الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر، بسكرة

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية

التعدد اللغوي، أبعاده الجمالية و الدلالية في رواية

" فاجعة الليلة السابعة بعد الألف -رمل الماية "

لـواسيني الأعرج

رسالة مقدّمة لنيل درجة دكتوراه الطور الثالث في الآداب واللغة العربية

تخصص: أدب حديث و معاصر

♦ إعداد الطالبة:

زهر اليوم هطال

♦ إشراف الأستاذ الدكتور

سليم بتقة

أعضاء لجنة المناقشة

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
01	علي بخوش	أستاذ التعليم العالي	محمد خيضر - بسكرة	رئيسا
02	سليم بتقة	أستاذ التعليم العالي	محمد خيضر - بسكرة	مشرفا ومقررا
03	عبد القادر رحيم	أستاذ محاضر - أ-	محمد خيضر - بسكرة	عضوا ممتحنا
04	لعلى سعادة	أستاذ محاضر - أ-	محمد خيضر - بسكرة	عضوا ممتحنا
05	بن دحمان عبد الرزاق	أستاذ محاضر - أ-	محمد خيضر - بسكرة	عضوا ممتحنا
06	بشير مناعي	أستاذ التعليم العالي	حمه لخضر - الوادي	عضوا ممتحنا

السنة الجامعية 1441 - 1442 هـ 2020م / 2021م

قَالَ تَعَالَىٰ:

﴿وَمِنْ ءَايَٰتِهِۦ خَلْقُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ وَٱخْتِلَٰفُ أَلْسِنَتِكُمْ وَأَلْوَٰنِكُمْ ۚ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَءَايَٰتٍ لِّلْعَٰلِمِينَ﴾ سورة الروم، الآية 22

صدق الله العظيم

مقدّمة

لقد تعددت النظريات والمناهج الحديثة التي تُعنى بالنصوص الإبداعية، حتى أصبحت لديها أكثر من قراءة تقوم مجتمعة على نص إبداعي واحد، وعلى الرغم من فاعلية أغلب هذه القراءات، إلّا أن بعضها لا يبشر بإبداعٍ حقيقي، ولا يوقف القارئ على نتائج يمكن أن تؤخذ بعين الاعتبار، وما يحدّد أهميّة القراءة للنّص الإبداعي وفق نظرية بعينها هو جملة من العناصر التي تتوافر في النص، وأن تكون هاته العناصر من أهم آليات هذه النظرية التي ستسير في دراسته وفقًا لمحدداتها.

فمن أبرز النظريات التي أثبتت نجاعتها في دراسة النص الأدبي وخاصة الروائي منه؛ نظرية التعدّد اللغوي، وتعود أهميتها إلى أسباب عديدة ومتنوعة أهمها اقترانها الوثيق بالطبيعة البشرية في المجتمعات، واستلهام الفن الروائي لها بما ينم عن إبداع ومقدرة فنية، فالاعتماد على دلائل التعدّد اللغوي الفنية والجمالية في النص الروائي يعكس مدى قدرة الكاتب على توظيف عناصر روايته بما يخدم أهدافه ورسائله بالاعتماد على جملة من الآليات، يأتي التعدد اللغوي في طليعتها، لذلك جاءت هذه الدراسة تحت عنوان **(التعدد اللغوي ،أبعاده الجمالية والدلالية في رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف–رمل الماية" لواسيني الأعرج)**.

عليه تشكلت طبيعة الدراسة وأهدافها وأسباب اختيارها وفقًا لأهمية التعدد اللغوي ومنهجيته في إعلاء القيمة الدلالية والجمالية في النص الروائي، وذلك من خلال تطبيقه على أحد إبداعات الروائي واسيني الأعرج كأحد أهم الروائيين المعاصرين الذين جاءت إبداعاتهم مستوعبة لأسس التجديد والحداثة، وقد وقع الاختيار على رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، نظرًا لحضور دلائل التعدّد اللغوي في لغتها، وكذلك لاستيعابها للعديد من الأحداث التاريخية وربطها بجدارة واقتدار بالواقع الملموس.

ولمعالجة هذه الدراسة والوقوف على دلالات التعدّد اللغوي بها،طرحنا الإشكال الآتي:

ما حقيقة التعدد اللغوي في هذا المنجز الروائي؟وماهي الجماليات والدلالات التي يثيرها الروائي؟

قسّمنا دراستنا هذه إلى فصول ثلاثة، بعد مقدمة ومدخل تعرضنا من خلاله إلى اللغة في الأدب والرواية.

فالفصل الأول جاء موسوما ب :التعدد اللغوي في المجتمع والسياق الأدبي وقد قسّمناه إلى ثلاثة مباحث موزعة على الشكل الآتي:

المبحث الأول: التعدد اللغوي في المجتمع.

المبحث الثاني: التعدد اللغوي في الأدب.

المبحث الثالث: إشكالية مصطلح التعدد اللغوي في الأدب.

أما **الفصل الثاني** فجاء موسوماب:المستويات اللغوية وأبعادها الجمالية والدلالية في رواية"فاجعة الليلة السابعة بعد الألف " وقد قسّمناه إلى ثلاثة مباحث موزعة بالشكل الآتي:

المبحث الأول: لغة السرد.

المبحث الثاني : لغة الحوار.

المبحث الثالث: اللغة والأسلوب.

أما **الفصل الثالث** فجاء معنوناب:التعدد اللغوي جمالياته ودلالاته في رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" وقد قسّمناه إلى أربعة مباحث موزعة على الشكل الآتي:

المبحث الأول :اللغة الفصحى.

المبحث الثاني: اللغة الوسطى.

المبحث الثالث: اللغة العامية.

المبحث الرابع : اللغة الأجنبية.

ثم خاتمة تعرضت فيها لأهم النتائج المتوصل إليها في الجانب النظري والتطبيقي.

حتمت طبيعة الدراسة أن أسير وفق محددات الأسلوبية البنائية، ممزوجة بالمنهج

التفكيكي.

أمّا فيما يخص قائمة المصادر والمراجع ،استعان هذا البحث بمراجع معرفية عديدة، كان لها دور كبير في إخراج هذا البحث على صورته تلك، نذكر منها مايأتي:

-جميات منى، التشكيل اللغوي في رواية وطن من زجاج لياسمينة صالح.

- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية.

- عبد المجيد الحسيب ،الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة.

وكأي بحث أكاديمي لابدّ أن يصادف صاحبه بعض العراقيل والصعوبات، فمن الصعوبات التي واجهتنا:

- تشعب موضوع التعدد اللغوي وصعوبة الإلمام به.

وفي الختام نتوجه بالشكر إلى صاحب الفضل الأستاذ الدكتور " **سليم بتقة**" على ما قدمه من تصويبات وتوجيهات لهذا البحث حتى يخرج بهذا التصميم ،كما نشكر اللجنة الموقرة على تفضلها بقراءة البحث وتقويمه.

مدخل:
اللغة والرواية.

أولا:اللغة والأدب.

ثانيا:اللغة والرواية.

توطئة:

مثلت اللغة الأدبية ميزة أساسية داخل النص باعتبارها الجوهر الأساس للعمل الأدبي، فالنص الإبداعي لا تتأسس كينونته وحركيته إلا عن طريق اللغة لأن " اللغة مادة الأدب"[1]، حيث "إن اللغة بالنسبة للأدب تمثل القوام المادي، تماماً مثلما يمثل اللون بالنسبة للرسم، والحجر بالنسبة إلى النحت، والصوت بالنسبة إلى الموسيقى" [2]، فبها يحقق النص بنيانه وتماسكه وانسجامه.

فلغة الأدب لغة فنية ترتقي بأدائها عن باقي اللغات وهذا ماجعل الأدباء والنقاد يضعون حدا فاصلًا بين لغة الأدب وغيرها من اللغات ، حيث أن لغة الأدب تختلف عن لغة العلم والفلسفة، فالعلم والفلسفة في حاجة إلى لغة تصل إلى الهدف مباشرة، أما اللغة في الأدب تختلف عن ذلك ، إن لها شخصية كاملة تتأثر وتؤثّر، وهي تنقل الأثر من المبدع إلى المتلقي نقلًا أمينًا، وهي بعد لغة فردية في مقابل اللغة العامة التي يستخدمها العلم[3].

تتحقق اللغة الأدبية داخل حقل النص الإبداعي، عن طريق أسلوب كاتبها فهو من يميزها عن غيرها وذلك بتوظيفه ألفاظ تنسجم مع المعنى، ليحقق بلغته جماليات فنه الذي يكتب فيه.

كما أن اللفظ لايقل أهمية عن المعنى، فقدرة الأديب على اختيار الألفاظ وتوظيفها دليل على تحكمه بها، لذا نجد أن النقاد القدامى قد استنفدوا جل كتاباتهم عن قضية اللفظ

(1) يوري ميخائيلولوتمان، تحليل النص الشعري، ت ر: محمد فتوح أحمد، النادي الأدبي الثقافي، ط1،جدة، 1999م، ص36.

(2) نفسه ، ص36.

(3)عزِّ الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، ط3،القاهرة،1974م،ص 350.

والمعنى.ولقد عمد أصحاب المصنفات قديمًا في معرض الحديث عن الأدب والنثر إلى تقسيم النثر إلى:

"النثر العاديّ، أو لغة التخاطب، وهو النثر الذي نصطنعه في حياتنا اليومية، وليس هذا النثر أدبًا، ولا ينبغي له أن يكون منه في شيء.

النثر الفنيّ، وهو النثر الذي نتجاوز به لغة التخاطب العادية إلى حيث يتوفر فيه شرطان أساسيان هما: التفكير من جهة، والجمال من جهة ثانية، وهذا النوع الأخير يعتبر أدبًا، ولا يشك أحدٌ في أنه جزء منه" [1]، فلغة التخاطب العادية تحمل الفكر ولكنها لا تلتزم بجمالية التعبير.

أولا:اللغة والأدب.

يشيرمصطلح اللغة الأدبية إلى اللغة التي تشترك فيها عناصر الإبداع الأدبي، والأدب مصطلح عام تندرج تحته مجموعة من الفنون، منها ما هو قديم كالشعر والأمثال والخطابة والوصايا، ومنها ما هو مستحدث كالمسرح والرواية وغيرهما، والنثر الفني يندرج في طيات اللغة الأدبية، لذا اجتهد الأدباء والنقاد قديمًا وحديثًا في وضع القواعد والأسس التي تميز النثر الفني عن النثر العادي، وأخرجوا النثر العادي باختلاف أنواعه عن كيان النثر الفني واللغة الأدبية وذلك لسببين:

"أحدهما: شيوع الخطأ اللفظي والخروج على قوانين النحو والتصريف وعدم التحرج في قبول كل دخيل أو أعجمي من الألفاظ والتراكيب، حتى هجر فيها النحو العربي، وخضعت العبارات لصور أجنبية في تأليف الجمل، وتكوين الأساليب.

(1) عبد اللطيف محمود حمزة، المدخل في فن التحرير الصحفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط5، القاهرة، (د.ت)، ص 35.

ثانيهما: ما غلب على معانيها من التفاهة والعرف، فأغلبها أوامر ونواه وأخبار عادية تتصل بالحياة الجارية، وتتكرر كل وقت، وكل يوم مما لا يستحق درسًا أو تقييدًا: والأدب يجمع بين أمرين:

1 صحة اللفظ.

2 وقيمة المعنى أو سموه، حتى يستحق أن يسمع أو يقرأ في كتاب"[1].

من هنا يمكننا الوقوف على ماهية النثر الفني، الذي ينبغي أن يتحقق فيه تلك العناصر آنفة الذكر، وهذا لأنه يحتويعلى عنصرين هامين وهما العاطفة والفكرة، اللتان تعدان العصب الأساسي الذي يبني عليه النثر الأدبي قوامه وأركانه .

فقوة العاطفة تعد الركيزة الأساسية التي يتك ىء عليها الأديب في إيصال خاطرته التي تجول في نفسه وتنتفض في خوالجها بغية الخروج إلى فضاء أوسع وعقول أرحب، ولذلك فإن"العاطفة القوية تحتاج في تصويرها هنا إلى عناصر وفنون بيانية من التشبيه، والاستعارة، والكناية، وذلك لعجز اللغة العادية عن تصوير القوة الانفعالية في نفس الأديب، وهذه الصور تؤلف عنصرًا ثالثًا هو الخيال وهو لازم في كثير من الأحيان للتعبير عن العاطفة"[2].

ومما سبق نستنتج أن النثر الفني يدور وفق عناصر أربعة وهي الفكرة، والعاطفة، والخيال، والأسلوب، فتكون مجتمعة ما يعرف بالنثر الفني، الذي يختلف بدوره عن النثر العام أو لغة التخاطب، وكذلك لا يستوجب توفر تلك العناصر إلا في الفنون الأدبية النثرية.

أما إذا توجهنا لاستعراض لغة الشعر سنقف على اختلافات ظاهرية وجوهرية تميزها

(1) أحمد الشايب، الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، ط12،القاهرة،2003م، ص11.

(2) نفسه، ص12.

عن لغة النثر الفني، خاصة الشعر الحديث والمعاصر، وذلك لأنها لغته يحكمها الإبداع ممزوجًا بالرموز والدلالات المكرثة بكم هائل، فالشاعر يجبر المتلقي على الالتزام بالنص المعبر عن تجربة وعاطفة اعترته في وقت معين أنتج فيه هذا النص،لذا فإن لغة الشعر " لها شخصية تتأثر وتؤثر، وهي تنقل الأثر من المبدع إلى المتلقي نقلًا أمينًا" [1]، وقد يستعين بها الكاتب أو الناثر ليوشح بها إبداعه، لذلك جاء الحكم على اللغة في بعض أنماط النثر الفني بأنها لغة شعرية، وهذا ليعبر عن جمالية اللغة وارتقائها في الإبداع النثري.

نستنتج من هذا أن لغة الشعر –الحديث والمعاصر خاصة– لها هيمنتها التي لا تغفل في النص الشعري، فهي حلقة الوصل بين الشاعر والمتلقي، لذلك تميزت بالفردية " وهذه الفردية هي السبب في أن ألفاظ الشعر أكثر حيوية من التحديدات التي يضمها المعجم. والألفاظ الشعرية تعين على بعث الجو بأصواتها" [2].وهذا ماجعل من لغة الشعر تمتاز بالتفرد في استخداماتها عن باقي اللغات الأخرى .

فإن الشعر يجمع جم يع أركان النثر الأربعة، ويضاف عليها التزامه الصارم بأربعة حدود تتمثل في اللفظ والمعنى والوزن والقافية، باختلافات وفروقات طرأت عليه في العصر الحديث، هذا بخلاف ما طرأ عليه من تطوير وتجديد لعله زاد من تباينه عن النثر على مستوى المضمون، وقاربه من الفنون النثرية على مستوى الشكل، وكما ذكرسابقا يندرج في طياته الفكرة والعاطفة والخيال والأسلوب، وإذا أجملنا الفكرة والعاطفة والخيال بالنسبة للنثر في (المعنى) بالنسبة للشعر، وجئنا بالأسلوب مقابلًا لحد (المعنى) في الشعر نخلص إلى أن الشعر يحتكم إلى حدين أساسيين وهما (الوزن) و (القافية)، فللشعر قيود وقواعد صارمة تقيده، ربما ليتميز بها عن النثر الفني بمشتقاته، فيظل فريدًا مميزًا بتلك

(1) عزِّ الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة،ص350.

(2) نفسه ، ص 350.

الحدود الأربعة، ومع ذلك تتعدد الدراسات النقدية في تطوير أسلوب الوزن والقافية في الشعر الحر.

لقد تعددت وتنوعت أطياف النثر الفني ، لذا وجب الوقوف على أهم الفنون النثرية التي عنيت بدراسة اللغة وهي المسرح والقصة.

1 اللغة والمسرح:

إن من أهم الفنون النثرية التي عنيت باللغة فن المسرح، فلغة المسرح هي خليط ممزوج بين لغة الشعر ولغة النثر ، وتلك قاعدة ربما نعممها على المسرح المكتوب المقروء، وليس القصد ذلك النص المشاهد على خشبة المسرح، ربما لعدم التزام الممثل التزامًا حرفيًا بالنص المكتوب من ناحية، ومن ناحية أخرى ربما لأنهم يحرفون لغته الفصيحة إلى عامية ليتواءم مع ذوق المشاهد الذي أصابه التدني والانحطاط.

تعد اللغة الأداة الأساسية التي نعبر ونخاطب من خلالها ، سواء أكانت هذه اللغة شعرية أم نثرية ولكي يتحقق هذا وجب عليها أن تتوفر على خصائص هامة بأن تكون محملة بشحنات عاطفية وفكرية ،كما يجب أن تكون موحية بالواقع وذات تأثير وقدرة على تطوير الحدث وتعبير عن طبيعة الشخصية بوصفها واسطة لعملية نقل الأفكار[1].

ولقد تم التعرف على الكثير من المؤلفات المسرحية المنشورة منذ بدايات القرن العشرين وربما لا يحسن الكثير من القراء الحكم على لغة ما يقرؤون منها، وكذلك تساءل العديد من النقاد عن ماهية اللغة التي يكتب بها المسرح هل هي شعر أم نثر؟ أم مزيج بين اللغتين يختلف عن لغة النثر أو الشعر منفردا؟

يحكي عز الدين إسماعيل عن توفيق الحكيم أنه قال: "إن كل قيد يقف أمام الفنان

(1) فؤاد علي حارز الصالحي، دراسات في المسرح ، دار الكندي، ط1، الأردن، 1999م، ص 101.

ويحول بينه وبين حرية التعبير وصحة الأداء يجب أن يحطمه دون أن يحفل بشيء أو أحد"[1].

وهو بذلك يؤكد على أن الفنان يتحرى الأسلوب المناسب لهالذي يرتضيه والأسلوب الذي يسعفه "فإذا شعر فنان بأن تعبيره لن يكون كاملًا ولا نابضًا ولا حيًّا، وأن أداءه لن يكون سليمًا ولا كاملًا إلا باستعمال أسلوب من الأساليب، فإنه يتحتم عليه أن يستخدم هذا الأسلوب"[2]، للارتقاء بلغة النص، وتكون أكثر وقعًا في نفس المتلقي، فالأسلوب من أهم أدوات المبدع في الارتقاء بلغته.

هذا على الاختلاف في المسرح "فالأمر أكثر وجوبًا على المؤلف، فالقراءة قد تجعل من السهل على القارئ أن يترجم لنفسه لغة الأبطال، ولكن المسرح لا يتيح للمشاهدة فرصة التأمل، بل هو يتلقى كلام الأبطال مباشرة من أفواههم، فكل تنافر بين مظهر الأبطال على المسرح واللغة التي ينطقونها يحدث في الحال شعورًا باختلال الصورة الفنية في الذهن"[3]، ولا شك أن تلك الظاهرة قد تجلت على الفن المسرحي المعاصر، وذلك من خلال الخروج عن النص المسرحي، أو الخلط بين النص والارتجال مما عمل على تشويه النص وإخفاق لغته، وربما أدى ذلك إلى اختلال رسالة المبدع المبثوثة في النص.

وهو يفرق بين اللغة المقروءة أمام القارئ فيستطيع التفكير فيها والأخذ والردّ "لذلك كانت الروايات المسرحية التي تمثل أشخاصًا أجانب في المكان، أو الروايات التاريخية أو الأسطورية التي تمثل أشخاصًا أجانب في الزمان، لا بأس في جعل لغتها فصحى أو شعرية لا علاقة لها بالواقع الذي يعيشه المشاهد"[4]، فقوام العمل المسرحي يقوم على فنية

(1) عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه دراسة ونقد، دار الفكر العربي،ط1،القاهرة،2013م، ص136.

(2) نفسه ،ص 136.

(3) نفسه، ص 136، 137.

(4) نفسه، ص 137.

التعبير، وتناسق العناصر السردية وتكاملها في الحدث.

"أما إذا شعر المشاهد أن الأشخاص يتفقون معه في الزمان والمكان فلا بد حتمًا عندئذ من أن يتكلموا اللغة التي تفرضها عليهم حياتهم الحقيقية الواقعية في الزمان والمكان"[1].

يستفاد من رأي توفيق الحكيم الذي حاول فيه حل النزا ع والخلاف حول لغة الأدب عمومًا والمسرح خاصة أن الكاتب عليه أن يجعل هدفه الرئيس هو إيصال شعوره وفكرته إلى القارئ أو المشاهد ، حسبما يتوافق ويتلاءم مع المتلقي وطبيعته وأدواته التي تساعده على فهم الرسالة المبثوثة في طيات وثنايا النص، فالمطالع للنص المقروء يختلف عن المتلقي الذي يحاول أن يستنبط الهدف المراد من الموقف المعروض أمامه، فنظرة توفيق الحكيم هي الأقرب للصواب،لأن تدخل العامية في المسرح زادت من انتشاره واتساع رقعته بين مختلف أطياف المجتمع، في حين أن هذا أضر بقيمته بصفته فنا هادفا يحمل رسالة،وجب أن يكون له لغة نثرية أدبية.

فاللغة هي وسيلة التخاطب الأد بي، وقد تمّ تقسيمها إلى لغة عامة، ولغة خاصة وهي لغة الأدباء، وبالنسبة للغة المسرح يجب أن تتوافر فيها عناصر الإبداع الأدبيالتي تتمثل في الفكرة، والخيال، والعاطفة، والأسلوب، وتوصل الباحثون إلى أهمية التفرقة بين المسرح والمسرحية ، "والأول يعني النص المسرحي القابل لأن يمثل، والثاني هو النص المسرحي ممثلًا على الخشبة ومعروضًا على جمهور بتقنية المسرح وشروطه، والمسرحية هي عمل أدبي مستقل يمكن أن يُقرأ دون ارتباط بالمسرح"[2] .

(1) عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه دراسة ونقد ، ص 137.

(2) عبد الرحمن بن عمر، لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعامية، رسالة ماجستير في الأدب العربي الحديث، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2012م-2013م،ص 12.

ومن حيث أن لغة النثر الفني تختلف عن اللغة في باقي الأجناس العلمية والحياتية، فإن لغة المسرح تختلف بدورها عن لغة أي عمل فني أو أدبي آخر، وذلك "لأنها تبسط ظلالها على عنصرين هامين؛ هما النص والعرض، وتتداخل هذه الثنائية في مرحلة انتقالية من خلال تحويل النص الثابت إلى عنصر متغير المعالم في مدلولات اللغة المختلفة، بين الكاتب والممثل والقارئ والمشاهد، وتتداخل الوظائف في إطار فني جميل، ما يعطي للغة تجليات تظهر في نوع الشخصية ومستوى اللغة عامية أو فصحى، وارتباط ذلك بالهدف العام الذي يرسمه الكاتب"[1].

فلغة المسرح تمتاز بأمرين هما؛ النص الثابت الذي لا يمكن أن يطرأ عليه التغيير، وهناك العرض لهذا النص الذي ربما يطرأ عليه تغيير في أثناء العرض وهذا يفرضه بل ويتفق على فرضه عاملان هام ان وهما: طبيعة الممثل وما يفرضه عليه الموقف من ارتجال يدخله في ثنايا النص، وكذلك طبيعة المتلقي وكيفية استقباله للمادة المعروضة أمامه.

لذا لجأ كتاب المسرح إلى اختلاق لغة بسيطة، "للوصول إلى القارئ أو المشاهد من أقرب طريق، واستبدلوا اللغة بأخرى قريبة من لغة الحياة اليومية وساهمت في الترفيه عنه، من خلال إشباع حواسه وإدخال السرور على نفسه"[2].

وكان هذا هو السبيل الوحيد للخروج من إشكالية لغة المسرح، والجدل الذي دار حولها زمنًا طويلًا من حيث كون المسرحية تكتب بلغة عامية أو فصيحة، وانتهوا إلى اختلاق لغة تكون بسيطة وقريبة من المتلقي أيًا كانت ثقافته.

---

(1) عبد العزيز بو شلالق، تجليات اللغة المسرحية على النص والعرض،مجلة علوم اللغة العربية وأدابها،جامعة المسيلة ع7،جانفي،2015م، ص 197.

(2) نفسه، ص199.

ومما سبق نستنتج أن اللغة تعد من أهم العوامل التي يجب مراعاتها في الأعمال المسرحية، فالكاتب يعتمد عليها كأهم أداة تظهر قوة النص وتماسكه، لذا كان لزامًا على المؤلف المسرحي أن يلتزم بعدد من الشروط، منها:

- "التفكير بلغة الشخصية مما يعكس الحياة إلى المسرح.
- الالتزام بالأداة وهي الفصحى المستعملة الميسرة مع إمكانية المزاوجة بين الفصحى البسيطة المستعملة والعامية القريبة من الفصحى.
- الالتزام العام بلغة الشعر عند التأليف الشعري المسرحي.
- الابتعاد عن استعمال اللهجات المحلية غير السائدة والتعبيرات الفجة الركيكة.
- استعمال المؤلف المسرحي للجملة القصيرة ذات الإيقاع إن أمكن"[1].

وقد يتكئ المؤلف المسرحي على أسلوب الحكي أي "السرد الذي يتمثل من خلال الحوار الذي يجري بين الشخصيات– فإن لكاتب القصة أن يختار واحدة من ثلاث طرائق:

1 – **الطريقة المباشرة أو الملحمية.**
2 – **وطريقة السرد الذاتي.**
3 – **وطريقة الوثائق.**

والطريقة الأولى مألوفة أكثر من غيرها، وفيها يكون الكاتب مؤرخًا يسرد من الخارج، وهو في الطريقة الثانية يكتب على لسان المتكلم، وبذلك يجعل من نفسه وأحد شخوص القصة شخصية واحدة, وهو بذلك يقدم ترجمة ذاتية خيالية. وفي الطريقة الثالثة تتحقق القصة عن طريق الخطابات أو اليوميات أو الحكايات والوثائق المختلفة" [2]،

(1) عبد الرحمن بن عمر، لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعامية، ص 13.

(2) عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه دراسة ونقد، ص 105.

فيمكننا القول إن طبيعة العمل المسرحي طبيعة سردية، وذلك من خلال حتمية احتوائها على العناصر والآليات المكونة للبنية السردية التي تتمثل إجمالًا في الشخصيات، والزمان، والمكان، والحدث، ولا يخلو أي عمل مسرحي مقروء من هذه الآليات مجتمعة.

2 اللغة والقصة:

تتحدد ماهية اللغة بحسب طبيعة الفن الأدبي التي تختلف من جنس أدبي إلى أخر، فكما تمّ التطرق للحديث عن لغة المسرح بأنها بدأت وكأنها خليط ممتزج بين اللغة الشعرية واللغة النثرية، تمّ التوصل في النهاية إلى وجوب التبسيط في استخدام الألفاظ لتكون موجهة إلى أكبر عدد من المتلقين الذين تختلف أدواتهم الثقافية والفكرية من بيئة إلى بيئة ومن مجتمع إلى آخر،ينبغيشدّ الرحال لتتبع التغيرات التي طرأت على فن القصة وفقًا للتدرج الذي عهدناه في المسرح منذ بداياته إلى وقتنا هذا؟

تأخذ القصة هويتها من اللغة نفسها وهذا ما أكده ال ناقد عز الدين إسماعيل في معرض حديثه عن لغة القصة،بأنها لغة بسيطة وواضحة بحيث يستطيع كل قارئ أن يفهمها، وأن يتذوقها عن قرب. وهذا صحيح، ولكن مسألة الكتابة القصصية ليست مسألة لغة سهلة أو صعبة، بل العبرة بحيوية هذه القصة[1].

فهو يقرر أن اللغة تتحدد بتحدد القصة نفسها، ويعود هذا أيضًا إلى طبيعة الشخصيات والمجتمع الذي اختاره ليكون مسرحًا لعرض قصته فيه، وكذلك طبيعة المجتمع الذي يتناوله في القصة نفسها، وهذا من الأهمية بمكان، فـ"الكاتب لا يتحدث بلسانه وإنما يتحدث بلسان الشخصيات التي نصادفها في القصة" [2]، وهذا يجعلنا نضع في الاعتبار أهمية اتساع مدارك المؤلف، وإلمامه بمختلف الثقافات، التي ربما لم يعشها

(1) عزالدين إسماعيل،الأدب وفنونه دراسة ونقد، ص 128.

(2) نفسه، ص 129.

في واقعه ولكنه يحياها في طيات كتاباته، وأحداثه التي يجريها على الشخصيات، فالقاص يموت من واقعه ليحيا واقعًا آخر، يظهر في طيات قصته، فربما يكون هو البطل، أو أي أحد آخرا من شخصياته التي استوحاها لتشاركه في عمله، مع وجوب مراعاة الاختلافات الذوقية والفكرية، فكل هذه أمور على الكاتب أن يضعها في حسبانه، مع مراعاة فارق اللغات واللهجات وفق البيئة أو المكان الذي اختاره ليكون مسرحًا لإبداع قصته، "ولذلك يلزم أن يراعي الكاتب مستويات شخصياته الفكرية إلى جانب مراعاته للغة هذه الشخصيات ولهجاتها، فلا يجعل شخصية بسيطة تنطق بالحكمة وتتحدث حديث الخبير المجرب، أو تتحدث حديث المثقف أو العالم, وكذلك تأخذ كل شخصية طابعها العام المستقل الذي يميزها عن غيرها كل التميز"[1].

لتصبح القصة بناء كليإ متكاملا ذات تأثير في نفس المتلقي، ينبغي أن تتوفر فيها جميع عناصر القصة وذلك من خلال الاعتناء بلغة الحوار، وطريقة السرد، وتوضيح مستوى كل شخصية من الشخصيات التي اتكأ عليها الكاتب في قصته، وهذا الانسجام –بين القصةوالمتلقي –لايتحقق إلا بتوفر هذه العناصرالتي تلقي بالقارئ في لب القصة،وتجعله يعيشها كأنه أحد شخصياتها بالفعل.

وإذا تحدثنا عن أسلوب القصة فنجده "الطريقة التي يستطيع بها الكاتب أن يصطنع الوسائل التي بين يديه، لتحقيق أهدافه الفنية. وعندما ندرس أسلوب الكاتب أي الوسيلة الأدبية التي يختارها، ندخل إلى منطقة البلاغة. والأطر الفنية التي يجدها القاص جاهزة بين يديه، كثيرة ومتنوعة. وهو عادة لا يتقيد بإطار معين له حدوده وشروطه، بل يختار من الأطر المعروفة أكثرها ملاءمة للمادة التي بين يديه"[2]، فالمتحكم في هذه الأطُر وفي المضمون الكلي للقصة هو القاص نفسه، وذلك يتشكل بأسلوبه الخاص وأهدافه

(1) عزالدين إسماعيل،الأدب وفنونه دراسة ونقد، ص129.

(2) محمد يوسف نجم، فن القصة، دار بيروت للطباعة والنشر،(د.ط)،(د.ب)،1955م، ص 108.

الفنية، فيعمد إلى تكامل نصه القصصي بما يراه ويختاره من عوامل مساعدة تكسبه فنية التعبير وجزالة اللغة.

ثانيا:اللغة والرواية.

في السرد الروائي على وجه التحديد، تكتسب الرواية قيمتها وتميزها عبر نظامها الخاص بها الذي يميزها عن لغات الأجناس الأدبية الأخرى، في إطار التصور النظري العام للغتها [1]؛ وذلك من خلال التركيز والاهتمام على لغة الرواية، ومعرفة حدودها وخصوصيتها.

انطلاقًا من كون اللغة هي مادة الأدب وركيزته التي ينشأ عنها؛ نشير إلى أن الروائي يميز روايته بلغته الخاصة التي تقوم على انتقاء الألفاظ والكلمات واختيارها، ومن هنا تنشأ المغايرة بين روائي وآخر، أو بين رواية وأخرى للروائي ذاته، وهذا مآله إلى كون اللغة تُصبغ بالحالة الشعورية للأديب حال إنتاجه النص، ويظهر عليها أثر الزمان والمكان والحدث والشخصيات، لهذا تنتج اللغة متوافقة مع عناصر الرواية إلى حدٍّ بعيد.

وتظهر لغة الرواية كصورة خطابية، "سواء كان هذا الخطاب يوظف اللغة أو غيرها. ويشكل هذا التجلي الخطابي من توالي أحداث مترابطة، تحكمها علاقات متداخلة بين مختلف مكوناتها وعناصرها. وأن الحكي بهذا التحديد متعدد الوسائط التي عبرها يتجلى كخطاب أمام متلقيه، فيمكن أن يقدم بواسطة اللغة أو الحركة أو الصورة منفردة أو مجتمعة بحسب نوعية الخطاب الحكائي" [2]، غير أن اللغة كذلك لا تنفك عن طبيعتها الفنية، وكثيرًا ما نرى النقاد يحكمون على لغة رواية ما بأنها لغة شاعرة، أي لغتها راقية من الناحية الفنية بحيث يصل مستواها إلى مستوى اللغة الشعرية، واللغة الخطابية تقتضي

(1) سعيد يقطين، تحليل الخطابي الروائي، المركز الثقافي العربي، ط3،بيروت، 1997م، ص 17.

(2) نفسه،ص46.

التقريرية في الغالب وتنأى عن الفنية التعبيرية، لذلك فهذاالتصور للغة الرواية قد جانب الصواب بعض الشيء، فالأساس في العمل الإبداعي هو التشكيل اللغوي وتواؤمه مع واقع العمل الفني.

ولعل مما سبق الحديث عنه بالنسبة للغة الرواية "فإننا نخرج عن اللغة بمفهومها المجرد الذي يعني اللسان أو وسيلة التخاطب، وإنما وجهتنا ومقصدنا اللغة الوظيفية أي اللغة التي يكتب بها كاتب جنسًا أدبيا ما، وهي اللغة الخاصة التي يصطنعها هو ويحاول في كثير من الأطوار أن يخرجها من المستوى المعجمي الميكانيكي إلى الدلالة ، إلى المستوى الانزياحي الذي يتيح له أن يسخر لغته لمعانٍ جديدة كثيرة تحيي مواتها، وتوسع دلالتها، وذلك بالاضطراب بها مضطربات بعيدة لا عهد للغة المعجمية بها" [1]، وهذا حقيقة ماقصد من عدم تقريرية اللغة ومباشرتها التعبيرية، فهذا أمر يصلح في لغة التخاطب، ولكنها في العمل الأدبي تكتسي بأدوات فنية يقصدها الكاتب ويهدف من ورائها إلى إضفاء الصبغة الجمالية على عمله الروائي.

فاللغة هي لغة حية ملموسة أو بمعنى أدق هي ليست لغة وظيفية " يعيش فيه وعي الفنان بالكلمة، ولم تكن أبدًا لغة وحيدة، إنها لا تكون كذلك إلا باعتبارها نسقًا نحويًا مجردًا مكونًا من أشكال معيارية ومحولًا عن الإدراكات الأيديولوجية الملموسة التي تمل ؤه ومحولًا عن التطور التاريخي المستمر للغة الحية" [2]، وهذا ما جعل النقاد يفرقون بين اللغة العادية في الخطاب، واللغة الأدبية الفنية، وخصصوا من هذه الأخيرة اللغة الشعرية التي ارتقت لأعلى المستويات التعبيرية الجمالية.

وهذه اللغة الأدبية التي يستعملها الروائي ويكتب بها ويتكلم بها، " لكونها فريدة لا

(1) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، سلسلة عالم المعرفة، عدد رقم 240،(د.ط)،(د.ب)، 1998م، ص 106.

(2) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر:محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع،ط 1، القاهرة، 1987م، ص 60.

فقط استنادًا إلى علاماتها العامة اللسانية بكيفية تجريدية، وإنما طبقا لأشكال تأويلاتها، هي لغة متعددة لسانيًا بمظهرها الملموس الذي هو دلالي وتعبيري في نظر الغير" [1]، وقد يصبغها الكاتب بصبغة رمزية لإثراء الدلالة، وإعلاء طاقتها الفنية في التعبير.

وحريّ بنا الحكم بأن لغة الرواية هي الصورة المعبرة عن الازدهار الثقافي لأي أمة أو مجتمع، فينعكس هذا النضج الثقافي ويتمثل إجمالًا في الكتابة الروائية، "فاللغة القومية لشعب متشبع بالثقافة، وأساسا بالثقافة الروائية ومتوفر على تاريخ لفظي وأيديولوجي غني وكثيف تبدو في الواقع، وكأنها عالم صغير منظم، يعكس العالم الكبير للتعدد اللساني" [2]، فقد تُظهر الرواية مدى تعالق اللغات المختلفة في مجتمعٍ ما، وقد تعبر كذلك عن هوية المجتمع وانتماءاته وقضاياه ومدى انفتاحه على الآخر، وفي كل هذه الظواهر التي ترصدها لغة الرواية يمكن للناقد أن يقيس المستوى الثقافي الذي صدرت عنه وفي حيزه المكاني والزماني.

أشكال اللغة الروائية :

1 – لغة النسج السردي:

الكتابة هي الأساس في الرواية فلا يمكن أن تكون البنية الروائية موجودة إلا بوجود اللغة ومستوياتها، "ومن ثم استعمال جملة من المستويات اللغوية في عمل روائي واحد"[3]. وعلى اختلاف النقاد في استخدام اللغة العامية أم الفصيحة في الرواية إلا أنهم متفقون في النهاية على استخدام اللغة الفصيحة المعبرة عن أدوات الكاتب الروائي، "فإن كثيرا من الروائيين العرب هم كتاب يسوقون حكايات يسجلونها بلغة بسيطة وفي أطوار كثيرة متعثرة. بينما نظفر بمجموعة قليلة من كتاب الرواية الذين يمتلكون اللغة العربية

(1) ميخائيل باختين ،الخطاب الروائي ، ص 60.

(2) نفسه، ص 64.

(3) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 114.

ويتعشقون جمالها ويحرصون على الاستعمالات السليمة بها"[1].

وبذلك نستطيع أن نميز بين فئ ات ثلاثة من الروائيين، أولهما الكاتب الذي يكتببالعامية ليكون أقرب من مختلف طبقات وأطياف المجتمع، والكاتب الذي يلتزم التزامًا صارمًا باستخدام لغة فصيحة، فيجعل عمله في إطار اللغة الفصحى إجمالًا، وينوع في استخدامه للغة داخل الرواية، فيتنقل بين الفصحى والوسطى والعامية ليوافق بين عناصر الرواية، ويحدد أنماط شخصياتها، فالذي ينتج نصه بالعامية فقط يعتبر محدود الثقافة، فقير الأدوات محدود اللغة ولا يستطيع أن يخاطب فئة أو مجتمعا معينا تبعًا لثقافة معينة، أو لديه ثقافة خاصة محكوم بها لا يستطيع الخروج من قالبها، فليس لديه مناص من استخدام اللغة العامية، ويخر عن هذا الإطار إذا كان ينوع أعماله وفقًا للحالة التي ينتج فيها نصه، فتارة يكتب رواية فصيحة، وتارة أخرى يكتب رواية عامية، ليتوافق مع مقتضى الحال، وأما الثاني فهو يستخدم ألوانا ثقافية مختلفة في روايته ، ونراه يتلون بتلون الثقافة التي أدخل نفسه فيها، فنراه يحيا بحياة أفرادها، وهذا لا يكون إلا من أديب تجمعت لديه مختلف ألوان الثقافات ، فيتميز بثرائه الفكري، ويجود علينا بما لديه وما في ذاكرته، ويتفنن في ذلك دون الاعتماد على لغة متصنعة ينفر منها القارئ وإنما لغة بسيطة فصيحة، تكون قريبة من مختلف فئات المجتمع.

وأن تبني فكرة استخدام اللغة العربية الفصيحة في السرد إنما هي فكرة تحترم ويجب مساندتها ودعمها، " والبساطة لا تعترض مع أناقتها ورفيع نسجها، خصوصا أن عامة القراء من الجامعيين ولا مفر من ضعفنا في اللغة العربية ونقول إن قراءنا كثر ومن جميع المستويات الاجتماعية ، ونحن نعلم أن القراءة آخر شيء يمكن التفكير فيه"[2].

فأصحاب الكتابة الفصيحة لغتهم عالية يسعى القارئ المحب للغة أن يقرأ رواياتهم،

(1) عبد الملك مرتاض ،في نظرية الرواية، ص 115.

(2) سي أحمد محمود، اللغة وخصوصيتها في الرواية، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، قسم الآداب واللغات،جامعة حسيبة بن بوعلي ،الشلف، ع 19، 2018م، ص 108.

أما أصحاب الكتابة العامية فكتاباتهم تخلو من جمال الكتابة وتملؤها ركاكة الأسلوب.

وإذا تحدثنا عن الكتابة الروائية بما أنها "عمل فني جميل يقوم على نشاط اللغة الداخلي، ولا شيء يوجد خارج تلك اللغة وإذا كانت غاية بعض الروائين العرب المعاصرين هي أن يؤذوا اللغة بتسويد وجهها سائرة في الأرض لعلها أن تصادف كتَّابًا يحبونها من غير بني جلدتها"[1].

وعليه يمكننا القول بأن بإمكان الكاتب أن يكتب بلغة بسيطة وليس معنى هذا أن تكون كتابته بلغة فجة بل ينبغي عليه التوسط في لغته ، لا يكتب بلغة عالية جدًّا كلغة الجاحظ الأديب أو لغة مقامات الحريري الأدبية، ولا بلغة وضيعة تؤذي القارئ الناقد الذي يريد أن يستمتع بهذا اللون الأدبي.

فإذا كتب "يكتب بلغة أنيقة ومع ذلك تكون مفهومة ، وشعرية ومع ذلك تكون بسيطة ورفيعة النسج ، ومع ذلك تكون في متناول عامة القراء الجامعيين ، وقد قصرنا القراءة على الجامعيين لأننا نعتقد أنهم الذين يشكلون السواد الأعظم لاستهلاك الأدب بعامة والأدب الروائي بخاصة"[2].

فطبيعة السرد ينبغي أن يكتبه الروائي بلغة عذبة بسيطة لاتكون هذه اللغة عالية جدا تجعل اللغة مستعصية عنالقارئ، ولادنيئة تجعله يبتعد عنها وينفر منها فلا تفيده ولاتمتعه بأسلوبها.

وخلاصة القول في هذا الأمر ما ارتآه الناقد عز الدين إسماعيل في أننا حينما " نقرأ القصة رتمثل الحادثة فيها ولكن من خلال تلك النقاطولكن من خلال تلك الألفاظ المنقوشة على الورق أي من خلال اللغة. والسرد هو نقل الحادثة من صورتها الواقعة إلى

(1) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 106.

(2) نفسه ، ص 115.

صورة لغوية. وهذا من شأنه أن يكسب السرد حيوية ويجعله لذلك فنيًا"[1]، ومن أهم أدوات اللغة في الأعمال النثرية هو اعتمادها على السردية في نقل الإبداع النثري، والقوام السردي تتجلى جمالياته وتتضح عناصره من خلال لغة المبدع وتملكه لها.

2 - اللغة الحوارية:

الحوار هو وسيلة من وسائل التواصل الاجتماعي، إذ لا يمكن التواصل إلا من خلاله ولا يبقى إلا به، "وهو اللغة المعترضة التي تقع وسطًا بين المناجاة، واللغة السردية"[2]، وهذا الحوار يحدث في الرواية بين الشخصيات "فيجري الحوار بين شخصية وشخصية أو بين شخصيات وشخصيات أخرى داخل العمل الروائي. ولكن ينبغي أن يطغي هذا الحوار على الشكلين الآخرين فتتداخل الأشكال، وتضيع المواقع اللغوية عبر هذا التداخل" [3]، والحوار في حد ذاته لغة تخاطب بين الشخصيات الروائية، فيمكن للروائي أن يُشكلها كيف يشاء، ويحمل تلك اللغة دلالات ورموزا تعبر عن رسالته، لذلك قد نجد في حوار بعينه أنه يعتمد على المباشرة، وفي حوار آخر يعتمد على الفنية التعبيرية الغائرة في جمالية اللغة ودلالتها.

يقول ميخائيل باختين:"أن العلاقات الحوارية لا يجوز أن تفصل عن مجال الكلمة، أي عن اللغة بوصفها ظاهرة ملموسة ومكتملة، فاللغة تحيا فقط في الاختلاط الحواري بين أولئكالذين يستخدمونها، وأن الاختلاط الحقيقي هو الذي يكون الجو الحقيقي لحياة اللغة، وإن حياة اللغة مفعمة بالعلاقات الحوارية"[4].

وهذا يعني أن العلاقات الحوارية لا مكان لها ولا تحيا إلا إذا وجد اختلاط حواري

---

(1) عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه دراسة ونقد، ص 104، 105.

(2) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 116.

(3) نفسه ، ص 116.

(4) ميخائيل باختين،شعرية دوستويفسكي، تر: نصيف التكريتي، مراجعة حياة شرارة، دار توبقال للنشر،ط 1، الدار البيضاء،المغرب، 1986م، ص 267.

حقيقي، لذلك علىالحوار الروائي "أن يكون مقتضبا ومكثفا حتى لا تغدو الرواية مسرحية، وحتى لا يضيع السارد والسرد جميعًا عبر هذه الشخصيات المتحاورة على حساب التحليل ، وعلى حساب جمالية اللغة، واللعب بها" [1]، وهنا يتضح الفارق بين لغة الرواية ولغة المسرحية، ويمكننا التعبير عن الأولى بأنها لغة بليغة تعتمد في علاقاتها الحوارية على التكديس الدلالي للكلمة بخلاف المسرحية التي تعتمد على الإطالة في الحوار والتفصيل في الأحداث، وعليهفجمالية اللغة لم تقترن بالإطناب والإسهاب في الحوار، ولكن جمالية اللغة تقترن ببلاغتها التي تعتمد على المواءمة بين اللفظ والمعنى المراد، ويمكن القول إن جمالية اللغة تتشكل بتشكل الموقف الأدبي بين الإيجاز في مواضع والإطناب في مواضع أخرى.

ولذلك يجب أن تكون "العلاقات الحوارية ممكنة ليس فقط في التعبيرات الكاملة، ولكن التناول الحواري ممكن حتى لأي جزء له قيمته الدلالية داخل هذا التعبير. ومن الناحية الأخرى فإن العلاقات الحوارية ممكنة حتى بين الأساليب اللغوية وبين اللهجات الاجتماعية، وذلك بشرط أن يجري استيعابها بوصفها مواقف ما ذات معنى محدد، وبوصفها وجهات نظر لغوية من نوعها"[2].

ويقصد ميخائيل باختين بهذا العرض أن الحوار يمكن أن يكون في الأساليب واللهجات الاجتماعية فيتعدى بذلك التعبيرات الكاملة، حتى وإن كان لأي جزء من هذا التعبير.

لذلك فإن لغة الحوار تكون " لدى كثير من الدعاة إلى العامية عامية، وخصوصا إذا كانت الشخصية أمية، التماسًا لواقعيتها، وكأن هذه الشخصية مسجلة في الحالة

(1) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 116.

(2) ميخائيل باختين، شعرية دستويفسكي،ص269.

المدنية، وكأن الأحداث التي تنهض بها، أو تقع عليها، هي أحداث تاريخية بالفعل"[1].

وهذا مؤداه أن لغة الحوار لا بد أن تبعد عن لغة السرد حتى لا تصاب الرواية بالتشوه وعدم الانسجام في مستويات لغة السرد، " وحتى يظل الانسجام اللغوي قائما بين الأشكال اللغوية الثلاثة مع التزام الذكاء الاحترافي في تقديم الحوار بحيث يكون مقتضبا وقصيرا وقليلا في هذا المستوى من البناء الروائي، ومن الملاحظ أن كتاب الرواية الجديدة عند كثير منهم يجنحون لعدم الإكثار من الحوار"[2].

ولا ينبغي للكاتب أن يكثر من الحوار ، لأن الإكثار في الحوار يكون نابعًا من عدم توافر الخبرة الكافية وكذلك عدم اكتمال الأدوات الفنية لدى الكاتب، فإن كان الكاتب مكثرًا من الحوار فيمكننا إرجاع ذلك إلى أمرين لا ثالث لهما: " إما إلى أن الكاتب يتملص من موقف صعب في التحليل والوصف والكشف؛ فيعمد إلى إلقاء المؤونة على الشخصيات لينطقها بأي كلام"[3].

ويظهر أن الكاتب الذي يسلك هذه السبيل هو أحد شخصين: إما أنه كاتب يتذاكى في ذلك ويتخذ المراوغة حيلة في سبيل فكرته، أو أنه كاتب لم تتوفر لديه القدرة الفنية اللازمة لإجراء الأحداث بواقعية أقرب إلى عقل القارئ. وهذا ما وضحه عبد المالك مرتاض في الأمر الثاني بقوله:

"وإما أنه مبتدئ محروم فيعمد إلى كتابة هذه المحاورات دون وعي فني كبير فيصول فيها ويجول ولكنه لدى نهاية الأمر ، يفسد الشكل اللغوي الأساسي أمره، فتطغ ى لغة الحوار على لغة السرد"[4].

---

(1) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 116.

(2) نفسه ، ص 117.

(3) نفسه ، ص 117.

(4) نفسه، ص 117.

ولكني أرى أن المغايرة بين أسلوبي الحوار والسرد في العمل الفني له أهميته التي تبرز أهمية النص، ويعود الأمر بينهما من حيث الكم إلى الحاجة الفنية والدلالية للعمل ذاته، فإن احتاج إلى الإكثار من الحوار فلا بد أن للكاتب أسبابه التي تفصح عنها دلائل الحوار، والعكس بالنسبة للإكثار من السرد صحيح، وإنما يُحتكم في ذلك إلى دلالات النص وجمالياته.

وهنا نقف متحيرين في هذا الأمر هل هذه مسرحية أم رواية لغلبة لغة الحوار على لغة السرد، فلا ينبغي أن يحدث هذا الأمر لأنه إنما يكون من كاتب يخادع ويراوغ المتلقي القارئ.

وفي نهاية هذه النقطة نشير إلى أمر أصبح منتشرًا في بعض الروايات وهو استعمال اللغة العامية أو عبارات كثيرة منها في لغة الرواية ، الأمر الذي أدى إلى فساد أذواق كتاب الرواية وفقر لغتهم في الإبداع، ولعل هذا ناجم عن قلة المحصول اللغوي لدى الكاتب ، أو طلبا للسهولة، وعدم الانتباه لما تحدثه العامية من أثر بالغ الأهمية في تشويه اللغة الفصيحة خاصَّة عدم الرجوع إلى أصول الكلمات العامية.

والذي يظهر أن هناك أنماطا أربعة في لغة كتابة الرواية[1]:

1 - " لغة فصحى تزاوج بين اللغة التراثية واللغة الحديثة التي تتسم بالمرونة والتخفف من قيود البلاغة الكلاسيكية، وقد ظهر هذا الاتجاه منذ نهاية القرن التاسع عشر عند أمثال فرح أنطون والشدياق والمويلحي. وتجدد هذا الاتجاه في الستينات من القرن الماضي من أعمال كل من الزيني بركات والتجليات للغيطاني"[2].

(1) سي أحمد محمود، اللغة وخصوصيتها في الرواية،ص 108.

(2) نفسه، ص 108.

وهذا المزج بين اللغة التراثية واللغة الحديثة ناتج عن الحيوية والمرونة في فكر الكتاب، فقاموا بمزج اللغتين لعلمهم بثقافة مجتمعهم والحفاظ على لغتهم التراثية وكذلك العيش مع اللغة المعاصرة حتى لا يكونوا بعيدين عن الواقع الذي يعيشونه، وهذا مرده التفاعل بين اللغتين، مع الوضع في الاعتبار كما وضح البحث سابقًا أن الذوق العام للكتاب وخاصة الروائيين يتحدد بثقافة المجتمع الذي يعيش فيه، فكلما غلبت الثقافة على المجتمع كانت اللغة قوية وفي نفس الوقت قريبة من مختلف أطياف المجتمع المحيط، لأنه مجتمع مثقف بطبيعته نظرًا لأسباب ذكر ت آنفًا، والعكس في هذا الأمر صحيح، فالكاتب الذي يتدنى بلغته إلى العامية فيحكم عليه بأنه معدوم الثقافة، أو تدنى إلى العامية ليساير الذوق العام الذي يحيط به.

2 - "لغة فصحى إلا أنها تستعير كلمات أجنبية بلفظها أو محورة إلى صيغة دارجة بدافع عدم وجود معادل معربًا ، أو أن الروائي يحرص على الدقة في التسمية خصوصًا لما يتعلق الأمر بأسماء الآلات والأدوات الإلكترونية والمخترعات"[1].

والنوع الثاني إنما مزج مع اللغات الأجنبية لكن استعارة الكاتب فيها لبعض المصطلحات الأجنبية فهو يبقيها على أصلها ،لأنه يريد الحفاظ على التسمية الأصلية لها ولا يريد الخروج عنها لأنها تعد مجرد اقتباس لها، هذا الأمر لا عيب فيه للكاتب البارع المثقف، لأنه في حد ذاته يدل على مدى إلمامه بمختلف الثقافات، كما أنه يجعل المتلقي على ثقة بوقوفه على الواقع الذي يسرده الكاتب، بل ويجعله يعيش فيه، وهذا هو عين التفاعل بين المؤلف والمتلقي.

3 - " لغة فصحى مرنة ذات تركيبات جميلة حديثة ومستويات قاموسية متسعة

(1) سي أحمد محمود،اللغة وخصوصياتها في الرواية،ص 108.

تعتمد التوليد والترجمة الضمنية من أجل خلق لغة تحقيق الجمالية في الرواية، مثلما هو الشأن عند نجيب محفوظ، وطيب صالح، وإدوار الخراط"[1].

وأما هذه اللغة الحديثة تجمع بين قوة الرواية والقيم الجمالية، وتعلى من إظهار الأدوات الفنية للكاتب وتظهرها للمتلقي أو القارئ، ففي هذه الحالة ي ؤدي الكاتب دور الفنان الذي يرسم بألوان أقرب ما تكون إلى ذهن المتلقين في العصر الحديث، ولا يخفى على كل ذي بال أن هذا النمط حقق نجاحًا كبيرًا في مختلف طبقات المجتمع العربي، وساعد على انتشار الرواية المعاصرة، وجعل لها رواجًا لم يتوفر لها في السابق منذ بداياتها.

4 - "لغة تمنح من قاموس اللغة اليومية والأمثال والتعابير المألوفة في لغة الكلام"[2]

وفي هذه اللغة تكون الكتابة أكثر استعمالا لأنها لغة يومية وعباراتها مألوفة مستعملة في الحياة اليومية، ولكنها أقرب ما تكون إلى التعابير الصحفية التي نقرأها في المقالات اليومية والإخبارية، فيكون الكاتب وفقًا لهذا النوع الأخير ما هو إلى حاكٍ أو سارد لأخبار ربما يجهلها غيره ولكنها عارية من أهم أدوات الإبداع الروائي وهو اللغة، فاللغة عامل هام في إظهار الإبداع الروائي من خلال قدرة الكاتب على صوغ عباراته ومواءمتها مع الفكرة التي يكتب فيها.

فالنوع الثالث المعاصر هو الأقرب إلى أذهان وعقول الخاصة والعامة، فيجب على الكاتب أن ينتبه من عثرة توجيه روايته إلى فئة معينة دون الأخرى، فغلبة العامية على طابع الكتابة ربما يأنفها المثقف صاحب الحس السليم والذوق الرفيع، وكذلك الأسلوب

(1) سي أحمد محمود،اللغة وخصوصياتها في الرواية، ص 108.

(2) نفسه،ص 109.

الصعب والألفاظ الغريبة تحط من قيمة العمل، فلا بد أن يتوسط الكاتب في أسلوبه فيلتزم بلغته الفصحى التي تستسيغها غالبية أطياف المجتمع.

3 - الشكل الثالث (لغة المناجاة):

وإذا أردنا أن نعرف المناجاة فلن نجد له تعريفًا قريبًا منه في المصطلحات النقدية المعاصرة، وإنما هو يندرج تحت ما يسمى بالمونولوج(Monologue) ، وهو مصطلح دخيل.

وأقرب تعريف للمناجاة هو "خطاب مضمّن داخل خطاب آخر يتسم حتمًا بالسردية: الأول جواني والثاني براني. ولكنهما يندمجان معًا اندماجا تاما؛ لإضافة بعد حدثي، أو سردي أو نفسي إلى الخطاب الروائي" [1]، والمتحكم الرئيس في المناجاة هو الدلالة التي يهدف إليها الروائي منها، لأن المناجاة تتشكل وفقًا لدلالة البعد الحدثي أو السردي أو النفسي في الرواية.

وعلى هذا التعريف للمناجاة فيكون هذا الخطاب لطلاقة السردية إلى الخطاب الروائي. "ويبدو أن أول من أنشأ هذا المصطلح هو الأديب الفرنسي إدواردیجردان(EdouardDujardin) وهو إجراء جديد في الكتابة السردية؛ ولعله استعمل تحت تأثيرات علم النفس"[2]، وذلك لما تحمله دلالة المصطلح من بعد نفسي.

لاشك أن مصطلح المناجاة ظهر تحت تأثير علم النفس على الأديب الفرنسي الذي يعزى إليه إنشاء هذا المصطلح، وقد تعددت تعريفات مصطلح المناجاة، ولكن كلها لا يكاد يخرج عن إطار واحد يجمعها، واشتركوا في أن المناجاة هي "حديث النفس للنفس، واعتراف الذات للذات؛ لغة حميمة تندس ضمن اللغة العامة المشتركة بين السارد

(1) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 118.

(2) نفسه، ص 119.

والشخصيات؛ وتمثل الحميمية والصدق والاعتراف والبوح" [1]، لذلك فإن لغة المناجاة هي لغة جمالية فنية في حد ذاتها، تختلف عن اللغة العامة التي ربما تعتمد على المباشرة أو الخطابية.

فتظهر المناجاة من خلال اندماج الشخصيات بالسارد، وذلك مع وجود التلون اللغوي الحادث من هذا الاندماج، حتى أصبحت المناجاة " في أي عمل روائي يقوم على استخدام تقنيات السرد العالية، تنهض بوظيفة لغوية وسردية لا يمكن أن ينهض بها أي مشكل سردي آخر " [2]، فيمكننا القول وفقًا لمصطلح المناجاة واندراجه في العمل الروائي أن الرواية بمقتضاه تحتوي على نمطين سرديين، الأول منهما وهو السرد العام للحدث الروائي بعناصره المختلفة، وهذا يعتمد على نمطية سردية تقريرية، والثاني وهو السرد في المناجاة يعتمد على تقنيات سردية عالية، وربما يرجع ذلك لاعتماد المناجاة على الصدق الانفعالي، فهو حديث النفس للنفس، وبوح الذات للذات، لذلك تختلف سردية المناجاة عن سردية النص الكلي.

والذي نخلص إليه في هذا البحث أن لغة الرواية هي لغة حوارية، "فلا يجوز وصفها في مستوى واحد، إنما هي نظام مستويات متقاطعة، ولهذا ليس في الرواية لغة واحدة ولا أسلوب واحد. لكن يوجد في الوقت نفسه مركز لغوي أو خطاب أيديولوجي للرواية"[3]. ولذلك فإن لغة الرواية هي عبارة عن مجموعة من الأصوات والأساليب المتجانسة يشدها معنى واحد وأسلوب متفق نلحظه من طريقة السارد، فهو لا يعتمد على أسلوب معين أو لغة واحدة، ولا ندل على ذلك من ذلك التباين الحادث بين النمط السردي في الحوار، والنمط السردي الحادث في المناجاة، وربما يعتمد الروائي على عنصر

(1) عبد الملك مرتاض ،في نظرية الرواية، ص 120.

(2) نفسه، ص 120.

(3) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، (د.ط)، (د.ب)، 1990م، ص 272.

المناجاة في الرواية لإحداث تلك المغايرة في اللغة والأسلوب التعبيري من خلال اعتماده على أنماط سردية مختلفة داخل روايته، وربما يهدف إلى بث رسالة بعينها تكمن في عنصر المناجاة، وقد لا تتضح في اللغة الحوارية التي ربما يعتمد فيها على التقرير والمباشرة في الخطاب، وغاية الأمر أن تلك المفارقات الحادثة تنم عن اتساع مجال الفن الروائي واستيعابه لأنماط سردية وتعبيرية مختلفة، وهذا في جملته ينم عن قدرة الروائي على التلون اللغوي بتلون الحدث أو العنصر الروائي مما يعكس ثقافته وإلمامه، وفي ذلك التلون يكمن عنصر الإثارة والتشويق اللذين يعتمد عليهما المبدع في سرد روايته.

الفصل الأول:

التّعدّد اللّغوي في المجتمع والسيّاق الأدبيّ .

المبحث الأول: التّعدّد اللّغوي في المجتمع.

المبحث الثاني: التّعدّد اللّغويّ في الرواية.

المبحث الثالث:إشكاليّة مصطلح التّعدّد اللّغويّ في الرواية.

تنبه الحقل اللغوي الحديث إلى طبيعة التعدد اللغوي، ولعلذلك يتجلى صداه في كتابات ميخائيل باختين ومن نحا نحوه من اللغويين والنقاد الغربيين، ولم يأت استشفافهم للطبيعة التعددية للغة في المجتمعات من آراء عابرة لا تستقيم للبحث والنظر، وإنما جاء عاكسًا لطبيعة المجتمعات، وفقًا لاختلاف الألسنة والبيئات، مرجعين طبيعة التعدد اللغوي إلى تمازج لغتين أو أكثر، وكذلك تأثير اللغات الدخيلة على اللغة الأم في مجتمعٍ ما، ولم تكن طبيعة التعدد سمة لمجتمع دون مجتمع آخر، ولكنها سمة مقترنة بالطبيعة البشرية إلى حدٍ كبير.

لذلك هدفت الدراسة في هذا الفصل إلى الوقوف عند مصطلح التعدد اللغوي كما عبر عنه ميخائيل باختين، من خلال الوقوف عند ماهية التعدد اللغوي في المجتمع، وكذلك معرفة المصطلحات المنشقة أو المتفرعة عن مصطلح التعدد اللغوي، كتعدد الأصوات والازدواجية اللغوية والثنائية اللغوية والباروديا والكرنفال وغيرها، ولعل هذا الفصل التنظيري يبرز أهمية التعدد اللغوي في إظهار القيمة الفنية والجمالية للنص الأدبي، ومدى صلته وتعالقه بغيره من المصطلحات التي تعنى بفنية النص الأدبي على وجه الخصوص، مستندة في ذلك إلى نظرة ميخائيل باختين حولها، كأهم وأول منظر طرق هذه المصطلحات، وهدف إلى إظهار طبيعة التعدد اللغوي نظريًا وتطبيقيًا في مؤلفاته المختلفة.

المبحث الأول: التعدد اللغوي في المجتمع.

قد يختلف العالم قديمًا عما هو عليه الآن بعد ذلك الانفتاح الذي عم بقاع الأرض وشمل نواحيها، وكل جديد يمكن أن نحكم عليه بأن له إيجابيات يجب الإشادة بها مع أن هذا لا ينفي وجود السلبيات التي تنجم عنه، فقد كان العرب في الجاهلية وفي عصر صدر الإسلام وصولًا إلى عهد خلافة بني أمية في المشرق أصحاب لسان واحد، لا يعرفون سوى لغة القرآن، إلا من تعددت ثقافته وانفتح على غيره من الأمم، ولو استعرضنا حالهم في تلك الحقبة لوجدناهم قلة لا ترقى للبحث والنظر في أمرهم.

ولكن بعدما اتسعت رقعة الإسلام شرقًا وغربًا، وفتح المسلمون الكثير من بلاد الأعاجم؛ ظهرت مشكلة لم تكن لهم في البال أو في الحسبان، وهي مشكلة الازدواجية اللغوية، أو التعدد اللغوي، الذي فرضه على تلك الفئات طبيعتهم ولغتهم الأصلية، وتلك اللغة التي جدت عليهم وهي تمثل الكتاب المقدس الذي به يدينون وإليه يحتكمون وبتلاوته يتعبدون، فظهر التعدد اللغوي، ولا أدل على ذلك من بلاد فارس وبلاد الأندلس والهند والصين.

من هذا يمكن الإقرار أن ظاهرة التعدد اللغوي قديمة وليست مستحدثة، وكان لا بد من الالتفات إليها باكرًا، ولعل القدامى لم يلتفتوا لهذا لأسباب عديدة أهمها قوة المسلمين وقوة اللغة العربية التي جعلت لها السيادة في أي مكان تحل فيه، فسرعان ما يولد من بين أبناء الأعاجم من يكونون أصحاب اللسان الفصيح؛ بل يكونون من علماء العربية بمختلف توجهات العلوم العربية والشرعية، وهم كثر ينأى المجال عن تعدادهم وذكرهم.

التعدد اللغوي:

بسبب ما نعيشه في الوقت الراهن من انفتاح كل دول العالم على بعضها بعضا، لا بد أن يعنى اللغويون والنقاد بظاهرة التعدد اللغوي، وتمهيدًا لعرض هذا المبحث وجب أننسترجع المفاهيم الخاصة به.

تعريف اللغة: لعل من الواضح أن أغلب التعاريف التي اتفق عليها الباحثون العرب قديمًا وحديثًا تعريف أبي الفتح بن جني للغة، وذلك في قوله: "حد اللغة أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"[1].

فإذا نظرنا في هذا التعريف لوقفنا على أمور هامة، منها: أن تعريف اللغة اقتصر على كونه وسيلة تعارف بين كل قوم، فاللغة عند قوم يعيشون بثقافاتهم ويتفقون في تلك الأصوات التعبيرية التي يفهمون من خلالها بعضهم بعضا، وتكون تلك الأصوات لصيقة بهؤلاء القوم دون غيرهم، وقد تتعدد تلك الأصوات في اللغة الواحدة وتختلف باختلاف الجماعات والأقوام، كما نرى على سبيل المثال تعدد اللهجات العربية القديمة، فقد نستنبط منها أنها تقوم في حد ذاتها على اختلاف بعض الأصوات من مكان لمكان، وهذا ما نتج عنه اختلاف القراءات واللهجات العربية، وكذلك نلمس أثره جليًا في اختلاف الأصوات في اللهجات العربية باختلاف البلدان والأقطار في وقتنا الراهن، فتختلف الأصوات في اللغة العربية بين الجزائر وأهل الخليج أو أهل المشرق، في حين تقل تلك الاختلافات في الأصوات اللغوية على المستوى القريب، ولكنها تظل قائمة، ولم يأت في طيات التعريف ولو كلمة تشير إلى إمكانية التعدد اللغوي عند هؤلاء القوم.

كما أن اللغة بطبيعتها تستلزم تواجدا بشريا يتخذ من تلك الأصوات مفاهيم يتعارفون عليها، وهذا ما قرره محمود فهمي حجازي حين قال "إن وجود اللغة يشترَط وجود

(1) أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي، الخصائص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، ج1،(د.ب)،(د.ت)، ص34.

مجتمع،وهنا يتضح الطابع الاجتماعي للغة،فليس هناك نظام لغوي يمكن أن يوجد منفصلاعن جماعة إنسانية تستخدمه وتتعامل به،فاللغة ليست هدفا في ذاتها،وإنما هي وسيلة للتواصل بين أفراد الجماعة الإنسانية"[1].

ولا يخرج تعريف اللغة عن كونها وسيلة أو "ظاهرة اجتماعية تستخدم لتحقيق التفاهم بين الناس"[2]، فكل جماعة يتعارفون على مجموعة من الأصوات التي تشكل مفاهيم يتعايشون ويتفاهمون بمقتضاها، وهذا لا يعني أن كل من يسكنون المعمورة يعتبرون جماعة واحدة أو مجتمعا واحدا، فكل مجتمع له لغته التي تعبر عن هويته ووطنه الذي يعيش فيه. من هذا المنطلق فإن التعددية لم تكن قائمة في العهود القديمة بتلك الصورة التي نراها الآن، فما هو المقصود بمصطلح التعدد اللغوي في العصر الحديث؟

التعدد اللغوي مصطلح يشير إلى اختلاف الألسنة وتعددها في مجتمع بعينه أو في مكان واحد، وبعبارة أدق يمكن تعريفه بأنه يعني "استعمال مجموعة ألسن متباينة أومتقاربة في مجتمع واحد"[3].فتعريف التعدد اللغوي ينحصر في وجود لغات مختلفة أو متقاربة على أن تكون هذه اللغات بتعددها محصورة في حيز واحد، ولكن لا يزال الأمر غامضًا بعض الشيء، ففي كثير من المجتمعات تتفرق اللغة الأم إلى عديد من اللغات أو اللهجات، فيمكن مثلًا القول بأن اللغة العربية تنقسم إلى لغة فصحى ولغة عامية، كما يلاحظ تواجد لغات من أجناس متعددة، كتواجد اللغة العربية والفرنسية والأمازيغية في ربوع الجزائر وسائر بلاد المغرب العربي، وهذا هو الأقرب لمصطلح التعدد اللغوي، ولكن ما ينشق عن لغة واحدة يعتبر من قبيل اللهجات التي ينفرد بها كل مجتمع عن الآخر، وعندما يتكئ الأديب أو الروائي إلى المزج بين هذه الأجناس المختلفة من اللغات أو

(1) محمود فهمي حجازي، مدخل إلى علم اللغة، دار قباء للطباعة والنشر و التوزيع،(د.ط)، القاهرة، (د.ت)، ص 12.

(2) جمعة سيد يوسف، سيكولوجية اللغة والمرض العقلي، عالم المعرفة، (د.ط)، (د.ب)،1990م، ص44.

(3) صالح بلعيد، في الأمن اللغوي، دار هومة، (د.ط)، الجزائر،2010م، ص 224.

اللهجات من واقع ما يفرضه عليه عمله الروائي فإنه يكون قد تطرق إلى التعدد اللغوي كأداة من أدوات اللغة التي تشكل العامل الأهم والرئيس في الوصول لذهن القارئ أو المتلقي.

لذا كان لزامًا الوقوف عند مصطلحات وثيقة الصلة بالبحث في ماهية التعدد اللغوي، وتوضيح المراد من كل منها:

أولًا: الازدواجية اللغوية.

باستقراء المعاجم اللغوية نجد أن "ازدواجيَّة اللُّغة: استعمالا للغة الفصيحة واللغة الدارجة"[1]، والمعني باللغة الدارجة هو اللغة العامية أو ما يعرف باللهجات المتفرعة عن اللغة الرسمية أو الفصحى، والتي لا يخلو منها قطر من الأقطار أو أي بلد من البلدان، فالازدواجية سمة مشتركة في كل المجتمعات، فإذا نظر في اللغة العربية كنموذج نجد أنها تعددت لهجاتها منذ القدم، حتى أن كتاب الله جل وعلى أنزل على سبعة أحرف، كما جاء في حديث النبي صلى الله عليه وسلم:«هَكَذَا أُنْزِلَتْ إِنَّ هذا القُرْآنَ أُنْزِلَ عَلىَ سَبْعَةِ أَحْرُفٍ،فَاقْرَأوا مَاتَيَسَّر مِنْهُ »[2]، وكذلك قوله عليه الصلاة والسلام: «أَقْرَأَنِي جِبْرِيل ُعَلَى حَرْفٍ،فَلَم ْأَزَل ْأَسْتَزِيدُهُ حَتَّى انْتَهَى إِلَى سَبْعَةِ أَحْرُفٍ»[3]، من هذا نستنتج أن قضية تعدد اللهجات أصيلة وقديمة قدم اللغة نفسها، ولكن هناك فارق بين تلك اللهجات القديمة التي نزل بلسانها كتاب الله سبحانه وتعالى وبين ما نعنيه من اللهجات العامية المنشقة عن اللغة الفصحى، وهذا التباين يكمن في كون تلك اللهجات السبعة تكاد تكون متكافئة ومتساوية في درجة الفصاحة، فهي بمثابة اختلاف أوجه للغة واحدة وهي اللغة الأم، التي نعني بها في هذا المضمار لغة قريش التي اجتمعت عليها كل لغات ولهجات العرب،

(1) أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، ط1،مج1، القاهرة، 2008م،ص 1006.

(2) البخاري، صحيح البخاري، تح: محمد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة، ط1، مج3، 1422ه، ص 122.

(3) نفسه ،مج 4،ص 113 .

وهذا ما قرره المولى تبارك وتعالى في قوله: "بِلِسَانٍ عَرَبِيٍّ مُّبِينٍ ﴿١٩٥﴾"[1] ووضحه نبيه عليه الصلاة والسلام فيما سقناه من أحاديث صحت عنه في هذا الأمر.

أما اللهجات العامية المنشقة عن اللغة الأم وهي الفصحى لا يكاد يخلو منها مجتمع من مجتمعاتنا العربية، وكذلك الأمر في كل لغة على مستوى العالم لا تسلم من تعدد اللهجات العامية، فـ" اللهجة في الاصطلاح العلمي الحديث هي مجموعة من الصفات اللغوية تنتمي إلى بيئة خاصة، ويشترك في هذه الصفات جميع أفراد هذه البيئة. وبيئة اللهجة هي جزء من بيئة أوسع وأشمل تضم عدة لهجات، لكل منها خصائصها، ولكنها تشترك جميعًا في مجموعة من الظواهر اللغوية التي تيسر اتصال أفراد هذه البيئات بعضهم ببعض"[2].

انطلاقًا من مبدأ التعدد في اللهجات في كل قطر أو بلد من البلدان يمكن التقرير بأن الازدواجية قائمة في مختلف لغات العالم في القديم والحديث، فكل بيئة أو مجتمع له لغته الرسمية، والذي تتعدد فيه اللهجات المتفرعة عن تلك اللغة الأم، فمصطلح اللغة مصطلح عام، واللهجة مصطلح خاص، فكل لهجة لها أصل لغوي تعود إليه، واللغة هي القاسم المشترك بين مختلف اللهجات التي تتشعب بتشعب البيئات الصغيرة[3].

من هذا المنطلق اصطلح اللغويون على ولادة اللغة المشتركة، التي يعنون بها اجتماع اللهجات المختلفة في لهجة واحدة فرضت هيمنتها وسيطرتها على مختلف اللهجات لأسباب ودواع ينأى المجال عن تعدادها، فـ"نشأة اللغة المشتركة عملية تدريجية لاتتم في جيل أو جيلين،وإنما تتطلّب زمنًا طويلًا وظروفًا اجتماعية وسياسية واقتصادية

(1) سورة الشعراء، آية (195).

(2) إبراهيم أنيس، في اللهجات العربية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط8، القاهرة، 1992م، ص16.

(3) نفسه، ص16.

وثقافية"[1].قد تقرر مما سبق أن الازدواجية قائمة، فهل يمكن أن نعتبر الازدواجية في طيات التعدد اللغوي؟

لكل بيئة محدداتها التي تفرضها على أبنائها وتتحكم في تعاملاتهم وكلامهم وعاداتهم وتقاليدهم، لذا لا تستمر اللغة الرسمية لأي مجتمع كما بدأت، ولكنها تنشق إلى لهجات تتعارف كل فئة على لهجة منها، وهذا ما ذهب إليه الباحث إبراهيم كايد حين قال:" لا تستطيع اللغة الأم أن تستمر في حياتها في كل البيئات وتحت كل الظروف دون تغيير أو تطور. من هنا ندرك أن الازدواج اللغوي أمر حتمي موجود في كل اللغات، وليس خاصًا بلغة دون أخرى"[2].

أما القدامى فقد اختلفت الاصطلاحات عندهم، فقد" كان القدماء من علماء العربية يعبرون عما نسميه الآن باللهجة بكلمة "اللغة" حينًا، "وباللحن" حينًا آخر، يرى هذا واضحًا جليًا في المعاجم العريقة القديمة وفي بعض الروايات الأدبية"[3]، فقد تكون الازدواجية الناشئة والحاضرة بقوة في مختلف الفنون الأدبية وخاصة الأعمال الروائية منها إحدى أوجه التعدد اللغوي الذي يعبر به الكاتب من فضاء النص إلى ذهن المتلقي.

ثانيا:الثنائية اللغوية.

تختلف الثنائية اللغوية عن الازدواجية اللغوية في كون الثنائية تعني "استعمال لغتين مختلفتين كالعربية والإنجليزية"[4].ولا يخفى على أحد ذلك الانفتاح الذي طرأ على العصر الحديث، فجعل العالم متقاربا حتى أن الثقافات تمازجت وتلاحمت عن طريق التقنيات

(1) محمد شفيع الدين، اللهجات العربية وعلاقتها باللغة العربية الفصحى: دراسة لغوية، دراسات الجامعة الإسلامية العالمية شيتاغونغ، مج 4, ديسمبر 2007م، ص82.

(2) إبراهيم كايد محمود، العربية الفصحى وأثر كل من الازدواجية والثنائية عليها، المجلة العلمية لجامعة الملك فيصل (العلوم الإنسانية والإدارية)، مج 3، ع1، ذو الحجة 1422هـ مارس 2002م، ص63.

(3) إبراهيم أنيس، في اللهجات العربية، ص16.

(4)أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة،مج1،ص 1006.

الحديثة، وأضحى من الميسور اكتساب اللغات المغايرة لشتى الأسباب والتداعيات، بل وانتشار هذا الأمر بين مختلف أطياف المجتمعات، وهذا الآمر مآله إلى عاملين، الأول منهما يمكن تسميته الاكتساب عن قناعة، لأنه لم يكن لأحد أي سطوة على تعلم لغة بعينها أو ما شابه ذلك، والأمر الآخريختص بتسييس الدول وصبغها بصبغة المحتل، وهذا الأمر يمكن تناوله بشيء من التوضيح في نقطة تالية.

ولكن ينبغي الوقوف في حالة إذا ما كانت الثنائية صفة فردية، أم أنها تتخذ الطابع الجماعي في المجتمعات، وذلك لأن الثنائية تنتج عن انطباعات قد يكون العامل المؤدي إلى تواجدها فرديا، وقد يكون جماعيا كذلك، "وقد تحدث العلماء عن أنواع مختلفة من الثنائية اللغوية كانت محاورها في مجملها الفرد والجماعة، والأسس التي يعتمد عليها في تحديد هذه الأشكال هي درجة الإتقان، والمستوى الذي تستخدم فيه هذه الثنائية وكذلك المكان"[1].

فقد أطلعونا على ما يعرف بالثنائية الفردية، وهذا النوع يقتصر على الفرد دون الجماعة، من خلال امتلاك الفرد للغة تختلف عن لغته الأصلية التي نشأ عليها وإليها تنتمي قوميته، ومن هذا المنطلق تتخذ دراسة الثنائية اللغوية الطابع الفردي باعتبارها ظاهرة فردية، وفي هذه الحالة يكون ذلك الفرد لديه إحكام بكل من اللغتين الأولى الأصيلة والثانية المكتسبة، وفي هذه الحالة يمكنه التحدث بأيهما بطلاقة وسهولة، وفي الحالة الثانية يكون الفرد لديه إلمام تام بإحدى اللغتين دون الأخرى، فلا تتجمع لديه القدرة على الاستيعاب الكامل للغة الثانية[2]، وهذا ما أطلق عليه الباحثون الثنائية الفردية.

أما النوع الآخر من الثنائية اللغوية وهو ما يتعلق بالجماعة، وقد يبدو هذا النوع أكثر تعقيدًا من الثنائية الفردية، وذلك لأسباب عديدة ومتشعبة، كون الجماعة أو المجتمع ثنائي

(1) إبراهيم كايد محمود،العربية الفصحى بين الازدواجية اللغوية والثنائية اللغوية، ص80.
(2) نفسه، ص80.

اللغة أو متعدد اللغة فهذا يعني مجموعة من الصراعات طويلة المدى على مستويات عديدة، وفي نهايتها يكون البقاء للأقوى أو الأكثر، وهذا يحكم بحتمية الوقوف على" العوامل اللغوية المتصارعة داخل المجتمع، وتفاعلاتها وتأثيراتها في ذلك المجتمع، وهذا يتطلب دراسة اللغات المستخدمة في هذا المجتمع، فتدرس اللغة الأقوى، ولغة الأكثرية، ولغة الأقلية"[1].

وقد اعتمد الباحث إبراهيم محمود كايد في بحثه على تقسيم الثنائية اللغوية لأكثر من نوع لا يسعى المجال لتعدادها، والمقصد هو تحديد مدى تواجد الثنائية اللغوية في المجتمعات بوصفها ظاهرة مشتركة، ويمكن الحكم بأن الثنائية الفردية قائمة في جل المجتمعات على مستوى العالم، فهي موجودة بالفعل في كل المجتمعات العربية وهذا أمر ملموس ونحياه ومعيش، خاصة بعد ذلك الانفتاح الذي عم كل بقاع المعمورة في العصر الحديث، ولا يمكن حصر تلك الفئة التي لديها الثنائية اللغوية، ولكن يمكن الحكم بأكثرية تواجدهم بين فئات الأدباء والمثقفين والنقاد بوجه خاص فضلًا عن سائر طبقات المتعلمين الذين تفرض عليهم لغة أو أكثر من اللغات الأجنبية في أثناء دراساتهم، بل وهناك بعض التخصصات التي تكون دراستها بلغة أخرى غير اللغة الرسمية للقطر أو البلد الذي يعيش فيه.

وقد تفرض بعض الظروف والعوامل التعدد اللغوي على بلد بعينه، كما هو الحال في بلاد المغرب العربي عامة وخاصة الجزائر، فهي خير مثال للثنائية اللغوية على مستوى المجتمع الذي عد قطعًا من قبيل التعدد اللغوي، فنجد أن الأصل فيها "اللغة الأمازيغية التي تآخت مع اللغة العربية منذ الفتح الإسلامي إلى الزمن الحاضر، واللغة الفرنسية التي فرضت على اللغة العربية منذ احتلال فرنسا للجزائر، فشكلت معها ثنائية في الواقع

(1) إبراهيم كايد محمود، العربية الفصحى بين الازدواجية اللغوية والثنائية اللغوية،ص 81.

اللغوي المعيش"[1]، فنتج عن هذا مزيج من اللهجات التي حكمت بعدم تواجد أي من اللغات الثلاث منفردة على الساحة الشعبية.

ومما سبق نستنتج أن الازدواجية اللغوية سمة مشتركة بين كل المجتمعات العالمية، والثنائية تختلف من مجتمع لمجتمع آخر، وفق محددات وظروف ودواع تؤدي إلى حتمية تواجدها كسمة بارزة في مجتمع دون آخر، وبهذا نقف موقفًا مخالفًا لمن قرر أن "ثنائية اللغة صفة مميزة للتصرف اللغوي على المستوى الفردي،أما ازدواجية اللغة فإنها خاصية من خصائص التنظيم اللغوي على مستوى المجتمع،وثنائية اللغة هي سمة الاستخدام اللغوي من قبل الأفراد،بينما ازدواجية اللغة وصف لتخصيص المجتمع لوظائف معينة للغات أو لهجات مختلفة"[2]، فالثنائية لا تعتبر سمة للتصرف اللغوي الفردي فحسب؛ بل تشمل المجتمع كذلك، وهذا لا يؤديإلى الحكم الشامل الجامع لكل المجتمعات، ولكن من طرأت عليه بعض المستجدات التي حتمت عليه تواجد الثنائية اللغوية، ولإيضاح هذا الأمر كان لزامًا الوقوف على بعض من هذه الدواعي والأسباب التي تسم وتطبع مجتمعا بعينه بطابع التعدد اللغوي.

أ-اختلاف الثقافات:

قد يكون التعدد اللغوي في مجتمع من المجتمعات وليد التعدد الثقافي واختلافه، وذلك مرجعه إلى قاعدة بشرية عامة اقترنت بالتواجد والتفاعل المكاني والزماني لكل فئة اجتمعت تحت رابطة واحدة، فاتحدت مكوناتها ومقوماتها التي كونت ثقافتها، وتلك الثقافة وثيقة الصلة بالعرق مهما اختلفت الأحوال والظروف، وإذا نظرنا في المجتمع الجزائري كنموذج للتعدد الثقافي الذي ساعد بقوة في ظهور التعدد اللغوي، وقد نبع التنوع الثقافي

(1) المجلس الأعلى للغة العربية، مظاهر التعدد اللغوي وانعكاساته في تعليمية اللغة العربية في الجزائر، منشورات المجلس، جامعة السعيدة ،2017م، ص178.

(2) باديس لهويمل، نور الهدى حسني، مظاهر التعدد اللغوي في الجزائر وانعكاساته على تعليمية اللغة العربية، مجلة الممارسات اللغوية، جامعة تيزي وزو ،ع30،2014م، ص109.

عن المراحل التاريخية التي مرت بها البلاد، فكل حقبة لها تراثها الثقافي الذي تناقلته الأجيال عبر العصور، وهذا التراث له أهمية بالغة في تكوين ثقافة ووعي الشعوب التي تعنى بربط ماضيها بحاضرها وكذا بمستقبلها"فهناك علاقة وطيدة بين الهوية والثقافة،حيث تمثل الهوية الخصوصية ضمن إطار مؤسس في إحالة إلى جملة السمات التي تميز ثقافة عن أخرى،وهذا ما يمكن إدراكه في مختلف الثقافات التي ترنو للاستمرارية والانتشار،من خلال التركيز على هوية الثقافة نفسها درءا للتخلف والانحطاط أو المقاومةً والتجاوزًا لإكراهات العولمة بمعناها الثقافي"[1].

ولاشك أن الجزائر تعد نموذجا حيا للتدليل على التنوع الثقافي والاختلاف العرقي والتاريخي، فمعلوم أن المجتمع الجزائري يتكون من عدة أطياف مجتمعية كل منها لديه هويته الخاصة التي لا يكاد ينفك عنها لأي سبب أو طارئة، وذلك لأن الهوية "تعبر عن الشعور بمجموعة من السمات الثقافية للجماعة، والميل إلى ربط الشخص بالبيئة الاجتماعية التي ينتمي إليها، وبالتالي تميزه عن غيره من الجماعات والمجتمعات الأخرى"[2].

وترتبط الهوية بكل جماعة يجمعها عرق أو ثقافة، وتتجمع كلها تحت هوية عامة ذات مقومات ودوافع متفقة على كل الأطياف، وتتمثل في الهوية الوطنية، لذلك فإن الهوية مثلت العامل الرئيس والأهم في التنوع الثقافي، الذي أدى بدوره إلى التعدد اللغوي الذي نحن بصدد دراسة دواعيه وأسبابه، وقد كان للهوية لدى الفرد والجماعة في المجتمعات العربية مناط اهتمام الباحثين في العصر الحديث لأسباب مختلفة واتجاهات متعددة.

(1) بشير خليفي، التعدد اللغوي وسؤال الهوية في ظل صراع القيم والمرجعيات، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، ب/ قسم الآداب والفلسفة، ع18، جوان 2017م، ص72.

(2) محمد هاني يونس موسى، دور التربية في الحفاظ على الهوية الثقافية للمجتمع العربي، مجلة كلية التربية، جامعة بنها، مصر، مج19،ع2008،77م، ص136.

ولا شك أن تلك الموروثات تنقلت عبر الأجيال حتى صارت سجية لا تنفك عنهم، فقد نظر مستخدمو تلك الموروثات إليها على أنها ملك دخل في حيازتهم و على أساس ذلك الوضع الاجتماعي،بدأوا التصرف فيها،غير أن الموروثات المذكورة كانت بالإضافة إلى قيمتها العلمية الفنية المعرفية ذات قيمة وجدانية وهي قيمة الرمز الذي ينتمي إلى الأسلاف فيعد ذكراهم"[1].

من هذا يمكن الحكم بأثر تعدد الثقافات واختلافها على مر العصور والحقب الزمنية في إحداث التعدد اللغوي، وهناك نموذج أكثر واقعية من غيره وهو الجزائر التي تشعبت ثقافاتها وتعددت وتلاقت وتلاحمت لتخرج لنا ذلك المزيج الذي نلمسه في الواقع المعيش، ولا أدل على ذلك من التعدد اللغوي الذي يبدو واضحًا في الواقع المجتمعي فضلًا عن تواجده القوي في مختلف الفنون وبخاصة في الرواية، فالروائي يجسد واقعًا ملموسًا.

فالتعدد والاختلاف الثقافي في الجزائر نتج عن الفئات المكونة لمجتمعه، فنحن نعرف الثقافة الأمازيغية التي تمتد إلى عهود سابقة لتواجد العرب والمسلمين حتى جاء الفتح الإسلامي، فتماهت الثقافة الأمازيغية في الواقع الذي فرضه الدين الحنيف، فتشكل بذلك المزيج الثقافة الجزائرية التي ظهر واقعها في شتى نواحي الحياة، واختصت بلهجات متفرعة عن هذا التمازج، إلى أن جاء الدخيل الذي فرض نفسه وعمل بكل قواه على محو الثقافة والحضارة والتاريخ لهذا البلد، وهذاما سيتعرض له البحث في النقطة التالية. وهذه العوامل مجتمعة قطعًا لا يخلو منها بلد أو مجتمع، وخاصة إذا تكاتف معها ما يحدثه التاريخ المتجزئ من آثار ثقافية تعمل على التنوع والتعدد في مختلف مناحي الحياة.

فالتاريخ والثقافة العامة المقترنة بالوطن، أو التي تعبر عن الهوية الوطنية للشعوب لا يتولد منها إحداث تغييرات تطرأ على عامة المجتمع، ولكن هناك هويات جزئية تتعلق

(1) فاروق خورشيد، الموروث الشعبي، دار الشرق،ط1، بيروت، 1992م، ص12.

بكل جماعة على حدة كما سبق الذكر، ولكن هذه الجزئيات تشكل الكل المتكامل المتعارف عليه عبر التاريخ.

ب- الاستعمار:

إن من أهم أسس الاستعمار قتل الهوية ودحض اللغة القومية للبلد المستعمر، وبخاصة في الاستعمار الذي وقع في القرون الماضية على البلدان العربية الإسلامية، فلم يكن الهدف الأول هو جلب تلك الثروات التي كانت تزخر بها مختلف بلدان العرب، وإنما جاءت لـ"مواجهة مباشرة لتيارات فكرية مستترة وراء عناوين خادعة،وهي في جوهرها محاولات عنيفة لفصل المسلمين عن دينه مجالات التبعية لغيرهم،هم وماتحت أيديهم من ثروات طبيعية،ومالهم من طاقات بشرية"[1].

فلم يكن الهدف تلك الثروات المادية فحسب، وإنما صبغ كل بلد يستعمرونه بصبغة جنسهم، وطمث كافة المقومات التي تشعرهم بوحدة أو تجعل لهم كيانا، وقتل النفوس قبل التعرض لجرح الأبدان، وأول ما يولونه أهميتهم القصوى هو الدين، فقد "كانت عوامل الاستعمار نفسها تضغط على الثقافة الإسلامية،وعلى المظاهر الإسلامية بين الشعوب الإسلامية،بدعوى أن التشدد فيها نكسة ورجعية،وأن التزام مجاراتها يبعد الإنسان الحديث عن أن يعيش في الحياة الحديثة!"[2].

وقد تكتظ كتب التاريخ والدراسات التي قامت عليها بتوضيح تلك الأمور التي قام بها الاستعمار وخاصة في الشمال الإفريقي، فعمدوا إلى قتل اللغة العربية والهوية والثقافة الإسلامية، وكل ما بدوره يعمل على صد الهجوم الاستعماري، وهذا الاتجاه يظهر مدى بشاعة وقبح الاستعمار، وقد تعرض فرحات عباس إلى تفنيد ما سطره الفرنسيون في مذكراتهم وكتبهم، فقال أحدهم "إن المجتمع الإسلامي في إفريقيا الشمالية... كان يحتوي

(1) محمد البهي، الفكر الإسلامي الحديث وصلته بالاستعمار الغربي، مكتبة وهبة، ط10، القاهرة، (د.ت)،ص5.
(2) نفسه ، ص 92.

على عدد كبير من المؤسسات الدينية مهمتها البر والإحسان ونشر التعليم في جميع الوطن، وقد استحوذنا على مداخيلها وحرفنا أهدافها وقضينا على الجمعيات الخيرية، وخربنا المدارس فهدت دعائم العرفان وشتتنا شمل الزوايا"[1].

ومن الطبيعي أن يتولد من تلك المحاربات المستميتة تواجد لغة مفروضة بقوة لا تستطيع الشعوب أن تتصدى لها، فهي خطط ممنهجة ومعتمدة على استراتيجيات ودراسات تم الإعداد لها منذ أزمان لعلها تسبق زمن الاستعمار.

خلاصة القول أن التعدد اللغوي يمثل واقعًا يعيشه كل المجتمعات وفقًا لما قدمه البحث، فقد اعتمدعلى تقديم سببين من الأسباب الداعية إلى حتمية ظهور التعدد اللغوي، ولا نناقض أنفسنا بأنه واقع قائم لا ينفك عنه أي مجتمع؛ وقد تخلو بعض المجتمعات من تلك الأسباب التي عملتعلى ظهور التعدد اللغوي، ولكن هذه الأسباب–وغيرها كثير– تضاف إلى طبيعة التعددية في المجتمعات.

لذلك تعددت وتنوعت أسباب التعدد اللغوي،يعود السبب الرئيسي لهذا التعدد إلى انتشار اللغات في العالم،والعلاقات التي تحكمها ،حيث تبرز بعض العوامل الأخرى بجانب ماذكر، فيظهر دور العامل الاقتصادي الذي كثيرا مايدفع الأفراد إلى الهجرة،هذا زيادة على دور العامل السياسي والاجتماعي، حيث يمكن لجماعات لغوية متعددة اللغات أن تنضوي تحت لواء دولة واحدة[2].

(1) فرحات عباس، حرب الجزائر وثورتها، ليل الاستعمار،تر:أبو بكر رحال،ANEP، الجزائر ،2006، ص 202 نقلا عن :(أحمد ابن داوود، المقاومة الثقافية للاستعمار الفرنسي في كل من الجزائر والمغرب من خلال التعليم (1920م– 1954م)، أطروحة دكتوراه، كلية العلوم الإنسانية والحضارة الإسلامية، جامعة أحمد بن بلة، وهران، 2017م، ص36).

–ومن الجدير بالذكر أن هذه الدراسة تعرضت بشيء من التفصيل لحقيقة الاستعمار الفرنسي وأساليبه في قمع الهوية والثقافة العربية والإسلامية، وفرض اللغة الفرنسية في مختلف المؤسسات التعليمية.

(2) بشير خليفي، التعدد اللغوي وسؤال الهوية في ظل صراع القيم والمرجعيات، ص73.

ولا أدل على هذا مما تمّذكره من الحديث عن الازدواجية وتعدد اللهجات التي لا تخلو منها لغة، أو يغيب عنها مجتمع، وذلك الوضوح في الأنماط التعددية قد جاءت به الرواية للتدليل على الواقع المعيش، فقد "يتضامن الكاتب تقريبًا، مع اللغة الجارية، أو يبتعد عنها قليلًا، وأحيانًا يجعلها ترن مباشرة بـ"حقيقته"، أي أنه يدمج تمامًا صوته بتلك اللغة"[1]، فالروائي ما هو إلا معبر وراصد لذلك الواقع من حوله، وقد كرس ميخائيل باختين حيزًا كبيرًا من دراساته لإثبات التعددية اللغوية وإلصاقها بكافة المجتمعات، حتى أنه تعرض لرصد التعدد اللغوي في الرواية الإنجليزية، فلا يقتصر أمر التعدد على لغة دون أخرى "فتقسيم الأصوات واللغات يتم داخل حدود مجموعة تركيبية واحدة، وغالبًا داخل جملة بسيطة. كذلك، كثيرًا ما ينتمي نفس الخطاب، في تآنٍ، إلى لغتين، وإلى منظورين يتقاطعان داخل تلك البنية الهجينة"[2].

المبحث الثاني : التعدد اللغوي في الرواية.

ميخائيل باختين مفكرًا ومنظرًا للقرن العشرين:

إذا ما نظرنا في الحركة النقدية في القرن العشرين لا بد أن نعترف بأن ميخائيلباختين(MikhailBakhtIne) هو الناقد والمفكر والمنظر لهذا القرن على الساحة النقدية، ومن المعلوم أن لتشكل فكر باختين، وتبني بعض الآراء التي خرج بها من عباءة الشكليين الروس وما ترتب عليها من نظريات كالبنيوية وغيرها من دواع ومقومات، وإن من أهم ما يشار إليه من تلك المقومات التي جعلت من باختين مفكرًا ومنظرًا هو عكوفه في بداية حياته على روايات دوستويفسكي(Destoyevski)، والذي يعد"من أعظم المجددين في ميدان الشكل الفني"[3]، وهنا نلاحظ أن هناك العديد من العوامل التي شكلت فكر

(1) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي ، ص74.

(2) نفسه،ص76.

(3) ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص5.

ميخائيل باختين، وساعدت على بناء فكره، وحددت توجهاته، وقد تشكلت في حياته العديد من المنعطفات التي جعلته ينتج لنا هذا الكم الهائل والهام من الدراسات اللغوية والنقدية[1].

وإذا ما أمعنا النظر في تلك المنعطفات التي مر بها باختين في حياته التي تبدو طبيعية إلى حد كبير سنجد أنه انشغل بالمحافل الثقافية بعد تخرجه من الجامعة مباشرة، وكذلك كان يعد من الطبقات الفكرية العالية، ولكن حياته بها نقطتان فاصلتان يمكن أن نحكم بأنهما شكلتا أهم العناصر في تكوين فكر باختين، الأولى منهما الحكم عليه بعقوبة السجن لمدة خمس سنوات وتخفيفها إلى النفي، والثانية تعيينه كأستاذ بكلية المعلمين، فيمكن اعتبار هاتين النقطتين هما بداية انطلاق ميخائيل باختين المفكر والمنظر الروسي الكبير.

فقد ظهر لباختين مؤلفان عن دوستويفسكي ورابليه(Rabelais)، وقد حوى كل منهما على العديد من الأفكار والمصطلحات التي لم يتطرق إليها أحد قبله، وكل مصطلح قد بني عليه فيما بعد نظرية نقدية ملأت أرجاء الأرض شرقًا وغربًا وفتحت آفاقًا جديدة لدى العلماء والباحثين، ومعلوم أن باختين لم يصدر عنه هاذان الكتابان فقط، ولكن ظهر العديد من مؤلفات وأفكار"باختين بأسماء عديدة، وظهر معظم إنجازه المبكر بتوقيع عدد

(1)ولد ميخائيل في مدينة أورويل عام 1895م، لأب يعمل كاتبًا في إحدى مصارف المدينة، وعاش طفولته متنقلًا بين مدينتي فلنيوس وأوديسا، درس فقه اللغة في جامعتي أوديسا وبتروغراد وتخرج عام 1918م، وعمل معلمًا في التعليم الابتدائي، انضم لمجموعة من المثقفين الذين أصبحوا أصدقاءه وكونوا حلقة علمية أطلقوا عليها اسم (حلقة البحث الكانطية)، أصيب باختين في ريعان شبابه إلى التهاب حاد في العظام أدى إلى بتر رجله عام 1938م، وقد أولى باختيندوستويفسكي اهتمامًا خاصًا منذ إرهاصاته الأولى، فقد نشر كتابه (مشكلات عمل دوستويفسكي) في عام 1929م، وقبض عليه في العام نفسه لأسباب غير معروفة وحكم عليه بالسجن خمس سنوات، وخففت بالنفي إلى قازخستان، وكانت نقطة الاستقرار في حياته هو تعيينه في كلية المعلمين في سارانسك، وكانت أهم مؤلفاته هي كتابه عن دوستويفسكي ورابليه، وبعد أن تقاعد عن العمل عاش منعزلًا إلى أن وافته منيته عام 1975م، انظر ترجمته وسيرة حياته: تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، 1996م، ص23ومابعدها.

من تلامذته وحواريه في الوقت الذي توارى اسمه هو، ولم يظهر توقيعه إلا على عدد قليل من الكتب والأبحاث، وعلى رأسها الطبعة الأولى كتابه عن دوستويفسكي التي نشرت عام1929م. أما كتبه الأساسية الأخرى: الماركسية وفلسفة اللغة، والفرويدية، والمنهج الشكلي في الدراسة الأدبية، وغيرها فقد ظهرت بأسماء أعضاء حلقته وتلامذته"[1].

فما أورده الناقد الأديب تودوروف(R.Todorov) بعد تحقيق وتدقيق حول العديد من المؤلفات التي صدرت، وتصحيح نسبتها إلى باختين يؤكد لنا حقيقة أن باختين كان يتعلم العلم وينشره من أجل التعليم وتحقيق المعرفة والمصلحة العامة فقط، ولم يبغ من وراء ذلك الشهرة أو المجد، وهذا يقودنا إلى أمر قل تواجده بين الباحثين وطلبة العلم وهو الإخلاص في العلم والتعلم، وهذا ما لمسناه من تلك الإطلالة.

فحتى إن كان باختين أول من تعرض لبعض المصطلحات التي بنيت عليها العديد من النظريات مثل الحوارية وتعدد الأصوات والتعدد اللغوي وغيرها، فالرجل لم يحظ بحقه الكامل في حياته، ولكن بقي إخلاصه للعلم الذي جعل ذكره يدوي في قاعات البحث وأروقة الجامعات شرقًا وغربًا.

تشكل فكر باختين من خلال الاستقاء من النظريات النقدية السابقة والسائدة كالمدرسة الماركسية والمدرسة الشكلية التي كان يسير على خطاها العدد الأغلب والأكثر من النقاد آنذاك، ولكن نظرته التعمقية والتحليلية كادت أن تجعله في صدام ربما مع أي من المدرستين مع الشكليين، حتى عمد على ضرورة تبني منهج نقدي يحاول الجمع بين أكبر مدرستين نقديتين آنذاك،فقد "حرص ميخائيل باختين على ضرورة عقد المصالحة بين الشكلية والماركسية، وذلك عندما أعلن قناعته باجتماعية اللغة، لأنها تعد في الأساس ظاهرة اجتماعية، وبذلك يبتعد باختين قليلاً عن القطعية التي أعلنها الشكليون الأوائل مع

(1) تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري،ص5.

ما هو خارج النص، غير أن باختين ظل محتفظاً بمسافة بينه وبين الشكلين، تلك المسافة التي جعلته لا يقر بنظرية الانعكاس"[1].

من هذه النظرة العجلى على محورية منهج باختين الذي توصل به إلى العديد من المصطلحات التي تأسست عليها نظريات ومناهج تعمل بدورها على إعادة قراءة النتاج الأدبي بشكل مغاير عن الشكلية والماركسية والفرويدية، التي يمكننا القول بأن باختين قد حكم عليهم جميعًا بالموت، لأنها جميعًا عملت على تجميد النص الأدبي، فكما اهتمت الشكلية بالشكل على حساب المضمون، كذلك نجد فرويد (SigmundFreud)في نظريته حاول اختصار العمل الإبداعي في النرجسية أو "النزعة البيولوجية، والميل البلاغي البارز، ومختصرا الإنسانية في طبعها الحيواني الجنسي، ومكثَّفا النفس البشرية في جملة من العُقد التي تمتح من الأساطير اليونانية، على نحو مغلوط، أكثر مما ترتكز إلى العلم الفيزيولوجي الذي تدعي الانضباط إلى قيوده"[2].

فمن تلك الثورة على المناهج السائدة والمسيطرة في تلك الآونة؛ بنى باختين بدايات فكره، وحدد اتجاهاته، من خلال نقد ما يعتبر مقدسا في ذلك الحين، حتى وإن لم يكتب لها النجاح في بدايات ظهور كتاباته، فلعل الباحثين في المجال الأدبي واللغوي واللساني يلحظ تلك النتائج الهامة التي قلصت من تطبيقات أغلب تلك المدارس إن لم تكن قد أبادتها، وها نحن لا زلنا نكتشف الجديد من كتابات باختين التي ظهرت بأسماء غيره من تلامذته ورفقائه.

وقد تناول باختين الكثير من المصطلحات التي رأى أن لها حضورًا في العمل الروائي على وجه الخصوص، وقد توصل تلامذته من خلالها إلى استنباط نظريات ناشئة عن

(1) أحمد صقر، المدرسة الشكلية الروسية، قراءة في النقد المعاصر، مجلة الحوار المتمدن الإلكترونية، ع 3352، مايو 2011م، على الرابط:http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=257359&r=0 ، تاريخ الدخول: 19/ 4/ 2019م، الساعة 9:15.

(2) ميخائيل باختين، الفرويدية، تر: شكير نصرالدين ، رؤية للنشر والتوزيع،ط1، القاهرة، 2015م، ص7.

تلك المصطلحات، وهذا ما جعلنا نحكم بأن باختين هو الناقد والمنظر الأول للقرن العشرين، فمن أهم المصطلحات التي تعرض لها باختينمصطلح الحوارية، وتعدد الأصوات، التعدد اللغوي، الكرنفال، الباروديا، وسيحاول البحث في الصفحات القادمة الوقوف عند ماهية كل مصطلح منها.

أولا:الحوارية(Dialogisme):

لعل من أكثر المصطلحات انتشارًا في مؤلفات باختين وتلامذته ومن اتخذ من نتاجه مناطًا للبحث هو مصطلح الحوارية، وذلك منشأه أن هذا المصطلح في فكر باختين عبارة عن مصطلح كلي تفرعت عنه مصطلحات أخرى كالتعددية والنصية وغيرها، وكانت هذه المصطلحات مناط اهتمام للباحثين والدارسين زمنًا طويلًا إلى وقتنا هذا، لذا يجب معرفة أصل هذه المفردة في المعاجم العربية قبيل الخوض في الحديث عنها في فكر باختين.

فالـ"حِواريَّة مفرد، وهي اسم مؤنَّث منسوب إلى حِوار، وهي كذلك مصدر صناعيّ من حِوار: الذي يعني حالة من التناغم والتلاؤم بين الأشياء،تؤدي إلى إمكانيّة تبادل الآراء والأفكار، ويقابلها اللاَّحواريَّة: وهي حالة من التعصب للرأي وعدم سماع آراء الآخرين"[1].

إذا الحوارية كما جاءت في التعريف السابق تعني التلاؤم والتناغم بين عدة أطراف، فيمكن أن يكون هذا التلاؤم بين مجموعة من الأشخاص،، أو أي شيء آخر، فمثلًا إذا ذهب رجل إلى بلد لم يعرفها من قبل ونظر إلى بستان به أشجار وجداول وأزهار وورود واستعذب الجو فيها، فإنه يعبر عن هذا بالتلاؤم والتناغم بين كل هذه المكونات مع اختلاف جنس كل واحدة منها، وربما هذا ما يقصد به التشابه الحواري والاتفاق الطبيعي

(1) أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، مج1، ص579.

بينها لينبع عنها ما تستحسنه الأعين ولا تمله المشاهدة، ربما كان هذا المثال من أجمل العمل على المقاربة النظرية لما يقصده باختين من مصطلح الحوارية في العمل الروائي، "فمبدأ الحوارية يتحقق من خلال تحاور الأصوات داخل الرواية، والتي تكون الشخصيات ممثلة لها، فلا صوت للكاتب أو الراوي في نظرية باختين، والشخصية تؤدي دورها من خلال اسمها وملامحها وصفاتها ومظهرها وخطابها... وكل ما قد يجعل منها موقفًا أيديولوجيًا، لا سيما قولها، حتى أن باختين أسهب كثيرًا في مسألة تعدد اللغات"[1].

وعلى كل فإن المصطلح بدأ في الظهور في الكتابات الأولية لباختين بعد أن عمد على تسليط النظر في العمل الروائي بشكل مختلف، مجردًا نفسه وفكره عن منهجية المدارس السابقة والمعاصرة له، فلا يمكن الجزم بأن تنظيرات باختين ظلت حبيسة المكان الذي ألفت ونشرت فيه؛ ولكنها عمت وذاع صيتها حتى استلهمها النقاد العرب، وقد توصلوا من خلالها إلى نتائج لا يستهان بها، كما قرر ذلك محمد برادة بقوله:"بالنسبة للرواية العربية ونقدها، فإننا نعتقد أن تنظيرات باختين وكتاباته يمكن أن تكون محطة هامة في مسارها نحوالتطور والتجدد، ذلك أن ميخائيل باختين ابتدأ من عشرينيات هذا القرن، واجه نفس الأسئلة التي بدأت ثقافتناالعربية تواجهها منذ الستينيات وما تزال عبر التعرف المتأخر دائمًا، على مناهج الألسنية والبنيوية والسميائيةوالشكلانية"[2].

فالحوارية في منظور باختين هي ذلك التلاؤم والتناغم الحادث في لغة الرواية، الذي ينتج عنه ظهور أطراف متعددة لا تظهر أو ينكشف لثامها إلا من خلال الغوص في حوارية اللغة، من هنا يمكن اعتبار حوارية اللغة عند باختين مفهوما خاصا يوصل بدوره إلى الحوارية المطلقة في كافة أجزاء العمل الروائي، وبهذا يكون باختينقد ابتعد عن

(1) منيرة شرقي، المبدأ الحواري عند ميخائيل باختين، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية،مجلة علمية دولية محكمة تصدر عن مركز جيل البحث العلمي ،ع 3، سبتمبر 2014م، ص81.

(2) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص21.

المزاعم والمدارس التي تحط بدورها من قيمة الإبداع الروائي، وتختصر عناصر عديدة غائرة في أجواء النص كالشكلانية والماركسية والفرويدية وغيرها.

ويمكننا الجزم بأن الحوارية عملت على إظهار مصطلحات أخرى أثبتت فعاليتها في العمل الأدبي وخاصة الروائي، فالحوارية تدل على عدة مشتركات لإنجاز الفعل، المهم أنه ابتعد بها –ميخائيل باختين– عن الأحادية، أو الصوت الفردي، مما يجعل تعدد الأصوات أحد أهم العناصر الأساسية الذي تنتج عنه الحوارية.

ثانيا:تعدد الأصوات(Lapolyphonie):

إن من منطلق الحديث عن مصطلح الحوارية الذي ابتدعه باختين يتولد العديد من المصطلحات الأخرى التي يعدها باختين هي الأسس والمكونات التي تقوم عليها الحوارية، فـ"إن الرواية المتعددة الأصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع، وبين جميع عناصر البنية الروائية توجد دائمًا علاقات حوارية، أي إن هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي"[1].

فمن هذا نتبين جانبين هامين؛ الأول منهما أن باختين تنبه لمثل هذه المصطلحات التي خرج بها عن قاعدة المعروف والمألوف آنذاك هو عكوفه على روايات دوستويفسكي، ولا شك أن لإبداعات دوستويفسكي عظيم الأثر في هذه الإلماحات والنظريات التي بُنيت قواعدها الأساسية من أعماله الروائية فـ"دوستويفسكي هو خالق الرواية المتعددة الأصواتPolyphoneلقد أوجد صنفًا روائيًا جديدًا بصورة جوهرية، ولهذا السبب بالذات فإن أعماله الإبداعية لا يمكن حشرها داخل أطر محددة من أي نوع، وهي لا تذعن لأي

(1) ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص59.

من تلك القوالب الأدبية التي وجدت عبر التاريخ، التي اعتدنا على تطبيقها على مختلف ظواهر الرواية الأوربية"[1].

والأمر الثاني هو أن باختين يطلعنا على ماهية تعدد الأصوات أو البوليوفونية في الرواية، يوقفنا على تعريفها الذي يتلخص في تداخل العديد من الأصوات والنغمات الموسيقية، وتشكل هذه الأصوات المتعددة نغمًا متلائمًا ومتوائمًا تطرب له الآذان، وبالمثل لو نظرنا إلى تعدد الأصوات في العمل الروائي سنصل إلى ذات الفائدة، فهذا التناغم وقف باختين على حقيقته في أعمال دوستويفسكي.

وكذلك يقرر باختين أن دوستويفسكي يختلف في نمطية الإبداع الروائي عن سابقيه، فجاءت إبداعاته ذات طابع خاص، ولا نبالغ إن قررنا أنه من بنى الفكر الباختيني وأسس له، وكافة ما خرج به من مصطلحات وقف عليها من خلال قراءاته لإبداعات دوستويفسكي، التي لاقت رواجها واقتحمت عالم الإبداعات الأدبيةو"بعد دوستويفسكي دخلت التعددية الصوتية polyphonyبقوة عالم الأدب... إنه يجتاز في حواريته، خصوصًا بالاستناد إلى الخبرة الذاتية لشخصياته، عتبة من نوع خاص، وتحقق حواريته نوعًا خاصًا (متميزًا) وجديدًا من أنواع الحوارية"[2].

فباختين يقرر أن روايات دوستويفسكي خير معين استقى منه نمطية تعدد الأصوات، وبعدها لاقى هذا المصطلح رواجه على نطاق واسع في الروايات الغربية وكذلك ظهرت في الروايات العربية، والبحوث التي اتخذت من تعددية الأصوات في الأعمال الروائية كثيرة بحيث لا يمكن تعدادها في بحثنا هذا، وغاية ما يلتفت إليه البحث هو استلهام باختين للبوليوفونية خاصة من رواية "الأخوة كرامازوف، فتلك الرواية وحدها

(1) ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي،ص11.

(2) تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ص127.

تمتلك خاتمة متعددة الأصوات تمامًا، غير أنه لهذا السبب بالذات بقيت الرواية، من وجهة نظر مونولوجية خاصة غير منتهية"[1].

خلاصة القول أن تعدد الأصوات يظهر ما يحويه العمل الروائي من العلاقات الحوارية التي تتجلى آثارها في كل مكان، بل تظهر في شتى ظواهر الحياة الإنسانية التي يمكن للمرء إدراكها وتأملها، فلطالما هناك وعي وإدراك؛ لا بد أن تتولد التعددية بمستوياتها المختلفة ويتولد عنها مجتمعة النمطية الحوارية، وذلك مآله أن الطبيعة البشرية تختلف عن الطبيعة الجامدة التي تعتمد على العلاقات الآلية، فتلك من البديهي أن نعرف أنها تفتقر إلى التناغم أو التواؤم الذي يؤدي إلى الطبيعة الحوارية، وهذا ما ابتعد عنه دوستويفسكي في أعماله بصورة قاطعة، لأنها لا تعطي منفعة في فهم وتفسير حياة وتصرفات الإنسان، ولا تتناغم معها بطبعها، ولا يمكنها أن تشكل معه تعددية صوتية أو لغوية أو حوارية، لذلك فكل علاقات العناصر والأجزاء الداخلية والخارجية للرواية تحمل طابعًا حواريًا[2].

ثالثا :التعدد اللغوي(multilingualisme):

لقد تناولنا في المبحث الأول من هذا الفصل قضية التعدد اللغوي، باعتبارها سمة لا تخلو منها كافة المجتمعات بمختلفها على مر الزمان، والآن يحاول البحث الوقوف عند المصطلح ذاته ولكن سيقتصر على ماهية التعدد اللغوي في منظور ميخائيل باختين.

ولكن عليه أن يقف أولًا عند مصطلح آخر أثاره باختين، وربما يكون لهذا المصطلح علاقة بمصطلح التعدد اللغوي، وهو مصطلح التنوع الكلامي، والذي تناوله باختين وتحدث عنه في بعض مؤلفاته، فقد قرر أن "الأشكال التأليفية لإدخال وتنظيم التنوع الكلامي في الرواية التي توفرت لدينا خلال التطور التاريخي لهذا الجنس في مختلف

(1) ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص59.

(2) نفسه، ص59، 60.

أنواعه شديدة التنوع"[1]، فإذاما أمعنا النظر فيما قاله باختين سنجد أنه أطلق مصطلحين مختلفين وهما الأشكال التأليفية والتنوع الكلامي، وأظهر أن بينهما علاقة ترابط على مستوى بعيد، فالأشكال التأليفية هي التي تنظم التنوع الكلامي داخل كل شكل، فـ"كل شكل من هذه الأشكال يرتبط بإمكانات أسلوبية معينة، ويتطلب أشكالًا معينة من المعالجة الفنية "للغات" التنوع الكلامي المدرجة في الرواية"[2].

وغاية ما أراد البحث التنبيه عليه بإيراد هذا المصطلح هو القول بأن هناك مغايرة واختلافا واضحا بين ما يعنيه باختين بالتنوع الكلامي وما يعنيه بالتعدد اللغوي، حتى وإن كان كل منهما ينبع من طبيعة الحوارية في العمل الروائي كما سبق الحديث عن ذلك، وهناك سبب آخر يكمن وراء تناول هذا المصطلح والتفريق بينه وبين التعدد اللغوي وهو أن حديثه عن المصطلحين كل واحد في موضعه ولكن بأسلوب موحد ومتشابه إلى حدٍ كبير، فكما ورد في البحث آنفًا تناوله للتنوع الكلامي، نظر إليه حين يتطرق إلى التعدد اللغوي أو اللساني؛ الذي بدأ الحديث عنه بقوله: "إن الأشكال التوليفية المتصلة بإدخال وتنظيم التعدد اللساني في الرواية، التي هي أشكال مشيدة خلال النمو التاريخي للجنس الروائي بمختلف مظاهره، لعلى درجةٍ كبيرة من التنوع. فكل واحد من تلك الأشكال، موصول بإمكانات أسلوبية معينة، يتطلب تشييدًا أدبيًا صحيحًا لمختلف اللغات"[3].

فإذا أمعنا النظر في تناول باختين وحديثه عن كل من المصطلحين كل في موضعه، سنجد أنه تناولهما بأسلوب متشابه، بل إن البعض ربما يتوهم أنه يتحدث عن مصطلح واحد وليس مصطلحين مختلفين، وهذا غاية ما أرادالبحث الوقوف عنده والتنبيه عليه في هذا الموضع.

(1) ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة بالجمهورية العربية السورية،ط1 ، دمشق، 1988م، ص63.

(2) نفسه، ص63

(3) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص73.

رابعا :الكرنفال(Lecarnval):

مصطلح الكرنفال من المصطلحات التي شاع استخدامها على نطاق واسع في مختلف البلدان العربية فضلًا عن البلدان الأجنبية التي ظهر فيها المصطلح، وربما يستخدمه العامي والمثقف على حدٍ سواء، ولكن هذا الشيوع لا يجعلنا نجزم بأن مفهوم المصطلح عند كافة الأطياف واحد، فربما يختلف من مجتمع لمجتمع أو من فئة إلى أخرى، وعند استشارة المعاجم للوقوف على معنى المصطلح وما يهدف إليه سنجد أن كلمة "كرنفال [مفرد]: جمعها كرنفالات: وهي تعني احتفالات ومسيرات رقص وغناء ولهو، تقام عادة في الأسبوع الذي يسبق الصّوم الكبير لدى المسيحيين"[(1)]، أي أن منشأ المصطلح في الفئات المسيحية في المجتمعات الأوروبية، ومنها ذاع استخدامه في كل البلدان شرقًا وغربًا ليدل على الاحتفالات بشكل عام.

وقد أشار أغلب من قاموا بتعريف هذا المصطلح إلى هذا المعنى وأكدوا أنه مصطلح "فرنسي carmavalوهو بالإنكليزيةcarmivalوهو عند النصارى الكاثوليك أسبوع احتفال وترفيه يسبق مدة الصوم الكبير التي تدوم أربعين يومًا وتنتهي بعيد الفصح.... وأصل معناها: «تخفيف اللحم» أو «ترك اللحم» إشارة إلى أن صوم النصارى عبارة عن الامتناع من أكل اللحم"[(2)]،

فالكرنفال بشكل عام يعبر عن ثقافة شعبية لفئة بعينها وتصدرت هذه الثقافة لكافة أنحاء العالم. لذلك تبناها باختين وتعرض لها كأحد أنماط الثقافة الشعبية المؤثرة على فكر الكاتب أو المبدع، فقد استوضح باختين أن للكرنفال تأثيرا كبيرا على المبدع للنص الأدبي، بل إنه يعد الكرنفال جنسا أدبيا له ماهيته وحدوده الفاصلة، ذلك أن الكرنفال يتميز بلغة حسية ورمزية نابعة من الأفعال والإشارات الشعبية والجماهيرية أثناء الاحتفال،

(1)أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، مج3، ص1924.

(2) ف.عبد الرحيم، معجم الدخيل في اللغة العربية الحديثة ولهجاتها، دار القلم،ط1،دمشق، 2011م،ص177.

فهو بمثابة المهرجان الذي يخلو من مهنة التمثيل، وتظهر فيه مشاركة كل فردٍ على حدة، فلا يتوقف الأمر على أشخاص بعينهم دون آخرين[1].

وقد استوضح باختين ماهية الكرنفال وحضوره الفعال في روايات دوستويفيسكي، وقد استنبط من تلك الأفعال الكرنفالية عنده العديد من المفارقات والمتضادات ذات الطبيعة الازدواجية فـ"صور الكرنفال كلها مزدوجة: فهي توحد في داخلها قطبي التغير والأزمة معًا: الميلاد والموت (صورة الموت المشحون بالدلالات)، المباركة واللعن (اللعنات الكرنفالية الكهنوتية التي تدعو إلى الموت والحياة في الوقت نفسه)، الثناء البذاءة، الشباب والكهولة، الرفعة والضعة، الوجه والظهر، الغباء والحكمة....."[2].فالصورة الكلية للكرنفال تحمل الفعل ونقيضه، وذلك لأن الكرنفال لا يحكمه تنظيم بعينه يوحد الأفعال والحركات كالصلاة وغيرها من الطقوس الدينية الرسمية.

وقد تطرق باختين إلى الحديث عن المحاكاة الساخرة (الباروديا)، فقد عده باختين أحد الأجناس الكرنفالية، واستنبطها من الرواية الهزلية التي تعكس كافة أطياف المجتمع، فالكاتب يستحضر في روايته الهزلية مستويات اللغة الأدبية المكتوبة والمتحدث بها في عصرها[3].

ويشير باختين إلى أن المحاكاة الساخرة تتجلى في كل شيء، فهي لا ترتبط باللغة أو العمل الإبداعي فقط، فمنذ العصور القديمة وهناك ارتباط بين الباروديا والاحتفالات الكرنفالية في العهود القديمة التي كانت تعمد إلى المحاكاة الساخرة لكل شيء حولها، ولا

(1) جون ستوري وميخائيل باختين وأخرين، الكرنفال في الثقافة الشعبية، تر: خالدة حامدة، منشورات المتوسط ، ط1،إيطاليا، 2017م، ص49.

(2) نفسه، ص55.

(3) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص73.

تعني الباروديا الرفض للموضوع الأصلي الذي تحول إلى محاكاة، وذلك من منطلق أن لكل شيء باروديا خاصة به، وهو ما يعرف بالجانب الضاحك له[1].

وقف باختين على آلية المحاكاة الساخرة وحضورها في النماذج الأدبية من خلال روايات ديستوفسكي، ف "لكل بطل بارز في رواياته هناك بدائل عدة يحاكونه بسخرية وبطرق شتى"[2]،

فحتى لو كان طابع الجدية يغلب على البطل، يوجد له ديستوفسكي بدائل عدة يحاكونه لتظهر النزعة البارودية على عمله الروائي فالباروديا هي أحد العناصر الفعالة لإيجاد طابع الكرنفالية في العمل الإبداعي، وإن جملة ما قرره باختين عن المحاكاة الساخرة لا يخرج عن الطابع الغالب على أغلب الشعوب في مختلف الأقطار، فالمحاكاة الساخرة نلمسها كذلك في الإبداع الأدبي العربي الحديث والقديم، والنماذج على ذلك أكثر من أن تذكر في هذا المجال، ولكن تكفي الإشارة إلى ذلك.

خامسا: التناص (InterTexte):

لقد توصل باختين إلى أن هناك علاقة قائمة بين بعض النصوص وبعض المرجعيات الأدبية أو التاريخية أو البيئية... وإن كان هذا يؤول إلى مصطلح الحوارية بشكل عام؛ إلى أن التعبير عنها بمصطلح التناص يعتبر أكثر تحديدًا من التعبير بمصطلح الحوارية الذي يعتبر أكثر شمولًا واتساعًا.

وقد عبرت الباحثة البلغارية جولياكريستيفا)(GuliaKristevaعن تلك الأنماط التعبيرية بمصطلح التناص أثناء تقديمها لميخائيل باختين، بعد أن وقفت على تناوله للمصطلح دون التصريح به، وهذا يعطينا وقفة أمام أمرين؛ الأول منهما وهو ابتكار باختين

(1) جون ستوري وميخائيل باختين وأخرين، الكرنفال في الثقافة الشعبية، ص58.
(2) نفسه، ص58.

لمصطلح التناص دون التصريح به، والثاني هو ولادة مصطلح التناص الباختيني وازدهاره على يد الباحثة البلغارية جوليا كريستيفا[1].

وينبع التناص كما حدد ماهيته باختين من تعالق الألفاظ وإيحائها إلى دلالات أخرى تنبع عن تجانس اللفظين أو التعبيرين في وجه من الأوجه، وذلك ما جاء به تودوروف في كتابه الماتع "ميخائيل باختين.. المبدأ الحواري"، ووضح أن التناص ينشأ حين"يدخل فعلان لفظيان، تعبيران اثنان، في نوع خاص من العلاقة الدلالية ندعوها نحن علاقة حوارية. والعلاقات الحوارية هي علاقات (دلالية) بين جميع التعبيرات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي"[2].

نستنبط من هذا التعبير الباختيني أن تعالق الألفاظ وتوجيهها إلى دلالة تعمل بدورها على خدمة النص أو الفكرة، هذا ما يعرف بالتناص في فكر ميخائيل باختين، وهذا ما دأبت عليه الباحثة جوليا كريستيفا وطورت منه لتصل بنا إلى مصطلح التناص أو نظرية التناص عموما التي عملت على إعادة قراءة النصوص الإبداعية من جديد، والتناص يعتبر نطاقا ضيقا يندرج تحت نطاق أوسع منه وهو ما ابتكره باختين وعبر عنه كما أسلفنا سابقًا بمصطلح "الحوارية"، ذلك المصطلح الذي يحمل في طياته طاقة تعبيرية كبيرة تسمح بانشقاق كل هذه المصطلحات عنه، ويكون مآلها جميعًا إليه.

وغاية التناص في فكر باختين تتضح من تقريره بتعالق النصوص وحواريتها مع بعضها بعضا، ولا يتحكم في هذا التعالق زمن بعينه أو مكان بعينه عند أبناء اللسان الواحد من المبدعين، فكل ما يقال الآن –في اعتبار باختين– حتمًا قد قيل من قبل

(1) تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ص121.

(2) نفسه، ص122.

بصورةأو بأخرى، وربما يكون طرأ عليه بعض التغيير في اللفظ، ولكن كنه الفكرة لا يزال قائمًا في كلٍ من التعبيرين[1].

ويحق للبحث هنا أن يمعن النظر قليلًا فيما أقره باختين، ويؤمن بتعالق النصوص وتشابهها على نطاق واسع على مر العصور، ولكن لا يمكن الجزم بضرورة تكرارها عفو الخاطر على مدى بعيد، ولعل هذا لو صح يندرج تحت طائلة الحوارية التي تتضح معالمها في كل الأشياء وخاصة في اللغة، ولكن التناص على وجه الخصوص ربما يأتي قليلًا عفو الخاطر، ولكن الغالب عليه أن يجيء عن قصد في إيماءة إبداعية لربط الحدث أو الفكرة بما يناسبها لتعزيز الفكرة وإثرائها على نطاق أرحب وأوسع، وهناك ما يعزز هذا الزعم وهو ظهور أنماط مشابهة لنظرية التناص وتشابه النصوص بين القديم والحديث في تراثنا الأدبي القديم، وأشير إليه في العديد من المصنفات النقدية، وهو ما عبر عنه بقضية "السرقات الشعرية".

خلاصة القول يمكن التقرير مما سبق وما عرض من عناصر جاءت معبرة عن الفكر النقدي الابتكاري لميخائيل باختين؛ بأن كل تلك العناصر تعبر عن الفكر الخالص لباختين، حتى وإن جاء البعض منها عبارة عن إيماءات عابرة إلا أن تلك الإيماءات تعتبر هي النواة والبذرة التي ظهر من خلالها المصطلح واستوى بين يدي الدارسين والباحثين، بل إن أغلبها لا يزال بحاجة إلى مزيد من البحث والتنقيب للخروج بنتائج أكثر إبهارًا ونفعًا في الحقل اللساني.

ويعد باختين بحق هو المفكر والمنظر الأول للقرن العشرين، حيث إنه أثار العديد من النظريات والمصطلحات التي قامت على غرارها أعداد هائلة من الأبحاث والدراسات الأكاديمية التي توصل أغلبها إلى نتائج هادفة، ولا بد من التنويه في هذا المقام إلى أن

(1) تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ص 124.

بعض النظريات التي مهد لها باختين واستظهرها من جاء بعده من تلامذته وشاع اقتران اسمه بها يدين بالفضل لباختين الذي أرسى لهذه النظرية القواعد التي تستوي عليها، ولا أدل على ذلك من نظرية التناص التي أظهرتها جوليا كريستيفا، مستنبطة إياها مما عناه باختين بمصطلح تعالق النصوص.

المبحث الثالث: إشكالية مصطلح التعدد اللغوي في الرواية.

تكاثرت المناهج التي استحدثها علماء الغرب وخاصة في الحقل اللغوي، فمنذ عصر النهضة الأوروبية خرجوا بالعديد من المصطلحات والنظريات التي تهدف إلى إظهار جماليات النص الإبداعي، ومن حيث إننا بصدد مصطلح التعدد اللغوي الذي يتولد "عندما تجتمع أكثر من لغة في مجتمع واحد، أو عند فرد واحد ليستخدمها في مختلف أنواع التواصل"[1]؛ لأن تلك الظاهرة قد تعم كل المجتمعات على المستوى العالمي، ولا يستأثر بها مجتمع دون آخر.

وقبل الإيغال فيما هدف إليه هذا المبحث وهو التعرض لإشكالية مصطلح التعدد اللغوي في الأدب بعمومه دون تخصيص، كان لزامًا الوقوف عند النظرة الاجتماعية للمصطلح والتي تتلخص في كون المصطلح يدل على "مجتمع يُقرّ بوجود وبتعايش لغتين أو أكثر من أجل تأمين حاجات التواصل بين أعضاء الجماعة"[2]، فتلك النظرة تعني تواجد أكثر من لغة في مجتمع واحد، قد تحيا لغة بعينها في مقاطعة أو ناحية، وتعم باقي النواحي في المجتمع لغة أخرى، لذا يمكن الجزم بأن المقصود بالتعدد اللغوي وفق هذه النظرة هو تواجد أكثر من لغة في مجتمع واحد أو وطن واحد بحيث تمثل لغة القوم هويتهم التي لا ينفكون عنها، ويؤدي المزج بين اللغتين إلى ظهور لهجة تعبر عن ذلك

(1) باديس لهويمل، ونور الهدى حسني، مظاهر التعدد اللغوي وانعكاساته على تعليمية اللغة العربية،ص103.

(2) بيار آشار، سوسيولوجيا اللغة، تعريب: عبد الوهاب تزو، منشورات عويدات، ط1، بيروت، لبنان، 1996م، ص49.

التمازج، فـ"تتشابك هاتان اللغتان حتى داخل الجمل المنطوقة بحيث أن الانتقال من لغة إلى أخرى يتم دون استعمال علامات النبر أو غيرها، وفي حال أخذنا في الاعتبار وعي المتحدثين، فإن اختلاف اللغات يبدو جليًا لديهم"[1]، وهذا بدوره ينبع عن تواجد جماعتين في مجتمع واحد، لكل جماعة لغتها الخاصة في البداية، فتحتم عليهم طبيعة التماهي الاجتماعي التواؤم وفق لهجة تجمع بين اللغتين، وعليه يصبح التقارب الصوتي عند الانتقال إلى إحدى اللغتين بسيطا ودون الاتكاء على تلك الفروقات الصوتية التي تعد جزءًا لا يتجزأ من صميم اللغة وطبيعتها.

وكما تمالتعرض أنفا إلى ذلك المجهود الكبير الذي بذله باختين طيلة مسيرته العلمية وقرر البحث أنه من الجحود أن ينسب الفضل إليه وحده، فيتضع لمن لديه أدنى نظر بمؤلفاته أنه خرج بأغلب تنظيراته ومصطلحاته وخاصة مصطلح التعدد اللغوي "خلال تحليله لدوستويفسكي، حيث اكتشف شكلا جديدا في الفن الروائي هو الشكل الحواري المتعدد اللغات والأصوات وأشكال الوعي، هذا الشكل الذي لا يعترف بالمطلق والمقدس والنهائي، بل إن كل شيء لديه نسي وغير مكتمل"[2]، أي أنه يفتقر إلى مزيد من البحث والتنقيب، وهذه تعتبر قناعة كل عالم في مجاله، فلولا هذا المبدأ لما رأينا ما نراه الآن من التقدم العلمي في شتى مناحي الحياة.

أولا:شيوع مصطلح التعدد اللغوي:

معهود أن اللغة هي قوام العمل الأدبي ومادته التي بها يتكيف ويتشكل، وبها يسمى عملًا إبداعيًا، وفي مجال البحث الباختيني عن اللغة تبين أنه يفصل في إطار اللغة، فهناك لغة تحمل بالمعاني والإشارات وتوغل في الرمزية، وغيرها مباشرة وجافة، فـ"اللغة

(1) بيار آشار ، سوسيولوجياللغة ص75،76.

(2) عبد المجيد الحسيب، الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع،ط1، الأردن، 2014م، ص 50.

التي اهتم بها ليست اللغة النسق ذات البنية الساكنة والثابتة بل اللغة الحوارية المحملة بالقصدية والوعي والإيديولوجيا التي تكشف لنا عن مختلف أشكال الوعي وأنماط العلائق القائمة بين الشخوص، وعن القصدية المحركة لسلوكاتهم وأفعالهم. وقد ميز باختين عن طريق اللغة بين شكلين في الفن الروائي: الشكل المتعدد اللغات (الديالوجي)Dialogue والشكل الأحادي اللغة (المونولوجي)Monologue"[1]، لذلك فقد حظي جانب اللغة باهتمام الباحثين في الحقل اللغوي والأدبي، وأخذ مصطلح التعدد اللغوي طريقه في الانتشار في المحافل العلمية الروسية والأوروبية، وذلك مآله إلى أن آراء باختين "لعبت دورًا كبيرًا في تطور الدراسات النقدية سواء داخل روسيا أو خارجها، وقد شكل اكتشافه من طرف الغرب حدثًا ثقافيًا مهمًا استقطب اهتمام الكثير من النقاد والدارسين إلى درجة أن جل المهتمين بنظرية الرواية وتحليلها متحوا من نظريته وانطلقوا منها في صياغة أفكارهم ورؤاهم"[2]، وخاصة أنه وضع القواعد والحدود الفاصلة في كيفية استشفاف اللغة المعبرة عن العمل

الإبداعي عن غيرها من اللغات التي ربما لا توغل في تحمل المعاني الغائرة، ومن منطلق التعددية في اللغة يرى باختين أن "الكاتب والسارد المفترضين، يأخذان معنى مغايرًا تمامًا عندما يدخلان إلى الرواية كموجهين لمنظور لساني ولرؤية خاصة للعالم وللأحداث، ولتقييمات وتنبيراتخاصة سواء بالنسبة للكاتب ولخطابه المباشر الحقيقي، أو بالنسبة للسرد وللغات الأدبية (العادية)"[3]، فهذا الزعم يمثل عند باختين بداية انطلاقه للتقعيد لتمازج الأصوات والخروج بمصطلح التعدد اللغوي.

ومعلوم لدى أغلب المعنيين بالدرس النقدي والأدبي واللغوي أن هناك جهودا كثيرة سبقت باختين، لا يمكن أن نغفلها أو نقلل من شأن ما توصلت إليه بخصوص الفن الروائي، وتعتبر هذه الجهود من أساسيات تطور هذا الفن على مر التاريخ، وهذا ما أقره

(1) عبد المجيد الحسيب ،الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، ص54،55.

(2) نفسه ،ص64.

(3) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص82.

الناقد عبد المجيد الحسيب بقوله: "على الرغم من أهمية الجهود النظرية التي قدمها كل من هيجل(FriedrichHegel)ولوكاتش(GyorgyLukacs)وغولدمان(Goldman) للفن الروائي إلا أن هذه الجهود ظلت في حاجة إلى مناقشة وتطور من أجل تخليصها من تجريديتها ومثاليتها والإنصات للفن الروائي في تعدديته وانفتاحه، وقد قامت مدرسة فرانكفورت بجزء منه هذا الدور...، أما الناقد الروسي ميخائيل باختين فقد حقق قطيعة معرفية من خلال صياغته الجديدة والمغايرة لنظرية الرواية"[1]، فما يعني البحث هو أن باختين نظر في الآثار الإبداعية القديمة والمعاصرة له بنظرة مغايرة عن هؤلاء النقاد ما جعله يخرج بجملة من المصطلحات والنظريات التي لا زالت قائمة في الدرس اللغوي والنقدي إلى الآن. وجل ما هدف إليه باختين في تلك الآونة هو محاولة "التخلص من التحليل الأيديولوجي المضموني الصرف راسمًا لنفسه أفقًا نقديًا مغايرًا يعتبر الشكل والمضمون شيئا واحدا داخل الخطاب المعتبر بمثابة ظاهرة اجتماعية"[2].قد وفق في هذا الأمر، وخرج علينا بمصطلحات لم تكن معهودة في الدرس اللساني والنقدي من قبل، وشغلت هذه المصطلحات قاعات البحث والدرس للتعرف على ماهيتها وحل إشكالياتها وإعادة قراءة النص الإبداعي بمقتضاها.

وقد بدأ اللغويون والنقاد في تعرضهم لهذا المصطلح بتحديد ما يرمي إليه، حيث خرجوا بمصطلحات أخرى مثل الثنائية اللغوية والازدواجية اللغوية كما سبق وأن تم التعرض لهم من قبل، فتحديد ماهية تلك المصطلحات الفرعية هي من صميم التعرف على ماهية مصطلح التعدد اللغوي، فالثنائية ترمي إلى "وجود لغة واحدة بمستويين مختلفين: واحد عامي والثاني فصيح عند شعب ما، وذلك كوجود اللغة العامية بجانب اللغة الفصحى عند العرب"[3]، وبهذا التعريف سنجد أن الثنائية اللغوية طبيعة متأصلة في

(1)عبد المجيد الحسيب، الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، ص40.

(2) نفسه، ص42.

(3) إيميل بديع يعقوب، موسوعة علوم اللغة العربية، دار الكتب العلمية،ط1،ج5،لبنان، بيروت، 2006م، ص20.

كل مجتمعات العالم ولغاته، فهي لم تكن سمة للغة دون أخرى، أو تتسم بمحددات إن توافرت تحتم وجودها، ولكن كل لغة منها فصيح ومنها عامي، أو ينشق عن اللغة الفصيحة عدة لهجات أخرى ليتواجد ما يعرف بالثنائية اللغوية.

أما الازدواجية فهي تعني "وجود لغتين مختلفتي الجذر كالفرنسية والألمانية أو كالعربية والأرمنية مثلًا عند شعب ما"[1]، فباحتواء التعدد اللغوي لكل من الثنائية والازدواجية نرى أن له انتشارًا على نطاق واسع يحتم تواجد دراسات وبحوث تحدد تواجده في ثقافات وإبداعات مختلف المجتمعات العالمية بلغاتها المختلفة، ومن هذا كذلك نستنبط ذلك الانتشار الواسع للمصطلح على عكسه من المصطلحات الأخرى التي ربما تتحدد بمحددات تحتم عليها التواجد من عدمه، وحتمًا لن تخرج طبيعة المجتمعات الناطقة باللغة العربية عن هذه القاعدة العامة، فقد تعرضت الدراسة من قبل لنمطية الازدواجية اللغوية والثنائية اللغوية، وقررت–حينها– أن هذه طبيعة لا ينفك عنها مجتمع بشري شريطة أن يكون مزيجًا من الأصول المختلفة، ولا ينحصر في جماعة واحدة تجمعها ثقافة واحدة ولغة واحدة، وتلك فطرة جبل الله عليها عباده، وهذا ما تناوله باختين تحت مصطلح التهجين، الذي يعني "المزج بين لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضًا التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية أو بفارق اجتماعي أو بهما معًا" [2].

انصبت أغلب جهود باختين منذ دخوله حقل اللغة والنقد على الإبداع الروائي بشكل خاص، ففي البداية استهدفته أعمال دويستيوفسكي ورابليه، الذي كانت أعمال الأخير مناط دراسته في رسالته للدكتوراه مما جعله يحدد توجهه في العمل الروائي، وخاصة أن للرواية "تمييزًا عن الشعر، تعزز تنوع الملفوظات؛ لأن هذا التنوع هو من صميم تمثيل اللغة، وهو مظهر من المظاهر الأساسية المشكلة للرواية"[3]، وكان عاملًا رئيسيًا للخروج

(1) إيميل بديع يعقوب،موسوعة علوم اللغة العربية ، ص20.

(2) عبد المجيد الحسيب، الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، ص59.

(3) تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري ، ص117.

بتلك النظريات والمصطلحات التي أثرت عنه وكانت محل النظر للباحثين والدارسين منذ سبعينيات القرن الماضي إلى وقتنا هذا.

إن من أهم أسباب شيوع مصطلح التعدد اللغوي أن باختين لم يكتف باتخاذ نماذجه للتدليل عليه من الأعمال الروائية الروسية فحسب، بل إنه تخطى الحواجز وأعمل نظره في الإبداعات الروائية لأعلام من الأقطار الأخرى، ذلك لأن بحثه يندرج تحت علم اللسانيات الذي يحتم عليه قياس مدى انتشار الظاهرة واتساعها، ومعرفة مدى استحواذ نوع روائي معين عليها أكثر من غيرها، وهو يوضح هذا النهج قائلًا: "لقد انتظم التعدد اللساني في شكله الأكثر وضوحًا، وبنفس الآن، الأكثر أهمية تاريخيًا، داخل نصوص ما يسمى بالرواية الهزلية؛ وممثلوها الكلاسيكيون هم هنري فييلدنغ(Henry FleldIng)، سوليت(Solit)، ستيرن(Laurence Sterne)، ديكنز(Charles Dickens)، ثاكريي (William THackeray) في إنجلترا، وهيبيل(MichaelHieble) وجان بول ريتشر(Jean Paul Richter) في ألمانيا"[1]، فلنعمل النظر في قوله "الأكثر وضوحًا" نستجلي منها أن تلك الظاهرة تبدو واضحة المعالم في الأعمال الهزلية بشكل خاص، حتى وإن كان استنبطها قبل ذلك بمراحل في أعمال دوستويفيسكي ورابليه.

لقد كرس باختين جل اهتماماته في التعدد اللغوي على الرواية بشكل خاص، وهذا المنحى منه جعل المتلقي للمصطلح يحاول النظر في تلك الإشكالية وقياس ما ذهب إليه بتحليل علمي سليم وهو يهدف إلى أحد أمرين: إما أن يؤكد ذلك النهج الباختيني، أو يعدل ويستدرك عليه أمرًا ربما لم يلتفت إليه، واتضح للمتابع لتطور مصطلح التعدد اللغوي أنه يعلق بالرواية أكثر مما يعلق بغيره من الأجناس الإبداعية أو الأدبية، وذلك لأن هناك وحدات تركيبية تتضافر وتتواجد على وجه العموم في العمل الروائي "فتمتزج هذه الأنماط داخل الخطاب الروائي خالقة تركيبًا لغويًا وأسلوبيًا يميز الجنس الروائي عن

(1) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص73.

غيره من الأجناس الأدبية، وهي تهدف إلى خلق صورة للغة الرواية إلى جانب وحدات تركيبية أخرى تساهم بدورها في مبدأ التعدد اللغوي داخل النص الروائي وأهم هذه الوحدات التركيبية: الثنائية الصوتية، الأجناس المتخللة، خطاب الكاتب، التناص، السخرية..."[1]، وهذا يعتبر بمثابة التلقي النقدي لمصطلح التعدد اللغوي لدى مختلف النقاد، فهذه تعتبر قاعدة عامة لم يختلف عليها أحد ممن تناولوا المصطلح بعد باختين، وما عزز هذا الزعم ذلك الكم الهائل من الدراسات والبحوث التي عكفت على تناول مصطلح التعدد اللغوي وقرنته بالرواية بمختلف أجناسها.

كان التلقي النقدي لمصطلح التعدد اللغوي منذ أن خرج به باختين يسير وفق محددات وضعها باختين نفسه وأبدى الجميع الالتزام بها، فقد كان "الميراث النثري القديم المصدر الأصيل للرواية المتعددة اللغات، والذي يعتبر دوستويفسكي أحد روادها البارزين. وقد حدد باختين طرائق إبداع صورة اللغة في الرواية في ثلاثة أصناف: التهجين، تعالق اللغات القائم على الحوار. الحوارات الخاصة"[2]، فسارت دراسة التعدد اللغوي وفق تلك المحددات من منطلق الاتكاء على مصطلح الحوارية في العمل الروائي.

ثانيا:إشكالية مصطلح التعدد اللغوي في نقدنا العربي:

إذا ما أمعنا النظر في الدراسات اللغوية والنقدية العربية سنجد أن جهود باختين قد حازت على نصيب وافر منها منذ العقدين الأخيرين من القرن المنصرم إلى وقتنا هذا، ولا تزال بعض الدراسات تتخذ من المصطلحات التي تعزى إليه دراسات تطبيقية على الإبداع الأدبي العربي، فنلاحظ وجود كم هائل من الدراسات التي اعتنت بالحوارية وتعدد الأصوات والتناص والتعدد اللغوي في الأدب، وشكلت تلك الدراسات في جملتها سلسلة

(1) عبد المجيد الحسيب، الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، ص61.

(2) نفسه، ص59.

نقدية تعنى بإظهار التلقي العربي للمصطلحات الباختينية وما مدى جديتها في تطبيقها على الأدب العربي.

والبحث في هذه الصفحات بصدد التعرض لإشكالية مصطلح التعدد اللغوي في النقد العربي، وقد اقترن مصطلح التعدد في نتاج باختين ومن جاءوا خلفه وتبنوا أفكاره بالرواية على وجه الخصوص، وهذا ما أرساه باختين نفسه عندما خرج علينا بالمصطلح، وجعله لصيقًا بالرواية دون غيرها من باقي الأجناس الأدبية، نظرًا لأنها أرحب من غيرها في إمكانية احتوائها لباقي الأجناس الأدبية، فـ"إن الجزء الأساسي في الرواية يكتب بالنثر حيث تكون الرواية أكثر تنوعًا وتعددًا من أي نوع آخر عرفه القدماء. فهناك أجزاء تاريخية، أجزاء بلاغية، أجزاء من الحوار؛ حيث تتبادل هذه الأساليب جميعها وتتناسج وتتعالق ببعضها بعضًا بأكثر الأشكال غنًى وتكلفًا وصنعية".[1]

فالرواية بطبيعتها جنس قابل لاحتواء التعدد بداخله أكثر من غيره، هذا إذا ما أردنا الحديث عن الرواية بشكل عام، ولكن في نقدنا العربي هناك من يرى أن مصطلح التعدد في حد ذاته مصطلح ولد في الغرب وتم تصديره إلى المشرق كغيره من المصطلحات، ولا يعني تصدير المصطلح عدمية تواجده قبل معرفته قبل وصوله إلينا، ولكن حقيقة ما يكشفه المتخصصون في علم اللغة الاجتماعي أن ظاهرة "التعدد اللغوي من الظواهر اللغوية المألوفة للغاية في العالم كله، كما يستطيع أي عالم لغة اجتماعي نظري أن يستنتج بسهولة من حقيقة أن هناك أربعة أو خمسة آلاف لغة مستخدمة في العالم في حين لا يزيد عدد دول العالم عن مائة وأربعين دولة"[2]، فغاية الأمر أن مصطلح التعدد اللغوي يمتد بجذوره ويتوغل بتوغل إحداث الاختلاف اللساني في الجنس البشري، ولكن يظل هذا مشروطًا بضرورة تواجد محاورة بين أصلين مختلفين في مكان واحد، ولعل هذا

(1) تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ص163،164.

(2)هدسون، علم اللغة الاجتماعي، تر: محمود عياد، عالم الكتب،ط2، القاهرة، 1990م، ص25.

الأمر ظهر جليًا في العهود القريبة التي انتشرت من خلالها دواعي الغزو والاحتلال، وهذا ما اتضحت دلائله في الأعمال الروائية الغربية منذ عهود قديمة نوعًا ما،وكذلك لا يخفى علينا أن مصطلح التعدد اللغوي له تواجد قوي وذو مغزى ودلالة لا يمكن إغفالها في الروايات العربية، والدليل على ذلك جملة من الروايات التي تم دراسة التعدد اللغوي فيها وأوضحت مدى أهميته وفاعليته في الإبداع الروائي.

لذلك حين ننظر في تلقي النقاد العرب للمصطلحات الغربية نلاحظ في البداية تضاربا في تحديد مفهوم المصطلح، ومن حيث إن ما يعني الدراسة في هذا المقام هو مصطلح التعدد اللغوي يمكن الوقوف على مثل هذا التضارب عند النقاد العرب، فنرى من جملة اللغويين العرب الناقد كمال بشر قد تناول مصطلح التعدد اللغوي على أنه ضرب من التنوع في اللغة الواحدة، ويعني بذلك التنوع أنه "أحد أشكال التغيير اللغوي الذي لا مناص منه بالنسبة للغات البشر؛ إذ بات التنوع –حسب كمال بشر– حتمية طبيعية تتجه باللغات نحو الانقسام والتشعب والتفرع، وهذه الحتمية ليست من طبيعة اللغة، ولكن مردها إلى عوامل تؤدي إلى هذا الاتجاه أو ذاك.... إلا أن كمال بشر لا يتحدث عن التنوع إلا في إطار اللغة الواحدة فقط"[1]، وهذا ما عبر عنه الباحثون بعد كمال بشر بالازدواجية اللغوية وهو انقسام اللغة الواحدة إلى أكثر من لهجة؛ تختلف كل منها عن الأخرى ولكنهم يجتمعون على هذه اللغة الأم، وقد فصل القول فيها سابقًا.

نلمس فى وقتنا الراهن تضاربًا وتباينًا كبيرًا في تلقي مصطلح التعدد اللغوي، فلا زالت إشكالية تحديد ماهية المصطلح قائمة مع كثرة البحوث التي دارت حوله في الحقل اللغوي والنقدي فضلًا عن تطبيقات المصطلح على الإبداع الأدبي العربي، فقد فرقت الناقدة حنان عواريب بين مصطلح التعدد اللغوي ومفهومه قائلة: "مصطلح التعددية

(1) حنان عواريب، مدخل إلى التعددية اللغوية نحو تصور شامل للمصطلح والمفهوم، مجلة الذاكرة، تصدر عن مخبر التراث اللغوي والأدبي في الجنوب الشرقي الجزائري،جامعة ورقلة، ع9جوان، 2017م، ص54.

اللغوية وكما يعتقد البعض تختلف فيما لو كانت مفهومًا عنها لو كانت مصطلحًا، فمنهم من يراها تنوعًا لغويًا وآخر يدرجها ضمن التباين اللغوي وعليه؛ تكون التعددية اللغوية شكلًا من أشكال التباين اللغوي الذي تنطوي تحته أشكال أخرى، كالثنائية اللغوية، والازدواجية اللغوية، والتباين المركب، كلغات الهجين والكريول"[1]، فقد جعلت التعدد اللغوي فرعًا عن التباين اللغوي الذي يمثل –على حسب رأيها– مصطلحًا عامًا يندرج تحته التعدد اللغوي بمشتملاته المحددة، وغيره من المصطلحات الأخرى، ولكن ينبغي الوقوف حول ما أقرته في النص السابق؛ وهو أننا لا نرى ضرورة في الخلط بين مصطلحي التباين اللغوي والتعدد اللغوي وجعل أحدهما عام والآخر خاص يندرج تحته بالضرورة، ويجب علينا الانطلاق في التنقيب عن ماهية المصطلح المحدد القائم بذاته من الناحية النقدية.

ومن أوجه التضارب في تحديد ما يرمي إليه مصطلح التعدد اللغوي أن يذهب الباحث لوسمِهِ بسمةِ إحدى مشتقات المصطلح، فقد عرض المبحث من قبل أن مصطلح التعدد اللغوي يندرج تحته مصطلحات أخرى كالازدواجية والثنائية على سبيل المثال، وقد جنح كمال بشر إلى إضفاء مصطلح التعدد اللغوي على جزء من أجزائه وهو الازدواجية اللغوية، التي تقوم على انشقاق اللغة الواحدة إلى عدة لهجات، وعلى العكس ذهب غيره من الباحثين إلى وسم المصطلح بسمة الثنائية اللغوية فحسب، وقرر أصحاب هذا الرأي أن "التعدد اللغوي هو توظيف لغات مختلفة في مجتمع واحد كما هو الحال في الفيدرالية السويسرية حيث تستعمل اللغات: الألمانية، والفرنسية، والإيطالية، على سبيل التساوي، وكما هو الحال في الفيدرالية الكندية حيث تستعمل الفرنسية في مقاطعة "كوبيك"، والإنجليزية في بقية المقاطعات"[2]، وهذا أيضًا يجعلنا ننظر إلى هذا الاختصار لمصطلح

(1) حنان عواريب ،مدخل إلى التعددية اللغوية نحو تصور شامل للمصطلح والمفهوم، ص55.

(2) عمر بوقمرة، التعدد اللغوي –قراءة في المصطلح والمفهوم والمظاهر–، الصوتيات ،حولية أكاديمية دولية محكمة متخصصة تصدر عن مخبر اللغة العربية وآدابها،جامعة البليدة2 لوسيني علي،ع19، جوان ،2017،ص103.

التعدد اللغوي بعين النقص والافتقار إلى بقية أجزائه المكملة، فما هذا إلا جزء من التعدد اللغوي الذي يرمي إلى معنى أعم وأشمل من الثنائية اللغوية.

ومن اللغويين والنقاد العرب من خلط بين مصطلح التعدد اللغوي والتداخل اللغوي، واختصره في "تواجد مجموعة من اللغات المستعملة بدرجات متفاوتة، ومن ذلك مثلًا ما حصل لبلاد المغرب العربي حين تعددت العوامل، كالفتح الإسلامي والغزو الإسباني والاستعمار الفرنسي، وتداخلت اللغات ببعضها بعضا، فأدى ذلك إلى تمازج اللغات فيما بينها وظهر ما يعرف بالتداخل اللغوي"[1]، وهذا التداخل اللغوي يظهر جليًا في المجتمع الجزائري كأحد الأمثلة التي يمكن أن ندلل بها على التداخل اللغوي، ولكن هذا التداخل والتمازج بين اللغات لا يعكس المفهوم الدقيق لمصطلح التعدد اللغوي، حيث إن هناك فارقا كبيرا بين وجود لغتين أو أكثر عند فرد أو جماعة، وبين تواجد لهجة موحدة تعود في أصلها لأكثر من لغة كما هو الحال في المجتمع الجزائري والمجتمع المغربي بجملته، فقد تعود اللهجة الجزائرية –على سبيل المثال– إلى ثلاث لغات مختلفة الجذور؛ وهي الأمازيغية والعربية والفرنسية، فتلك اللهجة يصح أن يعبر عنها بالتداخل اللغوي، ولكنها لا تمثل واقع التعدد اللغوي الذي يهدف البحث إلى رصد محدداته.

ثالثا: إشكالية مصطلح التعدد اللغوي في الرواية العربية:

تطورت الرواية العربية تطورًا ملحوظًا وخاصة في الجانب اللغوي منها، وذلك من جراء التأثر الواضح بالاندماج العربي والغربي الذي تولد نتيجة عن التداخل الثقافي في العصر الحديث، وقد أثبت الغربيون وعلى رأسهم ميخائيل باختين ريادتهم للتطورات اللسانية، ولا شك أن هذا كان له أثره الواضح على النتاج الأدبي العربي، و"بالنسبة إلى

(1) عبد الحميد بوترعة، واقع الصحافة الجزائرية المكتوبة في ظل التعددية اللغوية "الخبر اليومي"، و"الشروق اليومي"، و"الجديد اليومي" نموذجًا، مجلة الدراسات والبحوث الاجتماعية، جامعة الوادي، الجزائر،ع8،سبتمبر، 2014م، ص202.

الرواية العربية ونقدها، فإننا نعتقد أن تنظيرات باختين وكتاباته يمكن أن تكون محطة هامة في مسارها نحو التطور والتجدد، ذلك أن ميخائيل باختين ابتداءً من عشرينيات هذاالقرن السابق واجه نفس الأسئلة التي بدأت ثقافتنا العربية تواجهها منذ الستينيات، وما تزال، عبر التعرف –المتأخر دائمًا– على المناهج الألسنية والبنيوية والسيميائيةوالشكلانية"[1]، فبتخصيص كتابات باختين نجد أنه كان من أكثر اللغويين والنقاد الغربيين الذين ظهر تأثيرهم واضحًا وجليًا على الإبداع الروائي العربي، ولا شك في أن الرواية العربية مرت بمرحلة من الإرهاصات والتخبطات التي نتجت عن الانجرار الأهوج للحوق بركب التجديد، وهذا في حد ذاته يخرج لنا نصوصًا مشوهة عارية من أسس الإبداع.

وقد اتضحت معالم التنوع والتعدد اللغوي داخل العمل الروائي العربي على أيدي جيل من الروائيين الذين توفرت لديهم الدراية الكاملة بماهية التعدد اللغوي، وكيفية توظيفه في العمل الروائي، ولا شك في أن كتابات باختين لم تلق نصيبها من الظهور والانتشار في حياته في المجتعات الغربية فضلًا عن المجتمعات العربية، لذلك ترى الدراسة أن آثار القناعة بتنظيرات باختين ظهرت معالمها على الرواية العربية منذ تسعينيات القرن الماضي، وخاصة عند فئة الروائيين النقاد، تلك الفئة التي أعملت نظرها في النتاج اللغوي والنقدي لباختين، وتوفرت لديهم القناعة بكتاباته وتنظيراته، وانعكس ذلك على إبداعهم الروائي بطبيعة الحال، وذلك لأن باختين "قدم أجوبة نقدية وفكرية على جانب كبير من الأهمية، نستطيع أن نتفاعل معها وأن نحولها إلى خميرة لتفكير نقدي مخصب"[2]، وهذا ما تنبه له النقاد العرب مؤخرًا، فعمدوا إلى الانسياق خلف تنظيرات باختين في الحقل الروائي، لذا نجد تنظيراته قد لاقت رواجًا وانتشارًا في حقل الدراسات الأدبية والنقدية المعاصرة.

(1) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص21.

(2) نفسه، ص22.

والعبء الأكبر في رصد واقع إشكالية مصطلح التعدد اللغوي على الرواية العربية يتعلق بالجهود النقدية المبذولة في هذا الجانب، لأن "ناقد الرواية مطالب بأن يحلل مجموع تلك المكونات في تشابكاتها وتمظهراتها وامتداداتها الدلالية. وذلك أن حلَ المشكلات الأسلوبية يفترض، قبل كل شيء، نفاذًا أدبيًا وأيديولوجيًا عميقًا إلى الرواية، وهذا النفاذ يستتبع كذلك تقويمًا للرواية لا يكون فقط تقويمًا أدبيًا بالمعنى الضيق، بل أيضًا تقويمًا أيديولوجيًا"[1]، وباستقراء تلك الآثار على الرواية العربية سنلاحظ أن استيعاب الرواية العربية لتنظيرات باختين ومصطلحاته مثل التعدد اللغوي والصوتي والحوارية والتنوع قد بدأت في الظهور كما أسلفت الدراسة منذ نهايات القرن الماضي، وقد كان هذا الظهور في الحقل الإبداعي الروائي–على وجه الخصوص– ناتج عن مرحلة هامة أدت لظهوره، وهي مرحلة التلقي النقدي لتنظيرات باختين ومصطلحاته.

لذا نرى الناقد محمد برادة يجنح إلى ضرورة استظهار تلك النظريات وتعالقها في النصوص النثرية القديمة، من خلال إعادة قراءتها وفقًا لحوارية باختين وتعدديته، وذلك لأن الرواية العربية –تحديدًا– ذات طبيعة تاريخية، فـ"خصوصية الرواية العربية مرتبطة بقدرتها على أن توجد داخل التاريخ وجودًا إشكاليًا متفاعلًا، وعلى أن تعتمد التاريخ لحل مشكلاتها"[2]، وتلك الرؤى النقدية التي تعبر عن القراءة الأولية لفكر باختين قد أثرت في جملة من الروائيين العرب، وفي مقدمتهم الروائيون في بلاد المغرب العربي.

إنّ إشكالية مصطلح التعدد اللغوي في النقد العربي قد مر بجملة من المراحل، تعبر المرحلة الأولى منه على التغاضي التام عن جملة فكر باختين، وذلك منشؤه من عدم انتشار تنظيراته في الغرب فضلًا عن الساحة النقدية العربية، ولكنها انتشرت وذاعت على أيدي تلامذته، وصولًا إلى الخروج بنتاجه النقدي وتنظيراته حول الرواية وخاصة الجانب اللغوي منها، فتنبه إليها النقاد العرب وأولوا إليها اهتمامهم، وقد انعكست جل الجهود

(1) ميخائيل باختين ،الخطاب الروائي،ص22.

(2) نفسه، ص23.

النقدية في هذا الباب على النتاج الروائي واضحًا وجليًا، حتى أننا نجد صداه في أغلب الأعمال الروائية المعاصرة، وزاد الاهتمام باللغة الروائية، واستلهام مصطلحات باختين عند فئة الروائيين النقاد، الذين أفادوا من تجربتهم النقدية وانعكس صداها على الإبداعات الروائية، وحتمًا سيتعرض البحث لشيء من هذا في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف لواسيني الأعرج.

الفصل الثاني :

المستويات الصوتية في رواية"فاجعة الليلة السابعة بعد الألف " .

المبحث الأول:لغة السرد.

أولا:اللغة السردية المباشرة.

ثانيا: اللغة السردية التجسيدية.

المبحث الثاني:لغة الحوار.

أولا:الحوار الخارجي.

ثانيا: الحوار الداخلي.

المبحث الثالث:اللغة والأسلوب.

أولا:التكرار.

ثانيا:الانزياح.

ثالثا:الإيقاع.

تصدرت حوارية ميخائيل باختين الدراسات اللغوية والنقدية، وتفرع المبدأ الحواري عنده –بتعبير تزفيتان تودروف– إلى العديد من المباحث التي أثبتت جدواها في الدراسات الروائية الحديثة، خاصة المباحث المعنية باللغة الروائية، وتعددية الأصوات، ولعل تلك التنظيرات قد أثبتت جدواها في التطبيق على النص الروائي باختلاف لغات المبدعين، وتوصلوا من خلالها باقتران النص الروائي بالواقع التاريخي والحالي الذي يسير في إطاره العمل، وهذا مآله إلى أن العمل الروائي يقوم على إحداث محاورة فنية إبداعية بين عناصر النص، فأساسه يقوم على تحاور الأشياء وتماهيها فيما بينها منتجة تلك الأحداث الظاهرة والباطنة على حدٍ سواء، وهذه الأحداث مقترنة بتواجد الإنسان وتحاوره مع الأشياء، وهذا هو مبدأ الحوارية الذي يتولد عنه التعدد اللغوي، والتناص القريب أو البعيد، وغيرهما من الأساليب الموظفة داخل النص.

وذلك التعالق القائم على التحاور هو المنبع الأساسي للفن الروائي، وذلك الفن في أساسه يقوم على نظام لغوي يميز عملًا عن غيره وفق ما يتيسر للمبدع من مقدرة لغوية، تساعدهعلى التنقل بالأحداث، والمزاوجة بين أنماط ومستويات لغوية مختلفة، لذلك يقول باختين: "إننا بتنميتنا وأسلبتنا واختبارنا لكلام الآخرين، نحاول أن نخمن وأن نتخيل، كيف سيتصرف إنسان متوفر على السلطة في مثل هذه الظروف، كيف سيلقي عليها الضوء من خلال كلامه، في هذا الحساب التجريبي، تصبح صورة الإنسان الذي يتكلم وكلامه، موضوعًا للمخيلة المبدعة أدبيًا"[1].

لذلك فالإبداع الأدبي عامة يقوم على اللغة فهي قوام العمل الأدبي ومادته التي منها يتكون، ويبقى للمبدع فضل الاختيار والتنقل بين العناصر اللغوية لتشكيل إبداعه، لهذا يعتمد على المغايرة والتنويع في الخطاب الروائي، فقد يكثر أحيانًا من الاعتماد

(1) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص112.

على المباشرة في التعبير السردي، وفي حين آخر تحدو به إلى الإغراق في الرمزية والإيغال في التعبير، فالروائي يتحلى بمقدرة لغوية تؤهله لاستيعاب ثقافات مختلفة وكثيرة ومتنوعة، منها ما هو تاريخي ومنها ما هو واقعي، وتلك الثقافات التاريخية قد تصب بدورها في واقع الروائي من خلال اتصاله العرقي بها، وقد تصب في واقع غيره من الأجناس الأخرى، فيلتفت إليها ويستلهمها من باب المعايشة والاستلهام، ورصد المفارقات والاختلافات وتحسين الواقع المحيط من خلال رسالة بعينها يهدف إليها بين سطور روايته.

فالفن الروائي يستلهم أسسه من كافة النظريات والاتجاهات المعبرة عن الجنس البشري، فهي جنس تعبيري "غير منتهٍ في تكونه، مفتوح على بقية الأجناس الأدبية الأخرى ومستمد منها بعض عناصرها، مما جعل خطاب الرواية خطابًا خليطًا متصلًا بسيرورات تعدد اللغات والأصوات، وتفاعل الكلام والخطابات والنصوص، ضمن سياق المجتمعات الحديثة القائمة على أنقاض قطائع اجتماعية وإبستمولوجية مع مجتمعات القرون الوسطى"[1]، وأداة الروائي في رصد التحاور والتعالق بين الأجناس والأشياء المختلفة هي اللغة التي ينفذ بها في دواخل الأشياء، ويعبر بها –بطرقٍ سردية شتى– تفصح عن ثقافته وتنم عن مقدرته الفنية.

إن مبدأ الحوارية وتعددية الأصوات الذي نادى به باختين عمد من خلاله إلى التوغل في أعماق النص الروائي، وربطه بمؤثرات عديدة، فـ"الصبغة الغالبة على نظريته تتمثل في إحلاله البعدين التاريخي والاجتماعي محلًّا متميّزًا من عملية فهم النص الأدبي وتحليله فلم يعد المعنى مستمدًا من تحليل البنى الداخلية ووصف المكونات والإيقاع وإنما هو في نظر باختين يمر عبر تجذير هذا النص في سياقه

(1) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص7.

التاريخي والاجتماعي وحتى الأيديولوجي"[1]، ويكون بهذا قد أصل للعديد من النظريات التي تفرعت عن نظريته ورؤيته النقدية، ولعل أكثرها شيوعًا نظرية التناص والتعالقات النصية، وتعددية الأصوات وغيرها.

يرصد العديد من الباحثين ذلك التداخل بين مصطلحي الحوارية وتعددية الأصوات[2]، في حين أن كلا منهما له مادته التي يمكن من خلالها رصد ظواهره المتعلقة به، فالحوارية تنشأ عن التحاور المطلق دون تقييد أو اقترانه بشيء معين، في حين أن تعددية الأصوات تشير إلى ذلك التناغم الحادث من تعالق الأشياء وتماهيها فيما بينها منتجة دلالات مغايرة عما يظهر في المعاني المجردة، والتعددية الصوتية هي ما عبر عنها البعض بالرواية البوليفونية، و"الرواية البوليفونية هي التي تعتمد على تعدد المواقف الفكرية، واختلاف الرؤى الإيدولوجية، وترتكز كذلك على كثرة الشخصيات والرواة والسراد والمتقبلين، وتستند إلى تنوع الصيغ والأساليب، واستعمال فضاء العتبة، و توظيف الكرونوطوب(وحدة الزمان والمكان)، وتشغيل الفضاءات الشعبية الكرنفالية. وبتعبير آخر، تسعى الرواية التقليدية إلى الإكثار من السرد على حساب الحوار والمناجاة والأسلوب غير المباشر الحر، مع الانطلاق من رؤية إيديولوجية معينة، يتم ترجيحها سردا وتحبيكا وتخطيبا"[3].

من هذا يمكننا رصد المغايرة التي يشير إليها باختين بتعددية الأصوات في

---

(1) بسمة عروس، التفاعل في الأجناس الأدبية،مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة، مؤسسة الانتشار العربي،ط1،بيروت،لبنان،2010م، ص77.

(2) نفسه، ص78.

(3) جميل حمداوي، الرواية البوليفونية أو الرواية المتعددة الأصوات، مقال منشور بشبكة الألوكة، تاريخ ووقت الدخول: 28/ 5/ 2020م، الساعة:10صباحا رابط الموضوع: https://www.alukah.net/publications_competitions/ 0/ 39038/ #ixzz6OqNOTNMf

الرواية، وأهم أسسها أن يهدف الروائي إلى تنويع المواقف الفكرية التي يعتمد عليها في روايته من خلال تعديد الشخصيات داخل العمل الروائي، وهذا ما يتوالد عنه تغاير المواقف الأسلوبية المعبرة عن المواقف الفكرية، مفضيًا في نهاية الأمر إلى عدة أصوات تتناغم في جملتها لتومئ إلى الرواية البوليفونية أو الرواية المتعددة الأصوات.

يمكننا كذلك رصد ذلك التداخل بين التعددية الصوتية والتنوع الكلامي في الرواية، وبالنظر في ماهية تعدد الأصوات سندرك أن التنوع الكلامي مترتب على التعددية الصوتية في الرواية، وخاصة أن الكلام أو اللغة هي المعبر عن الأفكار المختلفة للشخصيات في الرواية، فالتعدد الصوتي ينشأ عن التعدد الفكري في الدرجة الأولى، وينتج عنه التنوع الكلامي الذي يشمل في طياته اللغة والأسلوب المعبر بها وفقًا لكل مستوى فكري، فالتعالق الحادث بين التعدد والتنوع هو بمثابة انتقال من العام (تعدد الأصوات) إلى الخاص (التنوع الكلامي)، وتجدر الإشارة إلى أن "فقر رواية ما بالتنوع الكلامي يعني نقصًا في روائيتها، أو تقليلًا من فرص اقترابها من الأنموذج الافتراضي للرواية المثلى"[1]، فاختلال الخاص (التنوع الكلامي) يفضي إلى اختلال القوام العام (التعدد الصوتي) وهدمه، لذلك فالتعدد والتنوع هما قوام الحوارية التي تقوم عليها الرواية البوليفونية إجمالًا.

ولا شك في كون التعدد الصوتي نشأ كذلك كنتيجة حتمية لمبدأ التحاور الذي نظر له باختين ونحت منه جملة من المصطلحات التي تولدت عنه، وذلك حين يقرر أن كل رواية متعددة الأصوات " ذات طابع حواري على نطاق واسع. وبين جميع عناصر البنية الروائية، توجد دائما علاقات حوارية.أي: إن هذه العناصر جرى وضع

(1) صلاح صالح، سرد الآخر الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي،ط1،الدار البيضاء،المغرب، 2003م، ص50.

بعضها في مواجهة البعض الآخر"[1]، ووضع العناصر في مواجهة بعضها بعضا لا يعني التضاد والتنافر، وإنما يعني التعبير عن مستويات فكرية مختلفة تؤدي إلى التعالق وتعددية الأصوات، وهذا ما ينشأ عنه التنوع الكلامي في الرواية، "مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي"[2]، فالتنوع الموسيقي غايته التناغم والتآلف بغية الطرب، واعتماد الموسيقي في إحداث الطرب على تعديد الأصوات وتنويع الأنغام، لذلك فـ"العلاقات الحوارية هي ظاهرة أكثر انتشارًا بكثير من العلاقات بين الردود الخاصة بالحوار الذي يجري التعبير عنه خلال التكوين، إنها ظاهرة شاملة تقريبًا، تتخلل كل الحديث البشري وكل علاقات وظواهر الحياة الإنسانية، تتخلل تقريبًا كل ماله فكرة ومعنى"[3].

فالاعتماد على التنوع الكلامي واللغوي داخل العمل الروائي يدل في حد ذاته على قدرة المبدع اللغوية وإلمامه بثقافات متنوعة وكثيرة، و"إذا كان التنوع الكلامي هو الطريقة المثلى التي يتخذها الروائي لأجل إثراء لغته والتنويع منها فإن الإشكالية التي ستواجه اللغة داخل الخطاب الروائي بحد ذاته، هي إشكالية تعتمد على البحث عن نموذج روائي كفيل باحتواء واقع تلتقي فيه عدة أجناس، وتتداخل به عدة لغات وأصوات متعددة دون أن يحدث الروائي خللًا في بنية اللغة التركيبية"[4]، فالمقدرة اللغوية للروائي هي التي تفسح له المجال للاعتماد على تعددية الأصوات والتنويع الكلامي، من خلال قدرته على توظيف اللغة وفقًا لأساليب تتوافق مع ذلك التنويع في الخطاب الروائي.

(1) ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص59.

(2) نفسه، ص 59.

(3) نفسه، ص59.

(4) منى جميات، التشكيل اللغوي في رواية وطن من زجاج لياسمينة صالح، دار غيداء للنشر والتوزيع ، ط1، عمان، 2016م، ص 49.

ولا شك في أن الروائي الكبير واسيني الأعرج قد استوعب ما تم التطرق إليه آنفًا، فجل إصداراته في الإبداع الروائي تنم عن مقدرة لغوية مكنته من التنويع في الأساليب اللغوية في سرده الروائي، وإذا ما خصص الكلام عن رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" سندرك مفردات ذلك الحكم العام، وهذا ما سيتم الشرع في تناوله في الصفحات التالية.

المبحث الأول: لغة السرد.

إن طبيعة العمل الروائي تقوم في مجملها على تشكيل لغوي متعدد، تحتمه الطبيعة السردية التي تحتكم إليها الرواية، وبإطلاق مصطلح لغة السرد نجد أنفسنا أمام أساسين يتكون منهما العمل الروائي على وجه الخصوص، وهذا لا ينفي أن أعمال مشابهة كالقصة والمسرح والشعر تُبنى في أساسها على طبيعة لغوية سردية، والأمثلة على ذلك أكثر من أن تُحصى، ولكن لعل احتكام أغلب الأنواع الأدبية للغة السرد بمستوياتها المختلفة تتفاوت في درجاتها من نوع أدبي إلى آخر، فلغة السرد الشعري مثلًا ربما تشكل ظاهرة عند شاعر معين، ولا تتضح تلك الظاهرة اللغوية السردية في نتاج شاعر آخر، فالقصيدة ذات الطبيعة السردية الحكائية تحاول أن تخلق عناصر حكايتها حسب وظيفتها في القصيدة، وهي تختلف بطبيعتها عن تلك التي لا تعتمد على الحكاية في طياتها[1]، مع ضرورة احتكام كافة الأنواع الأدبية إلى لغة فنية معبرة تعلو بدورها عن اللغة العادية أو لغة العلوم المختلفة، وتلك حقيقة لا مراء فيها.

أما الطبيعة السردية للغة تمثل قوام العمل الروائي على وجه الخصوص من حيث كونه يحتكم إلى طبيعة الحكي، لذلك "يبنى النص الروائي عامة على خاصية لا يمكن

(1) يوسف حطيني، في سردية القصيدة الحكائية (محمود درويش نموذجًا)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، (د.ط) ، دمشق، 2010م، ص15.

–بأي حال– الاستغناء عنها، لأنها هي المتكأ الأساس لكتابة الحكاية أو القصة التي ترويها الرواية، وهذه الخاصية هي السرد، فالسرد هو الطريقة التي يتخذها الروائي كوسيلة لكتابة روايته"[1]، فاللغة الأدبية قالب مشترك بين مختلف الأنواع الأدبية، والطبيعة السردية حتمية في العمل الروائي على وجه الخصوص، وقد لا يتحتم تواجدها في نوع أدبي آخر.

فعلى مستوى الإبداع الروائي؛ تحتكم الرواية بطبيعة الحال إلى "اللغة داخل المنجز النصي السردي –خاصة– ينظر إليها– وفق ما نراه– من زاوية التشكيل الفني لها، والوظيفة المنوطة بها؛ باعتبارها مكونًا سرديًا يشيد البناء المعماري للمنجز السردي"[2]، ووفقًا لذلك تعد اللغة أهم المكونات الرئيسة التي يعتمد عليها الروائي في إتمام البناء السردي، وليس المراد باللغة في هذا الموضع تلك التي تعني اللسان، ولكن المقصود هي اللغة الفنية المتوائمة مع الطبيعة السردية والمشكلة لعناصره وفقًا لأسس ومعايير فنية، تتضح في تعالق تلك الآليات والعناصر، وفي هذا تبرز قدرة الروائي المبدع على إحداث التفاعل بين أجزاء النص، معتمدًا في ذلك على اللغة كركيزة ينطلق من خلالها إلى القوام السردي الكلي للرواية.

والمتأمل في المنهجية السردية لواسيني الأعرج في إبداعاته الروائية سيدرك أنه يعتمد على التنويع في اللغة السردية وفقًا لمستويات مختلفة، ولعل طبيعة الحكي والسرد تحتم على الكاتب المبدع أن يتنقل بلغته وفقًا لمستويات شخصياته داخل الحدث، فأحيانا يحتاج إلى المباشرة والتقريرية، وأحيانًا يحتاج إلى المجاز والتجسيد، وكذلك ربما يضفي عليها الطبيعة الشعرية فتكون لغته شاعرة، وتكون ذهنية جافة في

(1) منى جميات، التشكيل اللغوي في رواية وطن من زجاج، ص51.

(2) مصطفى بوجملين، إشكالية اللغة السردية في كتاب (في نظرية الرواية) ل :عبد الملك مرتاض قراءة نقدية، مجلة رؤى فكرية،جامعة أم بواقي ،ع3، فيفري ،2016م، ص109.

أحيان أخرى، وكل هذه التنقلات والمستويات تجعل القارئ أكثر اندماجًا وإدراكًا للقصة والحدث، بل ربما يخيل إليه أنه متقمص لإحدى شخصيات الرواية.

أولًا: اللغة السردية المباشرة.

إن اللغة السردية المباشرة تتواءم مع الطبيعة التاريخية للأعمال الروائية، وذلك لأن الحدث التاريخي في حد ذاته يتكئ على المباشرة والتقريرية التي تخاطب عقل المتلقي دون تلبيس الأحداث بالخيال، خاصة إذا أدركنا أن "التاريخ ينتزع العملية التفسيرية من نسيج السرد ويقيمها كإشكالية مستقلة. وليس الأمر أن السرد يتجاهل الأشكال ((لماذا)) و((لأن))، لكن ارتباطاته تبقى محايثة للحبك. يجعل المؤرخون الشكل التفسيري مستقلًا، فيصبح بذلك الموضوع المميز لعملية تثبت من الصحة والتبرير. على وفق هذا الاعتبار، يحتل المؤرخون موقع قاض: فهم إذ يجدون أنفسهم في خضم حالة نزاع ما، واقعية أو ممكنة، يحاولون البرهنة على أفضلية تفسير معطى على سواه"[1].

ولعل هذه طبيعة التاريخ التي لا يختلف عليها النقاد، فإشكالية الزمن في الرواية تتحكم إلى حدٍ بعيد في لغة السرد وطريقته، فمن خلال تقسيمات الزمن في العمل السردي إلى طبيعي ونفسي وتاريخي يمكن الوصول إلى نمط اللغة التي يعتمدها الكاتب في روايته، وكل مستوى من مستويات الزمن له محدداته ودلائله التي يهدف إليها الكاتب ويلبس دلالته برسائل يبثها في لغته، التي تأتي مباشرة مجردة أحيانًا، وتأتي مجازية في أحايين أخر.

وعلى الرغم من تلك الأحكام التي تقضي بمعاداة التاريخ للواقع السردي الفني إلا

(1) بول ريكور، الزمان والسرد (الحبكة والسرد التاريخي)، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة،ط1 ،ج1،بيروت، 2006م،ص 275، 276.

أن الفصل في هذا الأمر يكون نسبيًا، ويتوقف على قدرة الكاتب على التنقل بين مستويات عدة، بحيث لا يعمد إلى العبث بمقدرات التاريخ وأحداثه، وكذلك ينأى بكتابته عن معاداة العناصر السردية في عمله، والحقيقة تكمن في أن "وجود اللغة المباشرة في أي رواية كانت، لا يعني ترهين هذه الرواية ضمن التوثيق التاريخي أو التسجيل الواقعي البحت للأحداث، والذي قد يفقدها ميزتها الفنية"[1]، فالإبداع الروائي في مجمله يحتكم ويقوم على ركيزة اللغة الفنية السردية، التي قد تتنوع بين مستويات مختلفة على نحو ما تم التطرق آنفًا وفق دلالات ورسائل يبثها الكاتب من خلال تلك المستويات المختلفة.

وما خرج به بولريكور(PaulRicoeur) من "جعل التفسير التاريخي مستقلًا بهذه الطريقة في علاقة مع المخططات التفسيرية المحايثة للسرد ذو نتائج عديدة، وهي كلها تبرز القطيعة بين التاريخ والسرد"[2]،فهذا الحكم مجحفًا إلى حد بعيد، فلا مراء في كون الحدث التاريخي ثابتا ومباشرا ويستند إلى وقائع موثقة، حتى وإن اختلفت ماهية عرضها من مؤرخ لآخر، ولكن الحدث في إطاره السردي يختلف تمامًا على الحدث في إطاره التاريخي، لذا ينبغي الفصل بين الكتابة التاريخية والكتابة السردية للتاريخ، فالنظر إلى الحدث بعين المؤرخ ثابتة ولا يمكن الإحالة فيها إلى أي دلالات تخرج عن إطاره، والحدث التاريخي في الإطار السردي يصبغه المبدع بصبغة فنية تحيل إلى دلالات يهدف إليها الكاتب ويقصدها، وفي هذا يظهر التدرج في الاعتماد على اللغة السردية المباشرة وغير المباشرة.

وعلى هذا الأساس يتدرج واسيني الأعرج ويتنقل باللغة بين سردية مباشرة وتجسيدية لكل منها كان له دوره الفعال في خدمة السرد الروائي إجمالًا، بل إنه في

(1) منى جميات، التشكيل اللغوي في رواية وطن من زجاج، ص52.

(2) بول ريكور، الزمان والسرد (الحبكة والسرد التاريخي)، ص276.

روايته "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" يدهشنا بإخضاعه الحقائق التاريخية لسردها سردًا فنيًا، دونما معاداة للوقائع والأحداث التاريخية التي تعرض لها، وكذلك لم تأت لغته السردية في جملتها خالية من السرد الفني الذي يعتبر قوام العمل الروائي.

يقول الكاتب :

"**إيه يا سيدي. إذا اقترب الزمان، وكثر لبس الطيالسة، وكثر المال، وعظم رب المال وكثرت الفاحشة، وكانت إمارة الصبيان وكثر النساء وجار السلطان وطفف بالمكيال والميزان. لا يوقر كبير ولا يرحم صغير، ويلبسون جلود الضان على قلوب الذئاب أمثلهم المداهن...**"[1].

ينقل الكاتب على لسان أحد شخصياته مرارة الحياة وقسوتها وتفشي الظلم فيها، ولسان حاله يقول بأن الاعتراف والإقرار بهذه الحقيقة من صميم العلم بالدين، وخاصة أنه ينقل هذه الحقيقة بلغة سردية مباشرة على لسان أبي ذر من خلال ما دار بينه وبين الخليفة معاوية من حوار.

وأهم الإشارات أو الدلالات التي يبثها الكاتب في سرده لهذا المقطع أن يرسخ تلك الحقائق ودوامها عبر الأزمنة المختلفة، والبداية فيها تكون بالخلل في بعض أمور الدين، وتنتهي بجملة من الأخلاقيات المتردية التي تؤثر بطريقة مباشرة على المجتمعات وتهدد أمنها واستقرارها، وينتشر الفحش والموبقات، والكاتب يعبر عن هذه الحقائق على لسان أحد شخصياته بلغة سردية بسيطة ومباشرة يسهل فهمها واستنباط مكنونها.

(1) واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألفرمل الماية، المؤسسة الوطنية للكتاب،لافوميك، دار الاجتهاد،(د.ط) ،ج1،الجزائر، 1993م، ص34.

ويقول كذلك:

"**قالوا بأني أكثر من ذلك كله، ساحر وداعية كذاب، باع غرناطة، آخر معاقل الدولة الإسلامية لجحافل الإصبان وقبض ثمنها دوقات ذهبية وفضية للممالك الشمالية. قلت يا سيدي هذه الصورة هي الشكل المعكوس للحقيقة. محمد الصغير، ورأسك محمد الصغير الذي سحرته إيزابيلا، ملكة قشتالة بعيونها وتفاحتي صدرها، الثمن الذي قبضه مقابل رؤوس الغرناطيين كان رخيصًا. قال لها صدرك ولك البلاد والعباد**"[1].

يتطرق الكاتب على لسان أحد شخصياته وهو يسرد تلك التهم الموجهة له عن حادثة سقوط غرناطة، ولا شك في أن سقوط غرناطة معروف تاريخيًا أنه كان على يد الملكة إيزابيلا ملكة القشتاليين، وتخلي السلطان أبو عبد الله محمد الصغير عن مملكة غرناطة دون أدنى مقاومة منه، وهاجر إلى عدوة المغرب[2].

والكاتب يسرد بلغة مباشرة تلك الحادثة التي يأسف لها المجتمع الإسلامي في كل مكان، ويظهر الكاتب أسفه عليها من خلال لغته، وذلك من خلال الحوار الذي يجريه بين شخصياته في هذا المقطع، ولكن حقيقة التاريخ تؤكد أن الجرم كله يلقى على عاتق محمد الصغير الذي باع غرناطة وحمل المسلمين بعده ويلات الظلم والاضطهاد والعذاب، ولسان حال القوّال يقول لو أنه أمرنا بالمقاومة لقاومنا معه، ولكنه كان دائم الانسياق وراء شهواته وملذاته من متع الدنيا، وبالأخص عشقه للنساء الجميلات والمال، وهذا ما أشار إليه الكاتب على لسان الراوي أن محمد الصغير هو من باع الدين والملك بعد أن (**سحرته إيزابيلا، ملكة قشتالة بعيونها وتفاحتي صدرها، الثمن الذي**

(1) واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،ج1 ،ص45.

(2) خليل إبراهيم السامرائي وآخرون، تاريخ العرب وحضارتهم في الأندلس، دار الكتاب الجديد المتحدة،ط1، بيروت،لبنان، 2000م، ص304.

قبضه مقابل رؤوس الغرناطيين كان رخيصًا. قال لها صدرك ولك البلاد والعباد).

فالكاتب يشير إلى توجعه على بيع ملك ودين وقلعة من قلاع المسلمين مقابل متعة ولذة حسية زائلة، ولعل تلك الفجيعة لم تعتر الكاتب وحده ليعبر عنها، ولكنها اعترت كل من أدرك تلك الحقيقة المرة من العلماء والمؤرخين والعامة على مر العصور والأزمنة، لذلك عبر عن هذا بلغة سردية مباشرة، ويشير إلى أن كل التنكيل الذي لاقاه المسلمون (الموريسكيون) بعد سقوط غرناطة هو من جراء فعلة محمد الصغير وتخليه عن غرناطة وبيعه للعرش والإسلام والمسلمين بثمن بخس، (قال لها صدرك ولكِ البلاد والعباد).

يلح واسيني في روايته على أن فاجعة سقوط غرناطة وما تلاها من أحداث من أكبر الفجائع التي تعرض لها المسلمون على مر تاريخهم، مشيرًا إلى أن كل فواجع التاريخ الإسلامي يصاحبها خلل أخلاقي في الحاكم وحاشيته مما يؤدي بها للضعف والهوان وتفشي الظلم وضياع العدل، ولعل تلك الرسالة يبثها الكاتب في مواضع متفرقة من روايته ويلح عليها، فيقول معبرًا عن ذلك في حوار بين أحد شخصياته والبشير الموريسكي الذي يعبر من خلاله عن تلك الفاجعة وأحداثها:

"امشِ كما جئت بحريتك المطلقة. نحن صدرك وحنينك وأنت وسيلتنا لإنقاذ البحر والرعية والذاكرة من التلف. وحين تنغلق الدنيا في وجهك وتريد أن تخرج من المدينة، أخرج منتصرًا ولا تتركها للريح يستبيح عذريتها وصوفيتها وشوقها. في ذلك اليوم نفسه، أقسمت في كتاب المدينة الذي تدون فيه كل الأخبار، أني لن أتركها ولن أكون محمد الصغير الذي ترك صدورنا مكشوفة. تواجه بالدم والصراخ المدافع الإيطالية وقهقهات القشتاليات اللواتي خرجن من قصر محمد الصغير عاريات لاستقبال

الملك فرديناند والملكة إيزابيلا"[1].

يعتمد الكاتب على اللغة السردية المباشرة كما نرى في هذا المقطع، لأنه يحتاج إلى تقرير الحدث والواقع التاريخي الذي يوشي بمدى هوان محمد الصغير وتخليه عن عرشه بسهولة، ويحاول أن يرصد ما وراء الأحداث، التي غالبًا ما يتجاهلها المؤرخون، ولكن الكاتب يرتحل بفكره إلى تخيلها كدلائل حتمية الوقوع من جراء قراءة صادقة للحدث، فحين يخبرنا ويطلعنا على قهقهاتالقشتاليات وخروجهن عرايا من قصر محمد الصغير لاستقبال **الملك فرديناند والملكة إيزابيلا**ندرك ما قاساه المسلمون وعاناه من خلال تجربة البشير الموريسكي، وتزداد قسوة الأجيال المتعاقبة –كما يعبر عنها الكاتب– على الملك الذليل الذي أضاع ملكه ودينه وأباده من إحدى بقاع المسلمين.

يرتحل واسيني بخياله ليبث بعض رسائله التي يراها معبرة عن الواقع، وعلى الرغم من أنه يجري العديد من الحوارات من خياله إلا أن ما يشير إليه هو واقع يعاش، وفي تعبيره عن ذلك الواقع يحتاج إلى لغة مباشرة وتقريرية لسرده، فمن قبيل ذلك ينقل معاتبة الفيلسوف ابن رشد للبشير الموريسكي فيقول:

"لماذا تراجعت يا صاحبي عن المجتمع العلماني!! سلمت عذاباتك لغيرك. وتركتنا ندور داخل الفراغ المطلق. قلت افصلوا!! للدين طريق، وللفلسفة طريق آخر. أفصلوا المقالين المتناقضين. الدين دين، والسياسة سياسة!! والدولة دولة!!"[2]

يصطنع الكاتب تلك الرسالة على لسان الفيلسوف الكبير ابن رشد، موجهًا عتابه وتأنيبه للبشير الموريسكي الذي تمنى أن يزيد له ابن رشد من تأنيبه على أخطاء ارتكبها بتوجهاته واعتقاداته، ونلاحظ اللغة التي اعتمدها الكاتب في سرده لغة مباشرة،

(1) واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،ج1، ص171، 172.
(2) نفسه،ج2، ص469.

تنادي بالعلمانية وضرورة فصل الدين عن السياسة، أو فصل الدين عن الفلسفة التي تنسلخ عنها السياسة، وهذه القضية حتمًا هي من مستحدثات العصر الحديث وهي تمثل قضية كلامية كبرى بين أنصار السياسة الدينية والسياسة العلمانية، وكأن التحزب والتفرق بين أبناء الوطن الواحد يؤدي إلى الخلاف والتناحر الذي يفضي إلى الضعف والتشرذم، وهذا بدوره يؤدي إلى الظلم والجور الذي يهدد استقرار الأوطان والحكم في جملته.

يقول الكاتب على لسان البشير معرفًا نفسه:

"**أنا البشير. البشير فقط. لأن الفقراء في الأعراف القديمة، لا يحق لهم أكثر من اسم واحد. مثل سبارتاكوس الذي حكيت عنه كثيرًا في حي البيازين ليس مثل الأغنياء الذين يحق لهم احتكار قوائم بكاملها. سبارتاكوس كان يحمل عيونًا غرناطية، وملوك الرومان يا سيدي اندثروا وأبيدوا وبقيت الحقيقة. محمد الصغير، خرج من الكتب التاريخية عاريًا بالرغم من الديباجات التي كتبها عن نفسه، والمدونات الكاذبة**"[1].

يسرد الكاتب على لسان البشير بعضًا من الأوصاف التي يتحلى بها، موضحًا الفرق بينه وبين محمد الصغير، وتتضح المباشرة في لغة السرد من خلال قصد الكاتب لعقد المقارنة بين ذلك الذي ينتمي إلى فئة الفقراء والعامة، الذين لم يتسنى لهم المشاركة في واقع الحكم والسياسة، وبين الساسة والحكام ومن يتملكون مقاليد الأمور، وعلى الرغم من ذلك نجد تلك الفئات المهمشة هم من يقفون في وجه الحروب والمدافع ويتحملون مآسيها، مثله في هذا مثل سبارتاكوس الذي تزعم ثورة العبيد قبل الميلاد[2]،

(1) واسيني الأعرج،فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،ج2، ص363.

(2) ويليام جيمس ديورانت، قصة الحضارة، تر: زكي نجيب محمود وآخرين، دار الجيل،ط1،ج26، بيروت، لبنان، 1988م، ص189.

في إشارة من الكاتب إلى ذلك الشبه بين البشير وبين ذلك القائد الذي يتفق معه في كافة الظروف والأحداث التاريخية العامة، فذلك العهد قد انتهى واندثر أهل السلطة من صفحة التاريخ، وتخلدت الحقيقة التي تخلد ذكرى المناضل والقائد المنتصر للحق، وهذا ذاته هو حال البشير في ذلك العهد، الذي يتناقض كليًا مع محمد الصغير الذي تخلى عن بلاده وتركها للقشتاليين وللملكة إيزابيلا، فـ**(خرج من الكتب التاريخية عاريًا بالرغم من الديباجات التي كتبها عن نفسه، والمدونات الكاذبة)**.

فاعتمد الكاتب على اللغة السردية المباشرة من خلال عقده لمقارنة بين أحداث وعهود مختلفة ليقر حقيقة أن التاريخ ينتصر للمناضل، ويمحو من صفحته أرباب الخسة والطبائع السيئة، وتلك حقيقة يقرها التاريخ في ماضيه وحاضره.

ثانيًا:اللغة السردية التجسيدية:

إن طبيعة العمل الفني يعتمد في مجمله على المغايرة في الاعتماد على اللغة، وبطبيعة الحال لا يخرج العمل السردي الروائي عن تلك القاعدة العامة التي تفيد بضرورة المغايرة في أنماط اللغة على كافة المستويات، فقد يحتاج الكاتب إلى المغايرة السطحية الظاهرة على نحو ما سنرى في أنماط اللغة الفصحى والعامية وغيرهما فيما يلي، وكذلك يحتاج إلى الكاتب إلى التنويع المعمق لبث الدلالات والإيحاءات التي تصدر عن الكاتب الروائي، فكما رأينا اعتماده على اللغة السردية المباشرة، سنرى أنه يوازن بينها وبين استخدامه للغة السردية التجسيدية التي تفسح المجال لخياله، ويتحاور من خلالها مع عقلية المتلقي وخياله معًا، بعكس ما رأينا فيما سبق.

ومعلوم أن تلك المغايرة في الاعتماد على اللغة السردية عند الكاتب ينشأ عن "توالد اللغة وتزايدها في عقل الأديب وعلى يديه، عندما يعطي اللفظ معاني جديدة، وإيحاءات ودلالات أخرى، فيكون اللفظ وكأنه فعلًا قد وُلد حديثًا، وكأننا لم نره من قبل

ولم نجده في معاجم العربية سابقًا، فينتج نصًا عظيم الشأن، رفيع القدر، عالي القيمة"[1]، فغاية الكاتب أن ينفث ما يدور بعقله وبخياله، ففي أحيان يتجرد العقل من الخيال فتأتي اللغة مباشرة وتقريرية، وفي أحيانٍ أخر يمتزج العقل بالخيال فتأتي اللغة متلبسة بالمجاز والتجسيد، وأداته في نقل فكره هذه هي اللغة التي يعبر بها، والتي يفطن المتلقي من خلالها إلى غاية الكاتب ورسائله.

وقد تطرق بعض النقاد إلى إيجاد مسوغات لاعتماد الروائي على أكثر من مستوى للغة التي يكتب بها، خاصة إذا أكثر الكاتب من اللجوء إلى التعبير باللغة التجسيدية التي تمزج بين الواقع والخيال، لذلك "يشكِّل التأمل في العلاقة المركبة بين القارئ والقصة، بين التخييل والواقع، نوعًا من التداوي ضدَّ كل تخدير للعقل الذي يُولِّد وحوشًا ضارية"[2]، وعلى الرغم من واقعية هذا الرأي وموافقته للصواب؛ إلا أن المغايرة في مستويات اللغة السطحية أو المعمقة يصدر عن الطبيعة الفنية التي تشكل فكر الأديب على وجه العموم، ولم تنتج اللغة السردية المباشرة أو التجسيدية عن قصدية متعمدة منه، وإما تصدر ممتزجة بالعفوية الفنية التي تتواءم مع ملكته الإبداعية، بل باعتبارها من مكونات قدرته الإبداعية.

وعلى هذا فإن واسيني الأعرج من أكثر الكتاب المعاصرين الذين تكونت لديهم قدرة إبداعية فائقة على استخدام اللغة وتوظيفها توظيفًا فنيًا، وفي روايته فاجعة الليلة السابعة يطلعنا واسيني على نموذج روائي فريد، تميز به ووسم به أعماله الروائية سيرًا وراء ركب الحداثة، الذي حتم عليه النهل من معين أصوله العربية والثقافات الغربية، وبثها في قالب فني واحد، حتى يخرج بنصه الروائي "من مجرد كتابة إبداعية في ظل

(1) نجوى عمر السوسي، مستويات اللغة الروائية، المجلة العلمية لكلية التربية، جامعة مصراتة، ع4، (د.ت) ،ص134.

(2) أمبرتو إيكو، تأملات في السرد الروائي، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي،ط2 ،الدار البيضاء،المغرب، 2015م، ص220.

الواقع الفني والحياتي إلى أفق تجريبي أساسه النص السردي التراثي وما يحمله من سمات فكرية وفنية قابلة للتعاطي مع ذلك الواقع الفني والحياتي للنص الروائي الجديد"[1]، ومادته الأساسية التي يطل من خلالها على قرائه هي اللغة،وقد أكثر من إعمال خياله في نقل الأحداث بلغة سردية تجسيدية على نحو ما سيرى في الصفحات القادمة.

يقول السارد:

"**تمنى أن يتنفس البحر دفعة واحدة، لكن ضيق صدره لم يسعفه كثيرًا. جلس عند البوابة التي كانت تشبه خرابًا مرت عليه قرون من الأزمنة، على صخرة ضخمة مطلة على البحر. بدأ ضباب الجحيم السابع يغيب عن وجهه، وتندفع إلى صدره المدن البعيدة التي لم ينس روائحها ولا كآبتها وهي تودعه للمرة الأخيرة**"[2].

يصف السارد على لسان أحد الشخصيات حال البشير الموريسكي بعدما قص له الراعي حقيقة أمره وأقوال الحكماء وتهكم الحكام من أقوالهم عن ذلك المخلص الذي يخرج من الكهف بعد غياب يزيد عن الثلاثمائة عام بقليل، واعتمد في وصف حالة البشير على التعبير باللغة التجسيدية المجازية، التي تعبر بدقة عما في خوالج النفس، فالسارد يشير إلى أن البشير تمنى أن يتنفس البحر دفعة واحدة ليشير إلى عظم الأوجاع والأثقال والنيران التي تكمن بداخله، وسرعان ما يدرك تلك الطبيعة البشرية فيدرك أن صدره يضيق عن هذا البحر الواسع، ودلالة تعبير السارد بين تنفس البحر وضيق الصدر، أن البشير يحمل كثيرًا من الأوجاع والأثقال، فيستطرد الكاتب في

(1) نجوى منصوري، الموروث السردي في الرواية الجزائرية روايات "الطاهر وطار وواسيني الأعرج" أنموذجًا،مقاربة تحليلية تأويلية، رسالة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ،جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2012م، ص49، 50.

(2) واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،ج1، ص50.

تفسير بعض من تلك الأوجاع بلغة تجسيدية بديعة، وهو يصف تذكره لتلك المدن القديمة البعيدة التي غابت واندثرت وهي تودعه وكأنها محبوبته التي يرتحل عنها، وعلى الرغم من طول الفترة لم ينس روائح أزهارها وحدائقها، ولا كآبة منظرها وهي متهدمة، وغاية الكاتب من ذلك التصوير أن يختلج باللغة إلى أعماق المتلقي، وهنا تحدث المفارقة بين التعبير المباشر وإعمال الخيال في نقل الحدث، فنراه بلغته في هذه السردية "يحرر الكلمة –عندئذ– من قيد التصور الذهني ويطلقها حرة معتقة تسبح في خيال المتلقي دون أن تحبسها قيود المعاني المتوارثة والسياقات التي تعاقبت عليها حتى قيدت حركتها"[1]، وهنا يجد الكاتب لذته في الانطلاق باللغة عابرًا للحدود العقلية والقوانين الذهنية.

يقول السارد:

"**كان سيدي عبد الرحمن المجدوب، والراعي هما الوحيدان اللذان تنبها للحركة غير العادية للشرطيين. تزحزح المجدوب، حتى وصل عند أقدام لبشير الموريسكي الذي كان قد تحول إلى ريشة في مهب الريح، أو إلى زهرة كاسي في شعر ماريوشا الملون بألف انعكاس أزرق**"[2].

يهرع الكاتب في هذا المقطع السردي إلى اللغة المجازية والتجسيدية، وغالبًا ما يعتمد الكاتب عليها حين يصف حال أحد شخصياته، أو يرصد ما يدور بداخله من أحاسيس قد تختلف باختلاف الشخصية، وفي هذه السردية أراد الكاتب أن ينقل المتلقي بعقله وخلده إلى عمق الحدث الذي يسرده، فهو يحكي أن المجدوب والراعي تنبها لحركة الشرطيين وهرع المجدوب إلى البشير، فينقلنا الكاتب ليرينا بعينيه ومخيلته حال البشير في تلك اللحظة؛ التي تحول فيها إلى ريشة في مهب الريح، أو زهرة كاسي في

(1) عبد الله الغذامي، تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثقافي العربي،ط2،الدار البيضاء،المغرب ، 2006م، ص17،18.

(2) واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،ج2، ص254.

شعر ماريوشا، ودلالة ذلك التعبير تشير إلى عذابات البشير التي تسيطر على عقله فترحل به إلى الماضي البعيد الذي يزيد عن ثلاثمائة عام، فيتيه بعقله في أحداث ذلك الزمن البعيد بين الآلام الجسيمة والبراءة التي تجسد معاني الخير في ماريوشا، والحب الذي كان يسليه عن بعضها.

ويقول كذلك:

"**أشياء فيك يا سيدي، لا تلمس ولكنها تحس، تتمايل مثل الأغصان الطرية. أشياء فيك أيها الكبير، تلفحها الريح الشتوية مع الصباحات التي تأتي بسرعة عجيبة بدون أن تخسر رونقها. أشياء فيك غامضة مثل وجهك، ركبتها الأنداء الفجرية ليوم، لا يمكن أن تمنحه إلا لمعشوقة عاشت معك حرقة الليلة السابعة وآلامها**"[1].

لقد أولى الكاتب عناية فائقة لتفصيلات الأحداث، وتعمق في وصف شخصياته، وهذا ما نلحظه في هذه المقطوعة السردية على لسان ماريوشا وهي توجه خطابها للبشير وتصفه بلغة تجسيدية مجازية بديعة، فهي تجسد بعضًا من الأوصاف التي ينفرد بها البشير دون غيره –على حد تعبير ماريوشا–، وتصرح بأن تلك الأشياء التي تميزه لا يمكن لمسها ولكنها تحس، فيعمد الكاتب إلى تقريبها لذهن المتلقي بتجسيده لتلك الأوصاف، فتلك الأشياء تتمايل مثل الأغصان الغضة الطرية التي لا تصمد أو تثبت في وجه الرياح الشتوية، وعلى الرغم من عبث الرياح الشتوية بها إلا أنها لا تفقد رونقها وجمال منظرها الذي يجذب من يراها، والكاتب في هذه الأوصاف التي نقلها ببراعة معتمدًا على اللغة التجسيدية يريد أن ينقل لنا أنه على الرغم مما عاناه البشير الموريسكي ولاقاه في سابق عهده إلا أن هذا زاد جرأته على الوقوف إلى جانب

(1) واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،ج2، ص255.

البسطاء المظلومين في وجه الظالمين، فلم يتسلل إليه الخوف، وكذلك لم تكسر حدة تلك الأوجاع أحاسيسه التي يدرك من خلالها أوجاع الآخرين، فالأغصان الطرية هي قلب البشير وما يحمله من ذكريات مؤلمة وحب وآمال، والرياح الشتوية هي تلك العواصف والأهوال التي ألمت به من القشتاليين ومحاكم التفتيش وضياع الأندلس على يد محمد الصغير، وقد أبدع واسيني في التعبير باللغة التجسيدية في هذه القطعة.

ويقول السارد أيضًا:

"**سمعت عنه الكثير في المدينة وفي القلعة، لكن عندما واجهته وجدت سحر غرناطة يسبح في عينيه. رأيت حي البيازين وصراخات أطفاله، شعرت كأنه هو بدوره يعود من الأزمنة الغابرة التي هزمته قبل أن يفتح قلبه وذاكرته.**

الكل يتأمل شفاهه التي ستفتح حتمًا على الدم الذي ساح في الكوابيس المتعاقبة، وقبل حتى أن يقول أي كلمة، كانت الوشوشة قد اخترقت الصمت الحزين"[1].

يحكي الكاتب على لسان عبد الرحمن المجدوب بلغة تجسيدية تسلط عليها الخيال وزاد من قيمتها الإيحائية، حيث إنه يصف عذابات البشير من عينيه، فشوقه إلى غرناطة وعشقه لها يلمحه الناظر يسبح في عينيه، مشيرًا إلى حي البيازين[2] الذي يعبر عن النضال والثورة في وجه الغزاة المعتدين، فيعبر الكاتب أن المجدوب يرى كل تلك الأحداث التي مرت بغرناطة وعايشها البشير متجسدة في عينيه، ولم يغفل أن يشير إلى حي البيازين على وجه الخصوص لما كان له من وقفات لا يغفلها التاريخ،

(1) واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،ج1، ص191.

(2) حي البيازين: هو أشهر أحياء غرناطة آنذاك، وكان لهم وقفات تاريخية أثناء غزو القشتاليين، وهي تقع في الشمال الغربي من مدينة غرناطة، ينظر تفصيلًا: محمد عبد الله عنان، دولة الإسلام في الأندلس، مكتبة الخانجي،ط4،ج5، القاهرة،(1417هـ،1997م)، ص25 وما بعدها.

وكذلك يشير بلغة تجسيدية بديعة إلى أن الناس تتخيل أن فمه سيقطر دمًا حين تتحرك شفتاه ويحكي تلك المآسي والعذابات التي يُعتبر هو الشاهد الوحيد عليها في ذلك العصر، ويقول أن الناس أثناء انتظارهم لما سيحكيه البشير اخترق سهم الوشوشة جدار الصمت ليملي كل منهم بتوقعاته لما سيقال.

ولا شك في أن هذه القطعة تعتمد على اللغة التجسيدية، التي تستقي مادتها من الخيال ممتزجًا بوقائع وحقائق، وقدرة الكاتب تبرز في اختياراته للغة التي يعبر بها، لأن التعبير باللغة التجسيدية لا يقف عند حد الألفاظ وحسب، بل يتطرق إلى دلالات قد لا يصل إلى إدراكها الكثير من القراء والمتلقين، فالكاتب في هذه القطعة السردية أعمل خياله بقوة في نقل المشهد السردي، وقد تعمد ذكر غرناطة، وحي البيازين، والصرخات، والأزمنة الغابرة، والدم، لوحي بحقائق تاريخية لا يمكن إغفالها على الرغم من إعمال خياله في الإشارة إليها بلغة مجازية تجسيدية.

وغايته من تلك الدلائل أن يشير إلى غرناطة معقل المأساة كلها لأنها مقر الحكم، وحي البيازين لأنه من أكثر الأحياء تأثيرًا في غرناطة، وكذلك جهود قاطنيه التي قيدها التاريخ ناصعة غراء في مقاومة القشتاليين والثورة عليهم لأعوام، والصرخات والدم هي من أوجه الحقائق المرة التي مر بها الأندلسيون، فنرى أن الكاتب أبعد في إقراره لتلك الحقائق والتعبير عنها بلغة سردية تجسيدية تقوم على المزاوجة بين الخيال والواقع.

يقول السارد:

"**والتصقت أكثر، كعصفورة مذعورة، هاربة من ظلال البيوتات المظلمة. أغمضي عينيك الآن بقوة، يا نوار اللوز والتفاح والورود التي أختبأت في القلب، تجردي الآن من الحسرة ومن عذابات الماضي الحزين، وتعالي. إننا نقف الآن عند**

عتبات البحر الذي لا ينسى حنينه"[1].

وفي هذه القطعة السردية يصف الكاتب ماريوشا على لسانها، وهي تلوذ بالبشير لتتخلى عن تلك العذابات التي تؤرقها، فتنقل لنا ذلك المشهد بلغة سردية قوامها الخيال، حيث شبهت التصاقها بالبشير واقترابها منه بعصفورة تهرب من الظلام إلى النور، على الرغم من أن ذلك الظلام يشير إلى الظل وابتعاد الشمس التي قد تؤذيها، وعلى الرغم من ذلك هربت من الظلمة، وهذا التشبيه يحمل دلالة يومئ إليها الكاتب؛ وهذه الدلالة نستشفها من حال ماريوشا والعصفورة التي تفضل النور رغم حرقة الشمس وحرارتها على الظل والظلام، وكذلك التصاقها واقترابها من البشير فيه راحتها ورغبتها على الرغم من أن ذلك القرب سيؤدي بها إلى عذابات وآلام ستتسلل إليها من اقترابها منه.

ودلالة ما ذكرته تتضح في كلام البشير لها مناديًا إياها بأجمل الأوصاف وهو يشبهها(نوار اللوز والتفاح والورود) التي اختبأت في قلبه، ويطلب منها أن تترك الظلام بظله (تجردي الآن من الحسرة ومن عذابات الماضي الحزين)، لتخرج معه إلى النور الذي يكمن في واقعهما ولحظة تواصلهما على عتبات البحر.

اعتمد واسيني على اللغة لأنها مادته التي يعبر من خلالها إلى ذهن المتلقي، واعتمد على المغايرة بين اللغة المباشرة واللغة التجسيدية، ولعل اعتماده على اللغتين جاء متقاربًا إلى حد بعيد، حيث إنه في معرض وقائع تاريخية تحتاج إلى تقرير ما حدث واقعيًا، وكذلك اعتمد بصورة تكاد تكون متكافئة على الخيال في سرد أحداث الحكاية، لذلك نرى أن واسيني ينضم عمله هذا لـ"ثلةمن الأعمال استطاع أصحابها أن ينتشلوها من فظاعة الروتين. ولا شك أن الذي ساعدهم على ذلك علاقتهم القوية جدًا

(1) واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،ج2، ص433.

وعشقهم لذلك الكائن الاجتماعي الحضاري الذي لولاه لما أمكننا الحديث عن أي ممارسة أدبية ألا وهو اللغة"[1].

المبحث الثاني: لغة الحوار.

يعد الحوار من أهم الأسس التي يقوم عليها العمل الروائي، بل هو من أهم العناصر المشكلة لبنية الرواية، حيث "يشكل الحوار مستوى من مستويات الأداء اللغوي، يعطي فيه الروائي مساحة للشخصيات لترجمة أفكارها ومواقفها الفكرية تجاه الحياة والواقع والوجود، إلى كلام يعبر عن مستوى التفكير ودرجة الثقافة لهذه الشخصيات، مما يثري النص الروائي ويمنحه قابلية لتعدد الأصوات والرؤى المختلفة"[2]، وبذلك تتوازى لغة الحوار مع لغة السرد في تكوين العمل الروائي، ولا شك في أن لكل منهما أهميته في التواصل مع المتلقي، والتنقل بينهما هو أساس من أساسيات تكون العمل الروائي كما ذكر آنفًا.

ولعل لغة الحوار أكثر مباشرة في مخاطبة عقل القارئ من لغة السرد، فـ"الحوار يجدد التوازن بين ما يقال وبين ما يستنتج ضمنًا، فهو وسيلة مباشرة لتوجيه القارئ إلى الدراية والعلم، أو إلى إدراك ما يرمي إليه الكاتب الروائي. فهو يساعد على تخيل أكثر مما في المضمون"[3]، فيمكننا اعتبار لغة الحوار إحدى الآليات التي يعتمد عليها الكاتب بشكل رئيس في عمله الروائي؛ بغية إظهار أشياء لا تتأتى إلا من خلاله، فقد تكون تلك الأشياء سطحية ومباشرة ومتكافئة مع اللغة السردية، وقد تكون عميقة يفصح الكاتب من خلالها عن رؤية معينة تشكل فلسفته الفكرية على لسان الشخصية، وكذلك يتلاعب الكاتب من خلالها بمستوى اللغة، فقد نستنبط من لغة الحوار الزمان والمكان

(1) سي أحمد محمود، اللغة وخصوصيتها في الرواية، ص108.

(2) منى جميات، التشكيل اللغوي في رواية وطن من زجاج، ص62.

(3) سيد حامد النساج، الرواية العربية كفن من فنون التعبير، مجلة الفيصل، دار الفيصل الثقافية، ع44، ديسمبر،1981م ،ص58.

والمستوى الاجتماعي والثقافي والفكري للشخصية من خلال إجراء الكاتب الحوار على لسانها، وهذا ما يجعلنا ننتبه لتباين المستويات في لغة الحوار واختلافها من شخصية لأخرى.

إن الاعتماد على الحوار لم تقتصر أهميته على الجنس الروائي فحسب؛ وإنما يحظى الحوار بأهمية بالغة في أجناس أدبية أخرى، مثل فن القصة والفن المسرحي وكذلك نجد له حضورًا قويًا في فن المقامات والشعر العربي القائم على السرد والقصة، بل إن أغلب تلك الأنواع الأدبية يقوم على لغة الحوار كأحد ركائزه التي ينهض عليها ويستقيم كفن أدبي خالص، والفن الروائي لا شك في كونه يعتمد اعتمادًا شبه كلي على الحوار، "ولذلك كان من أهم الوسائل التي يعتمد عليها الكاتب في رسم الشخصيات، فضلًا على أنه كثيرًا ما يكون الحوار السلس المتقن مصدرًا من أهم مصادر المتعة في القصة، إذ بواسطته تتصل شخصيات القصة بعضها ببعض اتصالًا صريحًا مباشرًا"[1]، والحوار في كنهه لغة، ينفذ الكاتب الحاذق من خلالها إلى وصف حال الشخصية، ورصد واقعها وطبيعتها، فيستشف المتلقي من خلال لغة الحوار ما يوحيه إليه الكاتب من رسائل معبرة، يشير بعضها إلى واقع الحكاية والحدث، ويشير بعضها الآخر إلى هيئة الشخصية وأوصافها الشكلية والفكرية، بحيث تتكون صورة لكل شخصية في ذهن المتلقي من خلال تلك المعطيات التي يبثها الكاتب في الحوار على وجه العموم، وهذا لا يتعارض مع المعطيات الكامنة في اللغة السردية، وإنما يكون بينهما تكامل ربما يقصده الكاتب ويتعمده.

لقد تعددت رؤى النقاد حول ماهية الحوار ومكانته داخل العمل الروائي، وجاءت في جملتها متقاربة لما أسلفنا ذكره من أهميته في الرواية، ومن منطلق تلك المكانة التي يشغلها الحوار في الإبداع الأدبي القائم على الحكي يرى النقاد أن "الحوار شكل

(1) محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة (أصولها، اتجاهاتها، أعلامها)، منشأة المعارف، (د.ط)،الإسكندرية، (د.ت)، ص35.

من أشكال الخطاب وظيفته إبلاغية تقوم على توصيل المعلومات وأشكال الوعي إلى المتلقي عبر الكلام الشخصي"[1]، فهو في كنهه حلقة تواصلية بين الكاتب والمتلقي.

لذلك "غدت الرواية تشييدًا داخل فعل التبادل والحوار المتواصل مع اللغات المحيطة بها، الشيء الذي جعل اللغات المتجاورة تقيم حوارًا مع القوى الاجتماعية"[2]، وهذا من أهم النتائج التي تنتج بتلقائية وبساطة عن إقامة الحوار بأشكاله على لسان الشخصيات في الرواية، فيستطيع الكاتب الخلاص من الرتابة والملل في عرض الأحداث، وكذلك ينتج عن الحوار تعددية في الأصوات حتى وإن كان الحوار داخليًا على نحو ما سيرى، فالحوار الداخلي (المنولوج) باعتباره ينتج عن شخصية واحدة؛ إلا أنه يتميز بالتعددية في الأصوات واللغة، " فقد يكون الحوار، في شروط تاريخية فقيرة، أصواتًا متماثلة تردد صدى صوت واحد يقبع خلفها ويوحدها في آن، بقدر ما يمكن أن يكون المنولوج في شروط مغايرة تاريخيًا، آية على تنوع لا موقع للأحادية فيه"[3]، وهذا يتشكل بمدى قدرة الكاتب على إنتاج الحوار الذي يخدم الحكاية السردية دون إخلال.

وعلى هذا فالكاتب "يتجسد عمله في رفع الحجب عن مشاعر الشخصيات وأحاسيسها وعواطفها المختلفة"[4]، إن كانت تتحاور مع بعضها بعضا، أو تنفرد إحداها بالحوار مع ذاتها منتجة لـ"تعددية لغوية، وتجاوزًا للمنولوجية وزعزعةً لكل أنماط الأحادية"[5]، فحتى وإن كان المنولوج يعبر عن الأحادية كما يرسله الكاتب، إلا أن المتلقي يدرك أن ذلك التحاور الذي يجريه الكاتب بين الشخصية وذاتها عن قصدية

(1) المجلس الأعلى للغة العربية، الرواية بين ضفتي المتوسط، منشورات المجس،(د.ط) الجزائر، 2001م، ص61.

(2) مصطفى المويقن، تشكل المكونات الروائية، دار الحوار للنشر والتوزيع،ط1، اللاذقية،سورية، 2011م، ص200.

(3) فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء ، 1999م، ص 70.

(4) محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة (أصولها، اتجاهاتها، أعلامها)، ص 35

(5) آمنة بالعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، الأمل للطباعة ، ط2، تيزي وزو، 2011م، ص87.

منه، يهدف من ورائه إلى العديد من الأهداف والرسائل.

ولعلنا نتفق مع جمع من النقاد والباحثين الذين أقروا بأن الحوار داخل الرواية "يقرب الشخصية من المتلقي ويجعله يندمج في عالمها ويشاهد حركاتها ويسمع إلى حكاياتها، لذلك نجد أن الكاتب يبذل جهدًا في التنسيق بين الشخصيات وصورها حتى تنطبق مع سلوكاتها ونوعية الحوار الذي يجريه فيما بينها"[1]، وتلك من أهم الأدوار التي يؤديها الحوار، وهي تقنية هامة لإعلاء روح الاتصال بين الكاتب والشخصيات والمتلقي.

وغاية الأمر أن "وجود الحوار داخل الخطاب السردي دليل على تحاور الرواية مع الواقع، وبالتالي حضور البيئة التي تفصح عن البنية اللغوية والفكرية للمجتمع"[2]، وبهذا التعبير تتماهى تلك المشكلات التي خرج بها المنظرون وقرنوها بالحوار في تناولهم للغة الحوار، وأحدثوا صراعًا قرين الصلة بلغة الحوار الذي يأتي بمستويات لغوية مختلفة بين الفصحى والعامية، وانتشرت تلك القضية على نطاق واسع نرى أنه لا داعي له، ولا ضير أن تأتي لغة الحوار معبرة ومفصحة عن المستوى الفكري والاجتماعي والثقافي للشخصية.

أولًا: الحوار الخارجي.

يتدرج الكاتب الروائي بلغة الحوار ويتنقل من خلاله بين المباشرة والتقريرية من جهة، وبين التعمق الفكري من جهة أخرى، وهذا ما يمكننا أن نعبر عنه بالحوار الخارجي (الديالوج)، والحوار الداخلي (المنولوج)، فالحوار الخارجي "هو الحوار الذي يدور بين شخصيتين أو أكثر في إطار المشهد داخل العمل بطريقة مباشرة وتطلق عليه تسمية

(1) شامخة طعام، التخييل التاريخي في الرواية المغاربية (الجزائر– المغرب– تونس)، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2013م،2014م،ص72.

(2) منى جميات، التشكيل اللغوي في رواية وطن من زجاج، ص62.

الحوار التناوبي أي الذي تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر بطريقة مباشرة إذ إن التناوب هو السمة الإحداثية الظاهرة عليه"[1]، لذلك فإن الحوار الخارجي يعنى برصد العلاقة الحوارية بين الشخصيات، ومن خلالها يمكن معرفة الفروقات الجوهرية بين الشخصيات من حيثيات متعددة ومختلفة.

وقد اعتمد واسيني الأعرج على الحوار الخارجي في روايته بكثرة، ولعل ذلك الإكثار يرجع لكثرة الرواة والشخصيات داخل روايته، وقد أبدع في إلباس كل شخصية ثوبها الذي ينم عن صفاتها وطبيعتها الاجتماعية والفكرية، ومدى تأثيرها في الحركة السردية للرواية، فاعتمد على الحوار الخارجي في إظهار الفروقات الدقيقة بين الشخصيات، فجاءت لغة الحوار كأهم التقنيات التي أبدع واسيني في دمجها بالشخصيات المختلفة، وإحداث المغايرة بين شخصياته من خلالها.

يقول الكاتب (حوار بين الراعي والبشير الموريسكي):

- **أنت تعرف يا سيدي أن اليوم جمعة.**
- **بأي تاريخ نحن؟؟**
- **كنت أنتظر منك هذا السؤال. 7/7/ 1987.**
- **لم أفهمك جيدًا؟؟**
- **أنت يا سيدي مقدر عليك أن تعود في اليوم السابع، وحتى الجمعة في تقويمنا هي اليوم السابع، اليوم الأول يبدأ ببداية السبت، من الشهر**
- **السابع، من السنة السابعة بعد الثمانين. هذا الكلام مدون في كتب الأولين**[2].

(1) بسام خلف سليمان، الحوار في رواية الإعصار والمئذنة لعماد الدين خليل– دراسة تحليلية–، مجلة كلية العلوم الإسلامية،مج7 ،ع13 ،2013م، ص4.

(2) واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ج1،ص62.

يكشف الكاتب في هذا الحوار الذي دار بين الراعي والبشير عن بعض المؤشرات التي توضح بعضًا من مجريات أحداث الرواية، معتمدًا في ذلك على اللغة الفصحى التي تحيل المتلقي إلى التاريخ الفعلي للحدث، وكذلك يرتحل بالقارئ ليمزج بين التاريخ والواقع من خلال ذكره للتاريخ الفعلي، وبهذا يشير واسيني إلى مدى احتياج الواقع للمخلص (البشير) أن يقوم من رقاده ويعود من غيبته، ويعرض الكاتب من خلال الحوار أحد الأسرار الكامنة في الرقم (سبعة)، وهو ما جعله عنوانًا لروايته (الليلة السابعة بعد الألف)، ولكن يسقطه على الواقع بلغة مباشرة.

ويشير الكاتب باستخدامه للغة الفصحى إلى أن الراعي لديه فكر ثقافي واطلاع على كتب الأولين الذين حكوا أخبار البشير، وتظهر هذه الإشارة من خلال إجراء الحوار باللغة الفصحى بينهما أولًا، وثانيًا اطلاع الراعي وقراءته لكتب التاريخ الذي استشف منها أخبار البشير وموعد خروجه.

ويقول كذلك (حوار بين البحار والعجوز):

- **اتركنا نتفرغ لرداءة الطقس. وإلا سأدفع بك معها إلى أسماك القرش.**
- **لقد دفعت ثمن مقعدها، ووجودها غير مضر.**
- **لسانك طويل أيها العجوز، سنتهم بتهريب الجثث المليئة بالدوقات الذهبية، وهي ليست أكثر من كتلة ميتة مليئة بالأوبئة.**
- **أي قانون هذا، نحن مع بحارة أم مع قراصنة؟**
- **أرجوك لا تكثر الكلام، يجب أن تلقي بها في البحر. إنها ميتة والفئران كثيرة على متن السفينة والطاعون لا يرحم**[1].

في هذا الحوار ينقل الكاتب إحدى المشاهد التي تعبر عن مأساة سقوط غرناطة،

(1) واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،ج1، ص100.

فأدار حوارًا بين البحار وذلك العجوز الذي رفض أن يرحل ويترك خلفه جثة عجوزه (زوجته)، وقد جاء ذلك الحوار على لسان البشير الموريسكي، ولغة الحوار تحمل في طياتها دلالات تلك القسوة التي لقيها من أراد النجاة من الموريسكيين، فالبحارة على متن السفينة يتعاملون معهم كقطيع من الأغنام، فهمومهم تتفرق بين سقوط الوطن، وخراب المدن، والارتحال عن الديار، وفقدان الأحباب والمقربين، وإذلال البحارة وقسوتهم حتى مع ذلك الشيخ العجوز، وغاية الكاتب من هذا الحوار أن يشير إلى أن النجاة من القشتاليين في حد ذاتها كانت موتًا، أو ربما كان الموت أكثر رحمة منها، وقد روى هذا الحوار على لسان البشير لأن هذا العذاب من جملة عذاباته التي ظل يتألم ويتأوه كلما تذكرها، وقد جاءت لغة الحوار أقرب للفصحى لإقرار الواقع التاريخي للحدث.

ويقول كذلك (حوار بين دنيازاد وشهريار):

- **آه يا سيد الأكوان والأصقاع هكذا تقول كتب التاريخ التي أعطى أبو عبد الله، محمد الصغير بتدوينها!!؟؟**
- **الرعيان. أولاد القحاب. يستاهلون، كان يجب أن يفعل أكثر من ذلك حتى يقدروا فارق الحياة في كنفه أو تحت السيطرة القشتالية.**
- **لكن يا سيدي المشكلة ليست هنا. يبيع الرقاب والبلاد.**
- **بلاده وهو مولاها واللي ما عجبوش الحال يخرج. الله لا يرده.**
- **لكنها البلاد يا سيد البلاد!!**
- **البلاد التي يصبح فيها الرعيان سادة القوم ليست بلادًا.**

وزادت دنيازاد إصرارًا.

- **كانوا عزلًا. لم يعطهم شيئا. أصدر أمرًا قبل أسبوع بسحب وتسليم كل الأسلحة، إلى مسؤول العسكر.**

- **لأنه سمع بانقلاب يدبر ضده.**
- **لأنه قبلها كان قد اجتمع كذلك بالقشتالية على أطراف المدينة في إحدى القلاع.**
- **يا امرأة خليك من الكلام الفارغ الذي تقرئينه في كتب التاريخ. التاريخ مزور وبدون استثناء. الرجل كان يعشق القشتالية الكبيرة. كانت أزمته. طوال حياته وهو يحلم بعينيها. كان يراهما في الأحلام تضطهدانه ولو لم يتزوجها البغل الأرغوني، فرندناند، كان أول من يقتحم جسدها الغض.**
- **لكن يا سيد الأكوان هذا تاريخ آخر.**
- **إن التاريخ الحقيقي. عندما نقوله لا يقبل منا، ولهذا نتصرف وفق ما يرتضيه الآتي.**
- **واصلي ودعينا من الكلام الفارغ**[1].

ينقل الكاتب من خلال هذا الحوار الذي دار بين دنيازاد والملك شهريار بن المقتدر العديد من الرسائل والدلائل التي تشير إلى فكر الحكام المتسلطين، وكذلك يومئ إلى النظرة الذكورية تجاه المرأة، ويفصح من خلال التدرج بين الفصحى والعامية في لغة الحوار بذلك المخزون الفكري والثقافي المشوش وغير المنظم الذي ربما يعتري فئة كبيرة من الحكام.

تحافظ دنيازاد في حوارها على اللغة الفصحى في إشارة ودلالة من الكاتب على ثقافة وتمرس بالتواريخ القديمة والمختلفة، وكذلك يمثل حوارها مع حاكم الجملكية فلسفة فكرية حول تصورها عن دور الحاكم تجاه رعيته وتجاه بلاده، فقد باع محمد الصغير الرقاب والبلاد بدون أدنى مقاومة منه، وبدون طلب الإعانة من شعبه أو تسليحه ليقف

(1) واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،ج2، ص300،299.

معه في وجه المعتدين إن أراد، وهنا تكمن المفارقة في الفكر من خلال الحوار بين دنيازاد وشهريار، فالأخير يلقي باللوم على الشعب ويتوافق مع ما فعله محمد الصغير، وهنا يشير الكاتب إلى ذلك التشابه بين فكر الحكام، فهم فقط حكام للبلاد حال استقرارها، وإذا ألم بها أذى لا يتحملون مسؤولية الدفاع عنها ضد الغزاة، فلم تتكون لديهم روح المواطنة، مثلما هي عند عامة الشعب والمواطنون.

واكتفى فقط بأن يتلمس الأعذار لأفعال محمد الصغير بسطحية فكرية عبثية تنم عن جهل وسوء تقدير، في كون الخيانة تنبع من الشعب الذي استشعر ظلمه وأراد أن ينقلب عليه، وكذلك يبرر له بحبه وولعه بإيزابيلا وعيونها، فغاية الحاكم في فلسفة شهريار كما تبدو من حواره أن يتمتع بالسطوة والنفوذ اللامحدود بالإضافة إلى المتعة الحسية، وهذه المتع تبرر له بيع البلاد والعباد لينجو بنفسه.

تكلم شهريار في حواره بلغة عامية متعمدة من الكاتب في أجزاء من حواره، بالإضافة إلى اللغة الفصحى في أحيان أخرى، وخاصة عندما تكلم عن التاريخ وأزمة محمد الصغير مع الملكة القشتالية، فهذا المقطع الحواري يكشف عن تعالق لغوي ولفظي يتم على مستوى بناء اللغة، وهذا ما يعرف بخاصية (التهجين)[1].

ويقول كذلك (حوار بين معاوية وأبي ذر):

- **هه؟؟؟ أزعجتك الرسالة؟؟؟ أم تشكك في رجاحة عقل الخليفة؟؟؟**
- **العقل يا سيدي لا يمكن أن يملكه رجل لا يعرف ماذا يفعل.**
- **كلام اليائسين. النجاة الساعة يا أبا ذر**[2].

يغوص الكاتب في هذا الحوار في أعماق التاريخ محاولًا التدليل على طبيعة

(1) منى جميات، التشكيل اللغوي في رواية وطن من زجاج، ص67.

(2) واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،ج1، ص34.

العلاقة بين الحكام والرعية، وخاصة المعارضين أو الخارجين على نظامه، وقد جاء هذا الحوار في الفصل الأول من الرواية، الذي تعمد الكاتب أن يحمله بالعديد من الأحداث التاريخية كتمهيد منه للولوج إلى عالم روايته التي تقوم على تلك الفكرة القديمة المتجددة والدائمة بدوام البشر مهما اختلفت الأماكن على وجه الأرض.

فالحوار هنا بين معاوية وأبي ذر الذي أكثر الروائي من الاستعانة به معتمدًا على التعالق النصي، وقد جاءت لغة الحوار بلغة فصيحة لتجسد الشخصيات وزمن الحدث الفعلي، معتمدًا على المباشرة والتقريرية بين الشخصيتين، مشيرًا إلى موقف السطوة والسلطة في حوار معاوية، وموقف الضعف مع الصمود والعزة في موقف أبي ذر، ودلالة الكاتب من ذلك الحوار أن مثال هتين الشخصيتين يتكرر عبر التاريخ كثيرًا، والأمثلة قبل هذا الحدث وبعده أكثر من أن تحصى، ولكن التاريخ يبقي تلك الآثار ويحتفظ بها للشعوب القادمة، وتبقى حقيقة واحدة أشار إليها الكاتب في غير موضع من روايته، وهي أن ذكرى المناضل يخلدها التاريخ، فيظل حيًا في النفوس.

ثانيًا: الحوار الداخلي.

يعتبر الحوار الداخلي (المنولوج) من أهم الوسائل التي ينفذ من خلالها الروائي إلى ذهن القارئ وعقله، فهو حوار ذاتي يوقفنا على عمق الشخصية وفلسفتها الفكرية التي يهتم الروائي بإظهار فروقات جوهرية تميز شخصية عن أخرى، ويضع فروقات بينها، فحوار الشخص مع ذاته يختلف بحسب الطبيعة والتكوين والبيئة والثقافة واللغة و...، وعلى هذا فالشخصية في الحوار الداخلي "ترتد إلى داخلها؛ لتقيم حوارها مع العالم الخارجي، عبر أسئلة وانثيالات نفسية، تعكس موقفها تجاه ما يجري، إذ يقوم الحوار الداخلي بدور كبير في كشف أغوار النفس الشخصية وتجلية جوانبها الفكرية

والنفسية وتحليل سلوكها في غير حالة من الحالات التي تعاورها"[1].

وقد أظهر واسيني عناية فائقة بالحوار الداخلي ولغته، وقد ألبس كل شخصية من شخصياته التي أقام لها حوارًا مع ذاتها لباسًا يليق بها، وجعلها مختلفة عن باقي الشخصيات، فاهتم بلغة الحوار، ووافق بين اللغة والمستوى الفكري للشخصية، وكذلك أظهر مدى عمق الحوار وسطحيته وفقًا لتنوع الشخصيات في روايته، وفي كل حوارٍ داخلي يقيمه تتجلى مجموعة من الدلالات والرسائل التي يبثها الكاتب وتظهر من خلال اللغة التي يقيم بها الحوار.

يقول الكاتب في حوار داخلي على لسان أحد شخصياته:

" **أينك؟؟؟ أينك؟؟؟ قل أين خبأت رأسك يا ابن أمي؟؟؟ أما كان ممكنًا ألا تعود؟؟؟ الدنيا بعدك صارت رخيصة. ارفع صوتك يا ابن رشد عاليًا، إنهم يتهمونك بالزندقة والإلحاد. لا يعرفون آلامك وأنت تضع وجهك على عتبة الدار وتنظر وراءك مودعًا مدينتك التي أحببتها حتى الانهيار**"[2].

تبدأ الشخصية حوارها مع ذاتها ببعض الأسئلة، وقد تكرر السؤال الأول (أينك؟؟؟) موجهللبشير الموريسكي الذي حكت عنه الكتب وطال غيابه، ومفاد ذلك التكرار إظهار شدة الحاجة إلى ظهوره في الوقت الراهن، وبعد تلك الأسئلة تلتفت الشخصية إلى واقعها المرير بلمحة إقرارية واقعية، وهي تستعيد ما لاقاه الفيلسوف الأندلسي ابن رشد في الماضي، وفي هذا الحوار يتنقل الكاتب بين واقعين متشابهين، وهما واقع ابن رشد وواقع البشير، وذلك التعالق الذي أحدثه الكاتب مع واقعة ابن رشد

(1) ندى حسن محمد، فاعلية الحوار في قصص جمال نوري، دراسة تحليلية، مجلة مركز دراسات الكوفة، ع51،2018م، ص 167،168.

(2) واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،ج1، ص17.

التاريخية يشير من خلالها إلى رسوخ الظلم عبر العصور، فمن يرتفع صوته بمخالفة الحاكم وإظهار أخطائه لا بد وأن يُرمى بالزندقة والكفر، ويلقى ما لقيه الكثير من المناضلين قبله عبر التاريخ البشري.

ويقول كذلك (على لسان العجوز):

"**هل كان يجب أن نموت وسط بحر ليس لنا؟ وسط سفينة عيون أصحابها تشبه عيون قراصنة ممتهنين، حلمنا بتطهير البلد من الخراب، فظل يملأ داخلنا، مكتضًا بالأوساخ والأوحال التي لا تخرج إلا في الأوقات التي نريد أن نخبئها فيها عن العيون التي يحلو لها أن تستمتع بهزائمنا. سلمنا المدن، سلمنا الرؤوس وسلمنا الأجساد والفروج، وظللنا نبحث عن استقامة وهمية وسط فراغ زاد من عملقة أوهامنا وأحلامنا المريضة**"[1].

يتناجى العجوز مع ذاته في حوار محمل بالأوجاع والآلام، ونلمح في ذلك الحوار العديد من الدلالات التي توحي بها اللغة والألفاظ، فذلك العجوز الذي يضم إليه جثة زوجته التي رفض تركها فريسة للطيور وحافظ على اصطحابها معه في رحلته الأليمة؛ تشير إلى الوفاء المترسخ في أعماق الرجل، فنجد في لغته التي تحاور بها مع نفسه تأنيبًا لتركهم البلاد، وارتحالهم على متن سفينة لا يعرفون أصحابها، ويحيل تساؤله الذي بدأ به حواره إلى عدم رغبته في الخروج من البلاد ومواجهة الموت على أرضه وفي بلاده.

تشير بعض الألفاظ إلى تلك الشجاعة التي كان يتميز بها الموريسكيون في دفاعهم على أرضهم ضد القشتاليين، ولكن أنواع التنكيل والعذاب الذي فعلوه بهم كان أكبر من تصور العقل، لذلك هربوا على متن سفينة وهم لا يعرفون مصيرهم الذي

(1) واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،ج1، ص99،100.

سيلاقونه، وعلى الرغم من تفنن القشتاليون في تعذيبهم؛ إلا أن العجوز يرى أنهم قصروا في الدفاع عن البلاد والأعراض، ويحيل تكراره للفظة (سلمنا) في قوله: (سلمنا المدن، سلمنا الرؤوس وسلمنا الأجساد والفروج)، إلى شدة لومه لنفسه وأبناء وطنه على عدم تحملهم مزيدًا من المعاناة والعذاب، والموت مع من مات من رفاقهم، وكأن فرارهم من الموت جرمٌ، تسبب في استباحة القشتاليين للمدن، والرؤوس، والأجساد والفروج.

يقول على لسان المجدوب:

"**عندما نحلم بك نشعر أنك ازددت بعدًا، وعندما تقتربين نشعر بخوف منك. أي سحر تصنعه ذاكرتنا عنك. ماريوشا يا ماريوشا. هبَّلت الجبال والبحارة. يشتاق إليك العاقل بحثًا عن جنونه المفقود، ويشتاق إليك المجنون بحثًا عن لحظة صفاء عاقلة. حين تحضرين، أعطيك خيطًا. واحدًا للحزن والجنون، وحين تغيبين، خيوط لك، وخيط للحنين والغياب.....**

أعرف أنك لستِ لي.

أنت للآتي الذي لا يأتي في حياتي.

أنت للرجل الذي وضع البحر في جيبه ثم غادر الدنيا والمدينة. أنت للذي لا يعرف لا الموت ولا النوم.

أنت للذي وعدت الكتب والأجرام والقوافل القديمة أنه سيأتي من وراء أسرار البحر والغيم"[1].

في هذا المنولوج الذي صدر عن المجدوب يحيلنا الكاتب إلى التعمق الفكري والفلسفي في رؤية الأشياء وتجسيدها، فلا شك في أن واسيني يريد إظهار كل شخصية بثوبها الذي يليق بها، وهو هنا يطلعنا على عقلية أحد أبطال روايته، ملبسًا إياه ثوب

(1) واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،ج1، ص189.

الحكمة.

فجاءت لغة الحوار فصيحة وعميقة تناشد عقل القارئ، فالمجدوب يتكلم هنا عن ماريوشا واصفًا إياها بأجمل الأوصاف التي تعبر عن حبه لها واحتياجه إليها، وقد تعمق في وصفه لها مبتعدا عن المباشرة في الوصف، فحين يقول (هبَّلت الجبال والبحارة. يشتاق إليك العاقل بحثًا عن جنونه المفقود)، نراه يمزج تغزله بشيء من التعبير الفلسفي العميق، فقد تُذيب بجمالها عقل الرجل المتزن، وقد تعيد المجنون إلى عقله، فإحداث التضاد حتمًا يقرر واقعًا في فكر المجدوب، وهو أنه أحب (مايوشا) إلى حد الجنون.

جاءت لغة الحوار الداخلي على لسان المجدوب فصيحة، معتمدة على المغايرة والتنويع اللفظي، الذي يحمل سمة التضاد أحيانًا، والترادف في أحيان أخرى، خاصة حين تعرض المجدوب لوصف (ماريوشا) وصفًا مجازيا، ليشير للمتلقي بأنها مثال لن يتكرر.

وفي المقطع الثاني من الحوار يواجه المجدوب واقعه المرير تجاه ماريوشا، ويقرر أنها ليست له، ولكنها لذلك الذي صنع المستحيلات كلها، (أنت للذي وعدت الكتب والأجرام والقوافل القديمة أنه سيأتي من وراء أسرار البحر والغيم)، وإشارته هنا تحيل إلى البشير الموريسكي، وعلى الرغم من هيامه بها في بداية حواره؛ إلا أنه يشير في النهاية إلى أنها مقدرة لذلك الغائب، صاحب الأحوال التي لا تتوافق مع العقل، وكأن المجدوب يقر بأن البشير أحق بها وأجدر.

اللغة في هذا المنولوج عميقة تميل إلى الفلسفة الفكرية التي كان يتميز بها المجدوب على مدار الرواية، وقد أبدع واسيني في إظهار فكر المجدوب وأوصافه للقارئ دون معاناة أو تكلف من خلال اعتماده على لغة الحوار الداخلي.

ويقول كذلك (حوار المجدوب):

"كلهم صموا آذانهم وتركوني وحيدًا، وسط هذا الفراغ والخوف، أنت الوحيدة أيتها الحيوانات الطيبة التي تسمع إلى عمق صرخاتي ولا تبوح بالأسرار ولا تفشي المخفي. أرأيت اللباس الذي كان يلبسه؟؟؟ كان مثل الطاووس، الله يخرب بيته وبيت جدوده المرضى بالعصاب والزهري"[1].

ألبس واسيني المجدوب بعض أوصاف الجنون الذي يفضي إلى الحكمة، وجعل له من اسمه نصيب، فهو غالبًا ما يبث أحاديثه وآلامه وعذاباته لحيواناته التي تؤنسه أكثر من الكثير من البشر حوله، وهنا نجده يتحاور مع ذاته بصوت عال يسمع حيواناته، فحقيقة الأمر أنه يتحاور مع ذاته، ولكن حيواناته تعودت أن تسمع مناجاته لذاته، لذلك نجد توجيه الحوار للحيوانات في الظاهر، والحقيقة أن الحوار موجه لذاته بصوت تسمعه حيواناته، خاصة أنه ارتأى في الحيوانات نفس القدر من الأمانة في الحفاظ على السر وكتمانه وتحمل معاناته، فهي تمثل نفسه التي لا تضجر من تحاوره معها.

فلغة الحوار لغة فصيحة وعميقة تعبر –كما سلفالذكر– عن فكر المجدوب وهيئته معًا، وقد وظف الكاتب اللغة والألفاظ لتشير إلى تلك الدلالات التي تُفصل هيئة الشخصية الظاهرية والداخلية، فأما الظاهر فهو ذلك المجدوب الذي يقول ما لا يتحمله عقل الناس من حوله، ويدرك من العذابات والآلام ما لا يعلموه، وغاية الأمر أنه بالنسبة لهم مجذوب يثرثر ويتمتم بما يدور في خلده، ولكن الحيوانات وذاته تطلع على عمق صراخاته ولا تبوح بالأسرار، ولا تكشف المخفي.

ويقول كذلك (المجدوب):

(1) واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،ج1، ص132.

"يا ربك يا البشير!!؟؟ لماذا تأخرت عن المجيء؟؟ لماذا تأخرت!!؟؟ أما آن أوانك يا سيد الحزن والكآبة، والبحث الدائم عن الأشواق المنسية؟؟ الزمن حين يذهب لن يعود بسهولة!!"[1]

تروي ماريوشا بعضًا مما رأته من أحوال المجدوب، وهنا تنقل لنا مناجاته التي تعبر عن عمق حزنه وألمه، الذي عبر عنه المجدوب بمجموعة من التساؤلات التي تحمل في طياتها حقيقة المآسي والأحزان، ولغة الحوار في هذا المقطع تعمل على إظهار ذلك الشعور، فألفاظه التي يناجي بها ذاته ويصوغ من خلالها تساؤلاته؛ تفصح عن بعض ما يدور بداخله، وقد اعتمد على التوجيه المباشر للخطاب وكأن المخاطَب حاضر ويسمع تساؤلاته ليشير إلى قوة إيمانه بأنه يومًا ما سيعود، ولعل هذا اليوم قد اقترب إذا صدقت الكتب والأخبار، وقد اختتم تساؤلاته بجملة خبرية تحمل في داخلها تعجبه من حقيقة صعوبة عودة الزمن، وكذلك يفصح من خلال قوله (يا سيد الحزن والكآبه) عن معايشته تلك المآسي والعذابات التي عاشها البشير ومر بها، فنرى أن لغة الحوار معبرة عن مكنون الشخصية وما يدور بداخلها، وقد أبدع الكاتب في تخيره للغة الحوار كعادته فيما سبق من حوارات خارجية وداخلية.

يتبين من خلال استعراضنا للحوار في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف لواسيني الأعرج أنه أولاها عناية فائقة، وخاصة أنه جعل لغة الحوار من أهم المقاييس التي يستظهر القارئ من خلالها صفات الشخصية ومستواها الفكري، وكذلك تدل كثرة الحوارات الداخلية والخارجية في الرواية على أنها قامت بمهمة كبيرة لا يمكن الاستغناء عنها، فجاءت حواراته الخارجية (الديالوج) مباشرة في أغلبها، بينما أوضحت الحوارات الداخلية (المنولوج) الفلسفة الداخلية لأغلب الشخصيات داخل الرواية، لذلك أدت لغة

(1) واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،ج2، ص347.

الحوار داخل الرواية مهمة وظيفية وفنية هامة، دمجت بين الشخصيات والقارئ، وأظهرت الفروقات الفردية التي تميز كل شخصية على حدة.

المبحث الثالث: اللغة والأسلوب.

تُحتِم طبيعة الانطلاق من اللغة كمادة أساسية لبنية العمل الأدبي مزيدًا من الاهتمام باللغة والأسلوب الذي يسير وفقه الكاتب أو الروائي، وهذا يوقفنا بدوره على حقيقة امتزاج التجربة اللغوية بالتجربة الإبداعية في سائر الأعمال الأدبية، فلا شك في أن المبدع حين يمتثل لملكته الإبداعية تجاه فكرة أو موضوع ما عليه أن ينتقي أدواته المكونة لهذه الفكرة، وأولى تلك الأدوات تظهر اللغة التي سيصوغ من خلالها إبداعه، وعليه فإن لكل مبدع –كاتبًا كان أو شاعرًا– له أسلوبه اللغوي الخاص الذي يمتاز به عن غيره، بل ربما يختلف أسلوبه ولغته من عمل إبداعي إلى عمل إبداعي آخر، تفرضه عليه طبيعة العمل ومفرداته وعناصره المكونة له.

لذلك نجد أن النقاد قد عبروا عن الأسلوب بأنماط وتعريفات متعددة، ولعل أغلبها يجتمع في اختلاج الأسلوب اللغوي بالطبيعة الإبداعية للأديب، بحيث "نجد العبارة اللفظية التي قد تسمى الأسلوب Style هي الوسيلة اللازمة لنقل أو إظهار ما في نفس الأديب"[1]، وقد جمع الناقد المصري عز الدين إسماعيل مجموعة من التعريفات المعبرة عن مدى ترسخ تلك الحقيقة التي توضح العلاقة الوثيقة بين الأسلوب والمبدع وإبداعه، فيقول: "قديمًا قال بوفون(Buffon) إن الأسلوب هو الرجل نفسه، وكذلك عرف فلوبير(GustaveFlaubert) الأسلوب بأنه طريقة الكاتب الخاصة في رؤية الأشياء، ويستطيع فلوبير أن يستبدل بالرؤية الشعور أو التفكير فيقول: إن الأسلوب هو طريقة الكاتب الخاصة في التفكير أو الشعور. والطريقة الخاصة في الشعور والرؤية تفرض طريقة خاصة في استخدام اللغة، فالأسلوب الصادق إذن يجب أن يكون فريدًا إذا كنا

(1) أحمد الشايب، الأسلوب، مكتبة نهضة مصر، ط12، القاهرة ، 2003م، ص12.

نفهم من عبارة "الأسلوب الصادق" تعبيرًا لغويًّا كافيًا كل الكفاية عن طريقة الكاتب في الشعور"[1].

وتجتمع أغلب تلك التعريفات في كون الأسلوب اللغوي قرين الإبداع، وهو أمر فطري للأديب والمبدع، ينشط حال الشروع في خوض تجربة إبداعية، لذلك يقترن الأسلوب واللغة بالتجربة، وخاصة أن الكاتب في العمل الروائي يتماهى مع شخصيات متعددة، ويتدرج بأساليب مختلفة، وفقًا لمحددات كل شخصية وطبيعتها، فـ"الروائيون غالبًا ما يتحدثون بأساليب متعددة تبعًا لتعدد الشخصيات الروائية، واختلاف أنماطها، وانتماءاتها الاجتماعية والفكرية، وعندما تدخل هذه الشخصيات في علاقات متداخلة تتشابك تبعًا لذلك أساليب متعددة في الرواية الواحدة، وهكذا يتحول الروائي حسب تعبير باختين إلى مُؤسلب للأساليب"[2]، ووفقًا لهذا الطرح نجد أن أسلوب الكاتب يتنوع ويتعدد بتنوع وتعدد شخصياته في الرواية، وهذا التنوع في حد ذاته يعبر عن التدرج وفقًا لمستويات فكرية ولغوية مختلفة، وكذلك يشير إلى قدرة الكاتب على مسايرة المتغيرات اللغوية والأسلوبية التي تحتمها طبيعة كل شخصية في روايته.

وهذا ما أشار إليه ميخائيل باختين، وهو ما ينشأ في العمل الروائي وفقًا لمبدأ الحوارية، فطبيعة الرواية طبيعة تعددية على مستويات كثيرة، والتعدد اللغوي وتعدد الأصوات –باعتبارهما انعكاس ضروري وحتمي لمبدأ التحاور– يمكن من خلالهما الوقوف عن جملة من الأساليب المتباينة في العمل الروائي، وذلك التباين طبيعة تقتضيه تباين الشخصيات واختلاف مستوياتها الاجتماعية والفكرية والثقافية، ويدل كذلك دلالة واضحة على التعددية اللغوية وتعددية الأصوات داخل الرواية، ومآلُ ذلك

(1) عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه دراسة ونقد، ص21.

(2) حميد لحمداني، أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، منشورات دراسات سال، ط1،الدار البيضاء، 1989م، ص78.

كله يرجع إلى حوارية الرواية، فـ"حوارية الرواية في نظر باختين هو تعدد الأساليب واللغات المتصلة بمختلف الهيئات المجتمعية فكل شخصية في الرواية تحافظ على لغتها الاجتماعية ونبرتها المميزة وأسلوبها الخاص وتقتطع مساحة خاصة بها في أثناء الخطاب الروائي لتتكلم بصوتها الذي يشخص لغة اجتماعية ويحيل على فكرة معينة ولأن مجال الفكرة يتحدد عن طريق الحوار مع أشكال الوعي الأخرى"[1]، وخلاصة ذلك أن ندرك ماهية الأسلوب في الإبداع الروائي، ومدى اقترانه بمصطلح الحوارية، وهذا يترتب عليه اتصال وثيق بين الأسلوب والتعددية على المستوى اللغوي والصوتي كما يشير باختين.

فتجدر الإشارة إلى أن "باختين" يقر بتعالق العناصر المكونة للعمل الروائي انطلاقًا من مبدأ الحوارية، وأهم تلك العناصر يلقانا الأسلوب الذي يعمد الكاتب على إحداث الموازنة بينه وبين الشخصيات من جهة، وبين اللغة وطبيعة تعدديتها على المستويين اللغوي والصوتي في الرواية، فـ"الرواية ككل ظاهرة متعددة الأسلوب واللسان والصوت"[2]، وعلى هذا ترى ليلى بلخير أن "الخطاب الروائي عند باختين بنية حية، وهذا مستمد من تركيزه على المتكلم في الرواية، هذا التنوع الكلامي يفضي لتنوع الأساليب ما ينتج الخصوصية الجمالية لأسلوبية الرواية، وهي عنده موصولة بطرفين؛ طرف لساني- لغوي، وطرف اجتماعي- أيديولوجي، مما يشكل لنا شعرية سوسيولوجية أو شعرية أيديولوجية"[3]، وتشير بلخير إلى قضية (جمالية الأسلوب الروائي)، فلا بد أن يكون للأسلوب وظيفة فنية جمالية تميزه عن تلك الوظيفة

(1) عمر عيلان، الايدولوجيا وبنية الخطاب في روايات عبد الحميد بن هدوقة، دراسة سوسيوبنائية، الفضاء الحر،(د.ط)، الجزائر، 2008م، ص 73،74.

(2) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص38.

(3) ليلى بلخير، المبدأ اللساني وتحليل الخطاب الروائي: دراسة في أسلوبية الرواية عند ميخائيل باختين،مجلة حوليات الآداب واللغات،جامعة مسيلة ،ع15،2016/10/6، ص80.

الإعلامية الإخبارية، التي ربما يتحلى بها كاتب صحافي أو عالم ينشر علمه بطريقة علمية تنأى عن الخطاب الأدبي بكل أنواعه، وهذه الوظيفة الفنية الجمالية للأسلوب تتداخل بشكل كبير مع الوظيفة الفنية التعبيرية للغة.

وعلى هذا فهي ترى أن "الرواية عالم واسع متعدد اللغات، وينتظم هذا التنوع الكلامي في إطار لغة الكاتب، في شكل أدبي موحد لكل الأجناس التعبيرية، أقوال الشخصيات ومعها صوت الراوي، ومن خلفه الكاتب"[1]، الذي يتحكم في كل الوظائف والأدوار التي تؤديها مختلف العناصر داخل الإبداع الروائي، فالأسلوب ينشأ عن الكاتب ويصدر عنه وفقًا لما ارتسمه لعمله من أسس وعناصر وأحداث وشخصيات، وكذلك يتعالق كل هذا مع طبيعة المكان والزمان التي يستهدفه بروايته، لذلك نجد أن أسلوب الكاتب ولغته تختلف باختلاف العمل وتغير مفرداته، وهذا يعود بجملته لمقدرة الأديب على الإبداع والتنقل من أسلوب لآخر داخل الرواية.

وغاية الأمر أن ميخائيل باختين له جهد يضاف إلى جهد العديد من اللغويين واللسانيين الغربيين الذين اهتموا بالأساليب اللغوية، وأظهروا أهميتها في النص الأدبي، فـ"لكي تكون لأي نص نصية ينبغي أن يعتمد على مجموعة من الوسائل اللغوية التي تخلق النصية، بحيث تسهم هذه الوسائل في وحدته الشاملة، وأهم هذه الوسائل: الضمائر، تكرار كلمات بعينها أو مقاطع، أسماء الإشارة، الأسماء الموصولة، ظروف الزمان، ظروف المكان"[2]، ووفقًا لهذه الوسائل داخل الرواية تظهر أهمية الأسلوب في تجسيد الواقعية التي يقصدها المؤلف في إظهار صفات كل فصيل على مستويات عدة، تظهر في نمط التفكير، ومستوى اللغة، والأسلوب، وتكامل معطيات كل فصيل مع غيره بأسلوب لغوي يزيل تلك الفروقات بينها، وهذا ما تعبر عنه الملكة الإبداعية

(1)ليلى بلخير، المبدأ اللساني وتحليل الخطاب الروائي: دراسة في أسلوبية الرواية عند ميخائيل باختين ، ص72.
(2) نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب: دراسة في النقد العربي الحديث، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)،ج2، الجزائر ،2010م، ص34،35.

والقدرة على التعبير.

ولقد توفرت تلك المقدرة الإبداعية لدى واسيني الأعرج، ومن حيث إننا أمام أحد أهم أعماله الروائية (فاجعة الليلة السابعة بعد الألف)؛ سندرك أنه تمتع بمقدرة فنية جعلت العمل متكاملا بين أطرافه على نطاق واسع، وسنستظهر حين نقف على بعض الأساليب التي اعتمد عليها كالتكرار والانزياح والإيقاع أنه اعتمد على إحداث التفاعل والتعالق والتناغم بين جزئيات سرده، وكل أسلوب كان له دوره في تحميل النص بدلالات ورسائل لعلها لا تظهر للقارئ العادي، وإنما يدركها من يتوغل في الأسلوب الذي كتب به واسيني، وكذلك تجدر الإشارة في هذا المقام إلى أنه أحكم الأساليب التي اعتمد عليها في تنقلاته بين مستويات اللغة المختلفة على لسان الشخصيات، فأسلوب التكرار –على سبيل المثال– على لسان البشير بلغة فصيحة له دور ورسالة، وكذلك التكرار على لسان أحد الشخصيات بلغة عامية له هدف ورسالة، ولم يُقصر أسلوبا بعينه على مستوى لغوي دون مستوى آخر، وهذا ما سنقف على ماهيته ودلالته في التطبيقات التالية وفقًا لأسلوب التكرار، والانزياح، والإيقاع في رواية (فاجعة الليلة السابعة بعد الألف).

أولًا: التكرار.

يعتبر التكرار من أهم الظواهر الأسلوبية التي يعتمدها الكاتب في نصه للإيحاء والإحالة إلى مزيد من الدلالات، ويكثر في أغلب الأعمال والأنواع الأدبية الاعتماد على هذا الأسلوب على وجه التحديد، وذلك لأنه يقوم بمهمة أسلوبية وظيفية تعين المبدع على توظيف اللغة لخدمة أغراضه وأهدافه، ويعتبر أسلوب التكرار من أهم الأساليب التي اهتم بها الدرس اللغوي والنقدي والبلاغي في التراث العربي، ولكنهم حصروا غايته في كونه إنما يعتمد علي المبدع للتوكيد على أمر بعينه، ولا أدل على

ذلك مما ذكره الجاحظ وسار عليه من تبعه من النقاد القدامى، من أن التوكيد يقتضي التكرار[1].

أما الدرس الأسلوبي في العصر الحديث أولى هذا الأسلوب على وجه التحديد عناية خاصة، وتمحورت نظرة الأسلوبيين حول كون "التكرار اختيارا فنيا وملمحا أسلوبيا تتجلى فيه الأبعاد النفسية لمنتج النص الخطاب والأبعاد الدلالية والإيقاعية والتركيبية اللاحمة لبنية النص، فضلًا على امتداداته نحو التلقي والتداول، وإذا كانت للتكرار غايات وأبعاد فله محل وصور يتخذها كتكرار الأصوات كالحروف مثلًا، أو تكرار الألفاظ أو البنى التركيبية الصغرى كالإضافات وأشباه الجمل، أو تكرار الجمل والصور أو تكرار الرموز"[2]، وهذه النظرة تحيل إلى عناية الدرس النقدي الحديث بالمتكلم أو المنتج للنص الأدبي على وجه التحديد، ولعل باختين أولى هذا الجانب عناية فائقة، حيث إنه التفت إلى تلقي اللغة وأنماط تعدديتها وما ينتجه المتكلم من أساليب لها فعاليتها في النص الأدبي عبر المتكلم والكلمة، فـ"الإنسان المتكلم في الرواية هو، جوهريًا، إنسان اجتماعي، مشخص، محدد تاريخيًا، وكلمته لغة اجتماعية (حتى وإن كانت جنينية) وليست لهجة فردية"[3]، وهذا ما سنعرض له من خلال استجلاء ملامح أسلوب التكرار عند واسيني الأعرج في روايته فاجعة الليلة السابعة بعد الألف.

يقول على لسان البشير الموريسكي وهو يربط بين ما يجري له وما جرى لأبي ذر الغفاري:

(1) الجاحظ، الرسائل الأدبية، مكتبة الهلال،ط2 بيروت، 1423هـ، ص53.

(2) أمجد مجدوب رشيد، النص الشعري: بهجة القراءة والتداول، مطبعة وراقة بلال،ط1،فاس، 2014م، ص16، 17.

(3) ميخائيل باختين، مختارات من أعمال ميخائيل باختين، تر: يوسف الحلاق، تقديم: بطرس الحلاق، المركز القومي للترجمة،ط1، القاهرة، 2008م، ص133.

"**أنك ستعيش وحيدًا وتموت وحيدًا، ترميك الريح للريح والرملة للرملة والعين للعين، وعندما تنكفئ على فمك الجاف، تتجرد النخلة من خضرتها وتنتابها نفس الصفرة التي تدخل الآن عيونك النوريتين،ستتعذب كثيرًا قبل أن تتذكر أن المدينة خانت الأملاح التي كانت تجمعك بها منذ العصر الأول للموت والحياة. لا ترحل... لاترحل... لا ترحل... لكنك رحلت وملأت عينيك بالدنيا**"[1].

يمزج الكاتب في هذا السياق من الرواية بين عذابات البشير وعذابات أبي ذر الغفاري، فيتعالق مع التراث الديني والتاريخي، ويعتمد الكاتب على أسلوب التكرار على مستوى الكلمة في بداية هذا النص، والتكرار في حد ذاته يتعالق مع النص الشريف على لسان النبي (صلى الله عليه وسلم) في أبي ذر الغفاري أنه يمشي وحيدًا ويموت وحيدًا...، وغاية الكاتب من تكرار هذه اللفظة (وحيدًا) وتعالقه مع الحديث الشريف عن طريق التناص أن يقارن بين حال البشير وحال أبي ذر، وقد نلمح على مدار الرواية في أكثر من موضع يشير الكاتب إلى هذه المشابهة بين الشخصيتين، وهو على لسان البشير يعكس حالته الوجدانية وما يشغل ذهنه بتشابه مصيره مع مصير أبي ذر الغفاري، وكذلك يعكس التضاد والمقابلة بين الجملتين (تعيش وحيدًا وتموت وحيدًا) تلك الحقيقة التي تشغل بال البشير، وتجعله يفكر كثيرًا في هذا التشابه الذي يكاد يصل للتطابق بينهما.

وتظهر في النص جملة من التكرارات الأخرى التي تحمل النص بمزيد من الدلالات، فالكاتب اعتمد في هذا النص على أسلوب التكرار بشكل تام، إيمانًا منه بأنه سيعكس الحالة الشعورية للشخصية، ويجعل المتلقي على اتصال فكري بما هو عليه ويستشعر ما يؤرق البشير، ففي قوله :**ترميك الريح للريح والرملة للرملة والعين للعين،**

(1) واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،ج1، ص21.

فتكرار الكلمات الثلاث في هذه العبارة يوحي بشدة المعاناة، وقسوة الحياة، وسوء الأحداث وتتابعها بشكل متسلسل، فلا يكاد يخرج من شدة وضيق إلا ويجد نفسه فيما هو أسوأ منه.

وكذلك التكرار في قوله: **لا ترحل... لا ترحل... لا ترحل... لكنك رحلت وملأت عينيك بالدنيا**، نلاحظ أنه اعتمد على تكرار الفعل وأداة النهي معًا، وهذا في طياته يحمل دلالة التحذير من عدم الالتزام بالنهي، ومن العواقب الوخيمة وسوء المنقلب.

ويقول كذلك على لسان البشير:

"**حين حكيت أحزاني لماريانه، ظلت طوال اليوم متألمة، كانت صامتة، يحفر قلبها خوف مزمن. على وجهها الغجري تعمقت مساحات الغربة والحنين. وحين نمت في حجرها عاريًا، بكيت.أبكتني البلاد التي أحببتها ونسيتني في الأدغال وحيدًا، أبكتني العيون التي لم يغشها النوم طوال الليلة الأخيرة. أبكتني الكأس الغجرية التي لن ألمسها أبدًا. أبكتني يا ابن أمي....**"[1].

إن اعتماد الكاتب على تكرار الفعل (أبكتني) في هذا المقطع يشير إلى دلالات كثيرة، فلم تكن مقصدية الكاتب أن يعيد ويكرر اللفظة بواعز التنميق، أو إظهارًا لجمالية التكرار والتدرج بمستويات اللغة، ولكن الأمر يتعدى ذلك ليشير إلى أن البشيرتجرد من كبريائه أمام ماريانه، وظهر أمامها وكأنه غلام صغير يشكو همه وحزنه مختلجًا ببكائه دون أن يأبه لذلك الكبرياء بداخله.

وتشير دلالة ذلك التكرار اللغوي إلى أن البشير كان يحب ماريانه إلى حد العشق، وهذا تشير إليه بعض التعبيرات داخل النص السردي، ومنها قوله: **نمت في**

(1) واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،ج1 ،ص58.

حجرها عاريًا، فمقصده من ذلك هو تعريه من كبريائه، الذي لم يسمح له بالتجرد والتعري من الهموم والأحزان والمتاعب التي تختلج قلبه، وكذلك نلمح في النص أنه بدأه بوصف ملامحها الغجرية التي سيطرت على عاطفته، وكذلك تشير دلالة تغير ملامحها وتأثرها الشديد بما حكاه لها بأنه استشعر ذلك التواؤم بينه وبينها، وكذلك صدق عاطفتها التي عكست إشفاقها عليه وعكست كذلك شدة حبها له، مما هيأ له أن ينام في حجرها عاريًا عن كل شيء لا يشعره بأن منزلة ماريانه منه كمنزلة نفسه، لذلك قال بعدها (بكيت)، ليشعر المتلقي بأنه حال بكائه لم يشعر بعزول يحول بينه وبين البكاء أو يمنعه عنه، وبعدها شرع في تعديد أسباب ذلك البكاء معتمدًا على تكرار الفعل (أبكتني)، وكأنه اعتمد على التفصيل بعد الإجمال، من خلال إجماله لجملة عذاباته في قوله (بكيت)، وفصل تلك العذابات في أبكتني... أبكتني... أبكتني...، ودلالة التكرار في المقاطع الثلاثة توقفنا على الأسباب والدلالات، فأبكتني الأولى يشير بها إلى ألمه على ترك البلاد وما حل بها، والثانية تشير على ألمه وتأسيه لما حل بالموريسكيين، والثالثة إشارة إلى ماريانه، والرابعة تشير إلى جملة من الهموم والآلام والمآسي التي ترتبت على ما فصله سابقًا.

ويقول كذلك:

"**والناس. الناس نيام في فراش يشبه الموت، يبحثون عن ثقب في السرير يتخبأون فيه ويسترقون السمع لدقات القلب، لدقات الباب، هل سيدنا الخضر يتوقف أم سيمر بسلام؟؟؟ لا أحد يرد وسيدنا الخضر نسي وجهي النبوي، وصار حصانًا أطرش مسدود الأذنين والعينين، ومغلق الوجه**"[1].

يعبر الكاتب بهذا المقطع السردي على لسان ذلك الرجل المنسي في المدينة عن تلك الفكرة التي أراد أن يرسخها في ذهن المتلقي، وهي شوارع غرناطة وحي البيازين

(1) واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،ج1، ص144.

الذي عمه الخراب والدمار، تلك الجثث المنتشرة التي ملأت شوارع المدينة، وملأت الأنوف بالروائح الكريهة، ومنظر الحرائق والأدخنة المتصاعدة في كل أرجاء المدينة، هذا ما يعبر عنه ذلك الرجل الذي ظل يصرخ وهو يكرر (الله تخلى عنا– الله تخلى عنا) فيما يسبق ذلك المقطع، وهذا التكرار يختلف عن سابقه من حيث كونه يعبر عن تكرار الجملة مكتملة، وهو يشير في دلالته إلى فظاعة المنظر، وهول الحدث، وعظم الأمر الذي يصيب العقول بالجنون.

وبعدها يحيلنا إلى ذلك المقطع السردي الذي بدأه بتكرار كلمة (الناس) عن قصدية أرادها الكاتب على لسان الرجل، وكذلك جاء هذا التكرار في سياق تفصيل الحال مع شدة الإنكار من موقفهم السلبي في تقاعسهم عن الاتحاد والنضال حتى الموت، وكذلك تكراره لكلمة (دقات) في قوله **لدقات القلب، لدقات الباب**، فدقات القلب تشير إلى دلالة الخوف الشديد والهلع الذي أصاب الناس جميعًا، ودقات الباب تشير إلى تجبر القشتاليين وبحثهم عن الناس في بيوتهم إما لقتلهم أو لتعذيبهم حتى الموت، ولعلهم يسترقون السمع لدقات الباب رغبة منهم في أن يدقه عليهم سيدنا الخضر ليخلصهم من ذلك الهلع والخوف، ويعيدهم آمنين مطمئنين.

ويقول أيضًا في مشهد مقتل الحلاج والنينوي:

"ثم أكمل استدارته باتجاه الوجوه الحديدية وصرخ بأعلى صوته حتى تغيرت الوجوه، والملامح والألوان. حتى السماء صارت ترابًا وبدأت في عملية التفتت مثل الأشياء الحائلة.

دمي حرام. دمي حرام. وما يحل لكم أن تتقاتلوا علي. فالله الله الله في دمي. في دمي.

وأنت يا سيد العشاق. النينوي يا شيخنا. كنت منهكًاومتعبًا. ربطوك بقوة.

زممت فمك. لم تقل ولا كلمة واحدة. كانت أحصنتهم وألبستهم السوداء تملأ عينيك، لكن صفاءك قهر ظلمة الليل وظلمة القبر، وظلمة الشوق المحزون،،،،. تحملت الألف جلدة. جسدك كان ضعيفًا ولكنه تعود أن يقاوم الفرحة والحزن. انسلخت قطع كثيرة، ولكنه ظل شامخًا، ويكرر دورة الكلمات الصعبة.

-أنا الحق. أنا الحق، أنا الحق. أنا الحق. أنا الحق"[1].

استوعب الكاتب في هذا النص مستويين من مستويات التكرار هما التكرار على مستوى الكلمة، والتكرار على مستوى الجملة، وكذلك تشير دلائل النص على أنه اعتمد على أسلوب التكرار بشكل رئيس لينفذ من خلاله إلى عقل المتلقي، ليقر بأن أسلوب "التكرار سواء على مستوى الفقرات،أو على مستوى الرواية الواحدة ، أو فيما بين الروايات يعتبر آلية أساسية في البناء اللغوي للمؤلف"[2]، كونها تتعدى بالخطاب عن معناه الظاهري البسيط، إلى ما بعد المعنى أو معنى المعنى على حد تعبير النقاد[3].

يدور هذا المقطع السردي الحواري في نطاق تعالق البشير الموريسكي وتناصه مع حادثة مقتل الحلاج والنينوي، وبدأ بتكرار كلمة (حتى) ليشير إلى عظم التأثر بصرخة الحلاج، ويومئ إلى أن صرخته جذبت إليه الأسماع والعيون والأشياء من الجمادات، في استعداد تام ليستقبلوا ما سيفصح عنه بعد هذه الصرخة.

فأفصح للقائمين والمصرين على قتله ومعهم جموع من يسمع به أن دمه حرام، وقد اعتمد على تكرار الجملة وشبه الجملة والكلمة في قوله: **دمي حرام. دمي حرام. وما يحل لكم أن تتقاتلوا علي. فالله الله الله في دمي. في دمي.**

فقد كرر جملة دمي حرام ليشير لهم بعظم جرمهم الذي يقدمون عليه بقتله،

(1) واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،ج1 ،ص162.

(2) نصيرة عشي،البنية التناصية في الرواية العربية،دراسة تطبيقية للتداخلات النصية،دار التنوير،ط1، الجزائر، 2013، ص158.

(3) ستانلي ادغار هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، تر: إحسان عباس، دار الثقافة،ط1، بيروت، لبنان، 1958م، ص30.

وكذلك ليوضح لهم براءته مما نسبوه إليه، وبعدها شرع في تفويض الأمر لله سبحانه من خلال تكرار لفظ الجلالة أربع مرات على التوالي، وكأنه يقول لهم الله شهيد بيني وبينكم، وبعدها يكرر شبه الجملة (في دمي) كذلك ليوحي بيأسه من تحذيرهم، وإصرارهم على إتمام جرمهم وهم عمي العيون صُمُ الآذان، وقد أكثر من التعبير عن قتلهم إياه بلفظة (دمي) ولم يقل (قتلي)، ففيها إشارة إلى تمام إدراكه وعلمه ببصيرته أنه سيقتل، وأنهم لن يرجعوا عن أمرهم، وكأنه ينظر دمه تحت أقدامهم، وما يؤيد هذا هو ثباته وعدم إظهار الخوف والهلع من الموت، فقط صرخ ليحذرهم رأفة بهم.

وبعدها يتحول الكاتب إلى مقتل النينوي، ويرصد ذلك التشابه بينه وبين الحلاج، في محاولة للإشارة إلى أن أحوال الصالحين المناضلين الواقفين في وجه الظلم والجبروت تتشابه وتتقاطع إلى حد بعيد، لذلك نجد واسيني كثيرًا ما يربط في روايته بين البشير والحلاج، والنينوي، وأبي ذر الغفاري، وابن رشد، وأغلبها تأتي في الرواية على لسان البشير، وفي هذا المقطع كذلك يتعالق في آن واحد مع الحلاج والنينوي، فأما النينوي قد عانى في حياته مرارات وعذابات يشير إليها الكاتب من خلال تكرار كلمة (ظلمة) في قوله: **ظلمة الليل وظلمة القبر، وظلمة الشوق المحزون،،،،**. ليوحي للمتلقي بمرارة الحياة وقساوتها، ويدلل على ذلك التشابه العجيب بين حياته وحياة البشير.

ويختتم ذلك المشهد الذي ينقل من خلاله لحظة جلد النينوي وتعذيبه بأن يكرر جملة (أنا الحق) على أسماع من يقومون بتعذيبه ومن يشهدونه من العامة، وهذا في قوله **أنا الحق. أنا الحق، أنا الحق. أنا الحق. أنا الحق**، وإن ما كرره الحلاج من كلمات وجمل وأشباه جمل يحيل بدوره على ما كرره النينوي من كلمات وجمل كذلك، ودلالة جملة هذه التكرارات أن يدرك البشير أن كثير من العظماء المناضلين قبله لاقوا من العذاب والتنكيل ما لاقاه، فتشير دلالة جملة تلك التكرارات أن يلتزم البشير بالصبر

وتفويض الأمر إلى الله سبحانه، ويدرك أنه على الحق.

ويقول أيضًا على لسان أحد شخصياته:

"تمتم أحد الشيوخ المكلفين بقراءة الفاتحة سرًا على روح الأموات. الله أكبر. أكبر. ما قتلوه. ما صلبوه. ولكن شبه لهم. إنه النينوي يا عباد الله؟! ..... كان الرجل الظل يسجل كل الملاحظات والتمتمات، ويفكها واحدة واحدة. لقد تجاوزت حدود الفاتحة. إنه تحريض ودعوة مفتوحة إلى الإلحاد.

كانت الدموع قد فاضت من عيني الشيخ. ما صلبوه. ما قتلوه. ولكن شبه لهم.سيملأ النينوي فراغ هذه المدينة حتى وهو غير موجود"[1].

وفي هذا المقطع السردي نلحظ التكرار على مستوى الكلمة والعبارة، فأما على مستوى الكلمة نجد الشيخ حين يقول الله أكبر. أكبر، يكرر لفظة أكبر فقط في هذا دلالة واضحة على شدة أسى الشيخ وحزنه وإجهاشه بالبكاء الذي يجعل كلامه كالتمتمة التي تسقط بعض الحروف أو ربما بعض الكلمات، وتدل أيضًا على عظم الأمر وعدم قدرته على تصديقه وإقرار الواقع الذي يشاهده، مما جعله يرى النينوي في ثوب نبي الله عيسى عليه السلام ويتناص مع ذلك الحدث بما قصه المولى سبحانه في كتابه العزيز بأنهم **(ما قتلوه. ما صلبوه. ولكن شبه لهم)**، وعقل الشيخ يصيبه الاضطراب من جراء حدث مقتل النينوي فيقول متعجبًا بعد هذا **إنه النينوي يا عباد الله؟!** وتلك الدلالة تشير إليها اعتماده على تكرار عبارة **(ما قتلوه. ما صلبوه. ولكن شبه لهم)**، بعد أن فاضت عيناه بالدموع لفعل القوم بالنينوي وتحذيره لهم، وعدم إدراكهم لعظم ما يفعلون. وكذلك تكرار كلمة **واحدة واحدة** تدل على قمة التجبر والتسلط والسيطرة التي كان يتصف بها أولئك الطغاة.

(1) واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،ج1، ص176.

ويقول كذلك على لسان دنيازاد في حوارها مع شهريار:

"- والله هذا قال لهم أرقدوا نغطيكم.

- **كلهم يتشابهون يا سيدي!! كلهم يتشابهون.**
- **خليني من رب الملوك فأنا أعرف أوساخهم. كلنا في نفس المزبلة. أحك لي. أين وصل الحال بالموريسكي المجنون"**[1]

وفي هذا المقطع الحواري الذي دار بين دنيازاد وشهريار بن المقتدر؛ يومئ الكاتب على لسان دنيا زاد بأن أغلب الحكام يتسلط عليهم الظلم والطغيان كسمة أساسية يجب أن تتوفر في الحاكم، فتكرارها لجملة **كلهم يتشابهون يا سيدي!! كلهم يتشابهون.** تحمل في طياتها إشارة من دنيازاد بأن شهريار كغيره من الحكام الذين لا يشعرون بمعاناة المواطنين وعذاباتهم، ولا يقدرون للأوطان حقها، ولكن الحوار يشير إلى أن شهريار لم يفطن لتلك الدلالة في كلام دنيازاد، وظن أنها فقط تعبر بهذا التكرار عن جملة الحكام الذين تعرضت لهم في قصها حكاية البشير الموريسكي كمحمد الصغير، وهذا يعكس الحالة الفكرية والثقافية التي كانت تتمتع بها شخصية دنيا زاد التي طالعت كتب التاريخ، وتكونت لديها ثقافات أهلتها لمستوى فكري أعلى من مستوى شهريار، الذي ظهر في هذا الحوار بالتفكير السطحي، وعدم تمتعه بقدر من الثقافة مثل الذي توفر لدنيا زاد، ويعكس هذه الدلالة ويوضحها قوله بالعامية **(والله هذا قال لهم أرقدوا نغطيكم)**، فمستوى اللغة يشير إلى ضعفه الثقافي، خاصة إذا كان المحاور يتكلم بمستوى لغوي أعلى منه، وكذلك حياده عن مجادلة دنيازاد وتحويلها عن مسارها في الكلام لتستطرد وتكمل له حكاية البشير الموريسكي.

ويقول أيضًا على لسان ماريوشا للمجدوب:

(1)واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،ج2، ص262.

"إنه عصر بني كلبون يا سيدي الوحيد!! عصرهم. هلمي أيتها الأنواء. هلمي. الليل يزحف. إنه يأكل الأخضر واليابس الأبيض والأسود. لم يبق لنا شيئ نخاف أن نخسره. وجهك بيننا وهو لنا. حنينك يا لله الحنانة.

حنينك يا قلبًا شبه الشوارع ومدن النور.

حنينك يا بعيدًا في القرب وقريبًا في البعد.

حنينك ياشواف الغيب ويا حبيب نجمة الرعاة والتائهين"[1].

جاء هذا المقطع السردي على لسان ماريوشا وهي تحكي للمجدوب عن إحدى فواجع ذلك العصر، عصر بني كلبون، فتنادي نجوم الأنواء بالإقبال معتمدة على تكرار كلمة (هلمي) التي تشير إلى قساوة القلب وتحجره من كثرة الأحداث السيئة والمصائب العظام، وقد تحيل إلى هذا المعنى بعد التكرار قولها **الليل يزحف. إنه يأكل الأخضر واليابس الأبيض والأسود. لم يبق لنا شيئ نخاف أن نخسره**، وبعدها تتضرع بطلب التهوين من هذه العذابات، وكشف تلك الملمات من الله سبحانه، محاولة التوسل إلى كل من يمكنه المساعدة في إجلاء تلك الملمات المتتابعة، فتعتمد على تكرار عبارة (حنينك يا)، التي يشير تكرارها إلى عظم المصائب وشدتها، وتطلع المتلقي على قلب ماريوشا الذي يعتصره الألم وتأكله الحسرة والحزن، ولعل اتباع تلك العبارة (حنينك يا) بكلمات (قلبًا، بعيدًا، شواف) يشير إلى ذلك المخزون النفسي الذي تراكم عبر سنين وعاصر مصائب شتى وأوجاع كثيرة في نفس ماريوشا، وقد أجاد واسيني في الاعتماد على أسلوب التكرار، والتوفيق بينه وبين جملة الدلائل التي يحيل إليها في هذا النص.

(1) واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،ج2 ،ص263، 264.

ويقول كذلك:

"لم يمت ولكن شبه لهم. لم يمت ولكن شبه لهم"[1].

يأتي تكرار هذه العبارةفي مطلع الفصل الرابع عشر من الرواية، حيث ابتدأ به الكاتب متناصًا مع القرآن الكريم، في حادثة مقتل نبي الله عيسى عليه السلام ونلمح هنا أن للكاتب رغبة وغاية في إعادة تكرار هذه العبارة كثيرًا في مواضع متلاحقة أو متفرقة من الرواية، ولعله يشير إلى أن الظلم في بني البشر قاعدة مترسخة منذ الأزل، وأن ما يمر به البشير قد مر به من هو خير منه قبله وهو نبي الله عيسى عليه السلام وغيره ممن عرج على ذكرهم في الرواية كالحلاج والنينوي وأبي ذر، ولعله يشير إلى دلالة أخرى كذلك، يمكن توضيحها من خلال اعتماده على التكرار، فربما غايته أن يقول أن لكل حاكم ظالم مناضلين من أشباه ابن مريم، لا يخافون عاقبة الأمور حتى إن كان مصيرهم القتل والموت، وكتب التاريخ والسجلات حافلة بمن هم أشباه عيسى من كل جنس وكل لون، وباختلاف الألسنة.

ثانيًا: الانزياح.

تقترن دلالة أسلوب الانزياح في الدرس الأدبي باللغة الشعرية، كأحد الأنواع الأدبية التي يمثل أسلوب الانزياح فيها ركيزة من الركائز التي يقوم عليها الإبداع الشعري، ولعل تداخل الأنواع الأدبية في الدرس اللغوي والنقدي والأدبي الحديث يعمد إلى استخلاص واستنتاج بعض الأساليب الخاصة باللغة الشعرية، وتطبيقها على الأنواع الأدبية الإبداعية كالرواية والمسرح والقصة وغيرها، ويقوم البحث في ذاته على مدى استيعاب ذلك النوع الأدبي النثري للغة الشاعرة، التي تجعله يخرج بنصه إلى نطاق أوسع وأرحب من كونه نصا نثريا له محدداته التي يقوم عليها ويميزه عن اللغة

(1) واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،ج2، ص405.

الشعرية التي تقوم وفقًا لقواعد النظم وأسسه، فـ"نظرية الانزياح تتجلى في خرق الشعر لقانون اللغة"[1]، فالانزياح مقترن باللغة الشعرية على وجه الخصوص، وحديثًا قد تتداخل تلك اللغة مع لغة النص الروائي أو المسرحي مثلًا، فقد نجد المسرح الشعري كنوع أدبي قائم بذاته، والأمثلة عليه أكثر من أن تحصى في هذا المجال، وتكفي الإشارة إلى مسرحيات أحمد شوقي، وقد جاء هذا التداخل للأساليب اللغوية وفي مقدمتها أسلوب الانزياح والإيقاع وغيرهما كنتيجة حتمية لتداخل الأنواع الأدبية أولًا، وكذلك كنتيجة لتماهي سائر الأنواع الأدبية في دواعي التطور والتجديد والحداثة واندماج الثقافات.

وقد عرض عبد السلام المسدي لتعريف الانزياح كما جاء عند ريفاتار (Riffaterre)، الذي عبر عن الظاهرة الأسلوبية إجمالًا بأنها الانزياح، ويعرفه بأنه "انزياح عن النمط التعبيري المتواضع عليه، ويدقق مفهوم الانزياح بأنه يكون خرقًا للقواعد حينًا ولجوء إلى ما ندر من الصيغ حينًا آخر، فأما في حالته الأولى فهو من مشمولات علم البلاغة فيقتضي إذن تقييمًا بالاعتماد على أحكام معيارية، وأما في صورته الثانية فالبحث فيه من مقتضيات اللسانيات عامة والأسلوبية خاصة"[2]، فبالنظر إلى المباحث البلاغية والأسلوبية واللغوية التي يستوعبها أسلوب الانزياح ويقترن بها من خلال مستوياته المختلفة؛ نجد أن أسلوب الانزياح انعكاسا جزئي التعالق أقسام من علوم البلاغة واللغة والأسلوب، وخاصة أنه أسلوب يُعنى باللفظ والمعنى، أو الدلالة والتركيب كما أقر النقاد واللغويون على تقسيم الانزياح إلى أنواع؛

(1) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي،ط1، بيروت، لبنان ، 1994م، ص115.

(2) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3،(د.ب) ، (د.ت) ،ص103.

أهمها الانزياح الاستبدالي (الدلالي)، والانزياح السياقي (التركيبي)[1].

ولعل المطالع لرواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف يدرك أن الكاتب اعتمد على شعرية الانزياح في مواضع عديدة على حسب ما سنبين في التطبيق، وهذا يجعلنا ندرك تلك اللغة الشاعرة التي كتب بها واسيني روايته، لذا سيطبق في السطور القادمة على مستويين من مستويات أسلوب الانزياح، وهما الانزياح الدلالي، والانزياح التركيبي.

كمثل قوله:

"تنفسنا بعدها في خلاء الخوف مدة ثلاثة أيام وبعضهم يقول سبعة أيام. المقاومة المتبقية جفت داخل الصدر الذي ضاقت أنفاسه. وبدأت العين لا تحدد ملامح الأشجار والنخيل والرمال، والحيوانات البرية، الشاردة في كل الاتجاهات والأذن لا تسمع أصوات الذئاب التي كانت تزحف باتجاهنا جماعات جماعات، تدفعها إلينا صخور الربذة السوداء ومياه السراب"[2].

في هذا المقطع السردي يعتمد الكاتب على العلاقات الانزياحية القائمة في أساسها على الإيحاءات الدلالية، حيث إنه يتعمد الخروج بلغته عن نطاق المألوف والعادي، إلى ما يثير الدهشة والاستغراب من (تنفسهم في خلاء الخوف)، و(جفاف المقاومة المتبقية داخل الصدر)، وعدم(قدرة العين على تحديد ملامح الأشجار والنخيل والرمال)، فالنص في جملة تراكيبه وعلاقاته السياقية يأسر المتلقي على أن يخرج عن ذلك التلقي العابر للمعاني الظاهرة، وقد أحسن الكاتب في إضفاء طابع الشعرية على

(1) فيصل حسن الحولي، ظاهرة الانزياح في النقد العربي الحديث، رسالة دكتوراه، كلية الدراسات العليا، جامعة مؤتة، 2015م، ص 103، 136.

(2) واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،ج1، ص38.

هذا النص، معتمدًا على الانزياح الدلالي القائم على الاستعارة والتشبيه واللغة المجازية، مما يجعل المتلقي قادرًا على استشعار ذلك الهلع والخوف الذي تسلط عليهم، وعدم قدرتهم على الوقوف في وجه ذلك العدوان، فقلوبهم تسلل إليها اليأس من المقاومة، فلا جدوى ولا نفع منها، وخاصة أن العيون أصبحت لا تحدد ملامح الأشياء، وهذا دلالة على قمة اليأس الذي يجعل كل الأشياء متقاربة الشبه.

ويقول أيضًا:

"كانت عيوني مثبتة على الرحلة والبحر وعيون ماريانه، عليك أيتها المرأة البحر تسمى، منك سرق أجمل لون وأروع جوهرة، من عينيك صنع موجه من وجهك الغجري سرق هدوءه وعنفوانه. كنت أعرف البحر وكانت تعرف كيف تسرق عذريته"[1].

تأتي لغة هذا المقطع السردي في سياق وصفي شعري يهرع إلى الخيال لتكثيف الإيحاءات والدلالات داخل النص، فيبدأ الكاتب على لسان البشير بتلخيص همومه المشكلة لقصته داخل النص وبتلخيص عذاباته في مفردات (الرحلة، البحر، ماريانه)، ويحيل تعالق تعبيره (كانت عيوني مثبتة) مع كل كلمة من هذه الكلمات إلى دلالة تخرق رتابة السياق اللغوي، وتنزاح عن المعاني الظاهرة من النص، فـ(عيوني مثبتة على الرحلة) تشير إلى جملة من العذابات والآلام التي لاقاها في سابق أيامه منذ بداية مغادرته لغرناطة، و(عيوني مثبتة على البحر) تحيل إلى تأسيه ومعاناته من هجره غرناطة والابتعاد عنها، و(عيوني مثبتة على عيون ماريانه) تحيل إلى ذلك الحب الضائع الذي كان يسليه طيلة أيام عذابه، ويحمل جميل ذكرياته في سالف الأيام،

(1)واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ،ج1،ص77.

وتفصيله في وصف عيون ماريانه دون التعرض لتفصيل مأساته مع الرحلة والبحر في هذا المقطع؛ يؤيد تلك الدلالة، ويؤكد على رغبته في العودة بذاكرته لتذكر مريانه وجمال عيونها التي تشبه البحر.

فالانزياح في هذا المقطع انزياحًا دلاليًا يقوم على المغايرة والتلاعب بقوانين اللغة الدلالية، لمحاولة النفوذ إلى ذهن المتلقي وإشعاره بمعاناة الشخصية وعذاباته، وبغية الكاتب من إحداث ذلك الانزياح هو جذب الانتباه، من خلال مخاطبة الوجدان لدى المتلقي.

ويقول أيضًا:

"هو الرمل يا سيدي يغادر شواطئه بحزن كبير. هي الأسماك، يسحب من عينيها لون البحر الذي لا يستقر أبدًا على لون واحد. لقد اختلطت الكلمة بالحكاية. أحر الدمعات سرقها القرصان الإيطالي والبحر الملوث بسماء قاسية. آخر الابتسامات وضعتها محاكم التفتيش المقدس على مناضد التعذيب والحديد سأضع معكم أناشيد غرناطة المسروقة، سأبحث عن كلمات الجدب التي دفنت في الأزمنة الفائتة"[1].

يستشعر المتلقي بانبعاث اللغة الشعرية من جنبات هذا المقطع السردي، حيث إن الكاتب اعتمد على الخيال في إحداث الانزياح على المستوى الدلالي، وكذلك يفصح النص عن الانزياح التركيبي من خلال التقديم والتأخير، ولعل الانزياح الدلالي أكثر حضورًا في هذا النص، ويمكن استشفافه من خلال رصد المغايرة التعبيرية التي اعتمد عليها الكاتب، فيستحيل على الرمل أن يغادر شواطئه عقلًا، ولكن هذا التعبير يعكس الكاتب من خلاله إمكانية حدوث المستحيل في نظر الشخصية، ويعكس بحسرة وفجيعة مدى ارتباطه الوثيق بموطنه الذي كان يرى في سابق عهده استحالة تركه أو

(1) واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،ج1، ص230.

التخلي عنه، فهذا أمر كان يغيب عن ذهنه إطلاقًا، وقد عبر بلغة انزياحية عن تلك الدلالة من خلال تشبيه حال تلك الشخصية وشدة ارتباطها بموطنها، بتلك العلاقة بين الرمل والشاطئ، وهذا ليشير إلى حدوث المستحيل الذي كان يستبعده.

وعلى نفس النمط يعبر الكاتب بلغة انزياحية في الابتعاد عن العلاقة السياقية التقليدية لتركيبات اللغة، فيعبر عن تغير لون ماء البحر وعدم استقراره؛ بسلبه لون عيون أسماكه، وكأنه يشير إلى أن كل الأحوال تتبدل ولا تستقر على طبيعتها، فالمستحيل يمكن حدوثه، وكذلك في تعبيره بأسلوب الانزياح الدلالي، ليتساءل المتلقي بتلقائية كيف للدموع أن يسرقها القرصان الإيطالي، والبحر الملوث بسماء قاسية، وهذا يزيح المتلقي ويصرفه إلى دلالة القسوة والقهر على متن السفينة في البحر، حيث القراصنة وتنكيلهم للركاب وقسوتهم في التعامل معهم، مع سابق عذاباتهم مما خلفوه وراءهم؛ كل هذا جعل زرقة البحر في أعينهم ملوثة، والسماء قاسية، في موضع لا يرون فيه غير القراصنة والبحر والسماء.

ويعمد الكاتب على تأكيد تلك الدلالة من خلال أسلوب الانزياح بانتقاله عن تلك الحالة إلى تذكر تلك الابتسامات، التي وضعتها محاكم التفتيش على مناضد التعذيب والحديد وسرقهم غرناطة.

وتظهر براعة الكاتب في هذا المقطع من خلال اعتماده على الانزياح الدلالي على نحو ما بين آنفًا، والانزياح التركيبي، الذي عكس رصده من خلال اعتماده على أسلوب التقديم والتأخير في قوله: **أحر الدمعات سرقها القرصان الإيطالي والبحر الملوث بسماء قاسية. آخر الابتسامات وضعتها محاكم التفتيش المقدس على مناضد التعذيب**، حيث قدم المفعول به (أحر الدمعات، آخر الابتسامات) عن الفعل والفاعل. لذلك استوعب الانزياح الدلالي والتركيبي في هذا النص.

ويقول أيضًا:

"يقول دائمًا. الكلمات التي لا تشعل في داخلك نيران البركان، لا حق لها الدخول والاستكانة داخل القلب. ممتلئًا كان، بقصصك، ولكنه عندما تعوزه شعلة الحقيقة، يصرخ، صعدي يا ماريوشا، أرجوك يا ابنتي صعدي إلى الأقصى، لقد جرحتني الكلمة الغائبة، والوتر المنسي، اعزفي داخل عذاب النسيان، فسيكون اللحن شجيًا"[1].

يتجلى في هذا النص السردي أسلوب الانزياح على المستويين الدلالي والتركيبي، فأما على المستوى الدلالي نرى أن الكاتب ينزاح في تعبيراته عن المعاني المألوفة للغة، فهو يشير بأن الكلمات لا بد أن تتوفر لديها طاقة محسوسة تبعث على إشعال بركان الغضب بداخل الإنسان، وإن اتسمت الكلمات بالجمود الذي لا يؤثر في القلب والعقل وتؤدي إلى إصدار أفعال تعبر عنها كأنها شيء عابر لا قيمة له ولا أهمية.

وكذلك ينزاح الكاتب إلى اللغة الشعرية في جملة مقاطع هذا النص، فالكلمات ليست لها طاقة حسية، وهي ليست مادية لتستكين في القلب، وكذلك ليست أداة ملموسة لتجرح أو تغيب، وكذلك تعبيره اعزفي داخل عذاب النسيان، كل هذه انزياحات دلالية تعكس حالة الحزن والشجن الذي يعتصر قلب الشخصية.

أما مظاهر الانزياح التركيبي فتتجلى في هذا النص من خلال أسلوبي التقديم والتأخير والحذف، كما في قوله **(ممتلئًا كان، بقصصك)**، فقد قدم الخبر على الفعل الناسخ، وحذف الاسم، مما يجعل النص يتسم بالشعرية اللغوية من خلال تلك العلاقات الانزياحية، وقد أبدع الكاتب في الاعتماد على شعرية الانزياح بمقدرة إبداعية.

(1) واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،ج2، ص344.

ثالثًا: الإيقاع.

لعل مصطلح الإيقاع من المصطلحات قرينة الصلة بالإبداع الشعري على وجه الخصوص، ذلك أنه يقوم على جملة من المقومات والعناصر التي من خلالها يمكن تمييزه كجنس أدبي شعري، وأهم هذه العناصر وأبرزها نجد الإيقاع، الذي يتجلى من خلال جملة من الوظائف الموسيقية واللغوية في الشعر، وباعتبار الإيقاع الشعري يرى النقاد أنه "عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة"[1]، ولعل هذا يتضح من خلال الموسيقى العروضية، وتجانسها مع نظام القافية، وكذلك اندماجها مع الإيقاعات الصوتية للغة من عناصر بديعية مختلفة.

أما الإيقاع الروائي فيحيلنا إلى تلك اللغة التي تحمل السمة الإيقاعية في النص الشعري، ولا شك في أن اللغة الإيقاعية هي من دواعي التجديد وتداخل الأنواع الأدبية في العصر الحديث، فكما ذكرنا آنفًا أن الإيقاع هو أحد الأركان التي ينهض عليها الشعر، وكون الرواية تتعدى بلغتها إلى الشعرية من خلال الإيقاع فهذا من دواعي التجديد والحداثة في الفن الروائي، لذلك يرى بعض النقاد أن "البنية الإيقاعية للرواية تضعها أمام امتحان نقدي عسير صعب، إذ ليست كل رواية تتمتع بإيقاعية مقنعة منسجمة ناجحة. فالرواية الرديئة تفتقد عناصر الإيقاع فيها ولا تستطيع ضبط بنيتها الإيقاعية"[2]، وبذلك يعتبر النقاد أن الإيقاع الروائي أحد السمات التي يمكن من خلالها تمييز الرواية بحسب لغتها الإيقاعية، أو اقتراب لغتها من اللغة الشعرية باحتوائها على بعض أوصاف الشعر.

إن ذلك الاندماج الذي ظهر في العصر الحديث في تعالق الأنواع الأدبية لا يؤثر

(1) محمد مندور، في الميزان الجديد، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع،(د.ط)، مصر، 2004م، ص188.
(2)أحمد الزعبي، الإيقاع الروائي، حولية كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية، جامعة قطر، ع16، 1993م، ص74.

بدوره سلبًا على تلك الأنواع، فلو أننا وقفنا قليلًا أمام اتصاف الجنس الروائي بالشعرية أو الإيقاعية على سبيل المثال سندرك أن الجنس الروائي كفن نثري يتطور ويتجدد لمحاولة استلهام العديد من العناصر الفنية والجمالية الغائبة عنه، وهذا أمر قد يضفي على الجنس الروائي قيمة فنية تتقارب في نوعها مع القيمة الفنية للجنس الشعري، خاصة إذا اعتبرنا أن الفن في مجمله عبارة عن رسالة ذات قيمة جمالية، تمثل حلقة تواصل بين مستويات فكرية واجتماعية وثقافية تختلف وتتنوع بتنوع المنتج والمتلقي، لذلك فـ"الإبداع الأدبي هو النبض الحي الدائم في حركة سير الجماعات، يحمل الملامح الخاصة والمشتركة، والطباع والسلوك ونوع الاستجابات، بل هو الإيقاع المستمر بين ثالوث متواصل دائم العلاقة: الفنان أو المتفنن من جهة، والواقع الاجتماعي الذي أثمر ذلك الفنان من جهة ثانية، واللغة التي تشكل المادة الحية بها وفيها ومنها تلك العلاقات من جهة ثالثة"[1]، واللغة هي المعبر الرئيسي عن الأوصاف الفنية والجمالية والدلالية والتركيبية للنص الفني.

وقد ندرك من خلال تناولنا لجمالية الإيقاع في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف لواسيني الأعرج؛ أنه من أقدر الروائيين المعاصرين على استلهام عناصر التطور والتجديد في النص الروائي، وبصدد الإيقاع لعل القارئ يدرك ذلك الشجى والنغم الذي تعبر عنه اللغة التي كتب بها واسيني، فقد اعتمد على شعرية الإيقاع إلى حد كبير، وقد يظهر هذا من خلال عرضنا لبعض النصوص التي توضح حقيقة هذا الأمر.

(1) عبد الرحمن ياغي، البحث عن إيقاع جديد في الرواية العربية، دار الفارابي،ط1، بيروت،لبنان، 1999م، ص44.

يقول الكاتب:

"وزوج ابنه من فتاة بديعة الجمال وأقام الجميع في أرغد عيش وطابت لهم المسرات، إلى أن أتاهم هازم اللذات ومفرق الجماعات، ومخرب الديار العامرات وميتم البنين والبنات. سبحان الحي الذي لا يفنى ولا يموت. بيده مقاليد الحكم والملكوت"[1].

تتضح جمالية اللغة في هذا المقطع السردي من خلال اعتماد الكاتب على شعرية الإيقاع، حيث يحرص الكاتب على أن يجعل الجمل كمقاطع لغوية متقاربة ومتفقة في فواصلها، وهذا يخرج باللغة السردية من رتابة الحكي إلى شعرية التعبير، ولعل صبغ اللغة بالسمة الإيقاعية له أهدافه التي يقصدها الكاتب، والحكاية تندرج في إطار ما تحكيه دنيازاد وما تخبر به الكتب الصفراء عن بعض أفعال الملك معروف، ولعلها تشير بهذا المقطع البديع على أسماع شهريار بن المقتدر أن تقر في قلبه بلغة إيقاعية بديعة أن يتعظ بالموت، ولا يغرنه واقعه الذي هو فيه، خاصة وهي تسمعه هول وفجيعة الموت، ومآل الأمور ورجوعها إلى مالك الملك والملكوت، فهذا المقطع يحمل دلالة الوعظ وعدم الاغترار بالدنيا.

وقال أيضًا:

"أيتها الهضبة المنسية!!؟؟
لن نستجديك يا ابنة التربة، والحجارة البركانية.
جاؤوك من قبل. في عيونهم ريشة الطاووس.
مهزومين، أعلامهم منكسة، وعيونهم مغلقة.
وها نحن نعود. لا شيء في أيدينا،

(1) واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،ج2، ص454.

سوى السيف وحنين الجبال المنسية،

جاؤوا بنا هاذي البلاد، وتركونا

وحيدين نواجه الوحدة والخراب،

لن نستسلم أيتها الهضبة، أنشودة صنعناك من دمنا

لن نستسلم ولن نطالب، بما ليس لنا.

لن نعطي القلب لسراق المدينة

وللذين باعوا رؤوسنا في لحظة الغفوة"[1]

تتجلى براعة اللغة الشعرية في هذا المقطع، خاصة أن الكاتب أجراه على لسان أحد شخصياته كنشيد متوارث، ولعل المتلقي يدرك ذلك الإيقاع الذي اعتمد عليه الشاعر، ويتضح هذا من خلال بعض المقاطع المتقاربة والمتشابهة في الفواصل، وكذلك تتضافر شعرية الإيقاع مع شعرية التكرار وشعرية الانزياح في هذا النشيد، فقد أنتج هذا التعالق لغة شعرية خالصة ترقى عن المستوى السردي، وكثيرًا ما يورد الكاتب مثل هذه النمطية من الأناشيد على لسان شخصياته، ولعل مفادها إلصاق الطابع الإنشادي بالرواة أو القوالين الذين ذكرهم في ثنايا روايته، ويعول عليهم العديد من الأخبار الصادقة والكاذبة، وتحيل دلالة اللغة الإيقاعية في هذا المقطع إلى عادة القوالين في التعبير عن الأوجاع والأحزان والآلام بنمط إنشادي أو زجلي إن صح التعبير، وعلى الرغم من كون هذا المقطع لم يجريه الكاتب على لسان أحد القوالين، ولكنه يسير على نهجهم في نقل الأخبار والتعبير عنها.

وكذلك قوله:

"قلت يا سيدي وأنت تخيط في جرحك وتقطع الخيط بأسنانك. تحير فأبصر،

(1) واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،ج2 ،ص369،370.

أبصر فتحير، شوهد فشاهد، وصل فانفصل، وصل بالمراد، فانفصل عن الفؤاد ما كذب الفؤاد ما رأى.. فكان قاب حين تاب وأهاب، ودعى فأجاب، وأبصر فغاب، وشرب فطاب، وقرب فهاب، فراق الأمصار والأنصار والأبصار والآثار"[1].

يبدع واسيني الأعرج أيما إبداع حين يحاول إلباس الشخصية بواقعها الحقيقي، وكذلك إضفاء اللغة الشعرية على سرديته، ففي هذا المقطع يغوص الكاتب في أعماق الشخصية الصوفية (الحلاج) ويعبر عنه على لسان إحدى الشخصيات، فينقل بمقاطع سردية إيقاعية ذلك الحال الذي وصل إليه الحلاج، وكذلك اعتمد على التكرار والتضاد والجناس، كل هذه الظواهر من أهم الظواهر التي يقوم عليها الإبداع الشعري، وكذلك تناصه مع القرآن الكريم، كل هذه أدوات اعتمد عليها في نقل الحال التي قد تقترب من ذهن المتلقي إلى حد بعيد عن صورة الحلاج الصوفي المظلوم، واللغة تشير إلى حقيقة التصوف في التدرج عبر مراحل عدة، فتبدأ بالتفكر، وتنتهي بالتمكن والوصول إلى المطلوب.

ويقول أيضًا:

"تأتيك بالحرف لنبين لك وللأولين، أن الحرف سجن مكين، للطغاة والظالمين، حرف يتوهج مثل النور داخل الظلمة وحين يعم النور. يتطهر وينسحب إلى قلوب الناس الخيرين. تلك أحرف وكلمات لم نخسر شوق البلاد. إلا لكوننا خسرناها وأهملناها إلى ابد الآبدين. تركناهم يعبثون بالفاء والقاف والسر المكين. حروفنا يا سيدي ليست حروف الحاكمين. نحتت من جروح الحنين وآلام العاشقين"[2].

وعلى النهج ذاته يسير الكاتب في هذا المقطع السردي ويرتقي بلغته إلى مستوى

(1)واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،ج2، ص415.

(2) نفسه ،ج2، ص364.

أعلى من اللغة السردية وأقرب إلى الشعرية، وذلك من خلال المواءمة بين الجمل، والمقاربة بين الفواصل، فأغلب فواصل الجمل تنتهي بنمط سجعي واحد، كمثل قوله: (للأولين، الظالمين، الخيرين، الآبدين، المكين، الحاكمين، العاشقين)، وهذا الالتزام يضفي على النص قيمة إيقاعية عالية، تنتقل بمستوى اللغة من السردية المجردة إلى اللغة الشعرية.

وكذلك يحيل ذلك الإيقاع إلى دلالة تشير إليها الأحرف التي تم ذكرها قبل هذا المقطع، وهي (ن. ض. ق. ف. و)[1]، وكأن النغمة الإيقاعية في التغني بأسرار تلك الحروف يحيل إلى اتخاذ ما تشير إليه هذه الحروف كنشيد قومي يتغنى به البشير وبني جلدته من المناضلين، خاصة إذا ما عرفنا أن مقصده منه يتضح في شرح البشير لدلالاتها في قوله: "النون (نحن)، الفاء (الفقراء)، القاف (قوتنا)، الفاء (في)، الواو (وحدتنا)"[2]، فجملة (نحن الفقراء قوتنا في وحدتنا) تقوم مقام النشيد أو الشعار الوطني الذي يبعث على النضال والمقاومة في وجه المعتدين للحفاظ على الوطن، ولعل مقصده من العبث بالفاء والقاف هو قوة الفقر وشدته التي كانت معينًا للأعداء عليهم.

لقد تعرض الفصل للغة السرد ولغة الحوار واللغة والأسلوب ففتح المجال للتعرف على مدى قدرة واسيني الأعرج على الخروج بلغته من الرتابة والسطحية التعبيرية، إلى التعمق والإيحاء بالدلالات والمعاني الغائرة، حيث إنه اعتمد على أنماط الحداثة والتجديد، وقد اتضح هذا من خلال إحكامه لتداخل الأنواع الأدبية –وخاصة الشعر– مع الجنس الروائي، وخاصة أن طبيعة رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف تقوم على نسق ألف ليلة وليلة، لذلك فالكاتب عمد إلى الإكثار من الإيحاءات التاريخية بالطبيعة

(1)واسيني الأعرج ،فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ،ج2،ص 463.

(2)نفسه، ج2، ص409.

الاجتماعية للرواية، لذلك تردد الكاتب في مجمل روايته بين اللغة السردية المباشرة وغير المباشرة، وقد وقفنا فيما سبق عرضه في المبحث الأول عند النمطية التي يعتمدها الكاتب في السرد المباشر، وكذلك النمطية التي يخرج بها عن نطاق لغته إلى المجاز، ولا يمكن الحكم بأغلبية أي من النمطين السرديين على الآخر، وخاصة أن طبيعة الرواية تحتم على الكاتب أن يسير وفق منهجية محايثة بين أنماط لغة السرد.

فالسرد المباشر تجلت ملامحه في سرد الأحداث التاريخية، وكذلك في سرد الأوضاع الاجتماعية والواقعية، والسردغير المباشر ظهر في وصف الشخصيات وإحداث التعالق بينها لتقريب صورتها إلى ذهن المتلقي، وكذلك أشارت التناصات المتعددة في الرواية إلى تلك اللغة المجازية وأوقفتنا على إيحاءاتها ودلالاتها التي أومأ إليها الكاتب.

وكذلك سار واسيني في روايته معتمدًا على لغة الحوار كأهم العناصر التي تظهر القيمة الفنية للعمل الروائي، وقد ظهر من خلالتناول للغة الحوار أن الكاتب أكثر من إجراء المحادثات والحوارات فيما بين الشخصيات، وهذا قد أشير إليه في موضعه حين تناول المبحث الحوار الخارجي (الديالوج)، وكذلك وشح الكاتب روايته بأسلوب فلسفي يعتمد على التفكر والمناجاة ومخاطبة الذات، لذلك جاء الحوار الداخلي (المنولوج) محملًا بإيحاءات ودلالات تعكس للقارئ فكر الشخصية وهيئتها وطبيعتها، ولا شك في أن إحكام توظيف الحوار بنوعيه الخارجي والداخلي في الرواية يعكس المقدرة الفنية والإبداعية التي يتحلى بها الكاتب، وكذلك يظهر جوانبًا من فلسفته وفكره.

ولعل اللافت للنظر أن لغة الرواية لغة شاعرة، تعتمد على العديد من الأساليب الشعرية، على نحو ما ذكرنا في التكرار والانزياح والإيقاع، وغيرها من الأساليب التي لم تقف عندها الدراسة بالتطبيق، وغاية الأمر أن لغة الرواية جاءت عاكسة لذلك

التعدد على المستوى اللغوي والمستوى الصوتي، ولا شك في كون تلك التعددية على المستويين أوضحت أوصاف الشخصيات وطبيعتها الفكرية والاجتماعية والثقافية، ولعل هذا ما أشير إليه سابقًا في تعددية باختين، ويمكن الحكم أن واسيني الأعرج اتخذ من اللغة مادة أولية لبناء عمله الروائي، ولعل الدراسة أفصحت عن هذا قبلًا.

الفصل الثالث

التعدد اللغوي جمالياته ودلالاته في رواية"فاجعة الليلة السابعة بعد الألف".

المبحث الأول: اللغة الفصحى.

المبحث الثاني:اللغة الوسطى.

المبحث الثالث:اللغة العامية.

المبحث الرابع:اللغة الأجنبية.

تحتل مستويات اللغة في العمل الروائي مكانة هامة في إظهار الطبيعة الفنية للرواية، خاصة أن تلك المستويات تشير إلى الطبيعة التعددية للغة التي أثارها باختين كما ذكرنا سابقًا، ولعلنا ندرك أنه "لا يخلو مجتمع جغرافي من أحد أشكال التنوع اللغوي،في المجتمعات التي تظهر في السطح أحادية اللغة بقوة القانون وفعل الانتشار لا تنفك عن التفرع اللغوي"[1]، وذلك التفرع هو ما يمكننا أن نقف عليه في دراسة مستويات اللغة الروائية.

ولا شك في أن ميخائيل باختين أرجع الطبيعة التعددية داخل العمل الروائي إلى الطبيعة الاجتماعية في المقام الأول، فتعدد المستويات الفكرية والثقافية والمعيشية في المجتمع الواحد تؤول به إلى التفرع والتعدد في شتى المجالات، وأكثر تلك المجالات ظهورًا هو المجال اللغوي، وفي هذا المقام تبرز مقدرة الأديب أو الكاتب الروائي في تمكنه من استلهام ذلك التعدد اللغوي وتوظيفه لإظهار فنية عمله الروائي، وإثراء القيم الدلالية من خلاله، لهذا يجب أن تتوفر لدى الكاتب مقدرة فنية على توظيف المستويات اللغوية المتعددة داخل الرواية، وتلك المقدرة "تجعل من الرواية شكلا يكتب في عدة مستويات أو كلامًا علائقيًا بامتياز"[2]، يظهر دلالات النص الغائرة من ناحية، ويعلي من القيمة الفنية للغة الرواية.

وقد أبدع واسيني الأعرج في التنقل بين المستويات المختلفة للغة في روايته، لذلك سنهدف إلى تناول تلك المستويات اللغوية في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، التي تفرعت إلى مستوى اللغة الفصحى، واللغة الوسطى، واللغة العامية، واللغة الأجنبية، مما جعل روايته وعاءً يحمل بين جنباته أنماط الازدواجية اللغوية والثنائية

(1) محمد الأوراغي، التعدد اللغوي إنعكاساته على النسيج الإجتماعي، منشورات كلية الآداب بالرباط، ط1، الدار البيضاء، 2002، ص 51.

(2) عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب، المكتبة الأدبية، ط1، الدار البيضاء، 2000م، ص 6.

كذلك، ولعل هذا ما أشار إليه باختين بأسلبة اللغة الروائية، فـ"فاعلية الأسلبة بالأحرى تكمن في قدرة المبدع على تجسيم تلك اللغات كلها،وبشكل متساوي الحظوظ في بنية النص،ذلك أن اللغة في الرواية هي لغة اجتماعية"[1]، فجاء كل مستوى من المستويات اللغوية داخل الرواية مشيرًا إلى ذلك التنوع العرقي والاجتماعي الذي نتج عنه تعدد مستويات اللغة وتنوعها.

الأمر الذي جعل من الجنس الروائي على وجه الخصوص "من الأنواع الأدبية،التي تتسع لأنماط متعددة من اللغات"[2]، ولعل ذلك يؤول إلى طبيعة فنيتها التي تقوم في الأصل على تعدد الشخصيات، وتنوع الأحداث واستطرادها إلى حد بعيد، مما يوحي بتعالقها الشديد بالطبيعة الاجتماعية والثقافية، من هنا ظهر اقتران الطبيعة الفنية للرواية بالطبيعة التعددية للغة، فـ"أي لغة أدبية لايمكن تحليلها سوى من خلال طابعها التعددي لأن الاقتصار منها على مستوى واحد سيعمل على تغييب العديد من عوالمها الفنية والجمالية"[3].

لقد تردد واسيني الأعرج في روايته بين مستويات وأنماط مختلفة من اللغة، ولعل أهم تلك الأنماط التي تظهر على روايته ما ذكر آنفًا منها، فالأصل في لغته هو اعتماده على اللغة الفصحى كمستوى رئيس قامت عليه الرواية في الغالب، وقد حادت به ملكته الفنية عن ذلك المستوى في مواضع متفرقة من الرواية، في محاولة منه لإظهار واقعية حكايته من ناحية، وكذلك لإظهار الطبائع الفكرية والثقافية لشخصياته، فنجده في بعض الأحيان يهرع إلى المستوى العامي من اللغة، أو يعبر بلغة وسط ما

(1) إدريس قصوري، أسلوبية الرواية، مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2008م، ص 409.

(2) إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2010م، ص 250.

(3) محمد سالم محمد الأمين طلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر (دراسة نظرية تطبيقية في سيما نطيقا السرد)،مؤسسة الانتشار العربي، ط1، بيروت، 2008م، ص31.

بين الفصحى والعامية، فـ"يستثمر المستويات المتعددة للغة،فأحيانا تأتي العبارة رصينة متماسكة،وحينا تأتي بألفاظ محكية بسيطة ولكنها فصيحة ودالة"[1]، وغاية ذلك فيما يرى أنه يتلقى إبداعه حال إنتاجه، فيقف على مكامن الفن ومعاني العبارات ودلالاتها داخل الرواية بمقدرة فنية منقطعة النظير فيما نرى، لذا سنحاول الوقوف على دلالات استخدامه للمستويات اللغوية المختلفة في روايته، ومعرفة الدلائل الفنية التي أحال إليها تردده بين تلك المستويات اللغوية، واعتماده على التعدد اللغوي داخل رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف.

المبحث الأول: اللغة الفصحى.

تتمايز جمالية اللغة العربية من مستوى لمستوى آخر، ولا يمكننا الحكم بالأسبقية الفنية والجمالية لأي مستوى على غيره، وذلك لأن الكاتب المبدع يقصد إلى كل مستوى لغوي في موضعه الذي يناسبه، فنجد اللغة محملة بمزيد من الدلالات والجماليات التي يفصح عنها السياق الذي اندرجت فيه، ولا شك في أن "اللغة الفصحى تتميز بالجزالة والقوة، فهذا النمط اللغوي يوظف في المواقف التي تبدو فيها الذات الساردة في موقف استعلائي"[2]، ولا نعني بالاستعلاء –في هذا المقام– الترفع الذي يؤدي إلى التنافر والخلل، وإنما يشير إلى المستوى الذهني الثقافي الذي يعد من أوصاف الشخصية ومن مميزاتها.

ولا شك في أن أعلى المستويات اللغوية وأرقاها هو مستوى اللغة الفصحى، الذي يقصد به "اللغة التي تدون بها المؤلفات والصحف والمجلات وشؤون القضاء والتشريع والإدارة، ويدون بها الإنتاج الفكري على العموم، ويؤلف بها الشعر والنثر الفني،

(1) شكري عزيز الماضي ،أنماط الرواية العربية الجديدة ،عالم المعرفة، (د.ط)، الكويت، 2008م، ص 34.

(2) سليم بتقة، ترييف السرد الروائي الجزائري، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2014م، ص 98.

وتستخدم في الخطابة والتدريس والمحاضرات، وفي تفاهم الخاصة بعضهم مع بعض وفي تفاهمهم مع العامة إذا كانوا بصدد موضوع يمتُّ بصلة إلى الآداب والعلوم"[1]، وعلى هذا تتميز اللغة العربية الفصحى بجزالة القول، ومتانة الخطاب بلغة سليمة تنأى عن اللحن، وتبتعد عما يخرج من جنس العربية، أي لا يتداخل المبدع في هذا المستوى مع لهجات منشقة عنها، أو لغات أخرى مختلفة.

ولعلنا ندرك أن رواية (فاجعة الليلة السابعة بعد الألف) لواسيني الأعرج في أساسها تقوم على اللغة الفصحى، وذلك لأسباب عدة جعلت الكاتب يعتمد عليها اعتمادًا شبه كلي، أهمها الحفاظ على الإطار التاريخي لأحداث الرواية، وكذلك التقارب الفكري مع القارئ والمتلقي الذي ربما لا يتفاعل معه إن كان خطابه بالعامية الجزائرية، ولعلنا ندرك أيضًا ذلك الانتشار الواسع الذي حققته جملة رواياته، وخاصة تلك الرواية صدد الدراسة، لذا حمّل الكاتب اللغة الفصحى في الرواية العديد من الدلالات والإيحاءات التي أوضحت جماليات اللغة وفنيتها، وهذا ما سنحاول الوقوف عليه في الصفحات التالية.

يقول الكاتب على لسان دنيا زاد:

"حاول عبثًا أن يغلق الأفق المدمي بقوافل الآتين من كل حدب وصوب، والشهداء الموعودين بالزمن الجميل"[2].

وظف واسيني اللغة لإظهار فنية النص الروائي وجمالياته، وأبعاده التي يشير إليها تدرجه وتنقله عبر مستويات مختلفة، وكذلك لا يخفى علينا أن واسيني أبدع أيما إبداع في تحديد الألسنة التي تتخاطب بها شخصياته داخل الرواية، فإذا أمعنا النظر في ذلك النص السابق سندرك أنه على لسان دنيازاد، وهي إحدى أهم الشخصيات التي وظفها

(1) علي عبد الواحد وافي، فقه اللغة، لجنة البيان العربي، ط3، (د.ب)، 1950م، ص 162.

(2) واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،ج1، ص31.

واسيني في روايته بجدارة واقتدار، واللافت للنظر أن واسيني جعل الكلام على لسان دنيازاد –غالبًا– باللغة الفصحى، فلم يتدرج بخطابها الذي استنطقها به على مدار الرواية إلى اللغة الوسطى أو العامية أو الأجنبية، ومفاد ذلك أن واسيني يريد أن يقر في ذهن المتلقي أن دنيازاد تتمتع بقدر عالٍ من الثقافة، ومن أهم الأدوات المعبرة عن التثقيف وسعة الاطلاع نجد اللغة التي تعبر بها دنيازاد خاصة سردها أو حواراتها الكثيرة مع شهريار بن المقتدر، الذي غالبًا ما كان يسلك درب اللغة العامية، ولم يرتق بحواره وكلامه عن مستوى اللغة الوسطى، فذلك التباين في الحديث والحكي بين الشخصيتين يظهر أمام المتلقي أمورًا كثيرة، منها إشارة الكاتب إلى أن تلك الشخصية التي اعتمدها راوية في روايته تتملك زمام الفنية التعبيرية، وكذلك يشير إلى التدني الثقافي والفكري لطبقة الحكام الذين غالبًا ما يعتلون كرسي الحكم بالوراثة دون تأهيل لتلك المهمة.

وحين يتلقى القارئ كلام دنيازاد في النص السابق سيدرك أمورًا عديدة تؤيد ما ذكر في البحث آنفًا، فعلى الرغم من صغر النص إلا أن الكاتب حمله بالعديد من الدلالات والتناصات والجماليات الأسلوبية التي تطفو على النص، فقولها (حدب وصوب، والشهداء الموعودين بالزمن الجميل) تناص صريح مع آيات القرآن الكريم، يؤيد دلالة الارتقاء الثقافي وتشعب القراءات للشخصية، ونلحظ كذلك اعتماد الكاتب على إحداث أسلوب التضاد له فعاليته في إظهار دلالة النص وجماليته كما في قوله (حاول عبثًا)، فالمحاولة غالبًا ما تشير إلى الجدية والإقدام بقوة في إنجاز الفعل، وعبثًا تشير إلى اللهو واللعب وعدم الجدية، وغاية ذلك أن يوحي باستحالة إنجاز الفعل الذي يحاول إنجازه، ولا نغفل أهمية التعبير المجازي البديع في قولها (يغلق الأفق المدمى بقوافل الآتين)، ولعل البحث يقف على تلك الدلائل ويؤكدها في النص التالي الذي جاء على لسان دنيازاد كذلك **حيث يقول:**

"الجحيم السابع أيها الملك الهمام، كان قد تحول إلى معدن جامد. عند بوابة الكهف كان المساء قد بدأ يلف المدينة بالدهشة والخوف. تحرك الكلب قام بعدة حركات لإقناعه بالسير وراءه. اقتفى خطاه قليلًا من وراء الصخرة العالية فواجهه راعٍ ما تزال على وجه علامات نوم مقطوع. التفت الراعي باتجاه المغارة، رأى الفواهة مفتوحة. دار سبع دورات على الشجرة الوحيدة التي نبتت في ذلك المكان بشكل غريب، ثم قفز في مكانه"[1].

يشير هذا النص السردي على لسان دنيازاد إلى لحظة قيام البشير الموريسكي من رقاده الذي طال، وخروجه من الكهف، وقد اعتمد على مخاطبة المتلقي على لسان دنيازاد بلغة سردية فصيحة، ولعلنا ندرك أن اللغة الفصحى أقدر على الإلمام بجماليات الأساليب من غيرها، فنشعر في سرد دنيازاد التي تنقل الحدث وتسرده بلغة فصيحة بقدرتها على المواءمة بين اللغة السردية الفصيحة والدلالات التي تشير إليها عبر تعبيراتها المختلفة، وعلى الرغم من كون دنيازاد تروي حكاية عن غيرها إلا أنها تعبر بلغة من حضر وشاهد وأدرك كل حركة في الحدث، وهناك بعض الكلمات التي تشير إلى ذلك منها (تحرك الكلب بعدة حركات، اقتفى خطاه قليلًا، علامات نوم مقطوع، التفت الراعي باتجاه المغارة، دار سبع دورات، ثم قفز في مكانه)، فكل هذه العبارات تحمل دلالة الرؤيا والمشاهدة والمعاينة من السارد، ولكن حقيقة الأمر أنها تسرد عن غيرها ولم تشاهد الحدث على حقيقته، فدقة التعابير ورصد دقائق الأفعال عبرت عنها دنيازاد بلغة فصيحة بديعة، بل إن اللغة الفصحى أفسحت لها المجال لإخراج الحدث أمام المتلقي وكأنه يراه مستشعرًا كل تفصيلاته.

فدلالة تلك التعبيرات تحيلنا إلى سعادة دنيازاد بخروج البشير وقيامه من رقاده

(1) واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،ج1، ص 52.

الطويل باعتباره المخلِّص، وتكمن سعادتها في كونها من الشخصيات المعبرة عن طبقة أهل الحق المعذبين، لذلك نجد واسيني وظفها في أغلب الرواية لخدمة تلك الدلالة مقارنة بشهريار بن المقتدر الذي يتواءم مع شخصية محمد الصغير حاكم غرناطة، ولا تخفى علينا قصدية الكاتب في تجميل شخصية دنيازاد بالميل للحق والدفاع عنه، وبجمال حسي أبهر شهريار بن المقتدر، وبعلم وثقافة عالية تجلت دلائلها في أكثر من موضع من الرواية، وبفصاحتها وبلاغتها وقدرتها على اختلاج عقل المتلقي، كل هذه الصفات لها إشاراتها التي قصد إليها واسيني، فلم تأت أي شخصية في روايته عبثًا أو مجهولة المعالم أو متأرجحة بين المتناقضات.

ويؤيد ذلك ما بدأت به هذا النص السردي حين قالت مخاطبة شهريار بن المقتدر (الجحيم السابع أيها الملك الهمام، كان قد تحول إلى معدن جامد)، فتحول الجحيم السابع إلى معدن يدل على نهاية الجحيم بالضرورة، والجحيم السابع يحمل دلالة غياب البشير الموريسكي وعذابات الضعفاء بعده، وتحوله لمعدن يحمل دلالة الهدوء والسكون، كالبركان الذي يثور وينفجر وبعد حين يتحول إلى معدن وينطفئ لهيبه.

إن سرد دنيازاد لذلك الحدث بلغة فصحى أظهر جملة من الدلالات التي قصد الكاتب من ورائها الإشارة إلى نوعين من الدلالات، النوع الأول دلالات تقترن بالشخصية الساردة، والنوع الثاني دلالات تقترن بالحدث المحكي وتحيل بالضرورة إلى دلالات لصيقة بشخصيات الحدث، فشخصية البشير الموريسكي لم تظهر مباشرة في هذا النص على الرغم من كونه محور الحدث، وذلك يحيل إلى رغبة الكاتب في التدليل على فرحة الساردة بخروج البشير وانتهاء الجحيم السابع، وكذلك إظهار دلالات كره الساردة للظلم والجور الذي التصق بالحكام على وجه العموم، وجنوحها إلى مؤازرة الضعفاء والإحساس بمعاناتهم، وعمد الكاتب أيضًا على إظهار حال الراعي أول من التقى بالبشير وعرفه، دون أن يكون له أدنى دور في النص، فقط دنيازاد تنقل اندهاشه

وأفعاله، فكل هذه الدلائل ظهرت متلبسة بثوب اللغة الفصحى التي تحيل المتلقي إلى الدلائل الفنية والجماليات التعبيرية.

ويقول على لسان الشيخ الكبير:

"إنها عمري أيها البحار. لم أجلب شيئًا من المارية. إلا هذه المخلوقة، لا أطمع لا في الدين ولا في الدنيا. ظننت حتى آخر لحظة أنه بالإمكان إنقاذها من لعنة الموت. أهلي هناك وراء هذا البحر، الأمل الوحيد الذي تبقى لي ولها قبل الموت غريبين في فراغ المدن التي نسيتنا. طفت بها مدنًا كثيرة، رأيت جحيم الدنيا قبل جحيم الآخرة، رأيت كيف كانت تشوي الجباه وتفقأ العيون التي يحلو لها أن ترى غير ما تراه محاكم التفتيش المقدس"[1].

على الرغم من أن واسيني تكلم بالعامية أو باللغة الوسطى على لسان بعض الشخصيات الموريسكية؛ إلا أنه يوظف اللغة توظيفًا دلاليًا يظهر فنية النص وجماليته، ويتعالق مع الشخصيات الناطقة أو الساردة، ففي هذا النص الذي أجراه على لسان الشيخ الكبير يوقفنا الكاتب على جماليات اللغة الفصحى، وأهم تلك الجماليات يكمن في الاعتماد على المعجم الفصيح في المقام الأول، وكذلك التعبير بجمل قصيرة تحمل دلالات مكثفة، وأيضًا إظهار المعاناة والآلام التي لاقاها ذلك الشيخ في حياته، حتى أنه (رأى جحيم الدنيا قبل جحيم الآخرة)، ولا نغفل آليات اللغة الفصحى في التعبير عن الحب، فقد كانت اللغة العربية الفصحى ولا تزال لغة شاعرة بطبيعتها، ولعل غنى اللغة وثراءها قد أفسح المجال منذ القدم أمام العاشقين والمتيمين، وعلى الرغم من بساطة التعبير وتلقائيته المتعمد من الكاتب على لسان ذلك الرجل العجوز؛ إلا أننا نستشعر مدى الحب الذي يكنه لزوجته، ومدى بره بها حتى بعد موتها.

(1) واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ج1، ص 95.

حين أمر البحار ذلك الشيخ بإلقاء الجثة في البحر حاول استعطافه بجملة واحدة لعلها لخصت معاني كثيرة، حيث قال (إنها عمري أيها البحار)، وذلك الجواب منه هدف من ورائه إلى محاولة استعطاف البحار ليتركها معه، وكذلك ليزيل عنه تلك الدهشة التي اعترته من جراء تمسكه بها، لذلك اختصر معاني كثيرة واختزل دلالات عديدة في قوله بلغة فصيحة وقريبة من كل الطبقات والمستويات الاجتماعية: (إنها عمري أيها البحار)، فلا نظن أن تلك الجملة يغيب معناها عن أي أحد عاقل يتكلم بلسان عربي.

وتتجلى براعة الكاتب في التعبير حين يعضد تلك الجملة التي بدأ بها الشيخ رده على البحار بقوله (لم أجلب شيئًا من المارية. إلا هذه المخلوقة، لا أطمع لا في الدين ولا في الدنيا)، فحين قال أنها عمره لعل المتلقي يستشعر المبالغة في التعبير، ولكنه أتبع قوله هذا بما يؤكد صدقه بما يوحي أنه لم يأبه بأي شيء من الدنيا إلا اصطحاب جثة زوجته معه، ففي هذا المعنى تتجلى دلالات الحكمة والوفاء، وكذلك تتجلى دلالات القهر والظلم والمعاناة، حتى أنه طاف بجثتها مدنًا كثيرة ولم يتخل عنها حبًا لها ووفاءً، فتعبيره بأنها عمره يحمل دلائل الصدق.

قصد واسيني إلى نقل كلام ذلك الشيخ العجوز بلغة فصحى، ولعلنا ندرك هذا الأمر في المواضع التي ظهر فيها هذا الرجل، من خلال سرد البشير الموريسكي لتحاوراته مع البحارين، وسرد عذاباته على مسامعهم، فقد اعتمد الكاتب على اللغة الفصحى في إظهار حكمة الشيخ العجوز، وأيضًا إظهار معاني الوفاء والحب والود في أبهى صوره وأرقاها، وقد جاءت اللغة واضحة وقريبة من مستويات المتلقين، فلم يعتمد على غريب الألفاظ، بقدر ما حاول إظهار الفصاحة التعبيرية في السرد بلغة فصيحة، ونلاحظ أن مستوى اللغة في ذلك النص يقل قليلًا عن مستوى اللغة التي تتكلم بها دنيا زاد، وذلك –كما قرر البحث سابقًا– لإظهار معالم كل شخصية وصفاتها الفكرية

واللغوية والاجتماعية، فعلى الرغم من تعبير هذا الرجل باللغة الفصحى إلا أنها اتسمت بالبساطة، وذلك لمحاولة تقريب المعاني للمخاطب (البحار)، وأيضًا لنقف على حقيقة الشيخ الذي أراد التوضيح المباشر دون الإلغاز، فبغيته أن ينال رغبته في إبقاء جثة زوجته معه، وكذلك تتحكم المرحلة العمرية في لغة الشخص إلى حد كبير، فكل هذه الدلالات ظهرت في لغة النص وتعبيراته.

ويقول الكاتب أيضًا:

"الحاكم بأمره الحكيم شهريار بن المقتدر، كان قد أصدر بيانًا خاصًا متعلقًا بالتجمعات الضيقة أو الموسعة. فقد منع منعًا مطلقًا اجتماع أكثر من شخصين، ما عدا في الأسواق التي اختصرت في يوم واحد فقط. وإمعانًا في الديمقراطية ونكاية في أعداء الأمة من المغرضين والملحدين، فقد أصدر قرارًا استثنائيًا يسمح فيه للناس بحق التجمع والتجمهر في اليوم الموالي مباشرة لمرور سيدنا الخضر من أجل دفن الموتى، والتسامح مع بعض الذين يقرأون الفاتحة على مقتولي سيدنا الخضر"[1].

يعتمد الكاتب في هذا النص على اللغة الفصحى في التعبير، وعلى الرغم من كون ذلك النص يسرد بعض قرارات الحاكم بأمره شهريار بن المقتدر وبياناته التي أصدرها، إلا أنه يحيل إلى إسقاطها على الواقع، وتحيلنا لغة النص إلى ضرورة إلقاء الخطابات وإصدار القرارات بلغة فصحى تلتهما الطبقة المثقفة من الشعب، وتفسر ما غمض منها للعامة، في ثرثرة وبلبلة غالبًا ما تحدث بين جموع الشعب بمختلف مستوياته وطبقاته إثر هذه القرارات وما يشابهها، فالغرض الأساسي من هذا النص السردي هو إلباس الواقع بالتاريخ، ورصد أطر المشابهة بين الحكام على مر العصور، فأنماط الحكم والتعامل مع الشعوب واحدة، والدكتاتورية وأساليب ضبط نظام الحكم

(1) واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ج1، ص 176،177.

تكاد تكون واحدة.

وتؤكد لغة النص على ذلك المبدأ، مبدأ المراوغة والشد والجذب الذي غالبًا ما يلجأ إليه الحكام، فإصدار القرارات بعدم تجمع أكثر من شخصين لا شك في كونه أحدث بلبلة بين جموع الشعب، لتخرج السلطة بقرار استثنائي تعدل فيه على استحياء ما أصدروه سابقًا، ويحيلون ذلك الاستثناء إلى نكاية المغرضين والملحدين الذين يهدفون إلى تخريب البلاد وعدم استقرارها.

إن الاعتماد على اللغة الفصحى يتوافق مع إصدار البيانات من السلطة موجهة للشعوب، ولعل ذلك تقليدًا سائدًا منذ القدم، في التفاتة منهم إلى الدساتير التي تنظم قوانين الحكم في البلدان العربية في العصر الحديث، التي تحث على ضرورة النطق باللغة الفصحى لأنها اللغة الرسمية الأولى للبلاد، كما أن اللغة الفصحى تفسح المجال أمام السلطة للمراوغة ورصد ردود الأفعال، فأول من يتلقاها ويلم بمغزاها هم طبقة المثقفين، لذلك يبدع واسيني في الاعتماد على اللغة الفصحى في مواضعها، خاصة أن السارد للنص يتلبس بلباس الثقافة، التي أهلته لاستخدام الفصحى استخدامًا يخدم النص ودلالاته.

ويقول أيضًا على لسان عبد الرحمن المجدوب:

"لم أعد أفهم بشكل جيد. بدأت المادة الهلامية تغطي ماء العينين. أيعقل!! خيط الشك كان قد انسحب باتجاه تلافيف الدماغ. خيط من الخوف والذعر والدهشة. هذا جزء آخر من لعبة هذه البلاد التي لا تعطيك ذاكرتها وقلبها بسهولة. لكن رجلًا غريبًا دخل إلى القارة قاطعًا على لحظة الصفاء المشوه"[1].

(1) واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ج1، ص 193، 194.

تعد شخصية عبد الرحمن المجدوب من أهم الشخصيات التي أحسن واسيني في توظيفها توظيفًا يخدم النص ويعلي من قيمته الفنية والجمالية، خاصة وقد أظهره بصفات الجذب التي تهرع إلى الحكمة والفلسفة، لذلك جاء حكيه فصيحًا فلسفيًا ينأى عن ذهن العامة، وفي هذا المقطع السردي يتكلم المجدوب بلغة فلسفية فصيحة، ولعلنا ندرك أن واسيني يتعمد إنطاق المجدوب بذلك المستوى من اللغة، لإظهار صفات المجدوب التي تدل على كونه رجلًا صاحب فكرٍ عالٍ يرقى عن أذهان المحيطين به، ما يؤيد تلك الدلالة ابتعاده عن جموع الناس حوله، وتوجيه خطاباته إلى الحيوانات التي ترافقه، فهذا يؤكد عدم قدرة المحيطين به على فهمه وتصديقه.

إن تلك اللغة التي يتكلم بها المجدوب تشير إلى لغة الحكماء، التي غالبًا ما تكون لغتهم فصيحة ومحملة بالكثير من الدلالات والإيحاءات، ولعلنا ندرك ذلك من خلال سردياته للعديد من النصوص، وكذلك حواراته التي تحاور فيها مع العديد من الشخصيات على مر الرواية، وفي جملتها لن تقل عن ذلك المستوى من الفصاحة والحكمة.

وتجدر الإشارة إلى أن لغته تجنح إلى التعبير بالمجاز أكثر من التعبير المباشر، وقد وقفنا على ملامح هذا الأمر في حينه، ولكن الإشارة إلى ذلك تؤيد ما ذكر آنفًا في كون واسيني يتعمد إلباس كل شخصية بصفات تعكس مستواها الفكري والثقافي والاجتماعي، وكذلك تعكس قيمتها بين الشخصيات الأخرى التي تتقاطع معها في معرض السرد أو الحوار.

فبدايته بادعاء عدم الفهم لا يحمل على حقيقته اللغوية، ولكنه تعبير يشير إلى شدة التعجب من هول الأحداث وما يجري، وكأنه يتساءل لماذا يحدث كل هذا، خاصة أن تلك الفئة من البشر على مر الأزمان تحب الجمال والاستقرار والأمان والعدل و..،

أي أنها تحب المثالية في كل نواحي الحياة والمعيشة، وهم أكثر الناس إدراكًا للمساوئ والظلم البشري، وأكثرهم تأذيًا منه، وهذا ما أدركناه في عبد الرحمن المجدوب كأحد ممثلي تلك الطبقة، فاللغة الفصحى جاءت –على مر الرواية– متوائمة مع شخصية المجدوب، وإيغاله في التعبير بالرمز يعكس لنا شخصيته وأوصافها، أما على مستوى الواقع الذي يعبر عنه، فإن واسيني قد أبدع في الاعتماد على اللغة الفصحى لإشعارنا بتلك الأهوال التي عاشها الناس في تلك الحقبة الزمنية.

ويقول أيضًا:

"أبو عبد الله محمد الصغير، هو الذي كتب تاريخه. هو الذي روى ما كان يريد روايته. اسألوا حي البيازين، هضبات غرناطة وقلاعها، ستجيبكم. الحقيقة هناك. لست مهمًا، مجرد إنسان. يسرق الحقيقة في لحظة عنفوانها من أفواه السابقين، ومن جراح المدن المنسية، التي تورمت من كثرة البهتان والكذب"[1].

تتجلى براعة اللغة الفصحى في هذا النص من خلال الاعتماد على المستوى النحوي والصرفي وما يحيلان إليه من دلالات، وتلك المستويات مجتمعة تعكس جمالية اللغة الفصحى في التعبير، ولا نغفل كذلك اعتماده على الأساليب التي تعزز من تلك الدلالات التي تحيل إليها بنية النص ولغته، وبالأخص أسلوب الاختصار والتقديم والتأخير، فقد عبر الكاتب بلغة فصيحة تعتمد على بلاغة الخطاب، ولعلنا ندرك دلالات تقديم الفاعل على الفعل في بداية النص، (أبو عبد الله محمد الصغير، هو الذي كتب تاريخه، هو الذي روى ما كان يريد روايته)، وغايته لفت الأنظار وشد الانتباه إلى محمد الصغير ومدى تسلطه وجرمه، وكذلك حذفه للفعل (اسألوا) في قوله (اسألوا حي البيازين، هضبات غرناطة وقلاعها، ستجيبكم)، ودلالة ذلك كثرة الشهود على ما سبق

(1) واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ج1، ص 235.

وقرره من كتابته التاريخ بنفسه، فحتى الجمادات تشهد على جرمه.

وظف الكاتب اللغة الفصحى في هذا المقطع ببراعة ومقدرة فنية عالية، حيث عبر من خلالها على معانٍ كثيرة معتمدًا على جماليات الاختصار بالحذف، ويتجلى هذا في قوله (الحقيقة هناك، لست مهمًا، مجرد إنسان)، فتلك العبارات تتضح فيها براعة الحذف وجمالياته، فمخالفة النظام النحوي المعتاد في ذهن المتلقي قد يؤدي إلى الارتباك والخلل في إدراك المقاصد، ولكن الدلائل توقفنا على مقاصد السارد من تلك العبارات، فحقيقة الأمر أن يقول (الحقيقة تكمن هناك، فأنت لست مهمًا، ما أنت إلا مجرد إنسان)، ويؤكد ذلك تلك الدلائل التي توحي بها الجمل والعبارات التالية في المقطع.

ويقول كذلك على لسان المجدوب:

"وأنت أيها الرجل الذي فقد الوزارة والعيون. احكِ عن السر الذي يعذب قلبك. إذا كان لك قلب ويعرف العذاب. احك إنها فرصتك الأخيرة قبل أن تشتعل المدينة وينساك الناس. لقد كنت تأكل من موائد بني كلبون وتنام معهم في نفس البيوت، قبل أن يدخلوك إلى الظلمة ويرموك في فراغ المدينة التي تنسى الذين خانوها بسرعة"[1].

إن اعتماد الكاتب على إظهار عبد الرحمن المجدوب في ثوب الحكيم له دلائله التي تظهر في لغته، فكما يظهر في هذا النص أنه يعتمد على اللغة الفصحى، مع إلباسها بالدلالات التي تشير إليها اللغة التجسيدية في النص، ولا شك في كون الدلالة تعلي من القيمة الإيحائية للنص، وذلك من خلال تآزرها مع البنى النحوية والصرفية، وقوام اللغة الفصحى في حد ذاته يُبنى على العلاقة الناتجة عن توافق تلك العوامل الثلاثة، ولا شك في كون الكاتب أحكم الاتكاء عليها في مجمل روايته.

(1) واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ج1، ص 244.

ولكننا نلمح أن لغة هذا النص تمتاز بالبساطة في التعبير، ولعل هذا الملمح قليل الورود على لسان المجدوب على وجه الخصوص، فغالبًا ما تأتي لغته موغلة في التعبير بالرمز، عاكسة لمستوى فكره الفلسفي، فتظهر كلامه أقرب إلى كلام الحكماء الذي يحتاج إلى مزيد من التفسير والبسط، وعلى الرغم من بساطة لغة النص واتضاح معاني عباراته وجمله إلا أنه ثري بالدلالات، فالبساطة لا تعني المباشرة في التعبير، بقدر ما تعني تقريب المعاني وتوضيحها للقارئ، وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن المجدوب يتدرج بلغته من مستوى لآخر وفقًا للمتلقي عنه، وذلك التدرج قلما يخرج عن إطار اللغة الفصحى، وفي هذا تكمن جماليات اللغة العربية الفصحى وبراعتها، حيث توفر القدرة لدى المتكلم على التدرج والتنقل، ليوافق مقاله الحال الذي يقال فيه، وهذه هي القاعدة التي يُبنى عليها بلاغة القول وفصاحته (مطابقة الكلام لمقتضى الحال).

ويقول على لسان دنيازاد:

"كان العرق باديًا على وجهها بالرغم من الرذاذ الذي ندَّى أرضية القارة. دلت من جديد وردة الكاسي الحمراء، مخترقة شعرها الأسود، الذي عاد إلى زرقته اللامعة. يحكمنا قوم بني كلبون أيها الرجل النبيل. كلنا أصحاب حكاية. نفس الحكاية التي يريدون ابتذالها أو سرقتها منا"[1].

إن البنية اللغوية التي اعتمد عليها الكاتب في هذا النص تحيلنا على دلائل كثيرة، منها ما يتعلق بالشخصية، ومنها ما يتعلق بالنص ذاته، فأما ما يتعلق بالشخصية يمكننا أن نعبر عنه باهتمام الكاتب بشخصية دنيازاد من حيث إظهارها بدرجة معينة من الثقافة، فغالبًا ما نستشعر ونحن نقرأ كلامها بشيء من الرقي اللغوي المتمثل في اللغة الفصحى، فذلك المستوى من اللغة أفسح لها المجال للتعبير بالتشبيه، وإيضاح

(1) واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ج2، ص 262.

المعاني بمختلف الأساليب اللغوية كالتكرار والتضاد والتقديم والتأخير وغير ذلك، وحتمًا تلك الأساليب تظهر جماليات النص وفنيته التي تأتي في إطار اللغة الفصحى، ولعلنا ندرك شيئًا من هذا القبيل في النص السابق.

فالبنية النحوية والاشتقاقات الصرفية –في جملة النصوص السابقة– أحالت إلى العديد من الدلائل، وغاية الأمر أن اللغة الفصحى لها أدواتها التي تعلي من القيمة الإيحائية للنص، وتجدر الإشارة في هذا المقام إلى أن رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف لواسيني الأعرج جاءت بلغة فصيحة في الغالب، ما عدا جملة من النصوص التي خرج بها واسيني عن ذلك الإطار الفصيح لعلة أو دلالة تقترن بالنص أو الشخصية، وغالبًا ما يكون توظيفها في خدمة النص.

وقد وقف البحث على العديد من الدلائل التي تحيل إليها اللغة الفصحى، فمنها ما يأتي دالًا على الشخصية المتكلمة، ومنها ما يأتي دالًا على النص في إطاره السردي، ومنها ما يأتي متعالقًا مع النص الكلي على مستوى العمل أو الرواية، وقد وقفنا فيما سبق على أهم الشخصيات التي عمد واسيني على إنطاقها باللغة الفصحى دون غيرها، كدنيازاد، وعبد الرحمن المجدوب، والبشير الموريسكي، ولا شك في أنه يوجد غيرهم الكثير من الشخصيات التي جاء لسانها على مستوى اللغة الفصحى في النص، ومن الشخصيات من تردد بين اللغة الفصحى والعامية والمتوسطة في مواطن مختلفة من الرواية، ومنهم كذلك من مزج بين مستويين أو أكثر في موضع واحد، ولكن تبقى السمة العامة للرواية أنها جاءت في إطار اللغة الفصحى على وجه العموم، وهذا لا ينفي امتزاجها بمستويات أخرى لا تبلغ من الناحية الكمية مستوى اللغة الفصحى في الأعم الأغلب.

المبحث الثاني: اللغة الوسطى.

تقتضي طبيعة العمل الروائي أن تقوم الرواية على التنوع والتدرج في بنيتها اللغوية والدلالية على وجه الخصوص، ولعل هذا من أهم العوامل المفضية إلى فنية العمل الروائي وجماليته باعتباره أحد الأنواع الأدبية القائمة على المعايير الفنية في المقام الأول، فأما على مستوى اللغة يتنقل الكاتب بسلاسة على لسان شخصياته ويتدرج بلغته وفقًا للحدث الذي يسرده، ففي الغالب تقوم الرواية على اللغة الفصحى كأساس تبدأ منه وتقوم عليه، وفي داخلها نقف على أنماط وصور عدة من اللغة، وعلى الرغم من الاهتمام بإدراج الرواية في إطار اللغة الفصحى إلا أننا نجد الكاتب حاد كثيرًا عن مستوى اللغة الفصحى إلى مستويات لغوية أخرى وعلى رأسها اللغة الوسطى التي غالبًا ما تأتي وسطًا بين الفصحى والعامية.

وفي كثير من الأحيان نجد الكتاب يهرعون إلى اللغة الوسطى مباشرة، ولعل ذلك يكون لدواعي الاقتراب من المتلقي، ومعايشة الواقع المحيط، خاصة في عصرنا الراهن الذي يحتاج إلى ذلك المستوى من اللغة، فغالبًا ما يكون قريبًا من كل الطبقات في المجتمع، لذلك "نجد الروائيين العرب المعاصرين، يهتمون باللغة الوسطى حيث إنهم يبدأون الرواية باللغة العربية الفصيحة السهلة والبسيطة، وهي اللغة الوسطى ويسردون تفاصيل كثيرة ثم يغرقون في العامية أقرب إلى الفصحى"[1]، ومع أننا نؤمن بأهمية اللغة الوسطى في العمل الروائي؛ إلا أننا نرى أن العمل القائم في جملته على اللغة الوسطى يضعف من القيمة الجمالية والفنية للرواية، وذلك لأننا سنفتقد حينها دلائل التدرج والتنقل بين مستويات اللغة، وكذلك سنفتقد سمات الشخصيات وطبائعها، لذلك التنقل بين أنماط اللغة له فعاليته وأهميته التي لا تغفل.

(1) ليلى مغيث زروقي وآخرون، العامية والفصحى في الرواية الجزائرية روايات الطاهر وطار نموذجا، جسور المعرفة،جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، الجزائر، مج5، ع3، سبتمبر،2019م، ص 268.

وفي الغالب يمكن أن نعتبر اللغة الوسطى بأنها أقل درجات ومستويات اللغة الفصحى، أو نعتبرها لغة عامية راقية العبارات، فإذا عمد الروائي على "تهذيب بنيتها وتراكيبها وترقية أساليبها لتقترب من الفصحى أو لتكون لغة وسطًا بين العامية والفصحى"[1]، فيكون بذلك قد أصاب مناط اللغة الوسطى التي تشير في كنهها إلى مستوى بعينه من التعبير اللغوي.

ولنا أن نذكر في هذا المقام إبداع واسيني الأعرج بصفة خاصة، حيث إنه اعتمد اللغة الفصحى لغة رسمية عامة لروايته، وذلك لم يثنه عن التنقل والتدرج وفقًا لما يقتضيه الحال في التعبير، فقد نجد للغة الوسطى حضورًا في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ولا شك في أنه يوقفنا على دلائل وإشارات تعلي من القيمة الفنية والجمالية للعمل الروائي، فكما رأينا في السابق مدى تعالق اللغة الفصحى بالشخصيات، سندرك أيضًا أنه جعل اللغة الوسطى سمة لبعض الشخصيات، تحيل إلى دلالات مغايرة، تزيد عن المعاني المجردة للألفاظ والعبارات، وكذلك تعكس شيئًا من أوصاف بعض الشخصيات الناطقة بها، على نحو ما سنرى في النصوص التالية.

يقول على لسان المجدوب:

"إذا أتاك الزمان بضره.

ألبس له ثوبًا من الرضى،

واشطح للقرد في ملكه.

وقل، يا حسرة على ما مضى..."[2].

تتجلى براعة اللغة الوسطى على لسان الشخصيات في العمل الروائي، فتأتي

(1) عبد القادر فضيل، اللغة ومعركة الهوية في الجزائر، جسور للنشر والتوزيع، ط2، الجزائر، 2015م، ص 182.

(2) واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ج1، ص 185.

أحيانًا معترضة للغة الفصحى كنموذج توضيحي لما يريد المتكلم إفهامه وإيصاله للمتلقين حوله، لذلك تختلف دلالة اللغة الوسطى بدورها من شخصية لأخرى، فإذا أعمل البحث النظر في ذلك النص؛ سندرك جانبًا من دلالات توظيف اللغة الوسطى في النص، فقد جاء النص السابق على لسان عبد الرحمن المجدوب، وقد قررالبحث فيما سبق أن شخصية المجدوب وظفها الكاتب لتكون مثالًا على نمطية الحكماء والفلاسفة، الذين غالبًا ما تأتي لغتهم فصيحة ملبسة بالفلسفة الكلامية، وعلى الرغم من ذلك نجد المجدوب ينطق أحيانًا باللغة الوسطى أو العامية كما سنرى، وعلى الرغم من كون اللغة الفصحى تعكس لنا المستوى الفكري للشخصية، إلا أن اللغة الوسطى توقفنا على معالم المجتمع المحيط الذي يعيش فيه المجدوب، والذين يوجه إليهم خطابه ويتفاعل معهم.

فالنص السابق يعبر عن أغنية حزينة ينشدها المجدوب وهو في السوق، وقد جاء بلغة وسطى وبسيطة واضحة الألفاظ، يدركها العامي والمثقف من حوله، ونلاحظ أن غنى ذلك النص في معرض كلامه الفلسفي الموجه للثعبان أمام الناس، فما قاله قبل النص وبعده جاء بلغة فصيحة لها دلالاتها التي قد يدركها بعض ممن حوله، وتغيب عن بعضهم الآخر، فالأغنية جاءت بمثابة نص اعتراضي توضيحي لحاله، ليفسر محاورته مع الثعبان، وهذا يعتبر بمثابة مهمة وظيفية للغة الوسطى قصد إليها الكاتب، وأهم الأغراض والدلالات التي تحيل إليها اللغة الوسطى في النص إظهار آلام المجدوب وأوجاعه الدفينة في كل وقت وعلى أي حال، وكذلك إضفاء شيئًا من الواقعية في إنطاقه باللغة الوسطى، ليعكس المقام الذي يتكلم فيه والذي يجمع العديد من المستويات الفكرية، والفئات الاجتماعية، ولعل النص التالي يؤكد تلك الدلالة.

ويقول على لسان المجدوب أيضًا:

"أجروا يا عباد الله. البضاعة قليلة. طبيب المساكين. وينك يالمسكين. وينك يالمريض"[1].

نلاحظ أن المجدوب ينادي على بضاعته في السوق بلسان بسيط أقرب للعامية، ولعل هذا يدل على طبيعة الأسواق التي تحتاج إلى البساطة التامة في التحاور والكلام وترويج البضائع، فهو يعكس من خلال كلامه أنه يبيع أعشابًا وأشياء يتخذها الناس للتداوي من مختلف الأمراض، لذلك جاءت مناداته بلغة وسطى بسيطة، تدركها كل الفئات في السوق، الذي غالبًا ما تتجمع فيه كل الطبقات الاجتماعية، وتشير لغة النص ومفرداته إلى لسان حال المجدوب الذي يظل دائمًا منشغلًا بالفقراء والمساكين، حتى أنه يصف نفسه بطبيب المساكين، وكذلك جاء ذلك النص كاعتراض لمجمل كلامه، حيث إنه تكلم بلغة فصيحة فيما يسبق النص وما يتلوه.

فيمكن القول بأن المجدوب من الشخصيات التي وظفها واسيني للدلالة على فئة من الناس تعيش وسط العامة، وتتفاعل معهم، وتحمل همهم، وتبذل كل ما في وسعها للارتقاء بحالهم والتهوين عليهم، وفي ذات الوقت نلاحظ أن ذهن المجدوب يرتقي حتى عن فئات المثقفين من المجتمع ليصل إلى درجة من الحكمة والفلسفة، ولعل هذا من أهم الأسباب التي جعلت العامة أو الناس يجمعون على تسميته بالمجدوب، إشارة منهم إلى عدم إدراكهم كلامه ومعانيه في أغلب الأحيان، وإدراكهم كذلك لإحساسه بهم وبمعاناتهم، فنظروا له على أنه من أهل الجذب الذين يغيبون عن الواقع ويحضرون وفقًا للحالة الوجدانية والشعورية التي تعتريهم، ونرى أن واسيني الأعرج قد أبدع في توظيف تلك الشخصية المحورية في روايته أيما إبداع.

(1) واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ج1، ص182.

ويقول على لسان الوراق:

"سعداتك يا اللي خدمت لأخرتك. وأربحت قصور الجنة يا اللي طعت كبارك. أسجدوا لله يا عباد الله، وأطيعوا أولي الأمر منكم ولا تلقوا بأنفسكم إلى التهلكة، ولا ترفعوا رؤوسكم فإن الله لا يحب المتجبرين. لم يفعلها إلا إبليس عندما أمر بالسجودلآدم فقال أنا صنعت من نار وهو صنع من تراب صلصال"[1].

يعتمد الكاتب في هذا النص على المزاوجة بين الفصحى البسيطة واللغة الوسطى، فندرك بأن النص متلاحم وقريب في دلالاته بين مستويين متقاربين، ولعل تلك اللغة التي جاءت على لسان الوراق تعكس لنا بعضًا من أوصاف تلك الفئة، التي تعتمد في جمعها للأخبار وكتابتها على الاقتراب والتماهي في مختلف الطبقات الاجتماعية، ولعل هذا ما تحيل إليه دلالة المزاوجة بين اللغة الفصحى واللغة الوسطى التي تقوم وسطًا بين العامية والفصحى.

والتفريق بين اللغة الفصحى من ناحية والعامية والوسطى من ناحية أخرى يمكن الوقوف عليه من خلال الاهتمام بالبنية النحوية والصرفية والدلالية في النص، فنجد كل كلمة تتناسق نحويًا مع باقي الجملة، ونجد الاشتقاقات الصرفية سليمة المبنى تشير إلى أصلها الاشتقاقي مباشرة، أما في هذا النص يمكننا إدراك حياد الكاتب عن تلك المنهجية، كما في قوله **(سعداتك يا اللي خدمت لأخرتك. وأربحت قصور الجنة يا اللي طعت كبارك)**، ولا نغفل كذلك اعتماده على تحويل همزة الوصل إلى همزة قطع في الفعل (أسجدوا) وإضافة همزة قطع لفعل (ربحت) ليوائم النطق بها من قبل العامة.

ودلالة اللغة في هذا النص تشير إلى أوصاف الشخصية في المقام الأول، فأسلوب الوراق في الخطاب يقترب إلى لغة العوام، فهو يعتمد على تقريب المعلومة

(1) واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ج2، ص 291.

لمتلقيه، ولعلنا ندرك هذا في قوله **(أنا صنعت من نار وهو صنع من تراب صلصال)**، فاستبدال الفعل (خلقت) بالفعل (صنعت) الهدف منه تقريب المعنى وبسطه، وهكذا نستشعر جمالية اللغة وفنيتها في المزاوجة بين مستويات عدة وتقريب المعاني وما تشير إليه تلك المزاوجة اللغوية بالنسبة للشخصية والواقع الاجتماعي، ولعلنا نفطن إلى ذلك الأمر فيما قاله الوراق في النص التالي.

يقول الوراق أيضًا:

"خاف على أصله. خلق من ماء مارج ومن نار، وأصل خلق الملائكة من نور. فعصى الله، فسخط عليه، فمسخه شيطانًا رجيمًا. الله عزوجل جلاله، وعلا بنيانه، هو الذي خلقنا قبائل وشعوبا، فينا الغني وفينا الفقير، فينا الحاكم والمحكوم، القوي والضعيف"[1].

تتجلى براعة اللغة في هذا النص من خلال تقريب المعاني والدلالات للمتلقي، ولعلنا ندرك تلك البساطة والتلقائية في إيصال المراد، حيث يأتي ذلك النص على لسان الوراق كذلك، ولعل البحث يستشعر قصدية الكاتب من إنطاقه باللغة الوسطى التي غالبًا ما تتوافق مع الأهداف الوعظية، فإذا أعملنا النظر في بنية النص سنجد أن الوراق اعتمد على جمل قصيرة من خلال التكرار والحذف، ولا تعني الجمل القصيرة أنه أوجز في خطابه، ولكن الأمر على العكس فقد يتضح أن أسلوب الإطناب هو قوام النص الذي غالبًا ما يتفق مع دلالة الوعظ وإظهار الحكم الإلهية.

فلا يغفل البحث على سبيل المثال أن يوضح اعتماده على حرف الفاء في قوله **(فعصى الله، فسخط عليه، فمسخه شيطانًا رجيمًا)**، ومن حيث أنها تحمل دلالة السرعة والترتيب بين الجمل، إلا أن السرعة جاءت في إطار الإطناب والتفصيل في القول، ولم

(1) واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ج2، ص 292.

تأت في إطار الإيجاز والاختصار، وكذلك تكراره للجار والمجرور في قوله (فينا الغني وفينا الفقير، فينا الحاكم والمحكوم، القوي والضعيف)، فقد ذكرها مرتين في العبارة الأولى، ومرة في العبارة الثانية، وحذفها من العبارة الثالثة، وهذا يعكس لنا واقعية اللغة الوعظية التي غالبًا ما ينتهجها الوعاظ في خطاباتهم.فاعتماده على اللغة الوسطى جاء مناسبًا لدلالات الخطاب، مما يعلي من القيمة الجمالية والفنية للنص.

ويقول على لسان شهريار بن المقتدر:

- **"آه يا سيد الأكوان والأصقاع هكذا تقول كتب التاريخ التي أعطى أبو عبد الله، محمد الصغير الأمر بتدوينها!!؟؟**
- **الرعيان. أولاد القحاب. يستاهلون، كان يجب أن يفعل أكثر من ذلك حتى يقدروا فارق الحياة في كنفه أو تحت سيطرة القشتالية.**
- **لكن يا سيدي المشكلة ليست هنا. يبيع الرقاب والبلاد.**
- **بلاده وهو مولاها واللي ماعجبوش الحال يخرج. الله لا يرده.**
- **لكنها البلاد يا سيد البلاد.**
- **البلاد التي يصبح فيها الرعيان سادة القوم ليست بلادًا"**[1].

يدور هذا الحوار بين دنيازاد وشهريار بن المقتدر، وقد نستشعر أن ذلك الحوار محمل بقيمة فنية وجمالية ودلالية عالية، تعكسها لغة الحوار بين الشخصيتين، حيث إننا نقف على ثلاثة أنماط من اللغة، وهي؛ اللغة الفصحى على لسان دنيازاد، واللغتين الوسطى والعامية على لسان شهريار بن المقتدر، وقد تتجلى لنا قصدية الكاتب من توظيف تلك المستويات الثلاثة في الحوار، حيث إنه عمد إلى إنطاق دنيازاد باللغة الفصحى، كما عمد إلى إنطاق شهريار باللغة العامية كما ذكرنا سابقًا، ولا شك في

(1) واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،ج2، ص 299.

كون ذلك التوظيف اللغوي الاعتماد عليه له دلائله الفنية والجمالية، التي تشير إلى أوصاف الشخصيتين المتحاورتين، وتعكس كذلك الاعتماد على اللغة كأداة لإظهار فنية النص.

فدنيازاد جاء حوارها بلغة فصيحة ينم عن ثقافتها في المقام الأول، وكذلك يوقف المتلقي على الفرق بينها وبين الحاكم شهريار بن المقتدر، وأما شهريار فقد جاءت لغته في مجملها بسيطة وواضحة الدلالات، فقد تكلم بالعامية أحيانًا كما في قوله (الرعيان. أولاد القحاب. يستاهلون) وقوله (واللي ما عجبوش الحال يخرج)، وتكلم كذلك باللغة الوسطى التي لا يستغلق فهمها على العامي أو المثقف، فاللغة الوسطى تكون قريبة أو وسط بين العامية والفصحى، كمثل قوله (كان يجب أن يفعل أكثر من ذلك حتى يقدروا فارق الحياة في كنفه أو تحت سيطرة القشتالية)، فمن ناحية البنية النحوية والصرفية والدلالية جاءت اللغة مستقيمة وسليمة، بخلاف اللغة العامية، كما أنها اتسمت بالوضوح والتلقائية في التعبير كما نلاحظ من الحوار.

كما تشير لغة الحوار إلى أن دنيازاد تختلف في نظرتها مع شهريار بن المقتدر، ولكنها عبرت عن اختلافها بلغة تشير إلى الخوف، فكان حرصها على ألا تتصادم معه أو تحتد في نقاشها، في حين أن شهريار لم يأبه بأي شيء في معارضته حتى النطق بألفاظ سوقية يفترض أنها لا تخرج من شخص في مكانته، ولكن قصدية الكاتب من هذه اللغة على لسان شهريار تحيل بدورها على أوصاف الحكام في العموم، خاصة أولئك الذين يعتلون كرسي الحكم بالوراثة، ولا نغفل أيضًا نظرتهم الدونية في كلامهم وتعاملاتهم مع أي من فئات الشعب وطبقاته، لذلك جاءت اللغة الوسطى في هذا الحوار واسمة لحال شهريار الفكري والثقافي والاجتماعي على حد سواء.

ويقول على لسان ماريوشا:

"ومالو يا عمي عبد الرحمن. صوتي جميل، وأناميلي قادرة على العزف، لماذا لا أبقى معك"[1].

توجه ماريوشا خطابها في هذا النص لعبد الرحمن المجدوب، وقد جاءت لغة النص وسطى في مجملها، ولا نغفل بعض الألفاظ العامية التي جاءت في النص مثل (ومالو، وأناميلي)، تلك الألفاظ لا تجعلنا نحمل النص في إطار اللغة العامية، وذلك لكون النص جاء في بنيته الكلية سليمًا من ناحية البنية النحوية والصرفية ما عدا ذينك اللفظين، فجاء تعبير ماريوشا لعبد الرحمن المجدوب عن أسباب بقائها وما يؤهلها لهذا بلغة بسيطة لا تخفى معانيها عن القارئ، ولعلنا ندرك أن ماريوشا والمجدوب من الشخصيات التي أنطقها الكاتب بمستويات مختلفة من اللغة على مدار الرواية، وخاصة أنهما من الشخصيات المحورية التي اعتمد عليها الكاتب بشكل رئيس، فتوظيف مستويات اللغة في كل حدث له فنيته التي تعلي من القيمة الجمالية للنص.

وغاية الأمر أن واسيني اعتمد على اللغة الوسطى ووظفها توظيفًا يخدم دلالة النص، ولعل القاريء يستشعر مما عرضه البحث سابقًا أنه غالبًا ما يلبس اللغة الوسطى بالعامية، في حين أن ذلك التلبيس لا يجعل البحث يسير النص في إطار اللغة العامية، وذلك لأن مجمل النص يأتي بلغة أقرب للفصحى، ولكن إطار وسطيتها يجعلها تتأرجح بين العامية والفصحى، كما لا نغفل تدرج الكاتب بشخصياته وفقًا للغة التي يتكلمون بها، لذلك نركز في أغلب التحليلات على علاقة اللغة بالشخصية المتكلمة، وهل تنقل بها الكاتب من مستوى إلى آخر، أم ظلت حبيسة مستوى واحد من اللغة كما هو الحال في شخصية دنيازاد التي جاء كلامها في مجمله بلغة فصحى،

(1) واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ج2، ص 343.

وفي حين أن واسيني أنطق عبد الرحمن المجدوب بمستويات متعددة من اللغة كما رأينا فيما عرضناه من نصوص في اللغة الفصحى والوسطى.

المبحث الثالث: اللغة العامية.

تعكس اللغة العامية مدى إيقاعية العمل الروائي، حيث توقف القارئ على الإطار الاجتماعي الذي نشأ فيه، ولعل هذا من أهم الأسباب التي تدفع الكاتب إلى المحافظة على ازدواجية اللغة في عمله الروائي؛ إذ يعمد إلى "أن يخلق للغة سياقات تقترب من مفهومه للحياة، ومقاربته لها"[1]، وهذا بدوره يقفنا على جنوح الكاتب إلى إلباس الواقع بأحداث روايته مهما كان الإطار الزماني الذي تندرج فيه الرواية، وذلك لـ"أن الرواية ليست تجسيدا للواقع فحسب، ولكنها فوق ذلك موقف من هذا الواقع"[2]، قد يبعد زمنه في الماضي أو يقترب من الحاضر، ولكن الطابع الاجتماعي في سياق الأحداث يحتم على الكاتب المزاوجة بين اللغات.

يعتمد الكاتب على بث رسائل ودلالات من خلال تنقله بين المستويات المختلفة للغة، ولعلّ استخدام اللغة العامية في حد ذاته يحمل دلالات الواقع المحيط، ويوحي بشيء من المقاربة الناتجة عن التفاعل الدائم والمشترك بين الشخصيات، وهنا تظهر الوظيفة الاجتماعية للغة؛ حيث "تستعمل اللّغة الدارجة قصد إشاعة جو الألفة والحميمية ورفع التكلفة تجاه الشخوص المتحدثين بهذه اللغة، وبالتالي الإيهام بواقعية ماجرى"[3]، فاللغة العامية تشير إلى التآلف بين الشخوص المتكلمة، وتشير كذلك إلى التقارب الفكري بينهم.

تنتج اللغة العامية في أي لغة عن المزاوجة بين اللغة الأم وغيرها من اللغات

(1) حسين خمري، فضاء المتخيل ،مقاربات في الرواية ، منشورات الاختلاف، ط1،(د.ب) ،2002م، ص85.

(2) حميد لحمداني، النقد الروائي والأيديولوجيا ،المركز الثقافي العربي،ط1، بيروت، 1990م،ص51.

(3) عبد الله عمر الخطيب ،النسيج اللغوي في روايات الطاهر وطار، دار فضاءات للنشر والتوزيع والطباعة،ط1،عمان، 2008م،ص231.

الدخيلة عليها، ولعلّ الاستعاضة عن اللغة الأم بالعامية في الاستخدام اليومي يحمل في طياته دلالة البساطة والمباشرة في التعبير، ولهذا –بلا شك– فنيّته وجماليته التعبيرية، خاصة إذا جاء معترضًا للغة الفصحى في العمل الروائي، لذلك نخلص إلى القول إنّ "التزاوج الذي يحصل بين اللّغة الأصليّة واللّغة الدخيلة هو الذي يولد ما يسمى باللغة العامية"[1]، ولعلنا أوضحنا ذلك الأمر في أثناء حديثنا عن الازدواجية اللغوية في الفصل الأول من هذه الدراسة.

لقد اعتمد واسيني الأعرج على اللغة العامية في مواضع عديدة من روايته، وجاءت تلك اللغة على لسان جملة من الشخصيات عن قصد منه لبثّ رسائله في ثنايا النص، وإثراء الجانب الدلالي، وإعلاء قيمته الفنية والجمالية؛ لذلك نلحظ أن الروائي تنقّل بين المستويات المختلفة للّغة، ولعلّ ذلك التنقّل والتدرّج يحمل في طياته معنى التوزيع اللّغوي، "ونقصد بالتوزيع اللغوي كون كل لغة تضطلع بوظائف بعينها مما يوحي بأن هناك تكاملًا فيما بينها"[2]، وانطلاقًا من ذلك التوزيع يمكننا القول إنّ واسيني اعتمد على المغايرة في التعبير باللغة العامية في روايته، لذلك يمكن تقسيم أنماط اللغة العامية في رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" إلى ثلاثة أقسام لها حضورها القوي في الرواية، وهذه الأقسام هي: الكلام اليومي المتداول، والأمثال الشعبية، والأغنية الشعبية. وسنحاول التطبيق على كلّ قسم من هذه الأقسام باعتباره دالا دلالة مباشرة على اللّغة العامية ومندرجا في إطارها.

(1) صفية بن زينة، توظيف العامية في النصوص الروائية رواية ذاكرة الماء لواسيني الأعرج، مجلة الكلم مجلة دورية محكمة تصدر عن مخبر اللهجات ومعالجة الكلام ، جامعة أحمد بن بلة1، وهران ،الجزائر، ع7،ديسمبر،2018م ،ص 08.

(2) محمد يحياتين، التعدد اللغوية في بلدان المغاربية في نظر الباحث والأديب التونسي الراحل صالح القرمادي حالة تونس أنموذجًا، مجلة الخطاب دورية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب ،منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، ع1، ماي ،2006م،ص130.

أولًا: الكلام اليومي المتداول.

كمثل قوله على لسان عمي الطاووس:

"أش جاب ربه لبلاد الخراب. أتركه يعود. كان يجب أن يبقى هناك. لقد سرقوا ابني. وعيوني. سرقوني في كل شيء"[1].

ورد هذا النص بلغة عامية على لسان الطاووس، وجاء في سياق حوار بينه وبين عبد الرحمن المجدوب في معرض حديثه إلى العامة الذين حوله، وعلى الرغم من كون كلام الطاووس عاميًا اعتراضا منه على كلام المجدوب الذي جاء بلغة فصيحة، وإذا حاولنا استكناه معنى كلامه بالعامية؛ سنجد أن واسيني الأعرج حاول إدراج طابع الواقعية في العديد من المواضع في الرواية، وأغلب ارتكازاته في هذا الشأن استندت على إقحام اللغة العامية في النص؛ فمقصد الطاووس من قوله (أش جاب ربه لبلاد الخراب) يعني" لماذا أتى إلى هذه البلاد؟ ويشير هذا إلى كره الشخص المتكلم لوجود الذي يعبر عنه، فهذا التعبير يُستعمل غالبًا للدلالة على عدم الرضا عن وجود شخص في هذا المكان.

كما لا ينبغي أن نغفل باقي النص الذي ورد بلغة أقرب إلى العامية، مع أن مفرداتها واضحة ومفهومة، وذلك عكس التعبير الأول الذي ربما يستغلق فهمه على المتلقي العربي المشرقي. وتلك المفارقة الكبرى بين الفصحى والعامية تزيد من وعي المتلقي بالأحداث، وترفع من درجة استيعابه للنص السردي، وهنا يكمن العنصر الفني في الاعتماد على اللغة العامية، ولعلنا نستشعر ذلك الأمر في النص التالي:

يقول كذلك على لسان المجدوب وعمي الطاووس:

"أش جاب ربه إلى مدن العفن يا خويا عبد الرحمن المجدوب كان عليه أن يبقى

(1) واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ،ج1،ص202.

هناك حتى الموت!!؟؟ قالها أحد الحاضرين.

انتبه سيدي عبد الرحمن المجدوب إلى صوته. اقترب منه، سحبه من قميصه الفضفاض المتسخ. أدخل القارة يا ولد العطاية. انظر إلى الناس"[1].

يفصح هذا النص عن جمالية اللّغة العامية وفنيّتها وقدرتها على جذب الانتباه، فالطاووس تكلم بعبارة عامية تشبه تلك العبارة السابقة في الدلالة، وكذلك عبّر عبد الرحمن المجدوب عن امتعاضه وتبرّمه من ذلك الرجل الذي قطع كلامه، فعبّر عن ذلك بسبه وشتمه بلغة عامية متداولة بين العامة، نشهدها في الأسواق خاصة، فقول الطاووس جاء في صيغة سؤال اعتراضي لما يحكيه المجدوب عن الناس، ورد المجدوب على الطاووس قبل أن يعرفه يشير إلى غضبه من مقاطعته بتلك الطريقة وبهذا القول.

ويقول كذلك في حوار بين شهريار والوراق:

"- ماذا أكتب يا سيدي الملك وصاحب المقام العالي.

- **هل كتبت كل ما قاله هذا المجنون الهبيل؟؟؟!!**
- **دونته يا سيدي في كتاب تاريخ الأمة وبه أنهيت المجلد السبعين. بمآثركم**
- **الله يلعن دينك ودين والديك، ودين الطاسيلا أنتاعك.**

مرة أخرى ارتسمت الحيرة في عين الوراق. هذا كلام أهل الشوارع والسراق، وليس كلام حاكم يحكم البلاد، والعباد

- **ولكن يا سيدي هذا ما كنت أشعر أنك تريده!!"**[2].

أشرنا سابقًا إلى أن واسيني الأعرج دائمًا ما يضع الشخصية في حيزها الذي رسمه لها، وقد رسم ملامح شهريار بن المقتدر في صورة الحاكم النمطية، حيث ندرك أن

(1) واسيني الأعرج،فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،ج1، ص200.

(2) نفسه، ج2،ص374.

واسيني يقرن بين شهريار وبين محمد الصغير في أكثر من موضع من الرواية، ودائمًا ما يظهر موافقة شهريار على أفعال محمد الصغير التي صدرت تجاه الموريسكيين، بل ويلتمس له الأعذار في كل فعل، ويقوم واسيني بهذا لتوضيح ملامح الشخصية أمام المتلقي، وقد أشرنا من قبل إلى أنه يُنطق شهريار بلغة وسطى أو عامية تميل إلى الألفاظ السوقية البذيئة.

وفي هذا الحوار الذي جرى بينه وبين الوراق في معرض كلامه مع البشير، يظهر شهريار غضبه من كتابة الوراق لكل ما قاله البشير، وهذا يحيلنا إلى دلالة العبارة التي تكررت كثيرًا في الرواية في كون الحاكم يكتب تاريخه بنفسه وفقًا لما يراه، ويؤيد تلك الدلالة قول الوراق **(دونته يا سيدي في كتاب تاريخ الأمة وبه أنهيت المجلد السبعين. بمآثركم)**، وهذا أحد أوجه الشبه بين شهريار ومحمد الصغير الذي كتب تاريخه بنفسه، وهذا يتلاءم مع الحقيقة التاريخية المعروفة "التاريخ يكتبه المنتصرون"، لذلك حين كتب الوراق ما قيل على مسامعه ولم يعجب البشير وجّه إليه كلاما بلغة عامية فاحشة **(الله يلعن دينك ودين والديك، ودين الطاسيلا أنتاعك)**، فسب دينه ودين والديه وأصله كله، فكلمة (الطاسيلا أنتاعك) تعني أصله ومنبعه إن صح التعبير، وهذه العبارة من العبارات الدارجة في اللغة العامية الجزائرية، ورغبة الكاتب الملحة في إظهار الحاكم حال غضبه في تلك الصورة التي أفرزت هذه العبارات الموغلة في الفحش والبذاءة، ولعله يشير بذلك إلى كون الحكام في جملتهم عديمي الثقافة، ولا يحسنون سوى الظلم والقهر وإفقار الشعوب من أجل تحقيق رفاهيتهم المفرطة، وما يؤيد ذلك ما ساقه واسيني من كلام اعترض به الحوار لينقل لنا ما توحي به دهشة الوراق حيث قال: **(مرة أخرى ارتسمت الحيرة في عين الوراق. هذا كلام أهل الشوارع والسراق، وليس كلام حاكم يحكم البلاد، والعباد)**، لذلك يمكننا الخلوص إلى أن واسيني وظّف اللغة العامية في هذا النص توظيفًا بديعًا، أفصح من خلالها عن العديد من الدلالات المقترنة بالشخصيّات وحال الحكام وطمس الحقائق.

ويقول على لسان المجدوب:

"انزلق فأر من جيبه. فأر أسود، صغير. التقطه ثم نظر إليه بحقد. أنت يا سلالة القوارض لم يأت وقتك. لا تسبق الأحداث، لأن الآتي ليس في صالحك. هيا يا عباد الله، وجدوا الدراهم. هاه شكرًا. أنت كذلك. الله يكثر خيرك. ثلاثة أكياس. خذ الله يزيد جهدك. وأنت. أربعة. زيّر عليها في الفراش. أنت واحدة. خايب. الله يتلف رايك"[1].

يدور الحدث المتعلّق بهذا النص على لسان عبد الرحمن المجدوب في السوق، ولعل دلالة العبارات تشير إلى معالم المكان وأوصاف المتلقين حوله، فهو يبيعهم بضاعته، فحتّمت عليه طبيعتا الحدث والمكان أن يعتمد على اللّغة العامية، وكذلك طبيعة المتلقين وتباين لغاتهم ومستويات فهمهم، وتشير دلائل اللغة إلى قدرة واسيني على نقل الحدث كأنه مشهد درامي بديع؛ حيث بدأ المجدوب باجتذاب الزبائن بقوله (هيا يا عباد الله)، وبعدها ينقل لنا واسيني مشهد البيع والشراء معتمدًا على كلام المجدوب دون أن يظهر لنا غيره من الأشخاص، ولعل هذا يشير إلى رغبة الكاتب في إظهار حالة المجدوب في ذلك الوقت فحسب.

وهذا ما يحملنا بدوره على أن نقرّ بفنية اللغة العامية في هذا النص وجماليتها، حيث استطاع الكاتب من خلالها أن ينقل لنا فعل البيع بين المجدوب وكثير من عباد الله الذين جاؤوا لشراء الأكياس، فمنهم من أخذ أربعة أكياس فمدحه المجدوب ودعا له: **(الله يكثر خيرك. ثلاثة أكياس. خذ الله يزيد جهدك)**، ومنهم من طلب كيسًا واحدًا فدعا عليه بطبيعة انجذابه، فلا يُؤبه غالبًا بما يقول: **(أنت واحدة. خايب. الله يتلف رايك)**، ونرى أنه من قمة الإبداع عند الكاتب أن ينقل لنا مشهدًا فيه حشد من الناس تهرع إلى بضاعة المجدوب، على الرغم من كونه لم يستنطق إلا شخصا واحدا، وهذا

(1) واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،ج1، ص186.

نابع عن اعتماده على اللغة العامية وفنيتها في التعبير بإيجاز شديد عن حدث قد تتعدد فيه الشخصيات والألسنة الناطقة، في حين أظهر تلك الدلائل والإشارات على لسان شخص واحد (عبد الرحمن المجدوب)، ولا يفوتنا أن ننوه إلى كون قوله المجدوب: **(وجدوا الدراهم. هاه شكرًا. أنت كذلك. الله يكثر خيرك. ثلاثة أكياس. خذ الله يزيد جهدك. وأنت. أربعة. زيّر عليها في الفراش. أنت واحدة. خايب. الله يتلف رايك)**، كلها تعبيرات من الكلام اليومي المتداول، ولعلّنا ندرك طرقه أسماعنا في أي سوق من الأسواق، فضلًا عن وجوده في المجتمع على وجه العموم، خاصة قوله: (الله يكثر خيرك، الله يزيد جهدك، الله يتلف رايك، زّير عليها).

ويقول على لسان شهريار للبشير:

"يملكون القوة يا ربك، والزين، وممو العين، والزغب القشتالي"[1].

تتردد عبارة (يا ربك) كثيرًا في العامية الجزائرية، وقد رأينا في النصّين الأولين تعبيرا آخر يذكر فيه "ربك" (أش جاب ربه)، وهذا أيضا من التعبيرات الدارجة في العامية، ولعل غاية التعبير بتلك العبارة إضفاء المصداقية على الخطاب، أو الإشارة إلى شدة التعجّب والاستغراب ممّا يسرده الشخص، ولعل هذا هو الأقرب دلالة إلى النص؛ حيث إنّ شهريار يحكي عن جمال القشتاليات، فهن يملكن قوة الجمال الكلّي، وجمال العيون الملونة، فلعل الكاتب قصد كعادته إلى إنطاق شهريار بهذا النص معترضًا على البشير، ليعبر عن انبهاره بجمال القشتاليات الذي سمع عنه.

فالكاتب يشير بذلك النص العامي على لسان شهريار إلى سطحية تفكيره، ودناءة رغباته، ولعله يقصد بهذا إحالة المتلقي على صفة جديدة من أوصاف الملوك والحكام، فغاية ما يلفت نظرنا ويجذب انتباهنا في الحدث الكلي للرواية هو تأييد شهريار بن المقتدر لموقف محمد الصغير وتبنيه لرأيه، فقط لأنه هو الحاكم ولا يُسأل عما يفعل،

(1) واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،ج2، ص413.

والأمر الآخر نلمحه في تفكيره العبثي القائم على المتع الحسية وحب السيطرة والرفاهية واللهو، وسماع ألسنة العامة تلهج بالدعاء له والثناء عليه وعلى إنجازاته، وكذلك يُظهر لنا الكاتب محدودية فكره وسطحية نظرته إلى كل الأشياء والأمور، ولعل الكاتب قد وفق في توظيف شخصية شهريار بن المقتدر توظيفًا يخدم الرسائل العامة المبثوثة في الحدث الكلي للرواية، خاصة حين عمد إلى إنطاقه –في أغلب الأحيان– باللغة العامية.

ويقول كذلك:

"النفس أمارة بالسوء يا ابن آدم. شُوف القدام فقط، شوف واش درت لذيك الدار. الآخرة تنتظرك تطلع والا تنزل. أوف ليكن، إنها نفس الكلمات التي كان يقولها أبو عبد الله محمد الصغير وهو يودع غرناطة" (1).

على الرغم من أن هذا النص يشير إلى حقائق ثابتة ومعلومة من الدين بالضرورة؛ إلّا أن الكاتب يتعمد أن يظهر التأفف مما يقال على لسان السارد الذي يعترض بتأففه على الوعظ باللسان وعدم الإدراك الداخلي لما يقول أو يعظ به.

نلفي في هذا النص السردي جملة من التعبيرات العامية التي تنتشر في التعاملات اليومية عند أطياف المجتمع كافة، فقوله: **(شُوف القدام فقط، شوف واش درت لذيك الدار. الآخرة تنتظرك تطلع والا تنزل)**، يعني انظر يا عبد الله ماذا قدمت لدار القرار، الدار الآخرة، فما الحياة الدنيا إلّا لعب ولهو، والآخرة خير وأبقى، حتمًا ستذهب إليها مهما طال بك العمر، فهذه خلاصة تلك التعبيرات العامية، ولعل الوعظ في حد ذاته يقوم على ذمّ الدنيا وتحقيرها للناس، ومدح الحياة الآخرة والترغيب فيها، والتعبير الوعظي في حد ذاته غالبًا ما يكون في مواضع بعينها، ولكن ما يعنينا في هذا المقام هو التعبير باللغة العامية كقوله: (شوف القدام، واش درت لذيك الدار، تطلع والا

(1) واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،ج2، ص445.

تنزل)، وقد أبدع الكاتب في توظيفه للغة العامية من خلال ألفاظ مستوحاة من الواقع الاجتماعي الفعلي، والكلام اليومي المتداول.

ثانيًا: الأمثال الشعبية.

تعدّ الأمثال الشعبية من أكثر الأنماط التي تدلّ دلالة واضحة على اللغة العامية، كونها تنبع من اللسان العامي الخالص بكل مستوياته الاجتماعية، وغالبًا ما تعكس الأمثال الشعبية ثقافة المجتمع، فهي من سماته التي تندرج فيه وتُتناقل بين أفراده، لذلك غالبًا ما يأتي المثل مشيرًا إلى دلائل الواقعية من ناحية، ويشير كذلك إلى الطابع الاجتماعي للكاتب وشخصيات العمل الروائي على حدٍ سواء.

وإذا وقفنا قليلًا عند كلمة المثل نجد أنه يدل على فن من الفنون الأدبية التي قامت بذاتها منذ العصر الجاهلي، فقدم الفن يشير إلى أهميته ومدى اقترانه بالطبيعة البشرية، ولنا في التراث الأدبي الموروث العديد من الشواهد التي تؤكد ذلك، فعند الرجوع لمفهوم المثل من الناحية اللغوية نجد أنّ أغلب التعريفات دارت حول دلالة المشابهة والاتفاق، ففي المعجم الوسيط: "مثل الرجل بين يدي فلان، مثولًا: قام بين يديه منتصبًا، وزال عن موضعه وماثل الشيء شابهه، ويقال: ماثل فلان بفلان: شبهه به، ولا تكون المماثلة إلا بين المتفقين"[(1)]، فعلى الرغم من ثراء اللفظة في اللغة العربية وتعدد معانيها؛ إلا أنّ المعنى اللغوي للمثل يقترب من معناه الاصطلاحي، ولعل ذلك يعود إلى كون المثل مصطلحا يشير إلى فن أدبي قديم، وراسخ في لغة العرب حتى قبل عصر التدوين.

فتعريفه الاصطلاحي يحيل إلى كونه "حقيقة من حقائق الحياة الثابتة التي لاتتغير، وناتجة عن تجارب اجتماعية أو فردية، وهي خلاصة حقائق حضارة المجتمع

(1) إبراهيم مصطفى وآخرون ،المعجم الوسيط ، دار الدعوة،(د.ط)،ج2، اسطنبول،1989م، ص 853.

الإنساني"[1]، ومعنى كونه حقيقة ثابتة؛ أي إنّه جرى على حقيقته في زمن بعينه، فعبر الناس عنه بتلك الصياغة التي توارثتها الأجيال، وتمثلت بها في كل حادثة مشابهة، فـ"المثل في طبيعته كان وليد حادثة معينة وقعت في مجتمع ما في زمن ما"[2]، وأهم ما يميز المثل بعدّه نوعا أدبيّا قائما بذاته أن يتسم "بالإيجاز في الألفاظ والدقة في المعاني التي تستمدها من تجربة الجماعة وعلى هذا الأساس كان انتشار الأمثال الشعبية أقوى في الريف منه في المدينة"[3]، وذلك لأن الطبيعة الاجتماعية للريف أكثر اندماجًا وتحاورًا من طبيعة المدن؛ لذلك نجد واسيني يكثر من إجراء الأمثال الشعبية على لسان شخصياته في الرواية، معتمدًا على نقلها كما ينطقها العامة في المجتمع الجزائري، ولا شك في أنّ لذلك دلالاته التي تنعكس على السياق الذي جاء في إطاره المثل، وكذلك يعكس لنا فنية اللغة العامية وجماليتها، خاصة حين تأتي معترضة للغة الفصحى، وسنحاول في تطرّقنا للأمثال أن نقف عند دلالة كل مثل ومدى فنيته، وعلاقته السياقية بالنص.

كمثل قوله:

"الحق ثقيل مر، والباطل حلو خفيف"[4].

وظّف واسيني هذا المثل في بداية روايته مشيرًا به إلى أوجه الصراع الأبدي بين الحق والباطل، فقد عرض لكثير من الأنماط، وتناص مع كثير من الأحداث التاريخية التي أفصحت عن جبروت الحكام وظلمهم من جهة، والمرارة التي تلحق المناضلين

(1) عبد المجيد دقياني، دروس في مقياس الأدب الشعبي الجزائري لطلبة السنة الرابعة،جامعة محمد خيضر ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية،(د.ط)، بسكرة ، 2005م، ص87.

(2) عبد الملك مرتاض ،الأمثال الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، ط3، وهران، الجزائر، 2014م،ص 92.

(3) عبد الحميد بو سماحة، الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، دار السبيل للنشر والتوزيع،(د. ط)، بن عكنون، الجزائر، 2008م، ص 104.

(4) واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،ج1، ص23.

ومعاناتهم الكبيرة من جهة أخرى، مثل تناصه مع قصة أبي ذر الغفاري، والحلاج، وغيرهما، بغية إرساء معالم قضية الصراع بين الحق والباطل في الحدث الكلي للرواية الذي يدور حول البشير الموريسكي وعذاباته.

وجاء هذا المثل بلغة فصيحة تختلف أصواتها وحروفها إذا ما نُطقت باللّهجة العامية، ولعلنا ندرك أنّه متداول ومُدرك على ألسنة كافة الأطياف، فيُتمثّل به في كل حدث يعلو فيه صوتُ الباطل صوتَ الحق.

ويقول كذلك:

"**خانوا الحليب والملح**"[1].

ويأتي هذا المثل في أثناء حديثِ أحد الأشخاص عن عذاباته ومعاناته لمّا حل بغرناطة، مشيرًا إلى ذلك الجرم الذي ارتكبه محمد الصغير وجنوده في خيانتهم للبلاد والعباد، وعدم وقوفهم إلى جانب الموريسكيين في الدفاع عن الوطن، فقد خانوا الحليب والملح، وغالبا ما يدل هذا المثل عن الخيانة التي تتبع ممّن كانوا من قبل أهل ودٍّ وصفاء، فمعنى خيانة الحليب والملح أنّه كان بين الخائن ومن جرى عليه فعل الخيانة تزاور وقرب ووصال ينمّ عن اشتراكهم في شرب الحليب معًا، وأكل الطعام، فالملح – غالبًا– ما يكون مكونًا أساسيًا في كلّ أنواعِ الطعام، ولعلّ هذا المثل من الأمثال المنتشرة عند كلّ أطياف المجتمع، ويحضر على ألسنة الناس في كل حادثة مشابهة، وغاية ذكر واسيني له في سرده لحال هذا الرجل؛ أن يوقفنا على جرم محمد الصغير وأتباعه، وكأنه يشير إلى أن خيانتهم تعدّت الشعب والرعية ووصلت إلى الأرض التي تمتعوا بخيراتها.

(1) واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،ج1 ،ص97.

ويقول كذلك:

"مجدوب ويعرف باب داره"[1].

يصدر هذا المثل عن عبد الرحمن المجدوب مشيرا إلى ذلك الشخص الذي يريد أن يشتري منه آخر الأكياس التي يبيعها في السوق، ولكن المجدوب يرفض ويكرر رفضه رغم إلحاح المشترى لأخذ ذلك الكيس الأخير، وحال استغرابه أجابه بهذا المثل (مجدوب ويعرف باب داره)، كأنه يقول له" أنا أعرف منك بسبب الاحتفاظ به وعدم بيعه، حتى وإن كان هذا يثير غرابة في ذهنك واستفسارات كثيرة حول ذلك الأمر، فأنا مجدوب ولكنني أعرف ما يهمني وأحتاجه، ويشبه حاله في هذا الموقف بواقعية حاله في كونه مجدوبا ولكنه يعرف باب داره جيدًا ولا يتوه عنه، ولعل هذا الأمر يوضح حال العديد من المجاذيب الذين تغيب عنهم أمور كثيرة وهامة، ولكن لا تغيب عنهم احتياجاتهم الأساسية والضرورية، ونرى أن واسيني يعتمد على أقوال المجدوب كشخصية تاريخية أسطورية في كل تعبيراته وأفعاله.

ويقول كذلك:

"يتعلم الحفافة في رؤوس اليتامى"[2].

إنّ هذا المثل من أكثر الأمثال الشعبية انتشارًا في المجتمع الجزائري، ويكثر توظيفه على ألسنة العوام والمثقفين على حدٍ سواء، وقد جاء به واسيني على لسان دنيازاد أثناء سردها لقصة البشير الموريسكي على مسامع شهريار بن المقتدر، ودلالة المثل تشير إلى فقدان الخبرة في أحد المجالات وادعاء الكمال في معرفتها في الوقت نفسه، ودلالة المثل لا تنطبق كليًا على حال البشير، لكن دنيازاد تلقي على مسامع شهريار ما يدور في أذهان رجال الشرطة الذين يشاهدونه، وظنوا من أفعاله وكلامه

(1) واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،ج1، ص186.

(2) نفسه،ج2، ص300.

أنّه يدعي السحر، ولكنّه ليس بساحر، فجاء اتّهامهم له بهذا الأمر ليزيحوا عن قلوبهم المخاوف منه فقط، ويمسكوا به ويذهبوا إلى دار القصاص كما يقول نص القانون الذي وضعه الحاكم الرابع، ولسان حالهم يقول هذا: (يتعلم الحفافة في رؤوس اليتامى) الذين لن يجدوا من يدفع عنهم الإساءة أو التعسّف في حقهم.

ويقول أيضًا:

"ما دخل شعبان في رمضان"[1].

جاء هذا المثل على لسان شهريار بن المقتدر أثناء حواره مع البشير الموريسكي، وقد عبر واسيني من خلاله عن قوة حجة البشير وتضارب أفكار شهريار وعدم قدرته على محاورته، للدلالة والإيحاء بتزعزع الباطل وهوانه أمام الحق؛ حيث يضرب ذلك المثل "للشخص الذي تختلط الأمور في ذهنه ويتلعثم ويتحير ولا يميز بين الأشياء التي يعالجها إما عن حسن نية وإما لغرض"[2]، ويظهر من حوار شهريار والبشير أن شهريار يتمثل بهذا المثل لغرض ما، ولعل هذا الغرض يتضح في محاولته الانتصار أمام الناس على البشير في الحوار، ويؤكد تلك الدلالة ما ذكره واسيني بعدها من حال شهريار بقوله "كاد أن يقوم شهريار من مكانه، ويذبحه بيده. وهو يعرف أنه يستمد جزءًا مهمًا من سلطته من خلال الدين. وابن الكلب هذا يريد أن يكفرني أمام الأمة بكاملها"[3]، وهذا المثل كذلك من الأمثال المنتشرة في المجتمع الجزائري، ويقال في كل حادثة مشابهة لمورده، وقد أبدع واسيني في إظهار دلالات الحوار بالاعتماد عليه، ولعل ما يؤكد دلالات ذلك الحوار ما قاله شهريار في نهاية هذا الحوار الطويل، حيث تمثل قائلًا:

---

(1) واسيني الأعرج،فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،ج2، ص361.

(2) قادة بوتارن، الأمثال الشعبية الجزائرية، تر: عبد الرحمن حاج صالح، ديوان المطبوعات الجامعية، المثل رقم1005،(د.ط)،الجزائر،(د.ت)،ص 253

(3) واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،ج2، ص361.

"علموا دين أمه الزنباع وين ينباع"[1].

جاء هذا المثل على لسان شهريار بعد أن طال الحوار بينه وبين البشير ويئس من الانتصار عليه ووصل إلى قمة غضبه، فنادى على خدمه وحراسه أن يذهبوا به، ويعلموه الزنباع وين ينباع، وغاية هذا المثل المشهور في العديد من بلدان المغرب العربي أن يُشار من خلاله إلى الدروس القاسية وألوان العذاب، فحين يقول القائل" "علموه الزنباع وين ينباع" يكون القصد مشابها لقصد المثل المشهور "أروه النجوم في الظهر"، فكما أنّه من المحال أن تظهر النجوم في النهار فضلًا عن أكثر أوقاته وضوحًا (الظهر)، فهو سوف يرى ما لا يخطر على باله أو يتصوره من ألوان العذاب والتنكيل.

ويشير واسيني من خلال توظيفه لذلك المثل إلى مدى حماقة شهريار بن المقتدر وبذاءته؛ حيث أضاف على المثل المشهور والمتداول كلمة الدين، وهو يعني علموا أصله كيف يكون العذاب، وأروه الزنباع وين ينباع، وكذلك يحيل إلى عدم قدرته على مجاراة البشير في حواره عبر الاحتكام إلى العقل، مما دفعه إلى الهرب من المواجهة العقلية إلى سطوته وقدرته على التعذيب وإنفاذ أوامره، فنرى أن واسيني قد أبدع في توظيف هذا المثل في ذلك الموضع الحواري، إذ أوضح دلالات شخصية شهريار.

وكان اعتماد واسيني على الأمثال الشعبية كثيرًا في روايته، وكل مثل جاء موظفًا بلغة عامية لخدمة مقاصد الكاتب ورسائله، فعلى الرغم من كون المثل وجيز الصياغة وقليل العبارة، إلا أنه يحمل دلالات تفوق عدد ألفاظه وطول عباراته، ولعلنا وقفنا على هذا الملمح من خلال ما ذكرناه من أمثال. ونخلص إلى القول إنّ الأمثال تعبر عن ثقافة الشعب وقوميته على حد سواء، ونعني بالثقافة الشعبية روح الانتماء لحيز مكاني معيّن، ونعني بالقومية الانتماء العرقي إلى الجنس العربي، أو الانتماء إلى الدين،

(1)واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،ج2، ص 375.

وفيما عرضناه من أمثال ما يدل على الثقافة الشعبية الخاصة؛ أي الأمثال التي تُتداول في الحيّز أو القطر الجزائري أو المغربي على العموم من حيث التشابه والتشابك في الثقافات، وكذلك رأينا بعض الأمثال التي يتمثل بها أهل اللسان العربي أو الدين الإسلامي في كل الأقطار والبلدان العربية، وذلك التنوّع في حد ذاته قصد إليه الكاتب، مما ينمّ عن ثقافة واسعة، ومقدرة فنية فائقة.

ثالثًا: الأغنية الشعبية.

تمثل الأغنية الشعبية أحد أهم الركائز التي تعتمد عليها الرواية المعاصرة، فمن ناحية يدل توظيفها في الرواية على ربط الحدث بالواقع، وكذلك هي أحد أهم الوجوه التي تعكس قيمة اللّغة العامية في النص الروائي، ولعلها تقوم بوظيفة أخرى تكون واضحة في الأغنية الشعبية أكثر من غيرها؛ وهي "نزوع اللغة الروائية إلى أن تكون ضربًا من الغناء والموسيقى"[(1)]، مما يعمل على إحداث مغايرة في النص السردي على مستوى اللغة في المقام الأول، وعلى مستوى توظيف اللغة الإيقاعية والشاعرة في النص الروائي.

وقد أكثر واسيني من توظيف الأغنية الشعبية في روايته، واللافت للنظر أنه أوردها على ألسنة الكثير من الشخصيات، ولم يقصرها على تلك الشخصيات التي حصرها في نطاق اللغة العامية وحسب، ولكنّنا نرى أنّه أورد أغاني على لسان البشير الموريسكي وماريوشا وغيرها، ولعلنا نستوضح دلالة ذلك فيما سنسوقه من نماذج للأغنية الشعبية في الصفحات الآتية.

يقول على لسان البشير:

"يا موجة يا مواجه

خذيني في ماك

(1) مصطفى بو قطف، الرواية والرسم من خلال نماذج روائية لإدوارد الخراط، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط1،عمان ، 2019م، ص184.

ما عندي لا دار ولا دوار

راني في حماكْ"[1].

يستدعي البشير تلك الأغنية من موروثه القديم، ويرجع مصدرها إلى أخيه الذي كان ينشدها مع أصدقائه وهو صغير، وتشير ألفاظ الأغنية إلى توجيه الخطاب إلى البحر، وقد استعادها البشير ودندن بها وهو على البحر.

تعبر الأغنية عن العامية الجزائرية المعروفة، وتحيل دلائل ألفاظها إلى الحيرة والحزن وعدم الاستقرار، فهو يخاطب الموجة ويطلب منها أن تأخذه معها وفي حماها إلى أي مكان تشاء، فقد أصبح بلا وطن ولا بيت ولا مأوى، فجاءت الأغنية بلغة عامية يشير بها واسيني إلى الموروث الموريسكي، في حين أنها تدل على العامية الجزائرية، فلا شك في كون ذلك من إبداع خيال المؤلف، وعبر عن الموقف بلغة عامية أشارت إلى دلالة الأغنية بالحدث السردي.

ويقول على لسان ماريوشا والمجدوب:

"يا الرايح. وين رايح.

جيب لي أخبار

ريت غيمة جافلة

ما عرفت لا مالبرد ولا مالنار...

يالرايح، وين رايح

راني وحيد، راني وحيد..."[2].

تأتي هذه الأغنية في معرض سرد ماريوشا وتحاورها مع عبد الرحمن المجدوب عن بعض الأحداث المؤلمة التي مر بها البشير الموريسكي، ولعلنا ندرك أن الأغنية اندرجت في نطاق دلالة الحزن والألم والأسى ومرارة الغياب وانقطاع الأحباب،

(1) واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،ج2، ص317.

(2) نفسه،ج2، ص308، 309.

فمخاطبته لكل ذاهب (يا الرايح. وين رايح.) واستفساره عن وجهته تشير إلى رغبته في إسعاف خاطره بخبر عمن فقده، وهو استفسار عام يحيل إلى الدلالة السابقة، وطلبه منه أن يأتي له بأخبار يعكس حالته أمام الشخصية التي تدل على شدة الاضطراب والتذبذب والحيرة، حتى وصل إلى حد لم يستطع فيه التفريق بين البرد أو النار.

وقد أبدع واسيني في الاعتماد على اللغة العامية ببراعة في هذه الأغنية، فـ(الرايح) تعني المغادر أو المسافر، و(جيب لي أخبار) تعني انقل لي أخبارًا أريد سماعها، و(ريت غيمة جافلة) أي رأيت غيمة في السماء تسير ببطء شديد، و(ما عرفت لا ما البرد ولا ما النار) تقترب من اللغة الفصحى في معناها، فهو تعبير يعني أنه لا يدرك البرد من الحر من جراء آلامه وأحزانه، وكونه فقد الإحساس بالأشياء، (راني وحيد) تعني أراني وحيدًا.

إن توظيف واسيني لتلك الأغنية يعكس أمامنا الكثير من الدلالات التي أوردها في النص السردي السابق لها، وغاية الأغنية في ذلك أنها تمثل اختصارًا للحالة الشعورية التي وصل إليها البشير بعدّه بطلا للحكاية السردية، وكذلك وصل إليها المجدوب وماريوشا لكونهما يشعران تمامًا بمعاناة البشير وآلامه الكثيرة والمتتابعة، وقد عبر عن ذلك بلغة عامية موجزة تلخصت في إطار الأغنية الشعبية.

ويقول كذلك على لسان المجدوب:

"يا البحر يا لهبيل

داويني بملحك نبرا.

يا البحر يا الحنين.

غرّقني بين الموجة والموجة.

حبيت نرقد.

وحبيبي ضاع...

داويني بملحك نبرا،..

يالبحريالهبيل.."[1].

يشكل البحر مصدرًا ملهمًا للمبدعين على اختلاف بيئاتهم؛ حيث ندرك تسلط البحر على الكاتب في المقام الأول، وعلى العديد من الشخصيات في المقام الثاني ولعل ذلك يرجع لأسباب كثيرة أهمها النشأة والحياة على سواحل البحار وشواطئها وكذلك محورية البحر في جملة أحداث الرواية، ولا نغفل رمزية البحر التعبيرية لدى المبدعين على وجه العموم، وقد رأينا في الأغنية الأولى مدى ارتباط البشير بالبحر في صغره.

وعلى النهج نفسه يسير المجدوب في اتخاذ البحر رمزًا ينفث من خلاله آلامه وأحزانه في أغنيته الشعبية، حيث إن المجدوب يحمّل البحر ثلاث دلالات مختلفة، الدلالة الأولى في قوله **(يا البحر يا لهبيل داويني بملحك نبرا)**، فوصف البحر بالجنون أو العته، والدلالة الثانية في قوله **(يا البحر يا الحنين)**، حيث يضفي عليه صفة الحنان، كونه وجهة العشاق والمعذبين والمظلومين في بث شكواهم وتحميله أحزانهم، دون أن يبدي لهم اعتراضا أو يمل من الإنصات إليهم على الرغم من كثرة الشاكين، والدلالة الثالثة في قوله **(غرّقني بين الموجة والموجة.حبيت نرقد.)**، حيث يشير إلى إحدى صفاته التي يعرف بها وهي الإغراق، وجملة تلك الدلائل تحيل إلى شدة الأسى والحزن، والزهد في البشر والحياة، فهرع إلى البحر ليبثه شكواه، وله أن يجد له حلًا مما أشار إليه في أغنيته، فإما ألا يجيبه من قبيل عدم إدراكه لما يقول وإما أن يحنو عليه ويواسيه، وإما أن يغرقه في لجج أمواجه ويريحه من الحياة والناس

ونرى أن واسيني قد أبدع في توظيف تلك الأغنية بلغة عامية بديعة، لتعكس الحالة الشعورية للمجدوب، وتعكس كذلك دلائل الحزن والأسى في الحكاية السردية التي جاءت الأغنية في إطارها.

(1) واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،ج1، ص191،192.

لقد وظف واسيني الأغنية الشعبية في روايته لخدمة دلالاته ورسائله التي يبثها في سردياته، وقد وظف كل أغنية من أغنياته لتعبر عن حدث سردي بعينه، فكأنه ينقل من خلالها جملة الشعور الذي يعتري الشخصية في أثناء الحكي، ولعل هذا من بديع التوظيف الفني والدلالي للأغنية كونها تلخص الحدث الفني من ناحية، وتعكس للمتلقي وجدان الشخصيات التي أجرى الأغنية على لسانها.

وكما تجدر الإشارة في هذا المقام إلى أن واسيني اعتمد على توظيف الأغنية في روايته بأكثر من مستوى لغوي، وقد عرضنا آنفًا نماذج دالة على الأغنية الشعبية كونها تأتي في إطار اللغة العامية.

المبحث الرابع: اللغة الأجنبية.

تندرج اللغة الأجنبية في الإطار الروائي من قبيل إظهار الثنائية اللغوية في الواقع المعيش، ولا شك أن مجتمعنا الجزائري من المجتمعات التي تتجلى تلك الثنائية في لغتها وخطاباتها إلى حدٍ بعيد، فقد نجد العامة يمزجون بين العربية والفرنسية فضلًا عن المثقفين، وذلك لكون إقحام اللغة الأجنبية قد ترسخ لدى الشعب عبر عقود طويلة، لذلك يمكننا أن نقر بحقيقة كون "المجتمع الجزائري مزدوجا، لأن هناك لغتين مختلفتين،–العربية والفرنسية– مستعملتين على نحو من الاحتكاك الدائم"[1]، فلا يقتصر التعبير بتلك الثنائية على فصل دون آخر، وقد يتم التفصيل في هذه القضية في حينها.

وعلى مستوى الرواية؛ نجد الكاتب ينطق شخصياته بلغات أخرى، وهذا يشير إلى دلالات مغايرة يهدف إليها الكاتب ويقصدها، وقد اعتمد واسيني في روايته على إدخال لغات أخرى وإنطاق بعض شخصياته بها، وتتبع رسائله من كون أقوال الشخصيات تستوعب درجات متباينة، "فأقوال الشخصيات إذن،المتوفرة على درجات مختلفة من

(1) خولة طالب الإبراهيمي، الجزائريون والمسألة اللغوية عناصر من أجل مقاربة إجتماعية لغوية للمجتمع الجزائري، دار الحكمة، ط2، الجزائر، 2013م، ص 44.

الاستقلال الدلالي والأدبي وعلى منظور خاص هي أقوال الآخرين في لغة أجنبية،وتستطيع أيضًا تكسير نوايا الكاتب، وأن تكون بالنسبة له،إلى حد ما بمثابة لغة

ثانية"[1]، فاعتماده الأصيل في روايته على لغتها العامة التي انطلق بها من ناحية، والتي تمثل ثقافته وهويته ومنشأه من ناحية أخرى، وينبغي الإشارة إلى أن واسيني قد اعتمد على اللغة الفرنسية والإسبانية في روايته، وقد أجرى كل منها على لسان شخصياته في إشارة منه للمجتمع القشتالي الذي تأثر بصورة أو بأخرى باللغة الإسبانية، أو الفرنسية التي يعكس من خلالها الواقعية الجزائرية، وسيقف البحث على دلالات اعتماده على أي من اللغتين من خلال الاستشهاد ببعض النماذج.

يقول الكاتب باللغة الإسبانية:

"[2] El UltimoSuspiro d'El Moro " (منفذ زفرة العربي الأخير).

اعتمد واسيني على اللغة الإسبانية كثيرًا في روايته، ولعل الباعث على ذلك كونها لغة تلك الأرض التي شهدت حضارة المسلمين لقرابة الثمانية قرون، فالإسبانية هي اللغة الأولى لإسبانيا الآن، كما أنه يُنطق بها بعض شخصياته في الرواية عن قصدية منه، بغية الإشارة إلى قدم تلك اللغة وترسخها في هذه البلاد.

وقد ساق واسيني هذا التعبير الذي يعد تعبيرًا تاريخيًا يشير إلى موضع مر من خلاله محمد الصغير حال خروجه من غرناطة، وهذا الموضع معروف إلى الوقت الحالي في بلاد إسبانيا، وتشير دلالته إلى بكاء محمد الصغير وهو يمر بذلك الموضع، وهو موقن بأنه لن يمر منه مرة ثانية، ولعله هو الموضع الذي وبخته فيه أمه عائشة حيث قالت له حال بكائه (أجل فلتبك كالنساء،ملكاً لم تستطع أن تدافع عنه كالرجال)، فكان

(1) عبد المجيد الحسيب، حوارية الفن الروائي، مجموعة الباحثين الشباب في اللغة والآداب، (د.ط)، مكناس،2007م، ص38،39.

(2) واسيني الأعرج ،فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،ج1،ص 173.

بكاؤه زفرة حزن وأسى على ضياع ملك بذلت فداءه دماء وأرواح، فعبروا عنه بـ"زفرة العربى الأخيرة" (El ultimo Suspiro del Moro)[1].

ويقول على لسان ماريوشا باللغة الإسبانية:

"Me Soy MaryuchaD'elBechiryo no de me Minchar royo Solo Quastocuchillo a la Hora de Come"[2].

(أنا مريوشا الغرناطية لست ملكا لعشيقي لست قاتلة،فأنا لاأرفع السكين إلا لحظة الأكل).

يأتي هذا النص من قبيل اعتماد الكاتب على اللغة الإسبانية كذلك، وقد جاء به على لسان ماريوشا، وذلك لكونها موريسكية تدرك اللغة الإسبانية وتتكلم بها إن دعتها الحاجة لذلك، ولا يخفى علينا أن واسيني قد أنطق ماريوشا في روايته بمستويات لغوية متعددة كما رأينا في المباحث السابقة، وهذا يشير إلى دلالات عديدة أهمها؛ توظيفه لشخصية ماريوشا متعالقة مع العديد من الشخصيات في روايته، وهذا أدى بها إلى مغايرة مستوياتها اللغوية، ونطقها بالفصحى والوسطى والعامية وكذلك الأجنبية، ويبدع واسيني حين يظهر لنا الثنائية اللغوية على لسان ماريوشا، وذلك لكون المتلقي يشعر بمنطقية تلك الثنائية باعتبار ماريوشا ممن توفرت لديهم تلك الثنائية لأسباب أوضح من أن نذكرها.

نستشعر من ترجمة ذلك النص الإسباني الذي قالته ماريوشا أنها تتغنى بلغة أقرب للغة الشعر، وذلك من خلال اعتزازها بنفسها كونها غرناطية مناضلة، وكذلك تغنيها بوفائها الذي ينأى بها عن الخيانة، فهي ليست ملكًا لعشيقها، كما أنها ليست قاتلة، ولعل لغتها في هذا النص تشير إلى تلك الدلالات، كما يوحي لنا بأنها ذات جمال

(1) محمد عبد الله عنان، دولة الإسلام في الأندلس، ج5، ص267.

(2) واسيني الأعرج ،فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،ج2، ص 275.

ونعومة يكثر على إثره عشاقها ومحبيها، وقولها (لست قاتلة) يشير إلى براءتها الذي يجعلها أشبه بالأطفال، خاصة حين تقول (فأنا لا أرفع السكين إلا لحظة الأكل).

ويقول كذلك باللغة الإسبانية:

"Exeti to simbanda epi ti thiadhox isou,
Si ghar ,Apiroghamè parthènè ,eskhès
Enmitra ton epi pandon theon ,kè
Tetokas akhronon lyon , passitis imnoucicè
Sotiriann vraveronda"(1)

(السلام عليك يامائدة حية حوت خبز الحياة

السلام عليك أيتها السيدة ينبوع الماء الحي الذي لاينضب

البرايا بأسرها قد ذهلت من مجدك الإلهي

حبلت بالإله السائد على الجميع

وولدت ابنا لا يحده زمن يمنح الخلاص لجميع محبيك).

جاء هذا النص كذلك بلغة إسبانية، ولعلنا نستشعر أن واسيني يوظف اللغة الإسبانية في الغالب لدواعٍ تاريخية، وكذلك لإثبات واقعية الأحداث التي يسردها في روايته، كون اللغة الإسبانية هي اللغة الأصلية لتلك البلاد التي حكمها المسلمون العرب زمنًا طويلًا، كما أن توظيفه للغة الإسبانية كذلك يحيلنا إلى نصوص غائبة في أغلب الأحيان، فيمكننا أن نعتبر توظيف واسيني للغة الإسبانية من قبيل التناص مع نصٍ أو حدث، فهذا النص يحيلنا إلى أنشودة مسيحية تتغنى بالسيدة مريم وابنها نبي الله عيسى عليه السلام.

لعل المتلقي لرواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف يدرك ذلك الاتساع الثقافي الذي كان يتمتع به واسيني، ويستشعر قدرته على توظيف تلك الثقافات المتنوعة

(1) واسيني الأعرج،فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،ج2،ص 489.

توظيفًا فنيًا يخدم دلالات نصه، فهذا النص يعكس لنا الديانة الأصلية للقشتاليين والإسبانيين على وجه الخصوص، فهم يدينون بالمسيحية وهذا أمر معلوم، ولا شك في كون تلك الأنشودة تحيل المتلقي إلى الكتاب المقدس والتراث المسيحي القديم، واعتماده على اللغة الإسبانية في نقله يشير كذلك إلى ترسخه تلك الأنشودة في المجتمع آنذاك، لذلك نرى أن واسيني أبدع في توظيف اللغة الإسبانية في روايته، واللافت للنظر أنه يترجم بعض النصوص في الرواية، ويوقف المتلقي على معناها بالعربية، وفي أحيانٍ أخرى يترك التعبير باللغة الأخرى كما هو دون ترجمة، ويمكن للمتلقي استشفاف معناه من خلال السياق الذي جاء فيه.

ويقول كذلك على لسان البشير باللغة الإسبانية:

- **"أتريد أن تعرف الباخية (le baji) (المغامرة الجميلة)**
- **قوليها،قلبي معك .**
- **إيه laguna ,emebihotsarena" (احكي ياحبي)**[1].

اعتمد واسيني في هذا الحوار على الثنائية اللغوية بين العربية والإسبانية، فنراه قد مزج بين اللغتين بإبداع فني ومقدرة أدبية عكست جماليات اللغة الأجنبية، حيث إن ترجمة العبارات التي جاء بها الكاتب على لسان البشير في حواره تحمل دلائل الحب والعشق، وكذلك يشير إلى رغبة البشير الاستمتاع كثيرًا بحوار محبوبته وكلامها وكأنه يسمعها بقلبه لا بأذنه.

اعتمد الكاتب على توظيف اللغة الإسبانية التي تعكس المخزون الثقافي لدى الشخصية من جهة، وكذلك يوحي التعبير بها إلى قدرتها على نقل مشاعر الشخصيتين بواقعية ومباشرة، فقد أبدع واسيني في الاعتماد على اللغة الإسبانية، وكشف توظيفه لها عن دلائل النص وجمالياته.

(1) واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،ج2 ،ص 322.

ويقول كذلك باللغة الإسبانية:

"La Carta Autobiografa de Boabdil Ultimo rey de granada en sus Capitulacion de Andorax à los Reyes Catolicos en 8de julio de 1493"(1)

(رسالة السيرة الذاتية لبوعبديل آخر ملوك غرناطة خلال تنازله عن مدينة أندرش للملوك الكاثوليك في 8من يوليو عام 1493م).

يأتي ذلك النص باللغة الإسبانية في سياق التأسي على ضياع الأندلس، وقد استدعى الكاتب قبيل هذا النص شخصية الفاتح العظيم طارق بن زياد، ليوحي للمتلقي أن تلك البلاد التي فتحها المسلمون بقيادته وبذلوا من أجلها الأرواح والنفوس وخاضوا كل الصعاب؛ أضاعها الـ(بوعبديل) في لحظة دون أدنى مقاومة، وهذا ما يشير إليه الكاتب قبيل ذلك النص، حيث أبدع في نقل حال محمد الصغير وزمرته آنذاك، حتى ذلك المدفع الذي جلبوه من دمشق لم يطلق قذيفة واحدة.

ينقل الكاتب ذلك النص باللغة الإسبانية وهو نصٌّ تاريخي، فلقب (البوعبديل) هو ما أطلقه الإسبانيون على أبي عبد الله محمد الصغير اختصارًا لاسمه[2]،وتشير دلائل ذلك النص إلى السخرية والتهكم من محمد الصغير، حتى وإن كان لقبه عند الغربيين (بوعبديل) ومعرفتهم بسيرته الذاتية أمرٌ واقعي وطبيعي بالنسبة للمجتمع الغربي؛ إلا أن المتلقي يستشعر أن واسيني وظف ذلك النص باللغة الإسبانية في ذلك الموضع بغرض السخرية والتهكم منه، فذلك التهكم لم ينبع عند عداء شخصي، وإنما دعت إليه الحاجة الفطرية المقترنة بالنزعة القومية والهوية، وغايته أن يقول فتحها طارق ورفاقه بكدٍّ وتعب، وأضاعها محمد الصغير بلا أدنى مقاومة، فنرى أن واسيني قد أبدع في توظيف ذلك النص باللغة الإسبانية، وقد خدم دلائله وأهدافه.

(1) واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،ج1، ص138.

(2) ويليام جيمس ديورانت، قصة الحضارة،ج23، ص68.

استعان واسيني باللغتين الفرنسية والإسبانية كما أسلفنا الذكر، ولكن هناك فروق في توظيفه للغتين، ففي اللغة الإسبانية ربما يأتي بالمقطع اللغوي ويجعله في نص السرد الروائي، وغالبًا ما يتركه من دون ترجمة، خاصة إذا كان النص طويلًا، أما في اللغة الفرنسية نجد أكثر من أسلوب للتعبير بها، ففي بعض الأحيان يأتي بعبارة أو جملة مترجمة ويترجمها، أو يأتي بالعبارة ويتركها دون ترجمة، وقد يأتي بكلمة فرنسية أو جملة مكتوبة بحروف عربية، ولعل الفارق في استعانة واسيني باللغتين يكمن في كون الإسبانية تعبر عن التاريخ، والفرنسية تحيل إلى الواقعية، لذلك سيأتي في البحث عرض لبعض النماذج من اللغة الفرنسية.

فمن قوله باللغة الفرنسية:

"قطع به رأسه قبل أن يرمى في أنفاق القصر،ويدفن بين الجثث بدون فونفار، ولا موسيقى جنائزية"[1].

لقد أكثر واسيني من الاعتماد على اللغة الفرنسية، فإذا ما حاولنا المقارنة بين الفرنسية والإسبانية؛ سنجد أن اعتماده على الفرنسية يفوق اللغة الإسبانية إلى حدٍّ كبير، ولعل الباعث على ذلك ما أشرنا إليه آنفًا من كون اللغة الفرنسية متأصلة في المجتمع الواقعي للكاتب، فنلاحظ في هذا المقطع السابق، يورد كلمة (فونفار) التي تعني الموسيقى الجنائزية، فنطق المصطلح أو الكلمة بالأصل اللغوي للكلمة، ولكنه أوردها في النص السردي مكتوبة بحروف عربية، ولعل إشارة ذلك إلى ترسخ ذلك المصطلح وتأصله في المجتمعات الفرنسية القديمة، من حيث اعتيادها على تشييع الجثث بالموسيقى الحزينة، وكذلك يشير من ناحية أخرى إلى تماهي اللغة الفرنسية في الواقع المعيش حوله.

تشير دلالة النص إلى قضية ظلم الحكام للرعية، وفي هذا النص يلمح الكاتب إلى

(1) واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،ج1، ص 223.

النهايات المأساوية التي يلاقيها كل حاكم ظالم، فهذا هو الطاووس الذي كان يحيا على ظلم الرعية وإراقة الدماء، وقطع الرقاب، يموت هو كذلك بذات السيف الذي كان يهدد به رعيته، ويوضع بجوار العديد من جثث رعيته من دون فونفار أو موسيقى جنائزية.

ويقول أيضًا باللغة الفرنسية:

"سرقوا قنينة النبيذ من عاشقها رموها عند أبواب المساجد،ووضعوا في المداخل رجالا غامضين ينتعلون الساندالات القديمة" [1].

تتعدد الأنماط التي يوظف فيه الكاتب اللغة الفرنسية، خاصة بعض الألفاظ التي تعمد كتابتها بالحروف العربية، وهذا يحيل القارئ إلى الواقعية المجتمعية، حيث إن اللغة الفرنسية تتماهى مع اللغة العربية في المجتمعات المغربية عامة، ولعل ذلك ملاحظ في المجتمع الجزائري، فقد توجد التعددية اللغوية والثنائية بين العربية والفرنسية مترسخة في كل أطياف المجتمع، ولا تُستثنى من هذا أي طبقة من الطبقات الاجتماعية، حتى لدى العامة أو الأميين الذين لا يحسنون التفريق بين ما هو عربي وما هو فرنسي، ولكنهم يتكلمون ببعض المصطلحات وفقًا لطبيعة المجتمع وما تقتضيه لغته.

فواسيني في هذا النص ذكر كلمة السندلات التي تعني نوعا من النعال أو الأحذية، ولكنها بتصميم معين، فالكلمة في حد ذاتها فرنسية، وظلت في الاستخدام اللغوي في المجتمع بأصلها الفرنسي، وتحمل دلالة ذلك النوع من الأحذية، وغاية الكاتب أن يمزج في سرده بين الواقعية والتاريخ، وفي هذا يكمن البعد الجمالي للنص السردي.

(1) واسيني الأعرج،فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،ج2، ص 287.

ويقول أيضًا:

"قال لها اعذريني لساني يصمت أحيانا، تعالي،وسحبها من يدها باتجاه أقرب بار"[1].

وفي هذا النص كذلك يذكر الكاتب كلمة (بار)، وهذه الكلمة فرنسية في الأصل تشير إلى مكان مشبوه يحوي داخله العديد من أوجه الفسق والفجور، كشرب الخمر، والدعارة، والقمار، ولا شك في كون تلك الكلمة مترسخة في المجتمعات العربية بتلك الدلالة، فذكرها يحيل إلى هذا المفهوم، ونظن أن استخدامها في المجتمعات العربية كثير ولا يتحدد بمجتمعنا الجزائري المتأثر باللغة الفرنسية، وقد أورد واسيني ذلك النص على لسان البشير لماريوشا، وقد وظف هذا النص ليخدم دلالة النص السردي الذي قال من خلاله أن البشير لم يكن في تمام عقله من جراء التعذيب وما حل به، فقال هذا الكلام لماريوشا وسحبها من يدها إلى البار، ونرى أن واسيني قد أحكم التوفيق بين دلائل النص السردي، واللغة العربية، واللغة الفرنسية المتمثلة في كلمة (بار)، مما أعلى من القيمة الجمالية والدلالية للنص.

ويقول كذلك:

"يأخذ قنينة روج ثم ينزل الى زاويته في حديقة الحيوانات الوطنية"[2].

وفي هذا النص كذلك نجد واسيني يذكر كلمة (روج)، وهي كلمة فرنسية تعني خمر أو نبيذ، فـ(قنينة روج) تعني قنينة خمر، وكونه أورد تلك الكلمة الفرنسية يشير إلى ترسخ الكلمة ومفهومها في الواقع المحيط، وكذلك تشير إلى أن انتشارها كان على أيدي الفرنسيين، فرسوخ المصطلح يحيل في المقام الأول إلى تلك الدلالة، كما مرّ في النص السابق في كلمة (بار) التي أورد جمعها بالعربية (بارات)[3]، بل إن من

(1) واسيني الأعرج،فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،ج2، ص 297.

(2) نفسه،ج2، ص 310.

(3) نفسه،ج2، ص 297.

المصطلحات أو الكلمات ما يندثر مرادفه باللغة العربية، ويصبح مترسخًا في الأوساط المجتمعية، والأمثلة على ذلك أكثر من أن تحصى في هذا المقام، ولكن واسيني قد تعرض للكثير منها في روايته، كمثل قوله:"**يدخل الى قاعة مجاورة،يأخذ ساندويش الطون**"[1]، فكلمة ساندويش فرنسية كذلك، ولكن استخدامها أصبح واقعًا لا يقبل التغيير، لذلك حين يكثر واسيني من إيراد بعض الكلمات باللغة الفرنسية نستشعر مقصديته من ذلك، وهذا في حقيقته يعلي جمالية النص السردي ودلالته.

ويقول كذلك:

" Jamais deux sans trios " [2]

جاء هذا النص على لسان أحد الحكماء الذين ظلوا ينافحون عن قلعتهم في وجه المعتدين، وتعني هذه الجملة الفرنسية(النصر أكيد)، حيث صرخ بها أحد الحكماء في وجه المعتدين على القلعة.

ويلاحظ أن الكاتب جاء بالجملة في إطار اللغة الفرنسية، ولعل ذلك يرجع لكونه تعبيرًا يمكن ترجمته، ولكن لا يمكن أن يسرده بحروف عربية لأنه غير متداول بماهيته في الواقع المجتمعي، وقد اعتمد واسيني على ذلك النمط أيضًا في إدراجه للغة الفرنسية في روايته، ومن قبيل ذلك يقول أيضًا:

"Et celui qui veut peut"[3]

فهذا النص يعني: (من يرد يستطيع)، وهو بلغة فرنسية كذلك، وقد جاء في إطار سرد الكاتب لبعض الأحداث التي دارت بين شهريار بن المقتدر حاكم الجملكية وشعبه، وهجومهم على قصره من جراء حكمه الجائر، وسياسته غير العادلة، ومن خلال ذلك الحدث يمزج واسيني بين التاريخ والواقع، ويتجلى هذا في الإطار السردي الذي يندرج فيه ذلك النص، وغايته بهذا التعبير أن يقول أهم شيء في الحياة هو

(1) واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ،ج2، ص 305.

(2) نفسه ،ج2، ص 345.

(3) نفسه،ج2، ص 481.

الإرادة، فـ(من يرد يستطيع)، ولو أراد الشعب تغيير واقعه لاستطاع، ولعله يطلق ذلك الحكم أو هذه العبارة على البشر جميعًا وفي أي مكان وزمان، فلا تقتصر الإرادة على فصيل أو فئة دون أخرى، مهما تغير الزمان والمكان.

إن اعتماد واسيني على اللغة الأجنبية انقسم إلى شقين رئيسين، الأول منهما وهو اعتماده على اللغة الإسبانية، حيث إنه هدف إلى توظيفها بباعث تاريخي في المقام الأول، كون اللغة الإسبانية هي لسان الإسبان والقشتاليين، الذين يعتبرون السكان الأصليين لتلك البلاد، وقد اعتمد على إيراد مصطلحات وتعبيرات ومقاطع بتلك اللغة تعكس للمتلقي تلك الدلائل، وغالبًا ما تمتاز بالطول في التعبير، فكانت مقاطع كاملة أو عبارات طويلة على نحو ما عرضنا في السابق ويتعالق الكاتب من خلالها مع التاريخ وفقًا لأحداث الرواية ، أما الشق الثاني وهو ما يتعلق باعتماده على اللغة الفرنسية، فقد جاء ليحيل إلى الواقعية، وهذا ما تمّ إظهاره في الصفحات السابقة، ولا شك في أن تلك المغايرة في الاعتماد على اللغة وتوظيفها الدلالي ساعد على إظهار جماليات النص السردي.

ويستخلص من هذا الفصل حضور اللغة بمستوياتها وأنماطها في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، حيث إن الكاتب لم يسر في سرده وفقًا للآليات الفنية والجمالية لمستوى بعينه من مستويات اللغة، ولكنه أدرج نصه الروائي في طيات اللغة الفصحى ابتداءً، وفي أثناء سرده تنحى عن إطار الفصحى إلى اللغة الوسطى أو العامية أو الأجنبية لدواعٍ جمالية ودلالية سوف تأتي في حينها.

كما يمكننا أن نستخلص حضور التعدد اللغوي في الرواية، حيث إن الكاتب اعتمد الازدواجية اللغوية والثنائية اللغوية وقد ظهر ذلك فيما سبق،ومن ثمة يمكن استشفاف الازدواجية من خلال مزجه بين اللغة العامية واللغة الفصحى أو الوسطى، وكذلك اعتماده على الثنائية أظهر من أن يُدلل عليه في الرواية، ولعل ماورد من

شواهد ونصوص في المبحث الأخير (اللغة الأجنبية) ما يؤكد هذا.

فوفقًا لتوظيف اللغة بمستوياتها المختلفة يبدو أن واسيني قد أبدع وأجاد في التنقل بين المستويات اللغوية المختلفة، مستوعبًا بذلك العديد من الرسائل والدلالات التاريخية والواقعية، ولا يمكن إغفال توظيفه للمستويات اللغوية بما يخدم الشخصيات في الرواية، ويقف المتلقي على بعض من أوصافها، وكذلك تحيله إلى ما تمتاز به كل شخصية من شخصيات الرواية عن غيرها، فأظهر كل شخصية بمستوى فكري ومستوى اجتماعي ومعيشي، كل هذا يستظهره المتلقي من اللغة ومستواها وطريقة أدائها، وهذا ما يُوقف على حقيقة جماليات النص السردي ودلالاته المختلفة.

الخاتمة

توصلت في البحث على جملة من النتائج نستخلصها في النقاط الآتية:

– اعتمد واسيني الأعرج في روايته على التعددية اللغوية، فتنقل بلغته عبر مستويات مختلفة، فكان الإطار العام لروايته يندرج في إطار اللغة السردية، ولكنه اعتمد في طيات روايته على عامل المغايرة بين اللغة السردية والحوارية، وقد مزج لغته بالعديد من الأساليب اللغوية التي تحيل المتلقي إلى ما وراء المعنى الظاهر.

– جاءت اللغة السردية في الرواية معتمدة على اللغة السردية المباشرة، واللغة السردية المجازية أو غير المباشرة، وقد تحكم في المغايرة بين اللغتين طبيعة السرد ودلالاته، وكذلك وسم واسيني بعض الشخصيات في روايته بلغة مباشرة تعتمد على اللغة التقريرية الإبلاغية، أظهر لنا مستوى فكريا أعلى لأكثر من شخصية في روايته، تعتمد على اللغة السردية التجسيدية، وهذا ما جعل اللغة بنمطها تعد واصفة للمستوى الفكري للشخصية في الحدث الروائي.

– جاءت لغة الرواية في جملتها متوائمة إلى حدٍّ كبير، حيث إن الكاتب واءم بين لغة السرد ولغة الحوار في روايته، فقد توصل الباحث بالدراسة التحليلية والتطبيقية إلى أن لغة الحوار ترددت بين الحوار الخارج(Dialogue)، والحوار الداخلي (Monologue)، فعبر في أغلب الحوارات الخارجية بلغة تقريرية مباشرة، في حين أظهر الفلسفة الفكرية لشخصياته عبر الحوار الداخلي، كونه حديث الذات للذات، مما جعل لغة الحوار في الرواية تعكس بطبيعتها العديد من أوصاف الشخصيات في الرواية، وهذا يتواءم مع لغة السرد إلى حدٍّ كبير، مما يبيّن أن رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف جاءت متماسكة من الناحية النصية، ومتوائمة سياقيا.

– ظهر اعتماد واسيني على أساليب لغوية متعددة، وظف تلك الأساليب في روايته توظيفًا فنيًا لقصدية جمالية ودلالية، وقد توصلت الدراسة إلى أن واسيني أكثر من اعتماده على أسلوب التكرار والانزياح والإيقاع الصوتي أكثر من غيره

من الأساليب اللغوية، وهذا لم يكن عبثًا أو جاء من الكاتب عفو الخاطر دون قصد، وإنما وظف تلك الأساليب لما يخدم الدلالة في النص، وكذلك للإعلاء من القيمة الجمالية والفنية في النص.

– جاء أسلوب التكرار في الرواية بمستويات متعددة، ولكن أظهرها في النص تكرار الكلمة والجملة أو العبارة، وقد اقترنت دلالة التكرار بمختلف مستوياته بلفت النظر للكلمة أو العبارة المكررة، وفي هذا تكمن رسالة الكاتب التي ينبه إليها المتلقي حسب كل نص ورد فيه هذا الأسلوب.

– استعان واسيني في روايته على أسلوبي الانزياح والإيقاع، وهذا قد أضفى على لغته طابع الشعرية في التعبير، فجاءت لغته شعرية في الكثير من الأحيان، وفي هذا المقام يتسنّى للباحث القول بأن واسيني عمد إلى نهج الحداثة الروائية التي تتمازج مع غيرها من الأنواع الأدبية، فجاءت روايته في جملتها لتمثل هذا الاتجاه عنده، مما يجعلها بحق مثالًا يحتذى في استلهام الأنواع الأدبية داخل النص الروائي، بغرض إعلاء قيمتها الجمالية والفنية.

– اتسمت الرواية في مجملها بالتنوع والتعدد اللغوي ، حيث تنقل واسيني بلغته داخل الرواية من الفصحى إلى الوسطى والعامية والأجنبية، في حين أن الإطار العام والكلي للرواية جاء في إطار اللغة الفصحى، ولكنه عدل عنها في الكثير من الأحيان إلى غيرها لدواع دلالية تقترن بالأحداث والشخصيات والزمان والمكان، أو لدواعي جمالية تقوم في أساسها على التعدد اللغوي والتعدد الصوتي.

– جاءت اللغة الوسطى مزيجًا بين الفصحى والعامية، أو يمكن أن نقول عنها إنها عامية من الجانب الصوتي أو اللفظي، في حين أن تركيب الجملة فيها جاء منضبطًا وفقًا لقواعد اللغة العربية الفصيحة، وقد التصقت دلائل التنقل بين الفصحى والوسطى في الغالب بالمستوى الفكري والثقافي والاجتماعي للشخصية.

– جاءت اللغة العامية في الرواية كذلك مندمجة مع الشخصية المتكلمة إلى

حدٍّ كبير، وقد أظهرها واسيني في أشكال متعددة، فوجدنا منها العامية الدارجة في المجتمع الجزائري، وقد عكس الكاتب من خلالها الواقعية في المجتمع، ولذلك تعددت أشكالها في الرواية، فقد وظفها في ثوب اللغة الدارجة، أو الأمثال الشعبية، أو الأغنية الشعبية، ومن فرط واقعية الكاتب في اعتماده على اللغة العامية أنه نقل على لسان العديد من الشخصيات ألفاظًا سوقية تتنافى مع الأخلاق، والآداب العامة، وغالبًا ما كان توظيفه للغة العامية لأسباب دلالية يتم استنباطها وفقًا لطبيعة المتلقي أو القارئ، وإدراكه للشخصية الناطقة باللغة العامية في النص السردي.

– لم يغفل واسيني أهمية اللغة الأجنبية، التي وظفها توظيفًا جماليًا ودلاليًا في روايته، وقد تفرقت اللغة الأجنبية عنده إلى لغة إسبانية، ولغة فرنسية، حيث عكس من خلال اللغة الإسبانية الطبيعة التاريخية لروايته، كما أسقط تلك الدلائل التاريخية على الواقع المعيش من خلال اعتماده على اللغة الفرنسية.

– تجلى إيمان واسيني بمبدأ الحوارية أو التعدد اللغوي الذي قال به ميخائيل باختين، فوظفه في روايته بما يخدم النص الروائي إجمالًا، وقد توصلت الدراسة إلى حضور التعدد اللغوي والصوتي والثنائية اللغوية والازدواجية اللغوية في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، وقد أشار البحث إلى هذا الحضور في طيات الدراسة، مما يؤكد بأن الحوارية والطبيعة التعددية من أهم العناصر التي تعكس فنية النص الروائي وجمالياته، إن أحسن الكاتب توظيفه في النص بما يخدم رسائله وأهدافه.

قائمة المصادر
و المراجع

***القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.**

*** الحديث النبوي الشريف (صحيح البخاري).**

أولا: الكتب العربية:

- إبراهيم أنيس، في اللهجات العربية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط8، القاهرة، 1992م.
- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2010م.
- إبراهيم مصطفى وآخرون ،المعجم الوسيط ، دار الدعوة، (د.ط)، اسطنبول، 1989م.
- أحمد الشايب، الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، ط12، القاهرة، 2003م.
- أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، ط1، القاهرة، 2008م.
- إدريس قصوري، أسلوبية الرواية، مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2008م.
- أمجد مجدوب رشيد، النص الشعري: بهجة القراءة والتداول، مطبعة وراقة بلال، ط1، فاس، 2014م.
- آمنة بالعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، الأمل للطباعة ، ط2، تيزي وزو، 2011م.
- إيميل بديع يعقوب، موسوعة علوم اللغة العربية، دار الكتب العلمية،ط1 ، لبنان، بيروت، 2006م.
- بسمة عروس، التفاعل في الأجناس الأدبية، مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، بيروت، لبنان، 2010م.
- الجاحظ، الرسائل الأدبية، مكتبة الهلال،ط2، بيروت، 1423هـ.
- جمعة سيد يوسف، سيكولوجية اللغة والمرض العقلي، عالم المعرفة، (د.ط)،

(د.ب)، 1990م.

- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان ، 1994م.
- حسين خمري، فضاء المتخيل ،مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، ط1، (د.ب)، 2002م.
- حميد لحمداني، أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، منشورات دراسات سال، ط1، الدار البيضاء، 1989م.
- حميد لحمداني، النقد الروائي والايديولوجيا، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1990م
- خليل إبراهيم السامرائي وآخرون، تاريخ العرب وحضارتهم في الأندلس، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت،لبنان، 2000م.
- خولة طالب الإبراهيمي، الجزائريون والمسألة اللغوية عناصر من أجل مقاربة إجتماعية لغوية للمجتمع الجزائري، دار الحكمة، ط2، الجزائر، 2013م.
- سعيد يقطين، تحليل الخطابي الروائي، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، 1997م.
- سليم بتقة، ترييف السرد الروائي الجزائري، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2014م.
- شكري عزيز الماضي ،أنماط الرواية العربية الجديدة ،عالم المعرفة، (د.ط)، الكويت، 2008م.
- صالح بلعيد، في الأمن اللغوي، دار هومة، (د.ط)، الجزائر،2010م.
- صلاح صالح، سرد الآخر الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2003م
- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، (د.ط)، (د.ب)، 1990م.
- عبد الحميد بو سماحة، الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، دار

السبيل للنشر والتوزيع، (د.ط)، بن عكنون، الجزائر، 2008م.

- عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب، المكتبة الأدبية، ط1، الدار البيضاء، 2000م.
- عبد الرحمن ياغي، البحث عن إيقاع جديد في الرواية العربية، دار الفارابي، ط1، بيروت، لبنان، 1999م.
- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3،(د.ب) ، (د.ت).
- عبد القادر فضيل، اللغة ومعركة الهوية في الجزائر، جسور للنشر والتوزيع، ط2، الجزائر، 2015م.
- عبد اللطيف محمود حمزة، المدخل في فن التحرير الصحفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، القاهرة، (د.ت).
- عبد الله عمر الخطيب ،النسيج اللغوي في روايات الطاهر وطار، دار فضاءات للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، عمان، 2008م.
- عبد الله الغذامي، تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، المغرب ، 2006م.
- عبد المجيد الحسيب، حوارية الفن الروائي، مجموعة الباحثين الشباب في اللغة والآداب، (د.ط)، مكناس،2007م.
- عبد المجيد الحسيب، الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2014م.
- عبد المجيد دقياني، دروس في مقياس الأدب الشعبي الجزائري لطلبة السنة الرابعة،جامعة محمد خيضر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، (د.ط)، بسكرة ، 2005م.
- عبد الملك مرتاض، الأمثال الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، ط3،

وهران، الجزائر، 2014م.

- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، سلسلة عالم المعرفة، عدد رقم 240،(د.ط)، (د.ب)، 1998م.
- عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه دراسة ونقد، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة، 2013م.
- عزِّ الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، ط3، القاهرة، 1974م.
- علي عبد الواحد وافي، فقه اللغة، لجنة البيان العربي، ط3، (د.ب)، 1950م.
- عمر عيلان، الايديولوجيا وبنية الخطاب في روايات عبد الحميد بن هدوقة، دراسة سوسيوبنائية، الفضاء الحر،(د.ط)، الجزائر، 2008م.
- ف.عبد الرحيم، معجم الدخيل في اللغة العربية الحديثة ولهجاتها، دار القلم، ط1، دمشق، 2011م.
- فاروق خورشيد، الموروث الشعبي، دار الشرق، ط1، بيروت، 1992م.
- أبوالفتح عثمان بن جني الموصلي، الخصائص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4،(د.ب)،(د.ت).
- فؤاد علي حارز الصالحي، دراسات في المسرح ، دار الكندي، ط1، الأردن، 1999م.
- فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء ، 1999م.
- المجلس الأعلى للغة العربية، الرواية بين ضفتي المتوسط، منشورات المجلس، (د.ط) الجزائر، 2001م.
- المجلس الأعلى للغة العربية، مظاهر التعدد اللغوي وانعكاساته في تعليمية اللغة العربية في الجزائر، منشورات المجلس، جامعة السعيدة ، 2017م.

- محمد الأوراغي، التعدد اللغوي إنعكاساته على النسيج الإجتماعي، منشورات كلية الآداب بالرباط، ط1، الدار البيضاء، 2002م.
- محمد البهي، الفكر الإسلامي الحديث وصلته بالاستعمار الغربي، مكتبة وهبة، ط10، القاهرة، (د.ت).
- محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة (أصولها، اتجاهاتها، أعلامها)، منشأة المعارف، (د.ط)، الإسكندرية، (د.ت).
- محمد سالم محمد الأمين طلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر (دراسة نظرية تطبيقية في سيما نطيقا السرد) ،مؤسسة الانتشار العربي، ط1، بيروت، 2008م.
- محمد عبد الله عنان، دولة الإسلام في الأندلس، مكتبة الخانجي، ط4، القاهرة،1997م.
- محمد مندور، في الميزان الجديد، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، مصر، 2004م.
- محمد يوسف نجم، فن القصة، دار بيروت للطباعة والنشر، (د.ط)، (د.ب)، 1955م.
- محمود فهمي حجازي، مدخل إلى علم اللغة، دار قباء للطباعة والنشر و التوزيع، (د.ط)، القاهرة، (د.ت).
- مصطفى بو قطف، الرواية والرسم من خلال نماذج روائية لإدوارد الخراط، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط1، عمان ، 2019م.
- مصطفى مويقن، تشكل المكونات الروائية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، اللاذقية، سورية، 2011م.
- منى جميات، التشكيل اللغوي في رواية وطن من زجاج لياسمينة صالح، دار غيداء للنشر والتوزيع ، ط1، عمان، 2016م.
- نصيرة عشي، البنية التناصية في الرواية العربية، دراسة تطبيقية للتداخلات

النصية،دار التنوير، ط1، الجزائر، 2013م.

- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب: دراسة في النقد العربي الحديث، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، الجزائر ،2010م.
- واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف رمل الماية، المؤسسة الوطنية للكتاب، لافوميك، دار الاجتهاد،(د.ط)، الجزائر، 1993م.
- يوسف حطيني، في سردية القصيدة الحكائية (محمود درويش نموذجًا)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، (د.ط) ، دمشق، 2010م.

ثانيا:الكتب المترجمة:

- أمبرتو إيكو، تأملات في السرد الروائي، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط2 ،الدار البيضاء، المغرب، 2015م.
- بول ريكور، الزمان والسرد (الحبكة والسرد التاريخي)، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1 ، بيروت، 2006م
- بيار آشار، سوسيولوجيا اللغة، تعريب: عبد الوهاب تزو، منشورات عويدات، ط1، بيروت، لبنان، 1996م.
- تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، 1996م.
- جون ستوري وميخائيل باختين وأخرين، الكرنفال في الثقافة الشعبية، تر: خالدة حامدة، منشورات المتوسط ، ط1، إيطاليا، 2017م.
- ستانلي ادغار هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، تر: إحسان عباس، دار الثقافة، ط1، بيروت، لبنان، 1958م.
- قادة بوتارن، الأمثال الشعبية الجزائرية، تر: عبد الرحمن حاج صالح، ديوان المطبوعات الجامعية، المثل رقم1005، (د.ط)، الجزائر، (د.ت).
- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر

والتوزيع، ط1، القاهرة، 1987م.

- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: نصيف التكريتي، مراجعة حياة شرارة، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1986م.
- ميخائيل باختين، الفرويدية، تر: شكير نصرالدين ، رؤية للنشر والتوزيع،ط1، القاهرة، 2015م.
- ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة بالجمهورية العربية السورية، ط1 ، دمشق، 1988م.
- ميخائيل باختين، مختارات من أعمال ميخائيل باختين، تر: يوسف الحلاق، تقديم: بطرس الحلاق، المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة، 2008م.
- هدسون، علم اللغة الاجتماعي، تر: محمود عياد، عالم الكتب، ط2، القاهرة، 1990م.
- ويليام جيمس ديورانت، قصة الحضارة، تر: زكي نجيب محمود وآخرين، دار الجيل، ط1، بيروت، لبنان، 1988م.
- يوري ميخائيلو لوتمان، تحليل النص الشعري، تر: محمد فتوح أحمد، النادي الأدبي الثقافي، ط1، جدة، 1999م.

ثالثا:المجلات والدوريات:

- إبراهيم كايد محمود، العربية الفصحى وأثر كل من الازدواجية والثنائية عليها، المجلة العلمية لجامعة الملك فيصل (العلوم الإنسانية والإدارية)، مج 3، ع1، ذو الحجة 1422هـ، مارس 2002م.
- أحمد الزعبي، الإيقاع الروائي، حولية كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية، جامعة قطر، ع16، 1993م.
- باديس لهوميل، نور الهدى حسني، مظاهر التعدد اللغوي في الجزائر وانعكاساته على تعليمية اللغة العربية، مجلة الممارسات اللغوية، جامعة تيزي وزو ،ع30 ،2014م.

- بسام خلف سليمان، الحوار في رواية الإعصار والمئذنة لعماد الدين خليل– دراسة تحليلية–، مجلة كلية العلوم الإسلامية، مج7 ، ع13 ، 2013م.
- بشير خليفي، التعدد اللغوي وسؤال الهوية في ظل صراع القيم والمرجعيات، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، ب/ قسم الآداب والفلسفة، ع18، جوان 2017م.
- حنان عواريب، مدخل إلى التعددية اللغوية نحو تصور شامل للمصطلح والمفهوم، مجلة الذاكرة، تصدر عن مخبر التراث اللغوي والأدبي في الجنوب الشرقي الجزائري، جامعة ورقلة، ع9جوان، 2017م.
- سي أحمد محمود، اللغة وخصوصيتها في الرواية، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، قسم الآداب واللغات، ع 19، 2018م.
- سيد حامد النساج، الرواية العربية كفن من فنون التعبير، مجلة الفيصل، دار الفيصل الثقافية، ع44، ديسمبر 1981م .
- صفية بن زينة، توظيف العامية في النصوص الروائية رواية ذاكرة الماء لواسيني الأعرج، مجلة الكلم مجلة دورية محكمة تصدر عن مخبر اللهجات ومعالجة الكلام، جامعة أحمد بن بلة1، وهران ،الجزائر، ع7، ديسمبر 2018م.
- عبد الحميد بوترعة، واقع الصحافة الجزائرية المكتوبة في ظل التعددية اللغوية "الخبر اليومي"، و"الشروق اليومي"، و"الجديد اليومي" نموذجًا، مجلة الدراسات والبحوث الاجتماعية، جامعة الوادي، الجزائر،ع8، سبتمبر 2014م.
- عبد العزيز بو شلالق، تجليات اللغة المسرحية على النص والعرض، مجلة علوم اللغة العربية وأدابها، جامعة المسيلة ع7، جانفي 2015م.
- عمر بوقمرة، التعدد اللغوي –قراءة في المصطلح والمفهوم والمظاهر–، الصوتيات، حولية أكاديمية دولية محكمة متخصصة تصدر عن مخبر اللغة العربية وآدابها، جامعة البليدة2 لوسيني علي، ع19،جوان 2017.
- ليلى بلخير، المبدأ اللساني وتحليل الخطاب الروائي: دراسة في أسلوبية الرواية

عند ميخائيل باختين، مجلة حوليات الآداب واللغات، جامعة مسيلة،ع15،2016/10/6م.

- ليلى مغيث زروقي وآخرون، العامية والفصحى في الرواية الجزائرية روايات الطاهر وطار نموذجا، جسور المعرفة،جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، الجزائر، مج5، ع3، سبتمبر 2019م.
- محمد شفيع الدين، اللهجات العربية وعلاقتها باللغة العربية الفصحى: دراسة لغوية، دراسات الجامعة الإسلامية العالمية شيتاغونغ، مج 4, ديسمبر 2007م.
- محمد هاني يونس موسى، دور التربية في الحفاظ على الهوية الثقافية للمجتمع العربي، مجلة كلية التربية، جامعة بنها، مصر، مج19،ع،77،2008م.
- مصطفى بوجملين، إشكالية اللغة السردية في كتاب (في نظرية الرواية) ل :عبد الملك مرتاض قراءة نقدية، مجلة رؤى فكرية، جامعة أم بواقي ، ع3، فيفري 2016م.
- منيرة شرقي، المبدأ الحواري عند ميخائيل باختين، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، مجلة علمية دولية محكمة تصدر عن مركز جيل البحث العلمي ،ع 3، سبتمبر 2014م.
- نجوى عمر السوسي، مستويات اللغة الروائية، المجلة العلمية لكلية التربية، جامعة مصراتة، ع4، (د.ت).
- ندى حسن محمد، فاعلية الحوار في قصص جمال نوري، دراسة تحليلية، مجلة مركز دراسات الكوفة، ع2018،51م.

رابعا: الأطاريح والرسائل الجامعية:

- أحمد ابن داوود، المقاومة الثقافية للاستعمار الفرنسي في كل من الجزائر والمغرب من خلال التعليم (1920م- 1954م)، أطروحة دكتوراه، كلية العلوم الإنسانية والحضارة الإسلامية، جامعة أحمد بن بلة، وهران، 2017م.
- شامخة طعام، التخييل التاريخي في الرواية المغاربية (الجزائر- المغرب- تونس)، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2013م، 2014م.

- عبد الرحمن بن عمر، لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعامية، رسالة ماجستير في الأدب العربي الحديث، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2012م،2013م.
- فيصل حسن الحولي، ظاهرة الانزياح في النقد العربي الحديث، رسالة دكتوراه، كلية الدراسات العليا، جامعة مؤتة، 2015م.
- نجوى منصوري، الموروث السردي في الرواية الجزائرية روايات "الطاهر وطار وواسيني الأعرج" أنموذجًا، مقاربة تحليلية تأويلية، رسالة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ،جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2012م.

خامسا:المواقع الالكترونية:

- أحمد صقر، المدرسة الشكلية الروسية، قراءة في النقد المعاصر، مجلة الحوار المتمدن الإلكترونية، ع 3352، مايو 2011م، على الرابط: http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=257359&r=0 تاريخ الدخول: 19/ 4/ 2019م، الساعة 9:15.
- جميل حمداوي، الرواية البوليفونية أو الرواية المتعددة الأصوات، مقال منشور بشبكة الألوكة، تاريخ ووقت الدخول: 28/ 5/ 2020م، الساعة: 10صباحا رابط الموضوع: https://www.alukah.net/ publications_competitions/ 0/ 39038/ #ixzz6OqNOTNMf

فهرس
الموضوعات

الموضوع	الصفحة
مقدّمة	أ-ج
مدخل: اللغة و الرواية	29-5
الفصل الأول: التعدد اللغوي في المجتمع والسياق الأدبي	73-31
المبحث الأول:التعدد اللغوي في المجتمع	45-32
المبحث الثاني:التعدد اللغوي في الرواية	60-45
المبحث الثالث: إشكالية مصطلح التعدد اللغوي في الرواية	73-60
الفصل الثاني :المستويات الصوتية في رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"	142-75
المبحث الأول:لغة السرد	82-80
أولا:اللغة السردية المباشرة	89-82
ثانيا:اللغة السردية التجسيدية	97-89
المبحث الثاني:لغة الحوار	100-97
أولا:الحوار الخارجي	106-100
ثانيا:الحوار الداخلي.	113-106
المبحث الثالث:اللغة والأسلوب	142-113
أولا:التكرار	129-118
ثانيا:الانزياح	135-129
ثالثا:الإيقاع	142-135
الفصل الثالث:التعدد اللغوي جمالياته ودلالاته في رواية"فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"	198-144
المبحث الأول: اللغة الفصحى	159-146
المبحث الثاني:اللغة الوسطى	169-160
المبحث الثالث:اللغة العامية	187-169

المبحث الرابع:اللغة الأجنبية	198-187
الخاتمة	202-200
قائمة المصادر والمراجع	213-204
فهرس الموضوعات	216-215

ملخص باللغة العربية:

تهدف هذه الدراسة إلى التعرف على مصطلح التعدد اللغوي، وذلك من خلال الوقوف على ماهيته كما أورده اللغوي الروسي ميخائيل باختين، وكذلك دراسة ما يتفرع عنه أو يتداخل معه من مصطلحات أخرى، لأن هذه الدراسة هي عبارة عن محاولة لتسليط الضوء على جانب من البناء الفني والدلالي للرواية وهي تنوع اللغة وبالتحديد في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ،من خلال تحليلنا لصور اللغة في الرواية،باعتبارها معرضا ثريا لمختلف المستويات اللغوية، حيث كشفت الدراسة عن شيوع ظاهرة التعددية اللغوية والصوتية كميزة أساسية بنى عليها الروائي واسيني الأعرج تيمات عمله، ليكشف عن مأزق الإنسان العربي مع واقعه التاريخي والاجتماعي والإنساني.

Abstract:

This study deals with the term of multilingualism through knowing its concept as reported by the Russian linguist **Mikhaïl Bakhtine**, as well as studying its branches and different terms associated with it, in an attempt to shed light on the technical and semantic aspects of the novel language diversity, through analyzing its language patterns specifically the novel entitled "The Tragedy of The Seventh Night After One Thousand " being considered a rich source for various linguistic levels. The study shows the prevalence of the phonological and linguistic pluralism phenomenon as a basic feature on which the novelist **Wassini Al-Araj** built his work themes. Thus, the problematic of the Arab man appears clearly in his historical, social and human reality.