– ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التركيتي، ص: 282.

[2]– ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص: 230.

[3]– ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التركيتي، ص: 282،283.

وتظهر المحاكاة الساخرة في "**البيت الأندلسي**" فيما يلي:

« في الإجتماع الفصل، في القاعة البيضوية، بالبلدية، بشروني بأنّهم غيّروا اسم البرج، من البرج الأعظم، إلى برج الأندلس، حفاظا على عطر الماضي، والمكان الذي نبت فيه البرج» [1] .

هذا مثال عن محاكاة ساخرة لطريقة تفكير الآخر، الذي يمثّله في الرواية الطبقة العليا في البلدية.لأنّه لايعقل أن يهدّم إرث حضاري كالبيت الأندلسي، ثم تطلق تسمية هذا الإرث على البرج الذي سيبنى مكانه، للحفاظ على عطر الماضي.

فالسارد حاول من خلال هذه المحاكاة تصوير خبث ودهاء الشخصية السياسية، لأن الحفاظ على عطر الماضي لايكون بتهديم الأماكن التاريخية، وإنما بإعادة ترميمها لأنّها تاريخ الأمة والشعب.

« رأيت وجه موح الكارتيل، أو الحاج كما يسميه الأقرباء» [2] .

هذا المقطع كذلك، هو مثال عن المحاكاة الساخرة، محاكاة لكلمة الغير ولطريقة تفكيرهم فالسارد لمَّا استعمل كلمة الحاج لم يقصد من وراء ذلك المعنى الحقيقي الذِّي تحمله هذه الكلمة من نبل وطهارة ولكن قصد معنى آخر،على اعتبار أن "**موح الكارتيل**" حسب أحداث الرواية هو نموذج للشخصية التي تدّعي التدين، للوصول إلى كسب ودِّ الناس من ناحية، وإبعاد الشبهات عن من ناحية أخرى.

«الهمة تنزع الغمة، وتجعل الدوني ولي نعمة»[3].

هذه محاكاة ساخرة لحكمة قائلها هو: "**جمال الدين الأفغاني**"، فقد استعار السارد أسلوبه للحديث عن البرنامج الإنتخابي ل"**موح الكارتيل**" ولكن هذه الإستعارة كانت بطريقة ساخرة. فقد حاكى أسلوب حديثه بكل سخرية.

---

[1]– الرواية،ص:28.

[2]– الرواية،ص:38.

[3]– الرواية، ص: 38.

- «من ساعة ما سكنا في هذا البيت وأنت مذعورة؟ قلت لك لايوجد أي شيء. يبدو أنك لا تثقين في سطوتي وقوتي. ماتعرفيش واش نكون؟ من يجرأ على فتح فمه أمام موح الكارتيل...موح الكارتيل؟» [1] .

هذا مثال عن محاكاة ساخرة، حاكى فيها السارد الذّي يمثّله "**مراد باسطا**" طريقة كلام "**موح الكارتيل**"، هذا الذي يثق في نفسه وسلطته أكثر من اللازم.

-«نيامو؟؟؟ منيانو؟؟؟ لم أفهم ياسيدتي» [2] .

-«ميانو. مياااانووووو» [3] .

هذان النموذجان جاءا على لسان "**موح الكارتيل**" حاكى فيهما طريقة كلام "**مدام باربيلوبيز**"، هذه التي لا تعرف نطق كلمة البيانو.

-« البرج الأعظم. الأسواق العظيمة. كارفور، ماك دوناند، كويك، ليتل برايز...؟ هذه هي الإستثمارات العظيمة» [4] .

إنّه خطاب ورد على لسان "**مراد باسطا**" حاكى فيه بطريقة ساخرة الشعارات الرنّانة التي وظّفتها السلطة والطبقة العليا لتبرِّر من خلالها ضرورة تهديم البيت الأندلسي.

يلمس القارئ في هذه الأمثلة تجلي أسلوبين، فكرتين، وجهتي نظر مختلفتين، لغتين، لكن هاتين اللغتين تكون إحداهما ذات حضور مرئي في حين تكون الثانية ذات حضور خفيّ.إذ أنّه «تتداخل في المحاكاة الساخرة لغتان، أسلوبان، وجهتا نظر لغويتان، فكران لغويان، وفي الحقيقة ذاتان كلاميتان. إلا أنّ إحدى هاتين اللغتين(وهي اللغة المحاكاة محاكاة ساخرة) ذات حضور شخصي، أما الثانية فذات حضور غير مرئي بوصفها خلفية

[1]- الرواية، ص: 45.

[2]- الرواية، ص: 351.

[3]- الرواية، ص:351.

[4]- الرواية،ص:231.

إبداع وإدراك فعّالة. المحاكاة الساخرة تركيب هجين مقصود، لكنه عادة تركيب هجين من داخل اللغة يتغذى من تفكك اللغة الأدبية إلى لغات أجناس واتجاهات [1]».

يتحدث الكاتب إذن في المحاكاة الساخرة، بلغة الغير، مقلِّدا لطريقتهم في الكلام. فنجده يستعير منهم كلماتهم التي تحمل نزعة معارضة، لتتحول الكلمات إلى صراع بين صوتين ولغتين من الصعب إن لم نقل من المستحيل أن يمتزجا.

تلعب إذن المحاكاة الساخرة دورا هاما في بناء لغة الرواية من جهة وتنويع أساليبها من جهة أخرى، جاعلة منها عالما من التعدد، والتنوع اللغوي، على اعتبار أنّه« في المحاكاة تتبادل اللغات والأساليب الإنارة على نحو فعّال »[2].

5-الحوارات الخالصةLes dialogues partiels☹)

يقول "**باختين**" :« إنّ التقابل الحواري بين اللغات الخالصة في الرواية، هو بالإضافة إلى التهجين وسيلة جبارة في إنشاء صور اللغات. إن التقابل الحواري بين اللغات(وليس بين المعاني في حدود اللغة الواحدة) هو الذي يرسم حدود اللغات ويخلق الإحساس بهذه الحدود، ويجعلنا نلمس الأشكال اللدائنية للغات» [3] .

يُفهم من هذا إذن، أن الحوارات الخالصة هي الأخرى وحدة تركيبية مثلها مثل التهجين، تعمل على إنشاء صورة اللغة، وتسهم في التنويع من درجة حضور خطاب الآخر[4]،ومن ثم تحقيق التعددية الصوتية واللغوية في العمل الروائي.

فالحوار عند "**باختين**" مرتبط بحوار اللغات، وشكل من أشكال التفاعل اللفظي أي أنّه لا يقتصر على ذلك الكلام الدائر بين شخصين وحسب وإنّما هو كلٌّ تبادل كلامي مهما كان

[1]- ميخائيل باختين: مختارات من أعمال ميخائيل باختين، تر: يوسف الحلاق، ص:320.

[2]- المرجع نفسه، ص: 321.

[3]-المرجع نفسه، ص:178.

[4]- ينظر: تزيفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تر: صالح فخري، ص: 142.

نوعه، يتغذى من الحوارية الكبرى للرواية. يقول "**باختين**": «والحوار في الرواية بوصفه شكلا تأليفيا، مرتبط هو نفسه ارتباطا وثيقا بحوار اللغات المتردد في التراكيب الهجينة، وفي الخلفية المشيعة للحوارية في الرواية » [1] .

فإذا كانت الرواية من المنظور "**الباختيني**" تستوجب وجود مجتمع لغوي تُعكس أصواته ولغاته، عن طريق التلفظ والحوار، فإنّ هذا الأخير هو «تمثيل للتبادل الشفهي،وهذا التمثيل يفترض عرض كلام الشخصيات بحرفيته، سواء أكان موضوعا بين قوسينأو غير موضوع»[2]، والحوار الروائي ليس كلاما مسجلا، ولكن هو إعادة إنتاج لكلام الشخصيات بطريقة تختلف من كاتب لآخر[3]، الحوار هو كلٌّ تبادل كلامي مهما كان نوعه.

الحوارات الخالصة هي حوار الشخصيات فيما بينها داخل المتن الحكائيّ للرواية، هذا الحوار الذي يسهم في إماطة اللثام عن المنحدرات الاجتماعية والايديولوجية والزمنية لمختلف الأصوات التي تتقابل في الرواية بطريقة حوارية، هذا الأخير أي الحوار بين اللغات ليس مجرد «حوار قوى اجتماعية في سكونية تعايشها وحسب، وإنما هو حوار أزمنة وعصور وأيام ما يموت منها وما لا يزال يعيش وما يولد: التعايش والصيرورة يندمجان هنا في وحدة مشخصة لاتنفصل لتنوع متناقض ومتباين»[4].

فأقوال الشخصيات، تتردد في الرواية وكأنّها لغة أجنبية عن الكاتب، أي أنها لغة ثانية في الرواية تمتلك نوعا من الاستقلال الدلالي والأدبي، ومن ثمّ فهي قادرة على تكسير نوايا الكاتب، وترصيع خطاباته بكلمات أجنبية، فينتج عن هذا تنويع لغوي وصوتي يتجاوز اللغة الأحادية.

---

[1]– ميخائيل باختين: مختارات من أعمال ميخائيل باختين، تر: يوسف الحلاق،ص: 178.

[2]– لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص: 79.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 81.

[4]– ميخائيل باختين: مختارات من أعمال ميخائيل باختين، تر: يوسف الحلاق، ص:178، 179.

هذا التنوع الذي ينتج عن الحوارات الخالصة، يعكس تنوع وجهات النظر حول العالم، وتصادم أنماط الوعي الذِّي يميِّز المجتمع لأن حوار الشخصيات هو ما هو إلا حوار بين الفئات الاجتماعية المتفاعلة في المجتمع.

فإذا كان جوهر الرواية هو تصوير المتكلمين من خلال صورة اللغة، فإنَّ الحوارات الخالصة تعمل على الكشف عن التناقضات المختلفة، عن صراع الإيديولوجيات، تباين الأفكار، اختلاف الرؤى والمواقف، والعوالم النفسية للشخصيات في المجتمع.

يعدُّ الحوار واحدا من التقنيات الموظَّفة ضمن رواية **(البيت الأندلسي)**، ويتجلى في شكلين حوار داخلي، وآخر خارجي، تحققت فيها سمة التفاعل اللفظي. ومن أمثلة ذلك نذكر هذا الحوار الدائر بين "**الحاج إبراهيم**"، و**ابنته** حول موضوع الزواج أو بالأحرى زواج الشيخ من ابنة تصغر بناته ورد فيه مايلي:

- «- يا بابا البنت صغيرة ومجروحة، حرام؟

قال بلا تردد:

- تزوجتها بإرادتها ولم أسرقها، وسترتها من المتربصين بها.

- ولكن هل سألتها عن رأيها؟

قال وهو يبرم شاربيه التركيين:

- هذا شغل الرجال يا بنتي وليس شغل النساء. يجب أن لا تطبقي عيشة المدينة على القرية. مداوروش تمشي بمنطق السترة، وأنا أسترها من العيون التي تتصيدها في كل مكان.

ـ ولكن رأيها مهم. صغيرةبزاف. أصغر مني بكثير.

- ومالو؟ هي الوحيدة التي سأربيها على يدي وربما كانت الأخيرة، عملا بالسنة النبوية الشريفة. سمعت في مكة أن الرسول جاء بعائشة وعمرها تسع سنوات ودخل عليها وعمرها عشر. هذه ليست صغيرة عمرها سبع عشرة سنة. وجسدها

الله يبارك، يرحم من مات وخلَّى. هي قرأت وتعرف الحساب. وأنا أحتاج إلى من يساعدني على هم الدنيا. الرملة لازم لها رجالها وحساباتها يا بنتي. وأنا بدأت أتعب، وأنتِ وقتك ليس لي.

- **يابابا لم أمنعك من الزواج، قلت لك فقط إنها صغيرة، صغيرة جدا.**
- **لاحياء في الدين يا ابنتي. المرأة هي نصف الدين. عندما تصبح قادرة على الفراش وعلى الحمل، ليست صغيرة»** [1] .

يعكس هذا الحوار عقلية الإنسان الذي يعيش في المدينة، والذي يعيش في القرية. فقد أشار الروائي بطريقة غير مباشرة من خلال هذا الحوار بين اللغتين إلى رأي كلٍّ منهما حول موضوع تزويج البنات من شيوخ يكون فارق العمر بينها كبيرا جدّا، فالأول ضدَّ هذا، في حين أن الثاني–أي صاحب العقلية القروية– مع تزويج ابنته لرجل يفوق سنّه سنّ أبيها المهم أن يكون غنيا، مبررا ذلك بفكرة سترها. حيث استغل "**الحاج إبراهيم**" هذه العقلية وتزوّج من قروية تصغر ابنته بسنين عديدة.

عكس هذا الحوار كذلك، المستوى المعرفي والاجتماعي لشخصية "**الحاج إبراهيم**"، فهي شخصية غنية، متدينة نوعا ما، وهي نموذج للشخصية التي تتخذ من الدين وسيلة لتبرير أفعالها وسلوكاتها وتفسِّره بما يتلاءم مع أفعالها. فقد استغل الخطاب الديني ليبرِّر من خلاله زواجه من ابنة قريناتها في المدرسة، وهذا من دون أن ننسى الإشارة إلى أهمِّ نقطة عبّر عنها الروائي من خلال هذا الحوار الذي كان بين لغتين، وفكرين، وشخصيتين متباعدتين عمريا ألا وهو حقوق المرأة المهضومة. من بين هذه الحقوق عدم استشارتها في زواجها.ففي كثير من الأحيان إن لم نقل في الغالب تزوّج المرأة دون الأخذ برأيها خاصة في القرى والمداشر أين تقل نسب التعليم وترتفع نسب الأمية.

[1]– الرواية، ص: 106.

وقد ورد بلغة هي مزيج من اللغة العامية والفصيحة، اختيرت فيها الألفاظ بعناية، واستخدمت فيها وسائل الإقناع من مثل استعارة "**الحاج**" للأسلوب الديني.

مما ورد كذلك في الرواية، الحوار الآتي الدائر بين "**كريمو**" أمين عام البلدية، و"**مراد باسطا**"، جاء فيه :

- «- مرحبا عمي مراد.

- ما فهمت والو يا كريمو وليدي. يقولون لي إن الفصل في قضية البيت الأندلسي، سيتم بالتراضي ويبعثون لي بورقة تهديد وبحكم قضائي لجلسة قادمة.

- لأنك رفضت الحضور يا عمي مراد. والدولة، كما تعرف، عواطفها وأمزجتها باردة. نريد حلا تراضيا لا يتضرر منه أحد.

- أية أمزجة يا ابني وأي ضرر؟ إنهم يبيعون البيت على رأسي يا كريمو ! هناك عدوان سافر أكثر من هذا؟

لاحظت، بل استغربت من أن لغة كريمو تغيرت تماما منذ المرة الماضية. لم تعد بها تلك السلاسة التي عودني عليها، انتقاء الكلمات التي لا تجرح الضيف حتى ولو كان القرار قاسيا. ترددت لأني افترضت نفسي أني لم أفهم جيدا كلامه.

- أنا لم أرفض الحضور يا كريمو؟ رفضت الظلم فقط والطريقة التي يتم بها الإستيلاء على البيت. سبحان الله، هذا البيت بيتي، وبيت أجدادي منذ القرن السادس عشر، ولي الحق في الدفاع عنه.

- هذا الحق سقط منذ الإستعمار الفرنسي يا عمي مراد.

- حتى هذا القرار غير صحيح، فقد استرجعته العائلة، والوثائق موجودة.

- قانون الدولة واضح في هذا الإطار، هو قانون البيان فاكا. أنت لا تسهل مهمة البلدية. نحن نريد أن نحل به مشكلة الأرض، وهناك من اشترى المساحة كلها لتشييد برج بمائة طابق يحل جزءا كبيرا من مشكلات السكن العويصة، أسواق

ومطاعم ومكاتب ستغير من وجه البلدية والمدينة بكل تأكيد. كلُّ الناس باعوا يا عمي مراد ولم يبق إلا أنت؟

- **ماذا علي أن أفعل إذن؟ أن أسلِّم في حقي ودمي؟ يبدو أنّك حتى اليوم لم تفهمني ياكريمو. أنت لا تعرف ماذا تعنيه تلك الدار التي تسرق كل يوم قليلا مني؟...»**[1].

يدور هذا الحوار بين شخصيتين مختلفتين طبقيا، ف"**مراد باسطا**" هو نموذج للشخصية المهشمة في المجتمع، التي لا سلطة لها، يسعى جاهدا للحفاظ على البيت الأندلسي الذي لا يمثل بالنسبة له ميراث أجداده فحسب، ولكنه زيادة على ذلك هو ذاكرة الأمة وتاريخها، هو الشاهد على معاناة شعب سكن أرضا غريبة عنه بعدما رُحِّل من بلده الأم. أما"**كريمو**" فهو نموذج للشخصية التي تمتلك السلطة في المجتمع، على اعتبار أنّه أمين البلدية.

فيتداخل في هذا الحوار إذن: صراع بين لغتين، اللغة الآمرة واللغة المقنعة، صراع بين صوتين، صوت الطبقة المهمّشة وصوت الطبقة السياسية، وشتان بين الصوتين واللغتين. حيث نجد هناك فوارق فيما يخص المستويات الكلامية وكذا الطبقية لكلا الشخصيتين.

فعكس لنا هذا الحوار ما تعانيه الطبقة المهمّشة في المجتمع من خلال "**مراد باسطا**"، عكس لنا دهاء الطبقة السياسية وجشعها وحيلها، فهي تلجأ إلى تخويف الناس بالقانون وإغرائهم بأمور مادية للتنازل عن حقوقهم.

هذا الحوار هو مزيج بين: المونولوج والديالوج(حوار خارجي، وداخلي)، نقول عنه خارجي بالنسبة للكلام الدائر بين كل من "**مراد**"، و"**كريمو**" ، وداخلي بالنسبة للحوار الدائر بين "**مراد**" ونفسه، الذي أدخل القارئ إلى الحياة الداخلية للشخصية دون أن يتدخل الكاتب في ذلك.

[1]– الرواية، ص: 110، 111.

لكن كلا النوعين أسهما في إدخال التعدد الصوتي والكلامي إلى عالم الرواية، وعرّفا القارئ على هذين النموذجين(نموذج للشخصية المهمَّشة، والشخصية السياسية)دون أن يتدخل الكاتب في ذلك، فقد تولت كل شخصية مهمة التعبير عن نفسها.

بهذا نقول مرة أخرى أن الحوارت الخالصة تلعب هي الأخرى مهمة استحضار خطاب الآخر في العمل الروائيّ.

إنّ اللافت للانتباه في هذه الرواية تقريبا، هو تولي كلّ شخصية مهمة التعبيرعن نفسها بطريقة مستقلة، لتتجسّد بذلك ملامحها من خلال ما يصدر عنها من تلفظات أثناء حوارها مع الآخرين. على اعتبار أنّ "**واسيني**" قد بنى عالمه الروائي على الحوار،ولا نعني بهذا طغيان الحوار على المشاهد السردية ولكن نقصد بذلك تلك الحرية التي منحها لشخصياته للتعبير عن نفسها.

نخلص إلى القول أن الحوار بين اللغات هو واحد من أهم أشكال التفاعل اللفظي، يعمل على تنويع الأصوات واللغات في العمل الروائي.

يمكن لنا إذن «أن نفهم الحوار فهما أكثر اتساعا، عانين به أكثر من كونه ذلك التواصل اللفظي المباشر والشفاهي بين شخصين، بل كل تواصل لفظي، كل تفاعل لفظي، يحدث في شكل تبادل بين التلفظات، أي في شكل حوار» [1] .

[1]– تزيفيتان تودوروف: ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تر: صالح فخري، ص: 94.

الفصل الثالث

التنوع الأجناسي والأسلوبي

1-توظيف أشكال التداول اليومي.

2- التداخل الأجناسي والأسلوبي.

1-توظيف أشكال التداول اليومي

استطاعت الرواية الجديدة ذات الخطاب البوليفوني، من إثبات وجودها على الساحة الأدبية كشكل من أشكال الرفض والتمرد على الكتابة التقليدية القديمة، ذات الصوت الواحد والمهيمنة على الساحة الأدبية لمدة من الزمن.ولكن على أنقاض هذه الأخيرة قامت الرواية المتعددة الأصوات حاملة معها لواء التغيير والتجديد على مستوى الكتابة ككل وذلك وفقا لما يتطلبه العصر ويتوافق معه مما جعل هذا النوع الجديد من الكتابة يندفع حرا وطليقا في وسط جو من الإبداع والتجديد الذين لا تعرف لهما حدود من التجريب والسعي الدؤوب نحو التغيير وتقديم الأفضل الذي يبحث عنه كل كاتب مبدع وينتظره كل قارئ متحمس.

إذ تعد اللغة بمختلف تقنياتها أهم عامل ساهم في تجديد الرواية، ولهذا عمد الكُتّاب إلى المزج بين كل من اللغة الفصيحة والعامية خالقين وراء ذلك جنسا أدبيا جديدا قائما على التنوع الاجتماعي واللغوي والتعدد الصوتي في شكل خطاب مشحون بأنواع الوعي والقصدية المختلفين من شخصية لأخرى والذين يكشفان عن الاختلاف الطبقي لشرائح المجتمع وتنوعها، خاصة وأنّ الرواية من المنظور "**الباختيني**"هي: «عملا فنيا متنوع الأصوات والنغمات، أي أنها تحتوي أشكالا مختلفة للحديث اليومي، على أشكال التعبير اللغوية واللهجية والنبرات الاجتماعية لنفس اللغة القومية » [1].

فالرواية هي الجنس الأدبي الوحيد القادر على احتواء التعددية الصوتية واللغوية التي تميِّز المجتمع، خلافا للشعر الذي لا نلمس فيه إلا صوتا واحدا هو صوت المؤلف.

فاللغة العامية، عبارة عن تقنية أخرى من تقنيات الكتابة الروائية الجديدة،لجأ إليها الكُتّابقصد التنويع من أعمالهم وتجديدها، لأنه في الماضي أي في الكتابة القديمة لم يكن الأدباء يولون أي أهمية للغة العامية على اعتبار أن هذه الأخيرة تندرج ضمن الأدب العام

[1]– زهير شلبيه: ميخائيل باختين ودراسات أخرى عن الرواية، دار حوران للطباعة، ط1، سوريا، 2001م، ص:19.

الذي لا يصلح أن يخاطب سوى عامة الشعب ولكن سرعان ما تغيرت هذه النظرة وأصبح للغة العامية مكانها الخاص في الرواية الجديدة.

وبما أن الرواية ككل عبارة عن إعادة صياغة الواقع في حلة أدبية، فان الكتّاب يفضلون في هذا الشأن أن يعتمدوا على لغة بسيطة بما في ذلك اللغة العامية قصد توصيل رسالتهم وأفكارهم إلى قلب المستمع.

«إن الكتابة بالعامية في الخطاب السردي أو توظيفها قد يكون لغرض جمالي للوصول إلى واقعية الحدث وصدقه، وقد يكون مراعاة لحال المتكلم أو مناسبة لوضعية المتلقي والحال هذه فقد توظف العامية لتكون عامل فرقة كما توظف لتوحد بين أفراد المجتمع المتنوع في الاستعمال اللغوي، لأن كل موحد ما هو في الأساس إلا مجموعة أجزاء، فالتوحد يكون في المتعدد، والمتعدد يكون في التوحد مما يولد جمالا ومتعة فنية»[1].

وهناك من الكتاب من يجد في العامية والاستعمالات الشعبية المختلفة في الرواية ضرورة في ذلك كونها لا تصلح أن تؤدى إلا بهذه الصيغة العامية، البسيطة أو أن يأتوا بلغة وسطى تقع بين العامية والفصحى، مما يؤدي إلى مرونة التركيب الروائي.

إن لجوء الكتاب إلى مثل هذه الصيغ التعبيرية من أشكال التداول اليومي ومزجها مع اللغة الفصيحة ساهم في تنويع النص الروائي وإثراءه كما عبرت هذه العامية بكل مصداقية عن الواقع ومثلت الوعي الاجتماعي والسياسي والثقافي...لمختلف طبقات المجتمع.

وتعتبر رواية **(البيت الأندلسي)**، ل"**واسيني الأعرج**"أنموذجا لما نحن بصدد الحديث عنه، إذ نجد من اللغة العامية ما يخدم النص وأهداف الكاتب بصفة عامة، فمنها ما جاء بلغة عامية محضة تكشف عن طبيعة العلاقات بين طبقات المجتمع منها:

- **«ما نحبش نزيد نشوفها تدور هنا»** [2].

[1]– محمد تحريشي:العامية في الخطاب السردي الجزائري عبد المالك مرتاض والحبيب السائح أنموذجا،ص:357.

[2]– الرواية،ص:15.

- **«سليم مش ممكن عمري؟ »** [1].
- **«راك تشوف يا عمي مراد»** [2] .
- **« إذا ما عجبكش الحال، الباب يفوّت بقرة »** [3] .
- **«نسيت لزرق ؟ و شكون ينساه يارجل؟»** [4].
- **شوف يا خويا مراد»** [5].
- **«تجب تضرب دورة بها؟»** [6].

وفي مواضع أخرى حاول"**واسيني الأعرج**" الجمع بين اللغة العامية و الفصيحة ربما رغبة منه في التنويع الأسلوبي من خلال انتقالاته هذه مثل ما جاء في هذا المثال:

- **«يا سليم ما نسيت شيئا،الهبال تتذكره؟ماذا نتذكر إذا نسينا الهبال؟»** [7].

جاءت كلمة "**الهبال**" في هذا المثال باللغة العامية المتداولة بين عامة الناس، مكسرة بذلك نظام اللغة المتعارف عليه سابقا ومنوعا في نفس الوقت.

- **«أنتم تظلمونني...ضعوني على الأقل في سفينة فيها ناس أعرفهم... حبس وين رايح؟»** [8].

وهذا المثال أيضا يشهد تنويعا يتراوح بين الفصحى والعامية.

- **«جيل اليوم يا خويا مراد ما يعرف والو، يحطم مستقبله بيديه»** [9].

---

[1]– الرواية،ص:41

[2]– الرواية، ص: 44.

[3]– الرواية، ص: 105.

[4]– الرواية،ص:106.

[5]– الرواية،ص:107.

[6]– الرواية،ص:107.

[7]– الرواية،ص:42.

[8]– الرواية،ص:60.

[9]– الرواية،ص:107.

❖ «**واش أقول لك يا كريمو؟**»[1].

كلمة "**واش**" تنتمي إلى القاموس المتداول بين عامة الشعب، ساهمت في تنويع خطاب الكاتب.

تحضر العامية في رواية (**البيت الأندلسي**)«كفضاء لغوي قابل للتقاطع مع الآخر(الفصحى) وإن كان لهذا الأخير قداسته»[2].

عموما هو أن "**واسيني الأعرج**" قد شحن خطابه الروائي هذا والذي ورد باللغة العربية الفصيحة بجملة من الألفاظ و الصيغ العامية التي بعثرها داخل النص كاشفا من وراء ذلك عن سلوك الطبقات الاجتماعية ووعيها المتفاوت من طبقة إلى أخرى كما ساهم في تنويع أساليبه مما يضفي مسحة من الجمال والإبداع على النص.

2-الأجناس المتخللة(Genres intercalaires)

يقول "**باختين**": «إنّ الرواية تسمح بأن ندخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية، سواء كانت أدبية (قصص، أشعار، قصائد، مقاطع كوميدية) أو خارج أدبية (دراسات عن السلوكات، نصوص بلاغية وعلمية ودينية، إلخ). نظريا، فإنّ أيّ جنس تعبيري يمكنه أن يدخل إلى بنية الرواية، وليس من السهل العثور على جنس تعبيري واحد لم يسبق له، في يوم ما، أن ألحقه كاتب أو آخر بالرواية. وتحتفظ تلك الأجناس عادة بمرونتها واستقلالها، وأصالتها اللسانية والأسلوبية[3]».

فالمقصود إذن من الأجناس المتخللة أو المتداخلة : انفتاح الجنس الروائي انفتاحا خارجيا على أجناس تعبيرية أخرى تكون أدبية، كما يمكن أن تكون غير أدبية. إذ يمكن أن نجد في عمل أدبي واحد تداخلا بين الشعر، والقصة، والمسرحية، والموروث الشعبي، التاريخ.... فالطابع الإسفنجي الذّي يميّز بنية الرواية هو مايسمح لها بامتصاص معظم

[1]- الرواية،ص:113

[2]- جوادي هنية، التعدد اللغوي في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ص: 323.

[4]- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص: 160،161.

الأجناس التعبيرية، وهضم عوالمها مع محافظة كلّ جنس من هذه الأجناس على لغته، وخصائصه الأسلوبية، والتعبيرية. فزالت بذلك الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية المختلفة.

ونود في هذا الصدد أن نشير إلى أنّ الجنس الأدبي هو اصطلاح موجود منذ القدم، منذ العهد الإغريقي، ولايزال مستعملا إلى يومنا هذا. وصف به النقاد القوالب الفنية المختلفة في الأدب.

فالجنس الأدبي« اصطلاح عملي، يستخدم في تصنيف أشكال الخطاب، وهو يتوسط بين الأدب والآثار الأدبية (...) ويتضمن مبدأ الأجناس الأدبية معايير مسبقة غايتها ضبط الأثر، وتفسيره» [1] .

إنّالأجناس التعبيرية الأخرى للرواية هو شكل من أشكال الحوارية التي تسمح بولوج خطابات الغير إلى العالم الروائي،ومن جهة أخرى يمنح هذه الأخيرة، أي خطابات الغير، قدرة على التشكل بطرق مختلفة ضمن عالم جديد هو عالم الرواية. فالروائي حين يتعامل مع هذه اللغات لا يستأصل منها نوايا أصحابها، وإنّما يدخلها، وهي لاتزال مسكونة بنوايا أصحابها، لكن في الآن نفسه سخّرُها لخدمة مقاصده،ونواياه، ومن هذه النقطة يكتسب الجنس الروائي تميزه، وتفرّده عن غيره.

من هذا المنطلق أمكننا القول، أنّ الرواية هي « نوع أدبيّ هجين، مختلط ومتفاعل مع كلّالأنواع الأدبية التقليدية الأخرى،وهذا ما اصطلح عليه علماء الأدب بـــ:Synkretismos. يعني أننا نلمس فيه سمات أو آثار كلّ الأنواع الأدبية تقريبا. إلا أنّ هذا في الوقت نفسه لا يعني، ولا بأية حال من الأحوال انتفاء، وجود سمات أخرى فقط غير مأخوذة من الأنواع الأدبية الأخرى»[2]، لتكون بذلك النوع الأدبي الوحيد الذي يفتقد إلى قواعد تضبطه، لتعيش بذلك في حالة من عدم الاستقرار.

[1]– لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص:67.

[2]– زهير شلبيه: ميخائيل باختين و دراسات أخرى عن الرواية، ص:63.

إنّ ظاهرة التداخل بين الأجناس ليست بشيء جديد، ولكنها ظاهرة قديمة،أسهم في بروزها الدعوات والنظريات المنادية بضرورة الإنفتاح و تهديم الحدود الفاصلة بين الآداب. فمن شبه المستحيل إن لم نقل من المستحيل العثور على جنس تعبيري أدبي أو غير أدبي لم يدخل إلى عالم الرواية في أيّ فترة من فترات حياته، وهو ما يكشف لنا عن نقطة مهمة مفادها أنّ « الأنواع الأدبية ليت ثابتة الأركان و لا مطلقة الوجود بل هي كيانات متحركة، ومتحولة باستمرار» [1] .

نستنتج مما سبق أن مبدأ نقاء النوع الذي نادى به صاحب كتاب "**فن الشعر**"- **أرسطو**-والذّي يعدُّ أوّل محاولة في التنظير للأنواع الأدبية، ومفاده أنّ«كلّ نوع أدبي يختلف عن النوع الآخر من حيث الماهية والقيمة ولذلك ينبغي أن يظل منفصلا عن الآخر[2]»، هو ضرب من الوهم.

وهو ما حاول كلّ من"**رينه ويلك**"، و"**أوستين ورين**" تأكيده، على اعتبارأنّ التمييز بين الأنواع الأدبية لم يعد له أية أهمية من منطلق أنّ الحدود الفاصلة بينهما قد تقلصت،إن لم نقل أنّها تلاشت، فلم يعد ينظر إليها على أنها جزر مستقلة،إذ كفّ كلّ واحدٍ منها عن رسم حدوده لينشغل في مقابل ذلك بربط علاقات مع أجناس تعبيرية أخرى.يقول"**كمال الرياحي**" عن هذه العلاقات: « هذه العلاقات تحولت مع الرواية إلى فعل استحواذ وتوسع كولونيالي، فأصبح النص الروائي منفتحا على أنماط تخاطبية وعلى أجناس أدبية وغير أدبيةكثيرة[3] ».

في ظلّ هذا أصبح الحديث عن الجنس الأدبي موضع الشك، إلى درجة أنه نادى بعض النقاد بضرورة الإستغناء عنه« واستبداله بمفهوم النص، لأنّ هذا الأخير لا يخضع لاشتراطات وقيود معينة[4] ».

---

[1]- عبد المجيد الحسيب: الرواية العربية وإشكالية اللغة،ص:113.

[2]- شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، دار الحداثة، ط1، بناية حلمي عويدات، 1986م،ص: 98.

[3] - كمال الرياحي: الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج(قراءة في التشكيل الروائي لحارسة الظلال)، ط1، منشورات كارم الشريف، تونس، 2009م ص:186.

[4]- عبد المجيد الحسيب : الرواية العربية و إشكالية اللغة، ص:114.

هذه الظاهرة، أي: تداخل الأجناس وتفاعلها في الرواية هي واحدة من خصائص الكتابة لدى "**واسيني الأعرج**"، فيقول: « أنا باستمرار أبحثعن شكل جديد(...)أبحث عن كلّ ما يسمح لي بتحديد وتعميق عنصر الدهشة عندي، وعند قارئي » [1].

ويضيف قائلا عن تداخل الأجناس: «الأجناس الأدبية وإن حافظت على بعض تمايزاتها البنيوية فهي ستدمج حتما في هذا السياق الذي يعطيها فاعلية جديدة وهو سياق الرواية[2] »، وهو ما يميّز جلّ أعماله التي يلمس القارئ فيها تعالقا مع نصوص مأخوذة من: التاريخ، التراث الشعبي، القصص الديني، الأخبار الصحفية،الأشكال النثرية التقليدية...فهو يستحضر نصوصا غائبة ليحولها من سياقها الأصلي الواقعي إلى سياق جديد: تخييلي دون أن يغيّر من دلالتها الأصلية.

ورواية(**البيت الأندلسي)** لا تخرج عنهذا الإطار، فهي مبنية على كمّ هائل من النصوص الغائبة: دينية، تراثية، تاريخية، موسيقية صحفية... بعضها يظهر بشكلٍ صريح، والآخر مضمر في ثنايا الخطاب الروائي، فتتفاعل فيما بينها لتشكل في الأخير نصّا جديدا تتداخل فيه مجموعة من النصوص، يمثل كل واحد منها قطعة من الفسيفساء.

رواية **(البيت الأندلسي)** إذن، «تتعالق وتتعانق بمجالات معرفية مختلفة ومتنوعة، وبخاصة المعارف التراثية التي توصل هذه الرواية في الثقافة عبر جملة من الأنساق اللسانية التي تعارضها أو تناقضها أو تنفيها أو تثبتها، مما يجعل هذه الرواية تتحقق وجوديا بوصفها إجراء لسانيا يحوّل الرسالة اللغوية إلى مركز متعال، يمارس سلطة غير تواصلية يحرّر الذات من أي تسلّط لغوي، مما يجعلها تنفتح على مجالات دلالية واسعة، وتتمتع بحرية مطلقة»[3].

[1]– كمال الرياحي : الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص:57.

[2]المرجع نفسه، ص:145.–

[3]– عبد الله أبو هيف : الإبداع السردي، وزارة الثقافة الوطنية،الجزائر، 2007،ص:192..

فقد أسهمت النصوص المختلفة التي وظّفها الروائي "**واسيني الأعرج**" في تحقيق التعدد، والكثافة اللغوية مع تكسير الوحدة الأسلوبية.

ونود قبل الحديث عن النصوص المختلفة الموظّفة في (**البيت الأندلسي**)أن نشير إلى أن الأجناس الأدبية قد توظف بطريقة مباشرة، وقصدية فتأتي مجرَّدة من نوايا الكاتب، كما يمكن أن تعمل هذه الأجناس وبدرجات متفاوتة على كسر نوايا الكاتب وتحريفها، فتبتعد بعض عناصرها عن المستوى الدلالي الأخير للعمل الروائي.

وقد حدّدت الباحثة "**وفاء يوسف إبراهيم زبادي**"أشكال تداخل الأجناس الأدبية في ثلاثة أقسام:

❖ الأوّل: لا يكون مقصودا من طرف الكاتب، وإنّما طبيعة الأدب هي التي تفرضه«لأنّه محكوم بالآليات الداخلية للعائلة النصّية الأدبية فقد نجد عناصر نوعية دخيلة على النوع المهيمن الذي تنتمي إليه »[1].

❖ الثاني: وهو عكس الأول، بمعنى أنّه يحدث بإرادة مسبقة للكاتب، الذي يسعىمن خلال استعانته بعناصر نوعية مختلفة إضفاءا للجدة على العمل.

❖ الثالث: وفيه خروج عن مبدأ النوع الأدبي،والذي يكون في الغالب قصديا. الهدف منه الوصول إلى كتابة نصّ دون هوية.

[1]– وفاء يوسف إبراهيم زبادي، الأجناس الأدبية في كتاب الساق على الساق في ماهو الفارياق لأحمد فارس الشدياق دراسة أدبية نقدية، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين، 2009، ص:52.

***الأجناس الموظّفة في الرواية:**

أولا-الأجناس الأدبية:

أ- الخطبة:

الخطبة جنس أدبي، وفن نثري، الغاية منه إقناع السامعين والتأثير في سلوكهم وعواطفهم وعقولهم، تعالج موضوعات متنوعة وتوجّه إلى الجمهور في مقامات مختلفة.

وهي واحدة من الأجناس التي تداخلت مع النص الروائي **(البيت الأندلسي)**، واندمجت فيه لدرجة يصعب فيها التمييز بينهماإذ أنه لم يلتزم بالقالب الذي تعرف به الخطبة، باستثناء التزامه بالمقدّمة الدينية، والجمل القصيرة.

ورد على لسان الديوان العقاري الجديد، أثناء الاجتماع الذي عقد في القاعة البيضوية مع اللجنة الوطنية للتراث و"**مراد باسطا**" للنظر في قضية الحريق الذي نشب في البيت الأندلسي مايلي:

❖ «**باسم الله الرحمان الرحيم، والحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين. وقل لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا.وبعد. قضية اليوم هي قضية السكن الذي كاد يؤدي احتراقه إلى كارثة. الحمد لله أن رجال المطافئ، العين الساهرة التي لا تنام، كانوا هناك، في اللحظة المناسبة** »[1].

لم يلجأ الروائي إلى فن الخطبة حتى يعرّف القارئ بها ولكنه وظّفها في عمله هذا بهدف إنارته بإضاءات مختلفة، على اعتبار أن الرواية استعارت من الخطبة أسلوبها وأدوات زينتها لكن سرعان ما راحت تستولي عليها لا لشيء سوى لتكسير الأحادية الصوتية واللغوية.

[1]. الرواية، ص:430.

ب- الوصية :

وظف "**واسيني الأعرج**"الوصية في روايته هذه داعما بها التنوّع الأسلوبي واللغوي للرواية.

والوصية هي واحدة من الفنون النثرية المعروفة بلغتها السهلة وأساليبها العديدة. وردت في **(البيت الأندلسي)** في أكثر من موضع :

❖ يقول "**مراد باسطا**" : « **حافظت على نزف جدي الروخو ونداءاته التي أكلتها البحار وسكنتنا: حافظوا على هذا البيت، فهو منلحمي ودمي. ابقوا فيه ولا تغادروه حتى ولوأصبحتم خدما فيه أو عبيدا** »[1].

❖ « **...ظلت تحفظ الوصية الخرافية : إن البيوت الخالية تموت يتيمة**»[2].

❖ « **حافظو على هذا البيت، فهو من لحمي ودمي. ابقوا فيه ولا تغادروه ولو أصبحتم خدما فيه أو عبيدا** »[3].

والملاحظ فيها أنها تدعو كلها إلى الحفاظ على البيت الأندلسي، تقوم على أسلوب الترغيب لا الترهيب.

وبهذا يكون واسيني قد جمع بين التراث والحداثة، فاحترم الأوّل دون أن يقدّسه،محاولا توظيفه دون أن يقلّد فيه، مفجِّرا بذلك الإمكانات الهائلة التي تتوفر عليها اللغة لينير بها بنية عمله الروائي.

ج- الرسائل:

الرسالة هي «عبارة عن خطاب للغائبين يساهم في تشييد الذات وترميم مرآة الروح[4] »، عمل توظيف الروائي لهذا الجنس على تشكيل النص وتطويره، وتنويع أساليبه في ظل

---

[1]- الرواية، ص: 31.

[2]- الرواية، ص: 31.

[3]- الرواية، ص: 43.

[4]- أحمد حافظ: ضمير الغائب (دراسات في مواربات السرد الروائي)،ط1، مطبعة الأمنية، الرباط،ص: 86.

تكثيف الكلمة الغيرية، ويظهر هذا الفن في الرسالة التي بعثها "**غاليليو الروخو**" إلى حبيبته "**سلطانة**" قبل أن يرحّل إلى الجزائر.

د- **الأمثال:**

عاد "**واسيني الأعرج**" في روايته **(البيت الأندلسي)** إلى الثقافة العربية والشعبية، مُوظّفًا أمثالاً مأخوذة من الثقافتين: العربية والشعبية تقوم « بتنشيط المُخيِلة لتقطير التجربة الإنسانية المبدعة» [1].

والمثل هو واحد من فنون التعبير الشائعة بين الناس والمتناقلة بين أفراد المجتمع في العصر الواحد وفي العصور المتعاقبة، فهو بذلك مرآة لعادات المجتمع وتقاليده، آماله وآلامه... حاول "**واسيني الأعرج**"الإستفادة من عالمها، وأساليب التعبير فيها مشكّلا بذلك تقاطعا أو بالأحرى تناصا مع الذاكرة الأنتروبولوجية للمجتمع.

يلمس الدارس لهذه الرواية والباحث في ثناياها استحضارًا لأمثال عربية فصيحة من مثل:

- « **فاقد الشيء لا يعطيه**»[2].

ورد هذا المثل على لسان "**مراد باسطا**" أثناء حديثه مع حفيده "**سليم**" عن تمكّن الإيطاليون من ترميم مدينة البندقية وإنقاذها من الغرق لأنّهم يمتلكون ثقافة الحفاظ على الحضارة،لأن هذه المدن الأثرية تمثل تاريخ الأمة، وذاكرتها.وأمة بلا تاريخ من الواجب أن تعيد تاريخها من جديد.وقد أورد هذا المثل ليعكس من خلاله غياب هذه الثقافة عند الجزائريين: ثقافة الحفاظ على تراث وتاريخ الأجداد، ومن لا يملك هذه الثقافة فلا داعي أن تنتظر منه القيام بأي مجهود للحفاظ على هذا التراث.

[1]-أوريدة عبود: حوارية اللغة في روايات عبد المالك مرتاض، ص: 138.

[2]- الرواية، ص: 216.

لقد أدرك الروائي الإمكانات الهائلة التي يتوفر عليها هذا المثل من تكثيف للمشهد السردي، وإضفاء الصيغة العربية على الخطاب الروائي من منطلق أنه حامل لتصورات ومواقف حدثت في فترة ماضية وتكررت في الحاضر مع مجتمع آخر.

أما الأمثال الواردة بلغة شعبية دارجة فنشير إلى :

❖ «**الرفقة تقتل السبع في هذه الغابة**»[1].

ورد هذا المثل على لسان "**الحاج إبراهيم**" الذي تلفظ به أثناء حديثهمع "**مراد باسطا**"،ليشير من خلاله إلى كون التعاون والرفقة قادرين على التغلب على الأسد في الغابة،و الأسد في هذه الرواية هو البلدية والقائمون على مشروع بناء البرج الأعظم مكان البيت الأندلسي، إذ اقترح عليه المسادة لأن معارفه كُثر.

❖ « **الطمع يفسد الطبع**»[2].

إنه مثل تلفظ به "**مراد باسطا**" عند اطلاعه على قائمة الرثاء الذين فضّلوا الأموال مقابل التنازل عن حقهم و حق أجدادهم في البيت الأندلسي، فقد وظّفه الروائيّ ليعبّر من خلاله عن الطمع الذي قد يدفع الإنسان لفعل أي شيء من أجل المال.

❖ « **عاش ما كسب مات ماخلى**» [3].

وظّف الروائي هذا المثل، الذي جاء على لسان "**الرايس حميد كروغلي**"، الذي لايهاب لا البحر ولا الموت فهو لا يملك لا الثروة ولا الأولاد، فإذا مات لن يحزن عليه أي أحد. فقد عاش فقيراً وسيموت كذلك.

[1]– الرواية، ص:108.

[2]– الرواية، ص :113.

[3]– الرواية، ص : 189.

❖ « **خل البئر بغطاه**» [1].

قائله في الرواية هو "**كريمو**" أمين البلدية، تلفظ به أثناء حديثه عن الحالة السيئة التي تعاني منها البلاد.

إن توظيف المثل باللغة العامية من شأنه أن يجرّد لغة الرواية من التقريرية المباشرة، ويدفع بها إلى «نوع من الاستغراق على اعتبار أنه يتخلى عن سياق ولادته الأولى ليعاد توظيفه بطريقة مغايرة تباعد بينه وبين فكرة المغزى أو العبرة ليضفي على الرواية طابعا أطروحيا وإشكاليا»[2].

الأمثال إذن هي صوت الشعوب، قلبها النابض، وعقلها المفكّر. فلا تعبِّر جميع الأمثال عن رؤية إيجابية للحياة على اعتبار أن الغاية من ورائها هو تكريس سلوكات معينة بتحبيب العامة بها، ومن جهة أخرى تحاول القضاء على سلوكات أخرى، ضف إلى ذلك أنها تمرر رسائل ومعارف اجتماعية وسياسية... من خلال كلمات موجزة بليغة،ومكثفة.

ولعل الهدف من توظيفها في **(البيت الأندلسي)** هو انفتاح النص على الثقافتين الشعبية والعربية، ونقل رؤية المجتمع وطريقته التي يعالج بها القضايا التي تعترض سبيله، إضافة إلى تهجين اللغة بأساليب ولغات وأصوات مختلفة.

تتموقع هذه الأمثال في الحوارات الثنائية، أو الحوار الداخلي للشخصيات، ملخصة بذلك موقفا عاشته أو تعايشه شخصية في زمان ومكان ما، ومبرِّرة في الآن نفسه لغة الغير أو خطاب الآخر. فقد عملت الأمثال الموظفة في الرواية على إبراز العقليات المختلفة التي يتكوّن منها المجتمع، ضف إلى ذّلك مساهمتها في تنويع لغة الرواية من خلال لغة الآخر. فالأمثال إذن هي واحدة من مظاهر التعدد اللغوي والصوتي في الرواية، عبّر من خلالها المؤلف عن مقصديته بشكل حواري.

---

[1]– الرواية، ص :115.

[2]– صنع الله إبراهيم، عروسية النالوتي وآخرون: ملتقى الروائيين العرب الأول شهادات ودراسات، ص: 203.

ثانيا- الأجناس غير الأدبية:

أ- الموروث الديني:

تكشف لنا رواية (**البيت الأندلسي**)، عن الثقافة الدينية الواسعة التي تميّز "**واسيني الأعرج**"، كيف لا وهو الحافظ لكتاب الله، والمتعلّم على يد مشايخ قرية "**سيدي بوجنان**" الواقعة في الحدود الجزائرية المغربية.

فقد وظّف في عمله معان مأخوذة من القرآن الكريم، منها التي وردت واضحة، ومنها المضمرة في ثنايا الرواية، وليبين من خلال ذلك الفئات التي تستغل الدين لتبرر من خلاله أفعالها. وفيما يلي عرض لذلك:

❖ «**لم يبق من العمر الشيء الكثير، ربما رمشة عين... خفقة قلب... همسة... لمسة... ثوان... دقائق... ساعات... أيام... شهور... وسيكون الطلب كبيرا و ربما مستحيلا، إذا قلت سنوات؟ الأعمار بيد الله نعم، و لكنّها في كلّ الأحوال في قبضة الزمن الذّي يتساوى فيه وأمامه كلّ شيء**[1]».

ففي هذا المقطع يقرّ السارد الذي هو "**مراد باسطا**"، بحقيقة مفادها أنّ الله هو الذّي يميت. فيقول سبحانه و تعالى في سورة الإسراء:(**وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الرُّوحِ، قُلِ الرُّوحُ مِنَ اَمْرِ ربِّي وما أُوتِيتُمْ مِّن العِلْمِ إلّا قَلِيلاً**) **-سورة الإسراء، الآية: 85-**. فحقيقة الروح هي من الأمور التي لا يعلم بها إلّا الله تعالى.

ويقول كذلك في سورة الزمر:(**اللهُ يَتَوفَّى الأنْفُس حِينَ مَوْتِهَا والتِي لَمْ تَمُتْ فِي مَنَامِهَا فَيُمْسِكُ التِي قَضى عليها المَوتَ ويُرسِل الأُخْرى إلى أجلٍ مُسمّى انّ في ذَلِك لآياتٍ لِقومٍ يَتَفكَّرُونَ**)- **سورة الزمر، الآية: 42-**.

فالله تعالى هو الذي يقبض الأنفس حين موتها.

[1]. الرواية، ص:32،33.

❖ **«كنت أريد أن آتي بأمي لتسكن هذه الدار الصغيرة التي أنت فيها، و لكنها رفضت، أنت تعرف جيدا أنّ الله أوصى بالوالدين إحسانا[1] »** .

وردت هذه الجملة على لسان "**الفِينيكا**" –زوج مدام لوبيز– وهو يخاطب "**مراد باسطا**"، أشار فيهاإلى ما وصانا به تعالى في الآية الكريمة:**(و قضى ربُك ألاّ تعبدوا إلا إياهُ،وبالوالدين إحساناً امّا يبْلُغنّ عندك الكِبر أحدهُما أو كلاهما فلا تقلْ لهُما أفٍ ولا تنهرْهُما وقلْ لهُما قولا كريمًا) –سورة الإسراء، الآية: 23–.**

❖ **«من هنا لذلك الوقت، ربي حنين ويعرف جيّداً خفايا النوايا[2] »** ومقابلها من القرآن قوله تعالى: **(و لا أقول لكُمْ عندي خزائنُ الله ولا أعلمُ الغيْب ولا أقولُ للذِّين تزْدري أعيُنُكمْ لنْ يوتِيهُم الله خيراً الله أعْلمُ بما في أنْفُسِهم إني إذاً لمن الظالمين) –سورة هود، الآية: 31–.**

إذ يقر السارد بمعرفته تعالى لما تخفيه الأنفس.

لم يكتف الروائي "**واسيني الأعرج**" بهذا وحسب بل راح يوظّفُ في ثنايا عمله أيضا قصصا قرآنية من مثل :

❖ قصة "**آدم و حواء**" التي وظفها الروائي، إذ استطاع إبليس أن يغري حواء بالأكل من الشجرة التي أمرهما الله تعالى بعدم الإقتراب منها، ما كلّفهما الخروج من الجنة. فيقول تعالى:**(وَقُلْنَا ياآدَمُ اسْكن أَنْتَ وَزَوْجُكَ الجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَاتَقْرَبَا هذِهِ الشَجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَالِمِينَ(35) فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ وقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الارْضِ مُسْتَقَرٌ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ(36)فَتَلَقَّى ءادم من ربِّه كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هو التَّوَّابُ الرَّحِيمُ (37) قُلْنا اهبِطُوا منها جميعًا فإمّا يأْتينّكُم مني هُدى فمن تبع هُداي فلا خوْفٌ عليهم ولا هُم يحزنون(38)) – سورة البقرة، الآيات:35،36،37،38–.**

[1]– الرواية، ص :356.

[2]– الرواية، ص:372.

❖ قصة "**هابيل و قابيل**" التي أشار من خلالها إلى الوضع العربي الممزّق، وإلى الجزائر التي يتقاتل فيها أبناء الدم الواحد، حيث شبّه الخلاف الذي كان بين كلّ من: "**موسى بن نصير**"، و"**طارق بن زياد**" ورغبة كليهما بالظفر بإسبانيا بالخلاف الذي كان بين "**هابيل**" و"**قابيل**". ومما هو معروف أو بالأحرى مثلما ورد في الكتب الدينية المختلفة أنّ آدم عليه السلام كان يزوّجُ ذكر كلّ بطن بأنثى الأخرى، فأراد "**هابيل**" أن يتزوّج بأخت "**قابيل**"، هذا الأخير كان أكبر من "**هابيل**"، و أخت "**هابيل**" أحسن من أخت "**قابيل**"، فأراد "**هابيل**" أن يستأثر بأخته على أخيه... إلى درجة أن "**هابيل**" قتل أخاه "**قابيل**".

جاء في الرواية:«**أحيانا أنتشي بما خلّفه أجدادي، وفي أحيان أخرى أتمنى من قلبي أن أصعد إلى قمة جبل كوكو و أصرخ بأعلى صوتي حتى يجف حلقي : ماذا فعلت بنا يا طارق ؟ و ما دهاك يا موسى بن نصير؟ من تكونان؟ رجلان حملا خفقانا صوب الجهة أيبيريا لتنفجر فينا لاحقا و نتحمل أذاها ؟ ماذا فعلتما بنا في النهاية ؟ تقاتلتما مثل هابيل وقابيل لعرش لم يكن لأحد منكما، ثم انتصرتما على بعضكما البعض وانهزمتما في ثمانية قرون، بعد أن ورّثتما حروب الإخوة لمن جاء بعدكما من ملوك الطوائف؟**[1] ».أسهمت هذه النصوص التي وظّفها الروائي في بناء النسيج الروائي، وتنويع لغاته وأساليبه مما جعله أقرب إلى الخطاب الوليفوني منه إلى الرواية المتعددة الأصوات.

ب- المقالات والأخبار الصحفية:

شكّلت المقاطع المأخوذة من النصوص والمقالات الصحفية، إضافة إلى الأخبار الإذاعية والتلفزيونية، هي الأخرى واحدة من النصوص التي استعارها "**واسيني الأعرج**" ليلوّن بها معمار روايته الموسومة بـــ : "**البيت الأندلسي**"، وليضفي عليها نوعا من التنوع اللغوي، والتنوع الصوتي.

[1]- الرواية،ص:66.

ومما لا ريب فيه أنّ المقالات والنصوص الواردة في الصحافة سواء المكتوبة،أو المسموعة تتميّز بأسلوبها السهل، المباشر، البسط، و التقريري. مما يجعله في متناول العامة والخاصة.

تتخذ الأخبار في الصحافة المكتوبة شكلا عموديا خلافا للنّصوص الأدبية التي تتخذ الشكل الأفقي، ضف إلى ذلك أنها تتميّز بأسلوب طباعة خاص.

ويمكن القول أنّ"**واسيني الأعرج**" استدعى هذه النصوص بطريقتين:

الأولى: وفيها حاول الفصل بين النصّين، الصحفي والسردي، حيث عرض لها–أي المقالات الصحفية– بخطٍ عريض، بارز، وبطريقة تمكّن القارئ من التمييز بين النصّين: النص السردي، والنص الصحفي.

يتجلى هذا في الرواية فيما يلي :

❖ «**اسماعيل ماجد السامارائي. وجد مقتولا، في غرفة في نزله الكائن بضارع الحرية. لا يمكن ذكر اسم النزل حفاظا على التحقيق. المقتول من جنسية عراقية، جاء إلى الجزائر بعد حرب الخليج الأولى و كان يشتغل في مكان حساس. و يعيش لاجئا سياسيا** »[1].

❖ ورد في جريد الحقيقة الوطنية في الصفحة ما قبل الأخيرة المخصصة للوفيات والمفقودين:« **خرج الشاب الطيب بتاريخ... الرجاء من كلّ من رآه أو التقى به أن يتصل بمقر الدائرة الأمنية القريبة منه، أو يتصل بمقر البلدية بالبرج. أو يخبرنا على الرقم التالي... و الله لايضيّع أجر المحسنين** »[2].

❖ ويضيف بشأن الخبر نفسه أنّه نشر في جريدة الشاهد:« **خرج الشاب الطيب بتاريخ...الرجاء منكل من رآه أو التقى به أن يتّصل بمقر الدائرة الأقرب منه أو يتصل**

[1]– الرواية، ص:50.

[2]– الرواية، ص:426.

بمقر البلدية بالبرج. أو يخبرنا على الرقم التالي... علما بأن العائلة خصّصت قيمة مالية لكل من يأتيها بخبر موثوق عن مكان تواجده. و الله لا يضيع أجر المحسنين » [1].

ومما يلاحظ في هذه المقتطفات الصحفية أن الروائي كان حريصا كلّ الحرص على ذكر عناوين الصحف مع تسميته للأماكن، والشخصيات بدقة حتى يوهم القارئ بواقعية الأحداث التي يتحدث عنها.وفي مقابل ذلك نلاحظ تجاهله لذكر التواريخ التي نشرت فيها هذه المقتطفات.

الثانية: وفيها يلمس القارئ غياب أو بالأحرى تلاشي الحدود الفاصلة بين النص الحاضر والنص المستدعى، حيث حاول الروائي إدماج النصوص الصحفية مع النص السرديفاستطاع أن يمسح عنها الملامح الأولى لاستعمالها حين أدخلها في نسق تخييلي جديد، فبرزت للقارئ وكأنّها نص واحد. ومن أمثلة ذلك، قول الروائي معلِّقا على الخبر الذي قرأه في صحيفة الشاهد، الذي سبق وأن أشرنا إليه سابقا . وآخر ورد في نفس الصفحة، حيث يقول:

❖ **«و لا أفهم العلاقة الرابطة بينه وبين ما قرأته في جريدة الشاهد اليومية،عن شاب جزائري ألقت عليه السلطات المحلية القبض في المطار وهو يستعد للسفر إلى تونس للقاء صديقته الرومانية. قيل إنّ الأمن كان يريد حمايته من اختطاف مؤكد لاستغلال عقله الخارق**[2]**».**

في هذا المقطع يتداخل النصان: الصحفي، والروائي لدرجة يصعب فيها الفصل بينهما، وهو مايذكّرُنا ب"**المونتاج السينيمائي**"*الذي يسعى من خلاله السينيمائي وهو على

---

[1]. الرواية، ص:426.

[2]– الرواية، ص : 51.

*–المونتاج هو ما يميِّز اللغة السينيمائية، تعمل هذه التقنية على ترتيب مشاهد الفيلم وفق نظام معين، استفاد منها الأدب عموما والفن الروائي خصوصا، ظهرت البوادر الأولى لهذه التقنية في عشرينات القرن الماضي، يعد الروائي العربي "صنع الله إبراهيم" واحدا من الروائيين الذين احتضنت هذه التقنية أعماله خاصة عمله الوسوم ب"ذات"، والمقصود من المونتاج الأدبي الجمع بين مواد مختلفة في عمل فنيٍّ شامل.

طاولة المونتاج إلى إحكام المشاهد التي تعرضت لعملية التقطيع بغرض تغيير ترتيبها بالشكل الذي يجعل المشاهد عاجزا عن التفطن للمواطن التي اشتغل فيها.

والأمر نفسه يقال عن الأخبار المسموعة، سواء تلك التي أذيعت في جهاز الراديو أو تلك التي أذيعت على شاشة التلفاز. أي أنها قد تأتي مندمجة مع النص السردي أو يعمل الروائي على اصطناع الحدود الوهمية بين النصين. فيقول مثلا عن خبر سمعه في الإذاعة الوطنية وبالتحديد في 11أفريل 1963م حول حادثة مقتل وزير الخارجية السابق "**محمد خميستي**" محاولا في الآن نفسه إضفاء سمة الواقعية والحقيقة عليها:

❖ « **وزير الخارجية الوطنية قد اغتيل و هو يغادر مقر المجلس الوطني، عندما اغتاله شخص برصاصة في الرأس، قيل فيما بعد إنّه مجنون ثمّ بعد سنوات قيل أيضا إنّه انتحر في السجن. قاوم خميسيتي الموت حتى 05 مايو قبل أن يستسلم نهائيا** »[1].

إنّ عملية التقطيع هذه التي مارسها "**واسيني الأعرج**" على هذه المقاطع تدفع القارئ إلى الاعتقاد أنّ الأخبار والمقاطع الصحفية التي عجّت بها الرواية إنما هي أخبار وهمية اصطنعها الروائي و أدرجها في السياق العام للرواية، ولعلّ هذا ما ينفي الصبغة الوثائقية أو التسجيلية عن الرواية.

وعموما يمكن القول أن هذه النصوص التي استحضرها "**واسيني**" ووظّفها في عمله عملت على تحرير العمل من البناء الخطي والأحادية لتُحوِّله في مقابل ذلك إلى« توليفة من المحكيات والبلاغات والبيانات التي لم تقلّل من جماليته وفنّيته بل على العكس من ذلك فقد فإنها قد ساهمت في تخصيبه بلغات غير أدبية» [2].

مع العلم أن الأجناس غير الأدبية حين تتخلل عالم النص الروائي تتخلى عن وظيفتها غير الأدبية لتخضع في مقابل ذلك للسياق الأدبي الذي أدرجت فيه، وتتحول إلى بنيات روائية تعبّر عن لحظة من لحظات تحول الأحداث في الرواية.

---

[1]– الرواية، ص :334.

[2]– عبد المجيد الحسيب : الرواية العربية وإشكالية اللغة، ص:144.

ج- اللافتات الدعائية:

من بين ما وظّفه "**واسيني الأعرج** " في "**البيت الأندلسي**"من أجناس غير أدبية كذلك اللافتات الدعائية :

❖ اللافتة الأولى:« **برجكم العالي.مساكنكم الراقية، أسواقكم المفضلة. مطاعمكم المتنوعة: الإفريقية، الآسيوية، الأوروبية، والأمريكية. مطاعمكم السريعة: كويك، وماك دوناز، وخبزتي، وغيرها، تستجيب لكل طلباتكم وتربحكم الوقت... شركاتكم القريبة من احتياجاتكم، على بعد أمتار من بيتكم تختصر عليكم المسافات...فضاؤكم الدائم لقضاء كل حاجياتكم. البرج الأعظم يمنحكم أسواقه العالمية وكل ما تطلبونه.**

على مساحة هكتارين ونصف، موقف سيارات بثلاث طوابق، أسواق حديثة، محلات، مصارف وبنوك عالمية في خدمتكم. نحترم الطبيعة لأنها أمنا جميعا، كل موادنا التغليفية قابلة للرسكلة. لحومنا حلال، وأجباننا طرية و حليبنا بلا مواد كيماوية، الكل آت من مراعي المتيجة النقية... »[1].

❖ اللافتة الثانية: «**طريق مغلق بسبب الأشغال** »[2].

حاول الروائي وضع حدود وهمية بين هذه النصوص المستحضرة والنص التخييلي، فلم يدمجهما على اعتبار أن النص المستحضر ورد ببند عريض،وأسهم هو الآخر في اصطناع هذه الحدود.

وفيما يخص اللافتة الأولى، فإنّها دعائية، أو بالأحرى تمارس الدعاية للبرج الأعظم أو برج الأندلس كما فضّل القائمون على المشروع تسميته، والذي سيبنى مكان البيت الأندلسي. ويمكن القول كذلك أنها لافتة إغرائية أكثر منها دعائية، تمارس بها الأطراف والجهات المسؤولة عن بناء هذا البرج إغراء الناس بالخدمات التي سيقدّمها لهم مبرّرة رغبتها في تهديم البيت الأندلسي. فهي تحاوله من خلالها كسب ودّ الناس.

[1]- الرواية، ص:117،118.

[2]- الرواية، ص:439.

في حين أن اللافتة الثانية، تشير إلى بداية الأشغال، أشغال تهديم البيت الأندلسي، وبناء البرج الأعظم مكانه. لتعكس بذلك عن حجم الخراب الذي لحق الأمكنة التاريخية والثقافية، من ثمّ انهيار الذاكرة الثقافية والحضارية للبلاد وللأمة، لأنّ الشعب الذي لا يملك ذاكرة فإنّه حتما شعب بدون تاريخ، شعب آيل للزوال والموت البطيء[1]. هذا الموت الذي تحالف على تحقيقه رجال السلطة والمنتمون إليها، لأن السلطة التي تسكت عن تهديم ثقافة الشعب وذاكرته تكون طرفا في كلّ ذلك.

د- الموروث الموسيقي الأندلسي:

رواية "**البيت الأندلسي**" جاءت أشبه بمقطوعة موسيقية أندلسية، مبنية على"رمل الماية" الذي يعد واحدا من الطبوع السبعة التي يقوم عليها الموروث الموسيقي الأندلسي، والذي يباح عزفه في أي وقت خلافا لباقي الطبوع، وهو مقام حنيني عميق يستدعي في صعوده لحظات التجلي ولكنه في لحظات نزوله تشدّه الحنينية، والشبهة بالإنكسار. الموسيقى الأندلسية هي واحدة من التفرعات التي تفرّعت عن الموسيقى العربية، والتي أبدعتها العقلية العربية، كما أنها حصيلة لامتزاج وتلاقح موسيقى العناصر البشرية الساكنة بالأندلس: العرب، القوط، البربر، الصقالبة.

استحضر الروائي"**واسيني الأعرج**" في عمله هذا الموروث الموسيقي الأندلسي، مكسّرا بذلك الأحادية الصوتية ومضيفا على العمل حيوية تجذب المتلقي مجبرة إياه على معالجة الفضاء الروائي. هذا الموروث يتجلى أوّل الأمر في العناوين الفرعية للرواية وفي فصولها، التي نحتها الروائي قياسا بنية الموسيقى الأندلسية. إذ تفتتح الرواية ب:

❖ الاستخبار: «**استخبار ماسيكا**»[2].

والاستخبار كما عرّفه "**سيد أحمد سري**"«هو مقدمة موسيقية آلية، بدون إيقاع تؤدى جماعيا. ويقال لها: توشية التعقيد لأنّها تسمح للعازفين ضبط أوتار آلاتهم ومؤاخاة بعضها

[1]-ينظر: كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص:82.

[2]- الرواية، ص: 07.

ببعض. وفي حالة عدم القيام بالمشتالية يؤدى مقطع صوتي يسمى الدائرة، أو استخبار آلي منفرد يقال له تفريشة ليعرض المقام الموسيقي»[1].

فاستخبار ماسيكا في هذه الرواية بمثابة مقدّمة تهيء القارئ، و تحاول إدخاله في الموضوع العام للرواية.

❖ التوشية: « **توشية مراد باسطا**»[2].

التوشية تأتي مباشرة بعد الاستخبار، و«هي افتتاح بالآلات الموسيقية تؤذن بنوع الطبع والنوبة التي ستؤدى عقبها»[3]، تؤدي وظيفة إيقاعية تجميلية، الهدف منها استعادة الأنفاس تحضيرا للموسيقى الآتية بعد ذلك، وهي نفس الوظيفة التي تقوم بها الرواية، فهي تنبئ القارئ بالأحداث التي ستأتي لاحقا.

❖ النوبة: «**نوبة خليج الغرباء**» [4].

النوبة الأندلسية مقسّمة إلى أربعة وعشرون ساعة في اليوم، بمعنى أنه لكل ساعة ما يناسبها. فالنوبة التي تعزف في ساعة باكرة من اليوم تختلف عن تلك التي تعزف في المساء، وتفتتح النوبة«بقطعة بطيئة تدعى المصدر، ثمّ تليه قطعة أقل بطءا تدعي البطايحي، تليه قطعة أخف تدعى الدرج، ثمّ بعده الإنصراف، وتنتهي بما يشبه الهزيج الراقص ويسمى الخلاص »[5]، وعلى هذا الأساس بني الفصل الأوّل من الرواية.

❖ الوصلة :« **وصلة الخيبة**»[6]

والوصلة مقطوعة تربط بين إيقاعين مختلفين،وكأن الروائي بذلك أوردها لتكون الجسر الرابط بين الفصلين : الأوّل،والثالث.

---

[1]– سيد أحمد سري: الطرب الأندلسي، مجموعة أشعار موسيقى الصنعة، موفم للنشر، الجزائر، 2007م، ص: 22.

[2]– الرواية، ص: 27.

[3]– سيد أحمد سري: الطرب الأندلسي مجموعة أشعار موسيقى الصنعة، ص:22.

[4]– الرواية، ص: 35.

[5]– سيد أحمد سري: الطرب الأندلسي، مجموعة أشعار وأزجال موسيقى الصنعة، ص:22.

[6]– الرواية، ص: 103.

لم يكتف "**واسيني الأعرج**" بهذا التقسيم فقط، بل راح يدرج في ثنايا الرواية أشعارا ومقطوعات غنتها حناجر عشقت الموسيقى الأندلسية، وعاشت في البيت الأندلسي في زمن مضى، ومن أمثلة ذلك المقطع الآتي الذي غنّته فرقة "**لاكاسا أندلسيا**" التي أسستها" **حنّا سلطانة**"، تقول فيه:

«يامن لي بقلب

أشتكي منه بالضنى...

وقلبي...أشكو منه بالخفقان» [1] .

أو المقطع التالي الذي غنّته أو بالأحرى أنشدته سيدة الطرب الأندلسي "**حنا سلطانة**" :

«آه يا مولاي...

شمس العشية غربت واستغربت

عيني...[2]**»**

هـ- التاريخ:

«الرواية لون ما عاد يوقف نهمه لون آخر، ففي مواقف كثيرة سلبت الرواية الشعر أدواته، وتسلّحت بسلاحه وسرقت متلقيه ورواده، والرواية نهلت من التاريخ نتائجه وحققتفي مسلّماته، وأكملت ما سكت عنه التاريخ وصحّحت مازيّفه[3]».

و**(البيت الأندلسي)** هي واحدة من الروايات التي يشكّل التاريخ فيها المرتكز الأساس الذي انبنت عليه، على اعتبار أنّ الروائي يعود بنا إلى وقائع ضاربة في القدم وسط محكيات واقعية تحكي عن الزمن الحديث. فهي رواية تفوح بعبق التاريخ، وتؤسس «لرؤية قائمة على ضفاف واقع يعبِّر بصفاء ووضوح عن مرحلةَ / مراحل تاريخية مستعادة»[4]من تاريخ الأندلس، وكذا من التاريخ الجزائري.

---

[1]- الرواية، ص: 53.

[2]- الرواية، ص: 162.

[3]- نضال الشمالي: الرواية و التاريخ بحث في مستويات الخطاب في الرواية التارخية العربية، عالم الكتب الحديث، الطبعة الأولى، الأردن، ص:108.

[4]- أحمد حافظ : ضمير الغائب دراسات في مواربات السرد الروائي، ص:46.

والتاريخ كما هو معروف هو المادة التي مرّ عليها الزمن، ولا يكون تاريخا إلافي الحقل الذي وجد فيه، لكن حين يغادره باتجاه الرواية تنتفي حقيقته الأولى،على اعتبار أن الروائي لا يستدعي التاريخ بغرض التأريخ، ولكن يستدعيه إحياءً وإيحاءً، يستدعيه ليعالج من خلاله واقع الأمة العربية، فلا تتعامل معه كحقيقة مطلقة ثابتة، ولكن تحذف منه وتضيف إليه حسب متطلبات بنية النص الروائي، لأن الرواية الفنية تملك الحرية المطلقة للّعب والتلاعب بالأحداث التاريخية التي يستدعيها الروائي، وهي الوحيدة القادرة على تكسير قداسة التاريخ الوهمية.

فالرواية إذن تخترقها بنيتان:

*الأولى واقعية تتمظهر في لغة الشخصيات.

*الثانية تاريخية تتمظهر في:

1-عنوان الرواية **(البيت الأندلسي)** الذي يحيل القارئ مباشرة إلى التاريخ الأندلسي.

2-مخطوطة "**سيدي أحمد بن خليل**" المعروف بـ"**غاليليو الروخو**"، والتي وجد فيها الروائي تيمته الكتابية، واستعملها كبوابة ولج من خلالها عالم التاريخ، فهي ليست مجرد خزّان للمعلومات، ولكنها ذاكرة شعب، شعب لم تعط له الحرية في التعبير فلجأ إلى فعل الكتابة للتعبير عما يختلج صدره، لتكون بذلك الشاهد على ظلمٍ عاشه شعبٌ، و خطأ اقترفه السابقون و دفعه أبرياء لا ذنب لهم.

3-إضافة إلى مقاطع أخرى تحيل إلى فترة الحكم التركي للجزائر، وفترة الاستعمار الفرنسي، وما عرفته الجزائر بعد الاستقلال من سفك للدماء بين الإخوة.

والعلاقة بين هاتين البنيتين، هي علاقة اتصال على اعتبار أن الشخصيات تحمل وعيا مزدوجا وهجينا أسهم في بناء العمل السردي، حيث لا نكاد نميّز بين البنيتن، إذ يتداخل التاريخ والمتخيل في جسد النص مشكلان بنية واحدة.

عاد بنا "**واسيني الأعرج**" من خلال روايته **(البيت الأندلسي)** إلى أزمنة غابرة، وبالتحديد إلى نهايات القرن السادس عشر لحظة الطرد الجماعي، ليسرد لنا من خلال واحد

من هؤلاء الناجين " **غاليليو الروخو**" مأساة أمة دفعت ثمن حقد "**عبد الله الصغير**" لعمّه، وخروجه عن طاعة أبيه و لجوئه إلى العدو ضدّ أبناء دمه، ما عجّل بسقوط غرناطة، فيقول: « **يُو سُوي سيد حامت بن غاليليو...أنا سيد أحمد بن خليل الذي تنتهي سلالته عند أطياف سلالة خير النساء، لالة مولاتي فاطمة الزهراء بنت النبي الأكرم. من الذين نفذوا من خرم الإبرة و كان يفترض أن أموت لكن الله و الصدفة الطيبة شاءا غير ذلك. لست أدري من الذي دفع برجل التفتيش المقدس بعد أن قتل رفيقي تحت التعذيب و مص عظمه و زهق روحه، أن يأمر بطردي و ترحيلي فقط لأن لدي أصولا مسيحية. لا أدري من أين أتى بها أبدا**»[1].

فقد أشار إلى:

– معاناة مسلمي الأندلس بعد تسليم "**عبد الله الصغير**" لمفاتيح غرناطة سنة 1492م.

– نقض الإسبان لمعاهدة التسليم و التي تنص على التزام الإسبان باحترام حرية المسلمين الدينية، و احترام مساجدهم، وممتلكاتهم، ومدارسهم...

– الانتفاضة التي قام بها موريسكو الأندلس تنديدا بالظلم، والتعسف الممارس ضدّهم من طرف الإسبان، الذين سرعان ما نقضوا معاهدة التسليم، مشيرا في الآن نفسه إلى الخيانات التي عرفتها صفوفهم، وتمكن الجيش الإسباني من إخماد لهيب هذه الإنتفاضة، فقد جاء في الرواية: «**فحاول بعض مسلمي غرناطة الاحتجاج ببنود اتفاقية التسليم، فإذا هي لم تعد تساوي الحبر الذي كتبت به. وعندما قرروا المقاومة والتصدي لهذا المشروع، وقد حل بشيخهم الزبيري الطاعن في السن من بلاء كبير، سحق المعارضون في حي البيازين تحت سنابك الخيول. وتحول الحيّ إلى ساحة للموت. قتل الجنود القشتاليون كل من اعترض سبيلهم دون تمييز. وتم تقديم رؤوس الفتنة إلى محاكم التفتيش** »[2].

– المراسيم المختلفة التي أصدرها الملكان المتحدان : ملكة قشتالة "**إيزابيلا**"، وملك أرغوانة

[1]– الرواية، ص :67.

[2]– الرواية، ص : 79.

"**فرديناندو**". ومن بين هذه المراسيم، المرسوم الصادر سنة 1501م، والذِّي يُخيِّر مسلمي الأندلس بين التنصير أو الترحيل الإجباري.

– تحدّث كذلك عن محاكم التفتيش، والأساليب الرهيبة المستعملة في تعذيب كل من شُك في عدم نصرانيته، إذ «لم يعد المسلم هو من لا ينتمي إلى الدين المسيحي فقط، بل أصبح من يحتفظ بأي عادة ولو بسيطة تشير إلى الإسلام»[1]. جاء في الرواية:«**كان مجرد ذكر اسم هذا الديوان يثير الرعب والفزع. من الأساليب الوحشية التي كانت تتبعها محاكم التفتيش في تعذيب المسلمين** :الجلد علنا، **الكي بالنار، حرق الأقدام بالفحم المشتعل، ربط أطراف المتهم في إطار مثلث الشكل، التجويع التدريجي، التعذيب بالأسياخ الملتهبة وحرق البطن والعجز، سحق العظام بآلات ضاغطة صنعت خصيصا، تمزيق الأرجل، فسخ الفك، وغيرها من الوسائل الهمجية المثيرة** »[2].

لم يتوف الكاتب عند هذا الحد وحسب، بل راح يسرد، ومن خلال حديثه عن هجرة الموريسكيين تاريخ الجزائر، على اعتبار أنها واحدة من الدول التي رُحِّل إليها الموريسكيون حاملين معهم حضارتهم وثقافتهم، فتحدّث عن فترة الحكم العثماني للجزائر الذي كان مزيجا من الحب والكراهة، البناء والتدمير، الشهامة والانحطاط، الوفاء والخيانة. كما تحدث كذلك عن السنوات الخمس التي قضاها "**سيرفانتيس**" في الجزائر أسيرًا، وعن فترة الاستعمار الفرنسي للجزائر والدور الذي لعبه هذا الأخير في الحفاظ على البيت الأندلسي من خلال التعديلات والصيانة التي كان يقوم بها الحكام الفرنسيون في الجزائر، مثل ما قام به "**السيد جونار**" الذي حكم الجزائر مدة ثلاث سنوات، إدراكا منهم لأهمية الثقافة ودورها في تعريف الأجيال اللاحقة بالشعب الذي سكن أرضها في يوم من الأيام، وهذا خلافا لما قام به أبناء البلد الأصليين بعد الاستقلال،حيث عجزوا عن المحافظة على تراثهم بعدما أغراهم المال و أغرتهم المصالح الشخصية.

[1]– مراد حسان عباس :الأندلس في الرواية العربية والإسبانية المعاصرة، ص:86.

[2]– الرواية، ص : 80.

أعاد "**واسيني الأعرج**" من خلال **(البيت الأندلسي)** كتابة التاريخ، ولكن على نحو جمالي، أضاء من خلاله الكثير من الجوانب الغامضة، والتي سكت عنها التاريخ. ولعل هذا هو الفرق بين المؤرخ والروائي، إذ على الرغم من اعتماد كليها على المادة التاريخ إلا أنّ الأوّل يستعرض التاريخ مغلّبا النظرة الأحادية في حين أن الثاني يستحضره ليحاول إنارة الزوايا الظلمة فيه.

أما استحضاره للتاريخ فلم يكن بغرض التأريخ، ولكن اشتغل عليه ليعبر من خلاله عن واقع مُرّ، ف"**البيت الأندلسي**" إنما هو العالم العربي الذي يعيش التفكك والصراع، هو الجزائر التي لم تتمكن من الجمع بين التحديث والحفاظ على الموروث الإنساني ما جعلها تعيش على حافتين: حافة التحديث، وحافة الحفاظ على التراث، الأمر الذي أدى إلى الانسداد الكلي والموت الحتمي الذي لخّصته الرواية في عملية الحرق التي طالت "**البيت الأندلسي**".

فالأندلس هي المعادل الموضوعي للأحزان المعاصرة التي يعيش فيها الإنسان العربي، وفيها يكمن السؤال الحضاري، والبحث عن الذات في الآخرين، وفيها تكمن حقائق التاريخ الغائبة [1].

كما أن حديث "**واسيني الأعرج**" عن المصير الذي لاقاه مسلمو الأندلس هو إشارة إلى المصير الذي سيلاقيه أبناء الجزائر الذين راحوا يسفكون دماء بعضهم البعض، ويكيدون المكائد لبعضهم.

"**واسيني الأعرج**" إذن «ليس عارضا آليا للوقائع والأحداث، ولا يلتقطها بإحساس خارجي جاف، ولكنها اصطبغت بصبغته وامتزجت بذاته، والنص يغدو عصارة تفاعل عوامل عديدة تشكّل موقفه الخاص من العالم ووسيلة فنية لإدراك الحياة »[2].

[1]– ينظر: مراد حسن عباس: الأندلس في الرواية العربية و الإسبانية المعاصرة، ص:32.

[2]– أحمد بقار : الرواية و التاريخ عند واسيني الأعرج الإستدعاء و الدلالة، مجلة الأثير، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، العدد19، جانفي2014، ص:115.

إنّ هذا التقاطع بين التاريخ، والنص السردي أفرز نصا جديدا جمع بين دفتيه: التاريخ والمتخيل، وهو ما سمح بظهور أصوات عديدة في الرواية، كل واحدٍ منها يحمل وعيا خاصا به ورؤية للعالم تختلف عن الآخر. الأمر الذي أدخل الرواية ضمن نسق متعدد، فخطاب "**غاليليو الروخو**" مثلا سواء ذلك الذي ورد على لسانه أو على لسان باقي الشخصيات ليس خطابا غيريا تم توظيفه في العمل الروائي وحسب، ولكنه واحدٌ من أهم مظاهر التعدد الصوتي في الرواية. لأن هذا الاستحضار الذي قام به "**واسيني**" للتاريخ ولّد في الرواية تعددا صوتيا ولغويا أبعد الرواية عن هيمنة الصوت الواحد لنحصل في الأخير على خطاب بوليفوني.

فقد تمخّض عن ولوج التاريخ إلى العالم الروائي، واقع آخر، يختلف عن الواقع التاريخي ولكنه يحمل ثقل هذا الأخير–التاريخ–، خاصة على مستوى اللغة الروائية. فمخطوطة "**سيدي أحمد بن خليل**"، ومقاطع تاريخية أخرى، عملت على تغيير لغة الرواية، تنويعها وتكثيف دلالاتها، على اعتبار أنها لم تدخل الرواية كجنس تاريخي وحسب ولكنها دخلته كلغة أيضا.

و– الحكايات الشعبية:

هي شكل من أشكال التعبير الشعبي، «يكون نثريا يروي أحداثا خيالية لايعتقد راويها ومتلقيها في حدوثها الفعليّ(...) تتخذ مادتها من الواقع النفسي والاجتماعي الذي يعيشه أفراد الجماعة التي تتداولها وتعيد إنتاجها. هي من الأنماط الأكثر تداولا، والأكثر تنوّعا نظرا لمرونة شكلها» [1] .

والحكايات الشعبية حسب بعض الباحثين، هي أشكال بدائية للأساطير، بل وأكثر قدما منها – أي من الأساطير– فهي وعاء تصب فيه الشعوب معتقداتها، وتشرح فيه أفكارها. هذا الأخير– أي الشعب–هو مؤلفها ومتلقيها ومتذوقها في الآن ذاته. إذ أنه ينسج حكاية حول

[1]– عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري،دراسة لأشكال الأداء في الفنون التعبيرية الشعبية في الجزائر، دار القصبة للنشر، الجزائر 2007م، ص: 185.

حدث ما يكون مستمدا من الواقع الذي يحيا فيه، فيتناقلها الشعب شفاهة من جيل إلى جيل لتغتني بذلك وتتحوّل بما يتلاءم مع كلِّ عصر.

وفي رواية **(البيت الأندلسي)** ل"**واسيني الأعرج**" نجد توظيفا لحكايات شعبية ومعتقدات نسجها الوعي الشعبي، ساهمت في تحطيم سكونية اللغة جاعلة في الآن ذاته من الرواية بنية مفتوحة خاصة وأنّها قائمة على الغرابة والخيال والإثارة.

ومن أمثلة هذا التوظيف، حكاية الجنيّ اليهودي الذي جاء من إسبانيا للعيش في البيت الأندلسي، وهي حكاية كثر الحديث عنها في الرواية:

- قالت سارة ضاحكة:«**من يدري؟ أو ربما كان حديث الناس صحيحا. قد تكون الدار مسكونة بجنيّ يهودي جاي من بلاد اسبنيول كما يقولون**[1] ».
- جاء كذلك في الرواية على لسان "**مدام باربي لوبيز**" وهي تتحدث عن "**مراد باسطا**":«**ياناس... هو اللّي عاون الجني اليهودي اللي جاء من إسبانيا، باش يخنقني. كلّ الناس يعرفوه. هو صاحب الجني اليهودي الذي أقسم أن ينتقم من المسلمين لأنّهم طردوا سلالته ولا يستحقون إلا الموت**»[2].

ويضيف السارد قائلا:

- « **كان الجني مسالما في البداية ومصاحبا لأهل البيت. يقولون إنّ سيدة البيت الأولى لالة سلطانة التي كانت في عنق رجل، صاحبت هذا الجني. ولهذا بمجرد موتها تغيّر كل شيء. انقلبت طيبته إلى عدوانية غريبة.**

سمعت حتى من يقول بأن الجني الذي جاء من إسبانيا، هو نفسه الجني القريب من محاكم التفتيش المقدس، الذي سكن الملكة الكاثوليكية إيزابيلا القشتالية، حينما تنازلت للمسلمين عن أشياء كثيرة ولم تنتقم منهم في اللحظة التي اعتلت فيها السلطة هي وزوجها، وبدأت تبحث لهم عن أعذار لإبقائهم في شبه جزيرة أيبيريا. جني واحد عاد

[1]– الرواية، ص:40.

[2]– الرواية، ص:364،365.

من أغوار جنهم، ليعيد عقارب الساعة إلى اللحظة التي صمتت فيها الملكة الكاثوليكية أمام المسلمين، ولينتقم منها على تواطئها، وينتقم منهم شر انتقام. ينتقم أيضا من نابليون بونابرت الذي كان وراء تحطيم شوكة محاكم التفتيش المقدس. الهزيمة التي منيت بها إسبانيا أمام نابليون كانت من غضبه»[1].

هذه واحدة من الحكايات التي وظّفها "**واسيني الأعرج**" في عمله، والتي نسجها الرأي العام الشعبي عن البيت الأندلسي، لا لشيء سوى لتبرير عملية تهديمه وبناء البرج الأعظم مكانه.

وبهذا يكون "**واسيني**" قد جمع بين عالمين متناقضين: الأول هو عالم حقيقي محدود، في حين أنّ الثاني خيالي لاتحده أية حدود. وشتّان بين العالمين. ففي الأول يكون الإنسان مقيدا بقيود الحياة الحقيقية الواقعية، في حين أن الثاني يمكّنه من تجسيد رغباته وأهوائه بكل حرية ودون رقيب أو حسيب.

من القصص الأخرى التي نجدها في الرواية قصة "**لالة خداوج**"، القصة التي عجز الفلاسفة، والمفسرون عن فك طلاسمها حتى سميت بالأسطورة التي رُوِيَت في أزمنة ماضية ولاتزال حكايتها تثير الكثير من الإشكالات، يقال إنَّها حكاية واقعية حصلت فعلا على أرض الواقع، لكن الراوي الشعبي أضاف إليها ما يناسب تفكيره، ومعتقده.

فقد جاء في الرواية:

❖ « **لالوم على الخزناجي الذي كان يبحث عن قصر يؤمن فيه ابنته الكفيفة خداوج، بعد موته. فقد اشترى لها البيت الأندلسي وأهداه لها. لينسى البيت اسمه الأصلي ويلبس اسم الزائرة الجديدة»**[2].

يحكي الراوي الشعبي أن "**خداوج**" كانت البنت الصغرى والمدلَّلة لوزير التجارة "**الخزنجي حسن باشا**"، وكانت شديدة الحسن وكثيرة الإعجاب بنفسها لدرجة أن والدها الذي

[1]– الرواية، ص: 365.

[2]– الرواية،ص: 410.

كان كثير الحلّ والترحال اشترى لها عند عودته من إحدى سفرياته مرآة ثمينة من الزجاج الماسي، فصارت كثيرة النظر إلى المرآة بعد أن صار جمالها يزداد يوما بعد يوم حتى فقدت بصرها، وقد باءت كلّ محاولات الأطباء لعلاجها بالفشل، فخاف والدها على مصيرها بعد موته، فاشترى لها هذا القصر وأثّثه بكلّ غالٍ واضعا تحت تصرفها الكثير من الإماء. فسميت الدار "**بدار البكري**" أو "**دار لالة خداوج العمياء**".

أسهم توظيف أسلوب القصص الشعبي في العمل الروائي في إكساب هذا الأخير بعدا ميثولوجيا، فحصَّنت الأمكنة بسحرية أسطورية ضِدَّ حالة الخراب التي تعيشها على أرض الواقع، كما أنّها أخرجت النص من بعده الواقعي المثقل بخطابات سياسية، وأخرى إيديولوجية، وكذا تاريخية إلى مناخات أخرى فنِّية جعلت من الغريب والعجيب مرتكزاً تقيم عليه عالمها.

وإقدام الروائي على الجمع بين العالمين : الواقعي والخيالي في عمل واحد، هي محاولة منه لتجاوز الحدود الضيِّقة التي تحد العالم الأول، وتجسيد لرغبة الإنسان من جهة ثانية الذي يسعى لتجاوز هذه الحدود التي تأسره وتحدُّ من رغباته وأهوائه على اعتبار أنّه المتنفّس الوحيد له الذي يجسّد فيه كلّ ما هو محرّم ومنبوذ في العالم الحقيقيّ.

استطاع "**واسيني الأعرج**" بتوظيفه لأسلوب القصص الشعبي الذي يعدُّ واحدا من أشكال التداول اليومي تجسيد ما ذهب إليه المفكّر الروسي "**ميخائيل باختين**" من أنَّ الرواية قائمة على تعدّد المراكز واللغات، متحرّرة من هيمنة المنظور الواحد، ومحقّقا التعددية اللغوية التي يقوم عليها المجتمع الأمر الذي أعطى لهذه الأخيرة–الرواية– قدرة الكشف عن حقائق الحياة بكلِّ تناقضاتها.

د– الأغنية الشعبية:

الأغنية الشعبية، هي واحدة من أبرز عوامل التواصل بين الشعب لكونها تحتضن همومه وآماله وتعكس تجاربه الروحية وتنقل تطلعاته.

كما يمكن عدُّها واحدة من أهمِّ الفضاءات التعبيرية التي يصبُّ فيها الشعب كل ما يختلج في أغواره بكل حرية وتلقائية لمَّا تغلق في وجهه الفضاءات التعبيرية الأخرى.

تخترق الأغنية الشعبية جسد رواية **(البيت الأندلسي)** في سياقات مختلفة مكسبة إياه ثراءً دلاليا وآخر جمالي، والأغنية في مجملها عبارة عن مقطوعات جاءت متنوِّعة المضامين لتتماشى مع تنوُّع أحداث الرواية، ومواقف شخصياتها ووجهات نظرها، وحتى مع انفعالاتها.

ورد في الرواية:

❖ **«موت لبحار آبويا**

لمواج لهبيلة

والبر بعيد...بعيد

وصياحي طال آبويا»[1] .

وفي موضع آخر:

❖ **« موت لبحار، آبويا**

البر بعيد بعيد، أبويا

وصياحي طال... »[2].

تعكس هذه الأغنية مرارة اليأس، وألم الفراق: فراق الوطن والأحبة، لشعب رمتهم الأقدار إلى وجهة مجهولة، دفعوا من خلال ذلك ثمن ذنب اقترفه غيرهم.

تتجاوز هذه الأغنية الهموم والآلام الفردية، لتنفتح على هموم الذات الجماعية للشعب. فهي إذن صدى حقيقي لذات تستقرئ فيها عذاباتها وانكساراتها المريرة تحت وطأة الاستبداد، والقهر، وتعكس فيها آمالها من خلال ما تبثه من كلمات[3].

ومما ورد كذلك في الرواية:

---

[1]– الرواية، ص:64.

[2]– الرواية، ص:89.

[3]– ينظر: هنية جوادي، التعدد اللغوي في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف لواسيني الأعرج، ص:323،324.

❖ **« سير...سير يا لزرق سير،**

المخلوقة في تستنى، وأنا خايف من الغير... »[1].

هذه بعض من مقتطفات الأغنية الشعبية التي غنتها في زمن مضى صاحبة الصوت الشجيِّ " **حسيبة رشدي**"، ساهم توظيفها في الرواية في منحها أصداء متنوِّعة، ما حوّلها إلى خطاب متعدّد الأصوات، واللغات، ووجهات النظر.

وما بقي لنا في الأخير إلاَّ أن نختم بمقولة ل"**سعيد يقطين**" جاء فيها أن: «تداخل الأنواع والأجناس من الأمور الطبيعية(...) الرواية الآن من أكثر الأنواع الخبرية قبولا لتحقيق هذا التداخل والاختلاط باعتبارها النوع الأكثر اتصالا بواقع العصر المعقّد والمتغير باستمرار» [2].

فبهذه العناصر الأدبية والغير الأدبية بنى "**واسيني الأعرج**" عالمه الروائي متحديا بذلك القانون الأساسي لنظرية الفن، فاستطاع أن يخلق كيانا فنيا موحدا ومتكاملا من مواد متنوعة حينا ومتنافرة حينا آخر، فقد أقام علاقات حوارية مع نصوص قديمة وأخرى حديثة، بعضها جاء بارزا واضحا، وبعضها الآخر جاء مضمرا في ثنايا المتن الروائيّ.

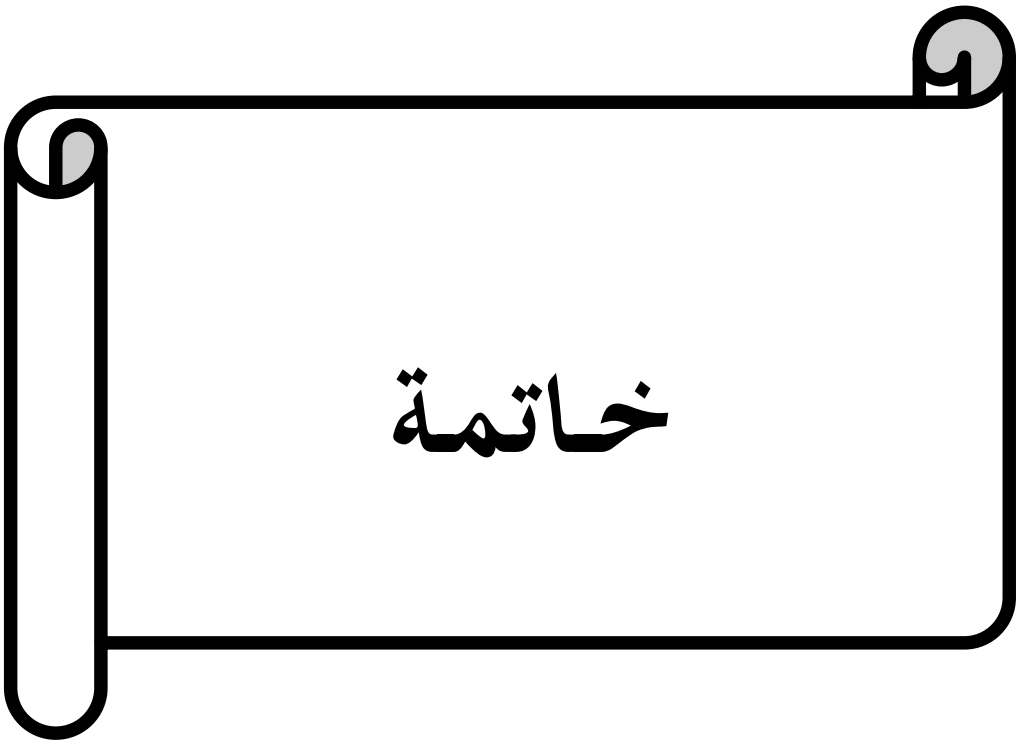
هذا التداخل الذي نلمسه في هذا العمل لم يمح عنه صفة الرواية، بل على العكس من ذلك، ساهم في إدراجه ضمن مصاف الرواية المتعددة الأصوات على اعتبار أنه كسّر من أحاديته السردية، والأسلوبية، وساهم في تنويع لغاته، وتغذية صفة الحوارية فيه جاعلة منه- أي العمل الروائي- «تركيبة متفجِّرة شبيهة بالقنابل العنقودية التي تتفجّر جزءا جزءا كلما تقدمنا في القراءة» [3] .

---

[1]- الرواية، ص: 107.

[2]- سعيد يقطين: الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،1997م، ص:197.

[3]- كمال الرياحي: الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص:80.


خـاتمـة

الحوارية هي بحر معرفيّ عميق، وقد حاولنا من خلال هذا البحث الذي وسمناه بـ: "**جمالية الخطاب البوليفوني**" أن نغوص في أعماقه كمحاولة منّا للكشف عن الغموض الذي يعتريه، مع فك بعض أسراره وإماطة اللثام عن خفاياه.

وما بقي لنا الآن وقد أشرف بحثنا هذا على النهاية إلا أن نختمه بمجموعة من الملاحظات والنتائج التي توصلنا إليها بعد هذه الرحلة المعرفية، مع الإجابة عن الإشكاليات التي طرحناها في مقدمة البحث:

- الرواية المتعددة الأصوات، الرواية البوليفونية، الرواية الديالوجية، الرواية المتعددة اللغات...هي كلها مسميات لمعنى واحد هو الرواية الحوارية.
- الرواية البوليفونية، أو الحوارية هي نموذج فني جديد في عالم الكتابة الروائية، يختلف كل الاختلاف عن القوالب الأدبية التي عرفها التاريخ، ويعد "**دوستويفسكي**" خالقا لهذا النوع.
- الرواية البوليفونية هي سمفونية موسيقية، تتعدّد فيها الأصوات واللغات، فيمتزج فيها صوت الروائي مع صوت شخصياته، هذه الأخيرة التي تعبِّر عن أفكارها ورؤاها وبأيديولوجياتها دون هيمنة صوت على آخر، فتغدو الرواية بذلك مسرحا لتناسل العلامات وتفاعلها، وجنسا تمتزج فيه أصوات ولغات عدة.
- التهجين، الأسلبة، التنويع، السخرية، المحاكاة الساخرة، السخرية، الحوارات الخالصة، هي كلُّها تقنيات تمكِّن الروائي من استحضار خطاب الآخر في عمله، ومن ثَمَّ تحقيق التعددية الصوتية واللغوية ليندرج الخطاب الناتج ضمن الرواية البوليفونية.
- "**واسيني الأعرج**" هو واحد من الروائيين الذين تندرج أعمالهم ضمن الرواية البوليفونية، إذ أنّه استطاع أن يجمع بين عدة نصوص في عمل روائي واحد، متجاوزا بذلك الطريقة التقليدية في الكتابة.
- رواية "**البيت الأندلسي**" هي نموذج من أعمال "**واسيني الأعرج**"، قائم على التعددية الصوتية واللغوية وتداخل الخطابات والأجناس.

فهي نص تراكمي، وفضاء تلتقي فيه نصوص عدة، كلٌّ منها يحمل رؤية فكرية وحضارية معيّنة. حيث تمكّن الروائي من تشكيل نص منسجم تتحاور فيه عدة نصوص.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم: برواية ورش لقراءة نافع عن طريق أبي يعقوب الأزرق.

❖ **المصادر:**

1. واسيني، الأعرج: البيت الأندلسي، ط1، منشورات الجمل، بيروت، 2010.

❖ **المراجع:**

أ-الكتب العربية:

1.أبو هيف، عبد الله: الإبداع السردي، صدر عن وزارة الثقافة، 2007م.

2.برادة، محمد: الرواية العربية ورهان التجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2012م.

3.بورايو، عبد الحميد : الأدب الشعبي الجزائري (دراسة لأشكال الفنون التعبيرية الشعبية)، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2007م.

4.حافظ، أحمد: ضمير الغائب(دراسات في مواربات السرد الروائي)، الطبعة الأولى، مطبعة الأمنية، الرباط، 2010م.

5.الحسيب، عبد المجيد: الرواية العربية وإشكالية اللغة، الطبعة الأولى، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2014م.

6.الحسيب، عبد المجيد: حوارية الفن الروائي، مطبعة آنفو-برانت، فاس، 2007.

7.حمود، ماجدة : جماليات المغامرة الروائية لدى غادة السمان، الطبعة الأولى، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، 2005م.

8.الرياحي، كمال: الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج(قراءة في التشكيل الروائي لحارسة الظلال)، الطبعة الأولى، منشورات كارم الشريف، تونس،2009م.

9.سري، سيد أحمد: الطرب الأندلسي مجموعة أشعار وأزجال موسيقى الصنعة، موفم للنشر، الجزائر، 2007م.

10. شلبيه، زهير: ميخائيل باختين ودراسات أخرى عن الرواية، الطبعة الأولى، دار حوران للطباعة، سوريا، 2001م.

11. الشمالي، نضال: الرواية والتاريخ(بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية)، الطبعة الأولى، عالم الكتب الحديث، إربد–الأردن، 2006م.

12. صنع الله، إبراهيم وآخرون: ملتقى الروائيين العرب الأوّل شهادات ودراسات، الطبعة الأولى، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، 1993م.

13. العافية، محمد: الخطاب الروائي عند إميل حبيبي، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 1997م.

14. عباس، مراد حسن: الأندلس في الرواية العربية والإسبانية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، السويس، مصر، 2002م.

15. عبود، حنا: من تاريخ الرواية(دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002م.

16. عذراوي، سامية: شعرية التناص في الرواية العربية(الرواية والتاريخ)، الطبعة الأولى، رؤية للنشر، القاهرة، 2012م.

17. لحميداني، حميد: النقد الروائي والإيديولوجيا(من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي)، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990م.

18. الماضي، شكري عزيز: أنماط الرواية العربية الجديدة، سلسلة كتب شهرية ثقافية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2008م.

19. الماضي، شكري عزيز: في نظرية الأدب، الطبعة الأولى، دار الحداثة، بناية حلمي عويدات، مصر، 1986م.

20. مباركي، جمال: التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة، الجزائر، 2003م.

21. منور، أحمد: الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007م.

22. يقطين، سعيد: الكلام والخبر(مقدمة للسرد العربي)، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1997م.

ب- الكتب المترجمة:

23. باختين، ميخائيل: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، الطبعة الأولى، رؤية للنشر، القاهرة، 2009م.

24. باختين، ميخائيل: الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف الحلاق، منشورات وزارة الثقافة، الطبعة الأولى، دمشق، 1988م.

25. باختين، ميخائيل: الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة محمد البكري ويمنى العيد، الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986م.

26. باختين، ميخائيل: الملحمة والرواية، ترجمة جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، ط1، بيروت، 1986م.

27. باختين، ميخائيل: شعرية دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التركيتي، الطبعة الأولى، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1986م.

28. باختين، ميخائيل: مختارت من أعمال ميخائيل باختين، ترجمة يوسف الحلاق، الطبعة الأولى، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2008م.

29. تزيفيتان، تودوروف: ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ترجمة صالح فخري، الطبعة الثانية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996م.

30. لوسركل، جون جاك: عنف اللغة، ترجمة محمد بدوي، ط1، الدار العربية للعلوم، بيروت، 2005م.

31. هالبرين، جون: نظرية الرواية(مقالات جديدة)، ترجمة محي الدين صبحي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1971م.

ج- المجلات والدوريات:

32. أم السعد، حياة: جينيالوجيا الرواية عند ميخائيل باختين التفاتة إلى الأجناس الهجينة، مجلة مقاليد، جامعة الجزائر02، العدد الثالث، ديسمبر2012م.

33. بقار، أحمد: الرواية والتاريخ عند واسيني الأعرج الإستدعاء والدلالة، مجلة الأثير، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، العدد19، جانفي 2014م.

34. تاورته، محمد العيد: تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية، مجلة العلوم الإنسانية، منشورات جامعة منتوري قسنطينة، عدد جوان 2004م.

35. تحريشي، محمد: العامية في الخطاب السردي الجزائري عبد المالك مرتاض والسائح الحبيب أنموذجا، أعمال الندوة الدولية" الفصحى وعاميتها لغة التخاطب بين التقريب والتهذيب" التي نظمت في إطار فعاليات الجزائر، عاصمة الثقافة العربية، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، ط1، الجزائر، 2008م.

36. جوادي، هنية: التعدد اللغوي في رواية الليلة السابعة بعد الألف لواسيني الأعرج، مجلة المخبر، جامعة بسكرة، العدد الخامس، مارس2013م.

37. الفريحات، عطا الله: السخرية وتقنياتها في القصة القصيرة السورية، منتدى الأساتذة دورية أكاديمية محكمة، المدرسة العليا للأساتذة، قسنطينة، العدد العاشر، سبتمبر 2011م.

د- الرسائل الجامعية

38. بلخير، عمر: معالم لدراسة تداولية وحجاجية للخطاب الصحافي الجزائري المكتوب مابين 1989م 2000م، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2006م.

39. توفوتي، شهرازاد: شعرية الخطاب البوليفوني في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، رسالة ماجستير، جامعة بن يوسف بن خدة، الجزائر، 2006م.

40. داودي، سامية: صوت المرأة في روايات إبراهيم سعدي، أطروحة دكتوراه، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، (د. ت)

41. زبادي، وفاء يوسف: الأجناس الأدبية في كتاب الساق على الساق في ماهو الفارياق لأحمد فارس الشدياق(دراسة أدبية نقدية)، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين، 2009م.

42. عبود، أوريدة: حوارية اللغة في روايات عبد المالك مرتاض، أطروحة دكتوراه، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2013م.

43. عيلان، عمر: النقد الجديد والنص الروائي العربي(دراسة مقارنة للنقد الجديد في فرنسا وأثره في النقد الروائي العربي من خلال بعض نماذجه)، أطروحة دكتوراه، جامعة منتوري قسنطينة، 2006م.

44. مشتوب، سامية: السخرية وتجلياتها الدلالية في القصة الجزائرية المعاصرة، رسالة ماجستير، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2011م.

هـ- المعاجم:

45. الجر، خليل: المعجم العربي الحديث لاروس، باريس.

46. زيتوني لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية، الطبعة الأولى، دار النهار للنشر، لبنان، 2002م.

الملاحق

"ميخائيل ميخائيلو فيتش باختين":(1985/1895 م).

هو واحد من أبراز النقاد الروس الذين ضاع صيتهم وتجاوزت أفكارهم حدود النطاق الإقليمي ليصل صداها إلى العالم بأسره، بعد أن اقتحمت نظرياته أغلب جامعات العالم.

ولد سنة 1895م في "**أورويل**"، ابن لعائلة أرستقراطية ما لبثت أن أصبحت معدمة، أمضى طفولته في أورويل، أما فترة صباه فقد قضاها في "**ڤلنيوس وأودبيسا**".

درس فقه اللغة في جامعة "**أودبيسا**"، ثم في جامعة "**بتروغراد**" التي تخرج منها عام 1918م، ليشتغل بعدها في سلك التعليم ما بين: 1918 إلى 1920م ببلدة "**نيڤيل**" الريفية. تزوج في عام 1921م من "**هيلين أو كولوفيتش**".

تقلد بدءا من 1959م وحتى فترة متأخرة من حياته منصب رئيس قسم اللغة والأدب في جامعة "**موردافيا**" في مدينة "**سازنسك**".

شكَّل في "**نيڤيل**" حلقه من الأصدقاء ضمت أدباء وفلاسفة وشعراء، نذكر منهم: الشاعر والموسيقار"**ڤاليريان نيكولايفيتش**"، الفيلسوف والباحث الأدبي "**وليف ڤاسليڤتش بومييانسكي**"، "**م،ب،يودنيا**" وهو عازف بيانو، إضافة إلى الفيلسوف "**ماتڤي إيساييڤتش كاجان**".

وقد أسهمت هذه الحلقة بالحوارات التي كانت تعدها والمحاضرات التي تلقيها في إثراء ساحة العلوم الإنسانية وكذا القضايا المعاصرة في تلك الفترة .

عانى "**باختين**" من الاضطهاد والسجن والنفي والمنع من النشر، إلا أن ذلك لم يثن من عزيمته شيئا، فقد كان ينشر بأسماء مستعارة : "**فولو شينوف**" و "**ميد فيديف**" و هما عضوان في حلقة "**باختين**".

له أعمال عديدة غطت مناحي الأدب والثقافة والفولكلور نذكر:

1- الماركسية و فلسفة اللغة.

2- شعرية دوستويفسكي.

3- الفرويدية.

4- المنهج الشكلي في دراسة الأدب.

5- رابليه و أعماله.

إضافة إلى مخطوطين نشر من قبل تلامذته وُسما ب:(**الفن و المسؤولية**)، و(**نحو فلسفة للفعل**). أما باقي المخطوطات فقد أتلفتها المياه بعد أن كانت مخبأة في "**سارانسك**" عاصمة "**كازخستان**".

ميخائيل باختين هو نموذج للباحث الذي لا تفتر عزيمته مهما واجهة من صعوبات.

"فيدور ميكالوفيتش دوستويفسكي" (1821م/1881م)

هو من مواليد 1821م في أسرة طبيب بمستشفى الفقراء في "**سانتبيتر سبورغ**" ب"**موسكو**"، عايش الشقاء منذ طفولته فاتسمت حياته بالحزن والمعاناة.

كتب روايته الأولى (**المساكين**) وهو في الرابعة والعشرين من عمره، جالبا بذلك اهتمام العديد من النقاد، من بينهم:

-"**بيلنيسكي**"الذي قال عنه:« إنك فنان عظيم الحساسية... إن الحقيقة تنكشف لك وتعلن بوصفك فنان، أنت تلقيها هبة، فاعرف كيف تقدر هذه الهبة، ابقني أمينا لها وسوف تصير كاتبا عظيما».

- "**البروفيسور جوزيف فزانك**": هو واحد من كبار أساتذة الآداب العالمية في أمريكا الذي كتب سيرة ل"**دوستويفسكي**" في كتاب مكون من خمسة أجزاء، وهي السيرة التي لم يسبق لها مثيل، فلا يوجد كتاب عن "**دوستويفسكي**" حسب النقاد يعادل هذا الكتاب في ضخامته وعمقه في التحليل والدقة التي فيه.

في السنوات الأخيرة من حياته، ذاع صيته بعد أن انتشرت رواياته في كل مكان، فأصبح القائد الروحي الملهم للشبيبة الروسية.

وكان المهرجان الذي نظم في ذكرى الشاعر "**بوشكين**" فرصة لبروز عظمة "**دوستويفسكي**" وهيمنته على الآداب الروسية، فقد ألقى خطايا استعرض فيه كل تصوراته وأفكاره عن الأدب الروسي ومستقبل روسيا ذاتها.

في أواخر جانفي وبالتحديد 31من جانفي 1881م وافته المنية، تاركا وراءه رصيدا ثريا من الكتب نذكر منها:

"**الجريمة والعقاب**"، "**الشباب الغز** "،"**يوميات كاتب**"، " **الإخوة كرامازوف**"، **المراهق**"، "**الأبله**"، "**ذكريات من بيت الموتى**" ...**الخ.**

"واسيني الأعرج": (1954م)

من مواليد الثامن أوت أربعة وخمسين تسعمائة وألف – 08 أوت 1954م – بقرية "**سيدي بوجنان**" الواقعة على الحدود الجزائرية المغربية. نشأ في بيئة عائلية فقيرة، التحق بمدرسة القرية أين تلقى تعليمه الابتدائي، ثم انتقل إلى "**تلمسان**" لمواصلة تعليمه الثانوي.

وفي عام 1973م سافر إلى "**وهران**" لتحضير شهادة الليسانس في الأدب العربي، ليواصل دراساته العليا بعد تخرجه في دمشق أين تحصل على شهادة الماجستير برسالة تحمل عنوان: **(اتجاهات الراوية العربية في الجزائر)**، ثم دكتوراه دولة بأطروحة: **(تطور مفهوم البطل في الرواية الجزائرية)**. ثم عاد إلى الجزائر ليلتحق بسلك التعليم الجامعي، وهو حاليا يشتغل منصب أستاذ كرسي بجامعي الجزائر المركزية، والسوربون في باريس.

يعد واحد من أهم الأصوات الروائية في العالم العربي المنفتحة على أفق إبداعي إنساني، أعماله لا تستقر على شكل واحد وبالتالي فهي تنتمي إلى المدرسة التجريبية التي لا تستقر على شكل واحد، بل تبحث دوما عن التجديد والدينامية من داخل اللغة التي ليست شيئا معطى ولكنها في بحث دائم.

حاصل على عدة جوائز نذكر منها :

* الجائزة التقديرية من رئيس الجمهورية سنة 1989م.

* جائزة الرواية الجزائرية عن روايته (على شرفات البحر الشمال) ومجمل أعماله الروائية سنة 2001 م.

* اختير كواحد من خمسة روائيين عالميين لكتابة التاريخ العربي الحديث روائيا، في إطار جائزة قطر العالمية للروية على روايته (سراب الشرق) سنة 2005م.

* الجائزة الكبرى للآداب (الشيخ زايد)عن روايته (الأمير) سنة 2007؟...

أما أعماله الروائية فنذكر له :

1- وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر–دمشق، الجزائر سنة :1981م.

2- وقع الأحذية الخشنة، بيروت سنة : 1981.

3- ما تبقى من سيرة لخضر حمروش- دمشق، سنة :1982م.

4- نوار اللوز – بيروت سنة 1983.

5- مصرع أحلام مريم الوديعة، بيروت سنة :1984م.

6- ضمير الغائب، دمشق سنة :1990م.

7- الليلة السابعة بعد الألف، دمشق – الجزائر :1993م.

8- سيدة المقام، ألمانيا – الجزائر سنة 1995م.

9- حارسة الظلال، الطبعة الفرنسية 1996م – الطبعة العربية سنة 1999م.

10- ذاكرة الماء – ألمانيا سنة :1997م...

لم يتوقف عن الكتابة منذ عمله الأول، وقد ترجمت أعماله إلى العديد من اللغات: الفرنسية، الألمانية، الايطالية، الإسبانية،الانجليزية، السويدية...وهي اليوم تدرس في العديد من الجامعات العربية.

فهرس الموضوعات

المحتويات **الصفحة**

الإهداء

المقدمة..... أ-هـ

المدخل: مدخل إلى الفكر النقدي لميخائيل باختين..... 08

أولا: مفهوم الرواية..... 09

ثانيا:أصول الرواية..... 10

أ- الحوار السقراطي..... 14

الأول: السنكريزا..... 14

الثاني: الأناكريزا..... 14

ب- الهجائية المينيبية..... 14

ثالثا: الحوارية..... 15

أ- حوارية اللغة..... 17

ب- حوارية الخطاب..... 17

أ- الرواية المونولوجية أو رواية الصوت الواحد..... 18

ب- الرواية الحوارية أو المتعددة الأصوات..... 18

رابعا: التعدد اللغوي..... 19

أ- الكلمة السلطوية..... 21

ب- الكلمة المقنعة داخليا..... 22

خامسا: نظرية التلفظ..... 22

الفصل الأول: البنية التهجينية للغة..... 26

1-مفهوم التهجين..... 28

2-أنواعه..... 31

أولا: المظهر الفردي للتهجين..... 31

ثانيا: التعليل الموضوعي المزعوم..... **39**

3- حدود الخطاب الهجين..... **44**

أ-الجملة الأساسية..... **45**

ب-الجملة التابعة..... **47**

الفصل الثاني: العلاقات المشحونة بالحوارية..... **51**

1- الأسلبة..... **52**

2-التنويع **60**

3-السخرية..... **62**

4- المحاكاة الساخرة..... **70**

5- الحوارات الخالصة..... **73**

الفصل الثالث: التداخل الأسلوبي و الأجناسي **82**

1- توظيف أشكال التداول اليومي..... **82**

2- تداخل الأجناس..... **85**

أولا: الأجناس الأدبية..... **90**

أ-الخطبة..... **90**

ب- الرسائل..... **91**

ج- الوصية..... **91**

د- الأمثال..... **92**

ثانيا:الأجناس غير الأدبية..... **95**

أ- الموروث الديني..... **95**

ب- المقالات والأخبار الصحفية..... **97**

ج-اللافتات الدعائية..... **101**

د- الموروث الموسيقي الأندلسي..... **102**

هـ- التاريخ..... **104**

و- الحكايات الشعبية..... **109**

د- الأغنية..... **112**

الخاتمة..... **116**

قائمة المصادر والمراجع..... **118**

الملاحق

فهرس الموضوعات