الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الدكتور مولاي الطاهر

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة تخرج لنيل شهادة ليسانس

بعنوان:

أسلوبية النص الروائي في رواية البيت الأندلسي لوسيني الأعرج
مقاربة تطبيقية في نظرية ميخائيل باختين

من إعداد الطلبة

حبيبس بن عامر

حصـــاد سهام

تحت إشراف الأستاذ

حاكمي لخضر

أعضاء لجنة المناقشة

الأستاذ: بلعـــربي الدين..... رئيســـــا

الأستاذ: حـــاكمي لخضر..... مشرفا مقـررا

الأستاذ: عبيد نصر الدين ..... ممتحنـــا

السنة الجامعية

2019-2018

اللهم صل وسلم على محمد وآل محمد

الحمد لله الذي أنزل القرآن و خلق الإنسان، و علمه البيان و أسلم على أفصح الخلق لسانا، و أحسنهم بيانا، و على آله و صحبه إقرارا، وعرفانا.

قال عزَ وجلَ:

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿الرَّحْمَنُ ﴿1﴾ عَلَّمَ الْقُرْآنَ ﴿2﴾ خَلَقَ الْإِنْسَانَ ﴿3﴾ عَلَّمه الْبَيَانَ ﴿4﴾ صدق الله العظيم

سورة الرحمن، الآيات ﴿1-4﴾

وما ورد على لسان موسى عليه السلام، قوله تعالى.

بسم الله الرحمن الرحيم

قَالَ رَبِّ اشْرَحْ لِي صَدْرِي ﴿25﴾ وَيَسِّرْ لِي أَمْرِي ﴿26﴾ وَاحْلُلْ عُقْدَةً مِنْ لِسَانِي ﴿27﴾ يَفْقهوا قَوْلِي ﴿28﴾ صدق الله العظيم

سورة طه الآيات ﴿25-28﴾

شكر وعرفان

أول شكر يكون للأمجد الذي له نسجد وأيدينا له تمد

فأجابنا ولم يُخيّبنا ... إلى الواحد الأحد

وثاني شكر لأستاذي الفاضل **حاكمي لخضر**

أحييك تحية محبة وسلام

أشهد أنك علّمتنا أن نكون طلاب حرين نقتل الحروف

إحياءً وتحديا

وأن نضحك للصعاب في كل آن ونرفع بأيدينا مشعل العطاء منيرا

أبدا لوجه الله عز وجل

إليكم يا أساتذتنا الأجلاء ... الشكر والتقدير خاصة

وكذا لجنة المناقشة آملين منهم نقاشا بناءً واحتراما متبادلا

إهداء

أريد أن أتقدم لأفراد عائلة احتضنتني علمتني كيف يعيش المرء مرفوع الرأس

علمتني معنى الإخلاص

متى أخلص للمرء وان في صورتك أيتها الأم أنست إن قرب حضور الملائكة

وفي كلامك أيها الأب وجدت حكمة الأنبياء وفي مرح عبدالله وذكاء ابتسام وحشمة فائزة وتهاني عشت سعادة الأخـــــوة

وإلى أصدقائي فيلالي عمار، شريط إبراهيم، بورحلة رفيق، سليم وجلولي عبد الهادي،

وبالأخص غواطي أحمد و حصاد سهام

ومن يحمل أجمل العبارات أخي عمير طيفور.

وإلى من لم تسعهم ذاكرتي

حبيس بن عامر

إهداء

الهي لا يطيب الليل إلا بشكرك ولا يطيب النهار إلا بطاعتك ولا تطيب اللحظات إلا بذكرك ولا تطيب الآخرة إلا بعفوك ولا تطيب الجنة إلا برؤيتك جل جلالك

إلى من بلغ الرسالة وادى الأمانة ...ونصح الأمة ...إلى نبي الرحمة ونور العالمين سيدنا وحبينا محمد صلى الله عليه وسلم .

إلى من علمني العطاء دون انتظار. إلى من احمل اسمه بكل افتخار أرجو من الله أن يمدد في عمره ليرى ثمارا قد حان قطافها

ستبقى كلماتك نجوما اهتدي بها اليوم وفي الغد والى الأبد. والدي العزيز.

إلى ملاكي وقرة عيني. إلى بسمة الحياة وسر الوجود إلى أغلي الحبايب. أمي الغالية:

لعائلتي الكبيرة وأسرتي الصغيرة أخواتي وأخي سيد علي. ببساطة إلى سكان قلبي وأصدقائي وزملائي: عبد الهادي، مصطفى ياسين احمد هنية فوزية أمينة والى خطيبي مرزاق وإلى حبيبتي وغاليتي: صبرينة وإلى الروح التي سكنت الروح الهام .والكتاكيت الصغار محمد. كريمة. الهام. وإسراء. هدو الرحمان. إخلاص. الهاشمي. رانيا. ريهام

إلى بهجتي ومسرحي التي تبعد الدمع عن عيني إيمان

. والى من شارك هذا العمل زميلي وصديقي حبيبس بن عامر

حصاد سهام

مقدمة

مقدمة:

لعل أهم حدث ميز الساحة الأدبية ظهور الرواية الجديدة كنص يستوعب الأنواع الأدبية الأخرى، لتكسر القالب الكلاسيكي المألوف المتميز بالنمطية والجمود، وليدة ظروف هيأت لوجودها وعملت على صقلها.

راحت تشق طريقها وسط ترسبات الذاكرة الإنسانية، وفي مجابهة لعالم الرقمنة والانفتاح على الأخر، استدعي ذلك قالبا جديدا للرواية يواكب المتغيرات الكبرى، يحمل زمام أموره الكاتب في امتحان عسير بين فكي الزمن السابق وانزلاقات نحو الحاضر وجاذبية الحياة ولقد حقق هذا الفن حضورا متميزا استطاع فرض نفسه على الساحة الأدبية مزاحما فن الشعر الذي تربع على عرش المقروئية زمنا طويلا.

إن الرواية الجديدة إذن ميلاد طبيعي، وظاهرة أدبية عصرية كأي ظاهرة حضارية أخرى، اعتنت في مجملها الجدة والابتكار، وهي محاولة صريحة وجادة للتعبير عن تقدم الفكر العالمي والعربي بالخصوص، وتوجيهه الوجهة التي تتماشى مع العصر لمواكبة آخر التطورات، وذلك في مجمل مسيرتها البطيئة خاصة الرواية الجزائرية الجديدة.

كانت التحولات العميقة التي عرفتها الجزائر والتراكمات السياسية والاجتماعية التي طبعت البلاد آنذاك، الدافع الأكبر في ظهورها وتطورها وعلى رأسها الإرهاب، لتكون بذلك مؤرخة لمرحلة العنف بكل تفاصيلها، والحقيقة أن ما مرت به الجزائر لم يكن أقل من كوابيس تعجز اللغة عن وصفه، والأديب المناضل يخاف أن تضيع أفكاره وسط هذا الزخم من الأحداث إلا أن هذا لم يكن مبررا لإقصاء البنية الشكلية للنص الروائي وهذا ما عكسته الروايات، كنصوص إبداعية قادرة على استيعاب الفترة الدموية، وتلقيها بوعي حضاري يؤرخ لها القلم بحبر من دم، وهو ما تجسد في أغلب روايات تلك الفترة الزمنية، فالرواية ذاكرة الإنسان التي تحميه من نسيان وجوده وذاته في خضم هذا

العالم المتسارع الموقد بالحرية والتعبير، الذي لا يهمه من حاضره سوى ماض ترك علامة سوداء في أعماق أعماقه.

الجدير بالذكر أن الرواية في تطور مستمر يتماشى مع الظروف السياسية والحضارية والاجتماعية، فمن رواية الصوت الواحد ذات البناء التقليدي إلى الرواية المتعددة الأصوات، حسب منظور الناقد الروسي مخائيل باختين، والتي اكتشفها في أعمال دوستويفسكي (1821-1881) حيث استطاع أن يحرره من القرارات الوضعية و الإيديولوجية ليربطه بصنف أدبي عريض وهو الصنف الشعبي القديم ذي النكهة الكرنفالية ..... الذي جعل روايات متعددة الأصوات و اللغات وأشكال الوعي. إذا كانت الرواية بورجوازية ملحمة عند هيجل و جورجلوكاتشولوسيانكولدمان، فإن الرواية

عند ميخائيل باختين ذات أصول شعبية، تتمثل في الحوارات السقراطية، و الهجاءات المنيبية، و الروح الكرنفالية، ويعني هذا أن الرواية قد تفرعت عن أجناس شعبية سفلى تحيل على الطبقة الإجتماعية العامة، بمعنى أنه إذا كانت الملحمة، بإعتبارها أدبا جادا، وراء نشأة الرواية، فإن الأدب المضحك و الساخر كان وراء نشأة الرواية حسب ميخائيل باختين، الذي يعتبر الروائي دوستويفسكي رائد الرواية المتعددة الأصوات وأشكال الوعي المستقلة وغير المنتزجة ببعضها، تبتعد عن ذات القامعة و الفكرة المستبدة، لايعترف بالمنطق و القدس و النهائي، بل كل شيئ لديها نسبي و غير مكتمل و محتمل مفتوح للشك، تفسح المجال للصوت الأخر، المفعم بالديمقراطية و حرية الرأي و رأي الأخر، هذا ما نعمل على تلمسه في كتابات واسفي الأعرج بطل علينا برواية وهي البيت الأندلسي.

وفي هذا العمل الروائي الذي يوحي بالحرية، تعدد الآراء مشروعة الإختلاف و التعبير عن الأفكار و القناعات بناء على ما ذكرنا، وقع إختيارنا على موضوع بحثنا هذا المرسوم بأسلوبية النص الرواتي مقاربة تطبيقه باختين في رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج، وذلك بالإجابة على جملة من الأسئلة :

- ماهية الرواية المتعددة الأصوات؟

- ماهي الرواية البوليفونية أو الحوارية؟
- ما المقصود بالتهجين والأسلبة والتنويع و الصخرية و المحاكاة الساخرة و الحوارات الخالصة؟
- كيف تجلت في الرواية البيت الأندلسي لوسيني الأعرج؟

ولتجسيد ذلك إعتمدنا على خطة تشتمل على مدخل، عبارة عن حديث مختصرة عن تعريف الرواية والرواية البوليفونية وفصلين، الأول هو تعريف الأسلوبية لغة و إصطلاحا عن نشأتها و أهم أعلامها و إتجاهات أما الفصل الثاني إستهليناه بالحديث عن مصطلح أسلوبية الرواية ثم إنتقلنا محاولين الكشف عن التعدد الأسلوبي في خطاب الرواية، ثم الخاتمة عبارة عن النتائج المتواصل إليها من خلال هذا البحث.

وقد إعتمدنا على أبحاث وتحليلات بإختينا الخطاب، إلا أنه كأي بحث أعترضته بعض الصعوبات فقد صادفت دراستنا جملة منها إرتبطت بالمستوى النظري والتطبيقي، فالإحاطة بفكر باختين وتقديم دراسة شاملة عنه أمر مستحيل، فبقدر ما تكتشف بقدر ما تبذل من جهد مضاعف في التركيز على ما يقدم، خاصة وأن فكر باختين فكر فلسفي، جدلي، وتأويلي كما عانينا من نقص المراجع والأطروحات العربية ولسنا بهذا ندعي السبق في إقتحام هذا الموضوع إذ هناك دراسات سبقتنا إلى ذلك.

وقبل الإنتهاء من تقدينا لدراسات هذه، نجد من الواجب على الطالب الملخص شكر أيادي الخير والعطاء التي أمدت بالعون المساعدة والنصح والإرشاد.

مدخل

تعريف الرواية:

لغة:

الرواية من ماورد روى، جاء في لسان العرب: روى الحديث والشعر يرويه رواية وترّواه ... ورواية كذلك، إذا كثرت روايته، والهاء للمبالغة في صفته بالرواية ويقال روى فلانُ فلانًا شِعرا إذا رواه له حتى حفظه للرواية عنه. (1)

مَا في معجم الوسيط الراوي جمع رَوَّاة ناقل الحديث، الرواية من يروي الحديث وينقله. (2)

وفي موضع آخر أيضا نقول إن شد القصيدة يا هذا، ولا تقل اروها إلا أن تأمره بروايتها أي باستظهارها (3)

من خلال هذه التعاريف يمكن القول بأن الرواية في معناها المعجمي تدلّ على نقل الحديث أو الكلام، وكذلك معنى الاستظهار والإبانة أي المباشرة.

ب/ اصطلاحا:

يمكن تعريف الرواية في الاصطلاح بأنّها نمط أدبي دائم التحول والتبدّل، يتّسم بالقلق بحيث لا يستقر على حال، وكل عمل روائي يجاهد بدرجات متفاوتة في قوتها ودقّتها الفنية، لكي يعكس عملية التغير الدائبة، بل وحتى الدعوة للتغير في بعض الأحيان وحين يمضي مثل هذا النمط الأدبي مستهدفًا تحقيق هذه الغاية ضمن نطاق شديد التنوع والديناميكيّة (4)

---

1 : بن منظور: لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، د ط، مجلد 1، ج9، ص 1986.

2 : ناصر سيد احمد وآخرون: معجم الوسيط، دار الحياء، التراث العربي، ط1، 1429هـ-2008م، ص 248.

3 : بن منظور: لسان العرب، المرجع السابق ص 1786.

4 : روجر آلن: الرواية العربية مقدمة تاريخية ونقدية، تر: حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، 1997م، د ط، ص 70.

يتضّح لنا في هذا المقول أنّ الرواية تتصف بالحركيّة، وعدم الاستقرار في الآن نفسه.

عرفت الرواية انتشارا واسعًا في القرن العشرين في جميع نواحي المعمورة، وبالتالي أضحت مصطلحا عالميا تتسم بالمفهوم الواسع، إلا أن بعض المعاجم حددتها كالآتي: يقول معجم روبير، الرواية: مؤلف يقوم على الخيال، مكتوب نثرا طويل نسبيا، يعرض ويجسد في وسط معين شخصيات يقدمها باعتبارها واقعية يعرفنا بنفسيتها ومصيرها مغامراتها. (1)

للرواية الجديدة مكونات يمكن حصرها فيما يلي نستعمل مصطلح الرواية الجديدة لتوصيف عناصر شكلية ودلالية موظفة بطريقة بارزة، من دون أن يعني ذلك بالضرورة أن هذه العناصر لم توجد من قبل، في نصوص روائية سابقة زمنيا، إلا أن كيفية توظيفها وسياق إنتاجها يكسبانها دلالة ومختلفين، تبدو معهما "جديدة" بالقياس إلى فت ارت ماضية من تاريخ الرواية. (2)

الرواية جنس أدبي، يتميز عن سائر الأجناس الأخرى في: أنها مزيج من تقنيات أدبية، يستخدمها الكاتب دون قيد أو شرط، أي أنه لا يوجد ما يقيده بالانتقال من وجهة نظر إلى أخرى، فالكاتب حر في إدخال ما يريده من عناصر متنوعة إلى روايته بالطريقة التي يراها مناسبة.(3)

وردت الرواية كذلك في معجم لاروس أنَها مؤلف يقوم على الخيال ويتشكل من محكي مكتوب نثرا ذي طول معين، تكمن أهميته في سرد المغامرات وعرض الأخلاق أو الطبائع وتحليل العواطف والأهواء. (4)

من خلال التعرض لمصطلح الرواية، نقول بأنها تهيمن على الأدب بل خلقت معه إلا أنها تطورت في القرن الثامن عشر، وعرفت انتشارا أكثر مع حلول القرن العشرين.

---

1 : الصادق قسومة: الرواية العربية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، مركز النشر الجامعي، ب ط، ص 01.

2 : محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، كتاب دبي الثقافية يصدر عن منتديات مجلة الابتسامة، الإصدار49، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي، ط1، 2001، ص74.

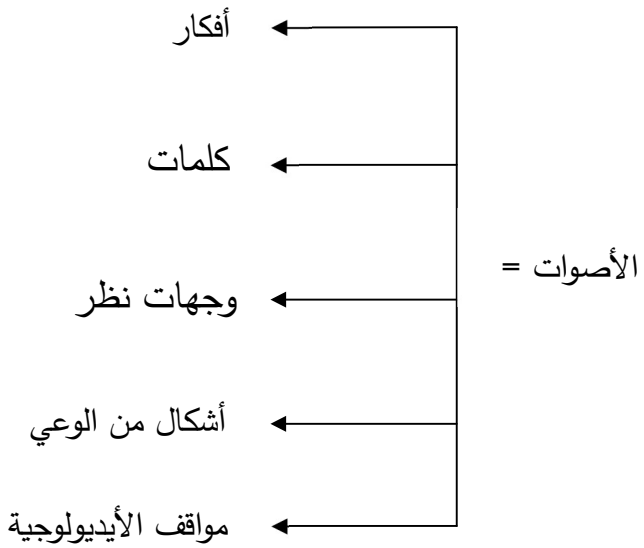
3 : محمد شاهين: آفاق الرواية (البنية والمؤثرات)،"دراسة"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، د ط، ص9.

4 : الصادق قسومة: الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، ص 01.

مفهوم البوليفونية: (Polyphonique)

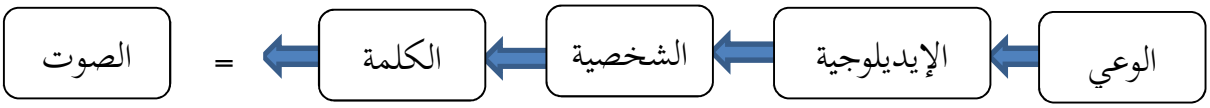
أخذ مصطلحPolyphonique تعدد الأصوات من الموسيقى، فمزج أصوات متعددة داخل النص الروائي الواحد يشبه "المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي"[1]، لكن ما المقصود بالأصوات من الناحية المصطلحية؟

الأصوات التي تحدث ميخائيل باختينMikhaïl Bakhtine عن مزجها، ليست الشخصيات بالذات، وإنما ترتبط بعدة نواحي متعلقة بها ، فباختين – مثلما سن رى في موضع لاحق– لا يركز على تنوع الشخصيات وإنما تنوع أيديولوجياتها، وامت ازجها وقيام حوارية فيما بينها، على هذا فمصطلح الأصوات يحمل هنا معاني متعددة، هي: الشخصيات، أنماط الوعي، الأيديولوجيات، الكلمات، وهكذا فالأصوات: هي الكلمات المحملة بالأيديولوجيا التي تنطق بها الشخصيات انطلاقا من أنماط الوعي المتعددة، فهي تحصيل حاصل لعدة مفاهيم كما يوضح المخططان التاليان:[2]



1: ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص 59.

2: سامية دوادي: صوت المرأة في روايات إبراهيم سعدي، أطروحة دكتوراه مخطوط، جامعة تيزي وزو، الجزائر، ص 47 .



وإذا كان دوستويفسكي من الناحية الفنية "هو خالق الرواية المتعددة الأصوات" [1]فإن اكتشاف هذه الخاصية من الناحية النقدية يرجع إلى ما قبل باختين – مثلما يوضح هو نفسه– وذلك عند النقاد الروس في دراستهم لأعمال دوستويفسكي، حيث قام بتمحيص الدراسات النقدية التي تناولت إبداعه، فاستقى منها محاور موضوعاته، ثم عمل على تطويرها، فهو على سبيل المثال يأخذ من لجروسمان الحوارية، ومن كاوس ربطه البوليفونية بالنظام الرأسمالي، ومن فكوماروفيتش مصطلح تعدد الأصوات، ومن ب. م.إنجلجاردت خصوصية الفكرة عند دوستويفسكي[2]، ليصيغ في النهاية أطروحته القاضية بانفتاح النص وتعالقه مع بنيات أخرى لغوية وثقافية.

والرواية البوليفونية هي رواية "تعدد فيها الشخصيات المتحاورة، وتتعدد فيها وجهات النظر، وتختلف فيها الرؤى الأيديولوجية، بمعنى أنها رواية حوارية تعددية، تنحى المنحى الديمقراطي، حيث تتحرر بشكل من الأشكال من سلطة الراوي المطلق، وتتخلص أيضا من أحادية المنظور واللغة والأسلوب" [3]، فهي ذلك الصراع الأيديولوجي الذي ينحسر فيه دور الراوي فلا يعقب ولا يصدر الأحكام ولا يلقي المواعظ. في مقابل هيمنة الشخصيات التي تتقاطع فيما بينها فكريا مع تمتعها بالحرية في التعبير عن ذاتها، ومحاولتها إعطاء موقف من العالم يناقض المواقف الأخرى، "فليست البوليفونية مجرد تحاور للأصوات داخل الصوت الواحد، بل هي تقتضي أن يحيل كل صوت على

1: ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص 11

2: ينظر: المرجع نفسه، ص ص 21، 47

3: جميل حمداوي: الرواية البوليفونية أو المتعددة الأصوات، الموقع الاكتروني:
/http://www.alukah.net/publications_competitions/0/39038

الصوت الآخر، وأن يحصل الاحتكاك بين الأصوات، وأن يفرز الاحتكاك رؤى متعارضة غير متطابقة"[1]، بحيث يصبح النص مسرحا لصراع فكري لا ينتهي ولا يتحدد إلا في وعي القارئ، الذي يكتسب هو الآخر حرية في بناء تصوره حول الشخصيات واتخاذه موقفا خاصا منها، دون أن يكون للراوي يد في إجباره على تبني رؤية معينة يقول باختين: "ومما يسترعي النظر أن أعمال دوستويفسكي لا تشتمل أبدا على آراء معزولة بذاتها، ولا على وضعيات وصيغ من نمط المواعظ، والحكم، والأقوال المأثورة، الخ التي بإمكانها أن تحافظ على دلالتها المعنوية المفتقرة إلى الخصوصية الفردية حتى في حالة إخراجها من سياق النص وفصلها عن الأصوات" [2]

وترى كريستيفا أن "النص متعدد الصوت polyphonique ليس له أيديولوجية خاصة، لأنه ليس له موضوع أيديولوجي، إنه بمثابة "جهاز" تعرض فيه الأيديولوجيات نفسها، وتستهلك ذاتها أثناء المواجهة" [3] الرواية البوليفونية لا تمتلك أيديولوجيا محددة يحاول النص ترسيخها، فهي صراع بين أيديولوجيات متساوية في العرض ينتهي دون تغليب إحداها على الأخرى.

إن هذه الحرية التي يعطيها الراوي للشخصيات تقترب من السرد الموضوعي الذي جاء به توماشوفسكي، حيث فرق بين سردين أحدهما ذاتي، والآخر موضوعي، أما الذاتي فهو الذي:"لا تقدم الأحداث إلا من زاوية نظر الراوي، فهو يخبر بها، ويعطيها تأويلا معينا يفرضه على القارئ، ويدعوه للاعتقاد به" [4]. وأما السرد الموضوعي هو ما يكون فيه الكاتب "مقابلا للراوي المحايد

1: حسن المؤذن: الرواية والتحليل النصي، قراءات من منظور التحليل النفسي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، دار الأمان، لبنان، الجزائر، المغرب، ط1، 2009، ص 161

2: ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص 137

3: حميد لحميداني: النقد الروائي والأيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص 82

4: حميد لحميداني: بنية النص السردي: من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار لبيضاء، ط1، 1991، ص 74.

الذي لا يتدخل ليفسر الأحداث، وإنما ليصفها وصفا محايدا كما يراها، أو كما يستنبطها في أذهان الأبطال، لذلك يسمى هذا السرد موضوعيا لأنه يترك الحرية للقارئ ليفسر ما يحكى له ويؤوله."

إذا كان المؤلف قد كتب رواية بسرد موضوعي دون أن يشرك أراءه، فهل هذا يعني أنه كتب رواية متعددة الأصوات؟ هل السرد الذاتي مرادف للمونولوجية والسرد الموضوعي مرادف للبوليفونية؟

تطرق باختين لهذه النقطة الخاصة بالسرد الموضوعي، لكن ليس عند الشكلاني توماشوفيسكي، بل عند الكاتب الروسي تشيرنيشيفسكي الذي قرر أن يكتب رواية موضوعية يخلو أريه فيها [1]، وباختين يعترف له بالاقتراب من فكرة تعدد الأصوات دون تلمسها. فهو يعتبر غياب الموقف الأيديولوجي للمؤلف في الرواية الموضوعية أمرا سلبيا، فمؤلف الرواية البوليفونية مطالب بحضور واف لوعيه لا إلغاؤه، بالإضافة إلى إنشائه علاقات حوارية بينه وبين شخصياته الورقية، يقول: "إن وعي مبدع الرواية المتعددة الأصوات يحظ بحضور دائم يعم كل جزء من أجزاء هذه الرواية، وهو حضور فعال إلى أقصى حد في هذه الرواية." [2]، فالموضوعية من سمات البوليفونية، على أن هذه الأخيرة تتجاوزها إلى خصائص أخرى سنتعرف عليها لاحقا كثيرا ما يربط النقاد بين تعدد الرؤى السردية بالمفهوم البنيوي وبين البوليفونية، مثلما يوضح جميل حمداوي:" تنبني الرواية البوليفونية على تعدد المنظورات السردية ووجهات النظر (الرؤية من الخلف– الرؤية الداخلية – الرؤية من الخارج)" [3] فهل يعتبر تعدد الرؤى السردية عاملا حاسما للحكم على الرواية بالبوليفونية؟

إن وجود زوايا رؤية متعددة في الرواية: الرؤية من الخلف، الرؤية مع، الرؤية من الخارج، لا يقضي حتما بوجود البوليفونية، فتعدد الأصوات يخص وعي الشخصيات وأيديولوجيتها، فالذي يهم باختين ليس وجود رؤى سردية متعددة، بل وجود منظوارت أيديولوجية متعددة وقيام تأثير متبادل

1: ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص 93.

2: المرجع نفسه، ص .96

3: جميل حمداوي: الرواية البوليفونية أو المتعددة الأصوات.
/http://www.alukah.net/publications_competitions/0/39038

فيما بينها، فالمؤلف في النص المونولوجي قد يوظف رؤى سردية متعددة، لكنها تخدم منظوره الأيديولوجي هو، فـ"لا يلبث أن يعمل في الخفاء على توجيه القارئ نحو مركز واحد للرؤية عاملا بذلك على طمس معالم التوزيع المتكافئ للمواقف، ذلك الذي كان قد بدا مهيمنا خلال قسم كبير من العمل" [1]، أما المؤلف في الرواية البوليفونية فقد يوظف رؤية سردية واحدة، لكن يسحب نفسه بعيدا تاركا المجال لشخصياته لتحتل مضمار النص وتعبر عن مواقفها بما يخدمها هي، فالبوليفونية تخص الحرية التي يمنحها الراوي للشخصيات في التعبير عن أريها دون التوجيه أو التعقيب أو التصحيح الأيديولوجي. وهذا ما نجده في رواية "إرهابيس" حيث تعتمد على رؤية سردية واحدة وهي "الرؤية مع"، لكنها تتميز بتباين المنظورات الأيديولوجية.

هل وجود صراع إيديولوجي في النص هو الذي يحقق البوليفونية؟

وجود الحوار والجدال أمر بديهي في أي رواية، لكن الذي يميز الرواية متعددة الأصوات هو انتهاء ذلك الحوار بطريقة ديمقراطية، أو انتهائه على مستوى شخصيات الرواية فيما بينهم، لا على مستوى المؤلف الذي يختم ذلك الحوار بفكرته، فقيامه بهذا الأمر يحول التعدد إلى الأحادية، فإذا كان الصراع و"التعارض في الرواية لا يجري بين قوى متكافئة ومتساوي الحضور فإنه لا يمكن أن يصنع حوارية Dialogisme، ولكنه سيبقى محصورا في نطاق ما يمكن أن نسميه فقط حوارا Dialogue" [2]وهو ما سماه باختين بالحوار الخالص، فمهمة المؤلف تقتصر على خلق صراع إيديولوجي، لكن ليست مهمته أن ينهيه بطريقة سلمية، أو أن يغلب رأيا على آخر، فهو مطالب "بإفساح المجال أمام كل واحدة من وجهات النظر المتصارعة لأن تبلغ أقصى قوتها و إلى أقصى مداها ولتبلغ أقصى درجات الإقناع."[3]

1: حميد لحميداني: أسلوبية الرواية، منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989، ص 42.
2: المرجع نفسه، ص 51
3: ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص 98.

أما فيما يخص العرض والسرد، فإن البوليفونية يمكن أن تستفيد من كلا النمطين، حيث تظهر في العرض من خلال الحوار المباشر بين الشخصيات، وتظهر أيضا في السرد حيث يمتزج في سياق سردي واحد خطابان أحدهما للراوي والثاني للشخصية، وهو ما يسمى بالخطاب غير المباشر، والخطاب غير المباشر الحر، وهو يقترب من التهجين الذي تعرض له باختين في التعدد الأسلوبي.

كما أن البوليفونية لابد أن تكون في النص السردي الواحد وهذا ما يتلاءم مع مقاربة باختين النصية، وتخص النص لا المؤلف، فالنص هو الذي يجب أن يحمل هذا التعدد وليس أعمال المؤلف المتنوعة. ويظهر ذلك من تحليل باختين لأعمال شكسبير [1]، حيث يرى أن مجمل أعماله تتسم بالبوليفونية، لكنها تغيب داخل العمل المسرحي الواحد، وهو الشرط الذي ي اره لازما لإقرارها.

وعليه فالبوليفونية تتطلب: تعدد الشخصيات، تعدد أنماط الوعي، تعدد الأيديولوجيات، التعدد اللغوي.

1: ينظر: المرجع نفسه، ص 50

الفصل الأول

ماهية أسلوبية

المبحث الأول: مفهوم الأسلوبية وأهم اتجاهاتها.

المطلب الأول: مفهوم الأسلوبية.

الأسلوبية هي المقابل للمصطلح الأجنبي (stylistique)، وهو دال مركب من الجذر الأسلوب (style) واللاحقة (ية) (ique)، " ودلالة الأسلوب نسبية ، فهو ذو بعد إنساني ذاتي ، وأما اللاحقة فتتصل بالبعد العلمي العقلي ، وبالتالي الموضوعي ، و يمكن فك الدال الاصطلاحي إلى مدلوله عما يوافق عبارة علم الأسلوب (science de style) وبذلك تعرف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب "[1].

وتجدر الإشارة إلى أن العديد من الدراسات تستعمل مصطلح الأسلوبية مثل: دراسات منذر عياشي وخاصة عند ترجمته لكتاب (الأسلوبية) لبيير جيرو، وعبد السلام المسدي في كتابه (الأسلوب والأسلوبية)، وأما مصطلح علم الأسلوب فهو الذي تعامل به شارل بالي واستخدمه صلاح فضل في كتابه (علم الأسلوب) وشكري عياد في مؤلفه (مدخل إلى علم الأسلوب).

يلاحظ الباحث في حقل الأسلوبية تباين الباحثين في تحديد مفهوم ثابت لها، وكذا افتراقهم في معاملة الأسلوبية، والتعريف بها كعلم أو منهج أو حقل، ويرجع ذلك لاختلاف رؤى الباحثين والنقاد ومشاربهم الفكرية، رغم ذلك فكلها تجتمع على اعتماد المنهج اللغوي حسب التصور اللساني الحديث لذا يمكن أن نفرق بين اتجاهين عامين لتحديد مفهوم للأسلوبية:

الاتجاه الأول ينطلق في تحديد مفهوم الأسلوبية من ماهيتها وأهم خصائصها، أي من كونها منهجا له حدوده و أدواته الإجرائية، فحسب دولاس " الأسلوبية تعرف بأنها منهج لساني "[2]وهي

1 : عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، طرابلس- ليبيا، ط3، د.ت، ص 34.
2 : المرجع نفسه، ص 48.

" لسانيات تعنى بحمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصوص " حسب ريفاتير[1] ، أو هي " علم موازٍ للسانيات وليست فرعا منها "كما صرح بذلك ستيفن أولمان ، مادامت الأسلوبية تتخذ منظورا متميزا عن منظور اللسانيات.[2]

المفاهيم السابقة للأسلوبية تثبت للسانيات سلطانا على الأسلوبية إلا أن المفهوم الذي قدمه أولمان يبوئ الأسلوبية طاقة تجر اللسانيات نحو ممارسات متجددة، وفي ذلك إثبات لاستقلال الأسلوبية عن اللسانيات استقلالا ذاتيا. [3]

أما الاتجاه الثاني فينطلق في تحديد مفهوم الأسلوبية من خلال وظيفتها، ومن هنا تتعدد زاوية النظر لوظيفة الأسلوبية، ومعها تختلف المفاهيم التي تكون عادة قاصرة على جوانب دون أخرى.

أ- فهي بحث في لغة النص، إذ يرى دولاس أن " الأسلوبية بحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب [4] "و جاكبسون يعتبرها بحثًا عمّا يتميز به الكلام الفني عن باقي مستويات الخطاب أولاً وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا "[5].

ب- وهي وصف للغة النص، حسب طرائق مستقاة من اللسانيات _ كما يرى ميشالرأيفي_ أي وصف لغة النص باستخدام الإجراءات اللسانية من تقطيع فونيمي و مورفيمي، وغيرها من الأدوات اللسانية .

1: المرجع نفسه، ص49.

2: بنى الأسلوبية، حسن ناظم، ص ،26.

3: عبد السلام المسدي، المرجع السابق، ص 48.

4 : المرجع نفسه، ص34.

5 : المرجع نفسه، ص 37.

ج- هي دراسة للغة النص، وفيها تدرس اللغة ضمن نظام الخطاب من خلال دراسة الخصائص اللغوية التي يتحول عبرها الخطاب من سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية الجمالية حسب تصور أولمان.[1]

فمفاهيم هذا الاتجاه مرتبطة بشكل منطقي، وعبر اجتماعها تحدد مفهوم كلي للأسلوبية من الزاوية الوظيفية، فالأسلوبية: بحث في لغة النص من خلال مستوياتها المختلفة بما تحمله من قيم أسلوبية، ثم وصف هذه القيم، وأخيرا دراسة النتائج المحصل عليها.

المطلب الثاني: أهم الاتجاهات الأسلوبية:

وما دامت الأسلوبية هي الدرس العلمي للغة الخطاب، فإنها أيضا موقف من الخطاب ولغته وهذا ما جعل الدرس الأسلوبي متعدد المذاهب والنظريات والمدارس التي استفادت من الدرس اللساني الذي سنه " سوسير " فمنه: أسلوبية التعبير، أسلوبية الفرد، البنيوية، الإحصائية، وأخيرا الوظيفية[2].

أولا: الأسلوبية التعبيرية (الوصفية):

وأشهر من مَثّلها " شارل بالي " مؤسس علم الأسلوب، ومن مميزات هذا الاتجاه أنه يدرس العلاقة بين الصيغ والفكر (علاقة الشكل مع التفكير)، وهي تتناسب مع تفكير القدماء، وهي لا تخرج عن نطاق اللغة ولا تتعدى وقائعها، ويعتد فيها بالأبنية اللّغوية ووظائفها داخل اللغة، فهي وصفية بحتة[3]

---

1 : عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 48.

2: بداش حنيفة، الأسلوبية الوظيفية وموقعها من كتاب البيان في روائع القرآن لتمام حسان، رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة 2008، ص45.

3: مقالات في الأسلوبية، منذر عياشي، منشورات اتحاد الكتاب العرب ط1، 1990 ص 73-74.

وهكذا تصبح أسلوبية التعبير دراسة لقيم تعبيرية وانطباعية خاصة بمختلف وسائل التعبير التي في حوزة اللغة، وترتبط هذه القيم بوجود متغيرات أسلوبية، أي أنها ترتبط بأشكال مختلفة للتعبير عن فكرة واحدة، وهذا يعني وجود مترادفات للتعبير عن وجه خاص من أوجه الإيصال [1] وهذا ما عبر عنه" تمام حسان" والبلاغيين العرب القدماء: بأن الوجه البلاغي هو التعبير عن فكرة واحدة بمبان مختلفة، أي تعدد المباني للمعنى الواحد [2]، وهذا يدل على التعابير المتعددة أو الأوصاف المتعددة للمعنى الواحد.

ويلاحظ هنا نوع من التداخل والتخارج بين الأسلوبية والبنيوية، على اعتبار أن الأولى اشتقت من الفكر اللغوي والأدبي، متأثرة بذات الاتجاهات التي ساهمت في تشكيل البنيوية، وبالتالي فهناك ن وع من الترابط بين الألسنية من ناحية واتجاهات دراسة الأساليب التعبيرية من ناحية ثانية، على أنه من الظريف أنّ "بالي"كان يعنَى بالمظهر اللّغوي للأسلوب خارج نطاق الأدب ويركز على الجانب العاطفي في تشكيل سمات مميزة للأساليب اللّغوية [3].

وقد بين " بالي " موضوع الأسلوبية بأنها: " تدرس الأسلوبية وقائع التعبير اللّغوي، من ناحية مضامينها الوجدانية. والملاحظ أن" بالي" رغب عن التقسيم المألوف للظاهرة الكلامية ويصنف الواقع اللغوي تصنيفا آخر، إذ يرى الخطاب نوعين: " ما هو حامل لذاته غير مشحون البنية، وما هو حامل للعواطف والخلجات " وتبعا لذلك حدد حقل الأسلوبية بظواهر تعبير الكلام، وفعل ظواهر الكلام على الحساسية [4].

1: الأسلوبية، بيير جيرو، دار الإنماء الحضاري، سوريا، ط 2، 1994، ص 34.

2: الأسلوبية الوظيفية وموقعها، المرجع السابق، ص45.

3: صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، ط1- د.ت، ص 105.

4: الأسلوبية، بيير جيرو، مرجع نفسه، ص 34.

وذاك المضمون هو الذي تنبغي دراسته عبر العبارة اللّغوية (مفردات وتراكيب) دون بحث خصوصيات المتكلم، لأنها من اختصاص البحث الأدبي والأسلوبي لا الأسلوبية، التي هي جزء من الدراسة اللسانية العامة، كما غض النظر عن استخدام المؤلف للقيم التعبيرية ولا يتساءل عن خواص الشخصيات والمواقف أو إيقاع العمل الأدبي[1] ، إذ يعده- الأسلوب- واحدا من علوم اللغة كعلم الأصوات، التراكيب والصيغ، فدعا إلى عدول علم اللغة عن المنهج التاريخي واعتماد التلقائية الطبيعية المتكلمة، وهذا عين المنهج الوصفي لاعتماده الآنية، ويكون بهذا قد خالف بعض مقولات الأسلوبيين الألمان الذي يعدون الأسلوب: بأنه الخصائص التي تميز لغة ما، إذ كانت اهتماماتهم تنحصر في تحديد السمات اللغوية العامة، ورأى بالي " أن هذه السمات العامة بعيدة عن واقع الاستعمال اللغوي " [2]، الذي تخضع له اللغة.

ثانيا: الأسلوبية التكوينية (الفردية، أسلوبية الكاتب):

يعتبر هذا التيار المرحلة الحاسمة في تأسيس أسلوبية أدبية تتخذ من النص الراقي موضوعاً لها، وتنفذ من بنيته اللغوية وملامحه الأسلوبية إلى باطن صاحبه ومجامع روحه، لهذا تعتبر منعرجًا حادًا بالقياس إلى مرحلة البدايات مع عالم الأسلوب " شارلبالي ".

وعلى هذا يمكن اعتبار انفجارها كردة فعل على الأسلوبية التعبيرية، وهي في الواقع نقد للأسلوب، ودراسة لعلاقات التعبير مع الفرد أو المجتمع الذي أنشأها واستغلها، وهي بهذا تكون "دراسة تكوينية "، وليست معيارية أو تقديرية فقط، كما تهتم بالأسباب ولهذا كانت أسلوبية "للأسباب" وتنتسب إلى النقد الأدبي وممثلها البارز " ليو سبيتزر " الذي بفضله تطورت النظرة إلى

1: محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، ط1، 1989، ص 78.

2: الأسلوبية وتحليل الخطاب، نور الدين السد، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ط1،1997، ج1، ص61.

علم الأسلوب وإمكانية الإفادة منه في دراسة النصوص الأدبية، حيث أقام جسرًا بين الدراسات اللغوية و الأدبية و أسس الأسلوبية المثالية[1] .

ويكون سبيتزر بذلك قد أحدث تحولاً أساسيا وجوهريا في الإفادة من اللغة في دراسة الأسلوب الفردي للأديب، من خلال اعتماده على الكشف عن ملمح أو ملامح لغوية تشكل ظاهرة أسلوبية[2] ، وترصد أسلوبيته علاقات التعبير بالمؤلف، ليدخل من هذه العلاقة في بحث الأسباب التي يتوجه بموجبها الأسلوب وجهة خاصة، وأنّ أسلوبيته تبحث عن روح المؤلف في لغته، ومن هنا اتسمت بالمزج بين ما هو نفسي، وما هو لساني.

وما يمكن ملاحظته أن " سبيتزر " قد بنى أسلوبيته على مرتكزات عدة:

أولها أنّ النقد يجب أن ينطلق من العمل الأدبي نفسه، والآخر أنّ الأسلوبية يجب أن تكون نقدًا قائمًا على التعاطف مع العمل وأطرافه الأخرى، وتحليله الأسلوبي يقوم على تحليل أحد ملامح اللغة في النص الأدبي، وأنّ عملية التحول إلى الأثر الأدبي تكون من خلال الحدس القائم على الموهبة والدربة والتجربة، ويبقى أن السمة المميزة للأسلوبية تكون عبارة عن تفريغ أسلوبي فردي، أو هي طريقة خاصة في الكلام[3] .

فاتجاهه قائم على الذوق الشخصي مع الحرص على أن يعكس المثيرات التي تصل من النص إلى القارئ، وبهذه الفكرة يصبح " سبيتزر" داعية للتفسير الأسلوبي المنبثق من الجزء والمنطبق على الكل باعتبار النصوص الأدبية وحدات متفردة متجانسة، كما أضاف مبدءًا آخر وهو ضرورة تعبير الأسلوب عن روح الكاتب و كوامنه[4] .

---

1 – تمام حسان، الأسلوبية الوظيفية وموقعها من كتاب البيان في روائع القرآن، ص 48.

2 – موسى ربابعة ، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، دار الكندي للنشر والتوزيع ، عمان– الأردن ، ط2003 1 ، ص:12.

3 – المرجع السابق. ص،13.

4 – الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة السورية. ص 92-93.

فسبيتزر قام بمحاولة جادة مبكرة لربط علم اللّغة بتاريخ الأدب، وهو مبدأ جوهري في علم الأسلوب – إن صح التعبير – إذ دفع ورفاقه بالدراسات الأسلوبية خطوات إلى الأمام وكانت لهم وقفات لامعة في المفاهيم الأدبية، بالإضافة إلى عقليتهم الحديثة ونزعتهم الإنسانية التي يصعب توفيقها مع الملاحظة المنظمة الدقيقة والتحديد اللازم للبحث العلمي.[1]

وفيما يلي نجمل خصائص ومميزات أسلوبية الفرد بصفة عامة:

هي في الواقع نقد للأسلوب، ودراسات لعلاقات التعبير مع الفرد، أو مع المجتمع يمكن اعتبارها دراسة تكوينية وليست معيارية ولا تقريرية، إذا كانت" أسلوبية التعبير" تدرس الحدث اللساني المعتبر لنفسه، فإنّ أسلوبية الفرد تدرس هذا التعبير نفسه إزاء المتكلمين[2] .

ثالثا: الأسلوبية البنيوية:

لقد أشار "سوسير " في محاضراته إلى أهمية الفصل بين " اللغة " من حيث هي نظام مستقر، و بين اللغة من حيث هي تعبير لغوي، كما كانت فكرته عن اللّغة بوصفها منظومة عناصر لا توصف بحد ذاتها، بل من خلال تقابلها، مع عناصر أخرى، باعثا لنشوء البنيوية، إن "سوسير" لم يستعمل مصطلح البنية لكن من جاءوا بعده أخذوا ينظرون إلى اللغة على أنها بنية أو نظام عناصره المختلفة يعتمد بعضها على بعض، و وجود هذا النظام مهم بالنسبة لفهم كلُّ تغير لغوي، و الدور الذي تقوم به اللغة في المجتمع [3] .

لقد غدت – البنية – صاحبة السيادة، و لهذا فإنها ليست مجرد تعبير عن ذلك الكل الذي لا يمكن رده إلى مجموع أجزائه بل هي تعبير عن ضرورة النظر إلى" الموضوع"، على أنه نظام أو نسق ، حتى يكون في الإمكان إدراكه أو التوصل إلى معرفته، مع الاعتقاد بأنّ النسق أعم من البنية ،

1: الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة السورية، المرجع السابق، ص 109.

2 : الأسلوبية الوظيفية وموقعها من كتاب البيان في روائع القرآن لتمام حسان. ص 51.

3: علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، محمد السعران، دار النهضة، بيروت– لبنان، د.ت. ص 342.

و النسق البني وي مظهر من مظاهر النسق العام ، إذ قد يكون النسق مغلقا أو مفتوحا كما هو الشأن بالنسبة إلى المناهج النقدية كالسيميائيات و التأويليات المعاصرة ، فالبنيوية تملك تصورا معينا للنسق، لا يرقى إلى درجة الإطلاق، و مهما يكن فإنّ "سوسير "كان أكثر اللسانيين شغفا بالنسق.[1]

واستنادا إلى الأصول النظرية للبنيوية، فلا تستطيع اللسانيات الحديثة أن تفوت على نفسها فرصة طرح الأسلوب، ولهذا استخدمت مصطلح " البنية"، لكي تظهر أنّ القيمة الأسلوبية للإشارة تتعلق بمكانها ضمن النظام.

فالأسلوبية البنيوية و استنادا إلى ما سبق تعني تحليل النصوص الأدبية بعلاقات التكامل والتناقض بين الوحدات اللغوية المكونة للنص، و بالدلالات الإيحائية التي تنمو بشكل متناغم كما عبر عنها مارسيل كروزو تنغيم " أوركسترالي " في كتابه " الأسلوب و تقنياته"، و هي تتضمن بعدا ألسنيا قائما على علمي المعاني و الصرف و علم التراكيب لكن دون الالتزام الصارم بالقواعد، ولذلك فهي تدرس ابتكار المعاني النابع من مناخ العبا ارت المتضمنة للمفردات [2]، إذ يؤكد أنها دراسة ... المعاني من العبارات المتضمنة للمفردات أي المكونة لها.

رابعا: الأسلوبية الوظيفية:

إنّ ما يلمس في الانتقادات التي كان يوجهها اللسانين، ومنهم " جورج مونان " إلى بعض النقاد البنيويين انطلاقا من الركيزة المعرفية التي شيدت عليها اللسانيات صرحها، كما هي لدى" سوسير" و" بلومفيلد " وتتمثل في إقصاء الدلالة، ودراسة المعنى من حقلها، وهذه من الصعوبات التي واجهت البنيوية الأدبية وهي تقترب من النصوص بمرجعية لسانية فكان على النقد

1: تمام حسان، مرجع سابق، ص 52.

2: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد العربي، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، ط1-1992، ص180.

البني وي أن ينتقل من النسق المحايث إلى النسق المفتوح، والذي ينبغي أن يحتوي الدلالة ويقربها من المحايثة التي ينشدها.[1]

و إذا كانت اللسانيات الوظيفية تنظر إلى الدراسة اللسانية نظرة وصفية، و تؤكد الطابع الصوتي للسان، مخالفة في ذلك " المنهج الفيلولوجي " الذي كان يركز على الكتابة بدل الصوت، و تنطلق من الفكرة التي مؤداها بأنّ اللسان مؤسسة اجتماعية، فإنها تنفرد عن اللسانيات العامة، والتي أرسى" سوسير "دعائمها، في كونها تركز على الطابع الوظيفي للغة[2] يتبنى هذا الإجراء عصبة غير قليلة من الدارسين و منهم " أندري مارتيني" الذي جعل الدراسة التركيبية الوظيفية تبلغ مرحلة متميزة من مراحل تطورها، حيث كان جادا في استثمار النتائج العلمية المحققة في مجال الدراسة " الفيلولوجية " استثمارها واسعا، و كان ذلك إدراكا منه لأهمية الدراسة التركيبية الوظيفية في حقل الأصوات، وهذه المدرسة الوظيفية تحاول الكشف عن ما إذا كانت كل القطع الصوتية التي يحتوي عليها النص تؤدي وظيفة التبليغ أم لا. [3]

ولقد أجمل مارتيني الوظائف في:

- ❖ وظيفة الإبلاغ والتواصل.
- ❖ وظيفة التفكير.
- ❖ وظيفة التعبير الذاتي.
- ❖ الوظيفة الجمالية.

ولعل أهم هذه الوظائف_ حسب مارتيني _ الوظيفة التواصلية [4] .

1: القراءة النسقية: سلطة البنية وسلطة المحايثة، أحمد اليوسف، منشورات الاختلاف، ط1-2003، ج1/ص 70.

2: الأسلوبية الوظيفية وموقعها من كتاب البيان في روائع القرآن لتمام حسان. ص 59.

3: مبادئ في اللسانيات، خولة طالب الإبراهيمي، دار القصبة للنشر-الجزائر، ط1 - 2000. ص86.

4: القراءة النسقية: سلطة البنية وسلطة المحايثة، أحمد اليوسف. ص 120.

أما حلقة " براغ " (المدرسة البنيوية الوظيفية) فقد كان لها فضل كبير على كثير من الاتجاهات اللسانية التي أتت بعدها، حيث حاول بعض أعضائها توسيع مدارك النسق، بإخراجه من الإطار اللساني المحدود إلى الإطار الأدبي الواسع، فكانت جهود" رومان جاكبسون " بارزة في هذا المجال، و من أهم المبادئ التي تجسد الاتجاه الوظيفي لهذه المدرسة: اعتبار اللغة نظاما لوسائل الاتصال، وكل عناصر اللغة تخدم هذه الوظيفة، كما أنّ التقسيم الوظيفي للجملة يوضح كيفية ربط الجملة بالموقف الكلامي الذي تنشأ عنه، كما أن موضوع الكلام –حسب "ماتيزيوس " يجب أن يكون معلوما من قبل السامع لتحقيق عملية تواصل سليمة.[1]

خامسا: الأسلوبية الإحصائية:

قال بيير جيرو: " إن الإحصاء لا يتوانى عن فرض نفسه أداة من الأدوات الأكثر فاعلية في دراسة الأسلوب "[2] . وكما هو معلوم فقد استوطن الإحصاء سائر الحقول المنهجية في سياق غزو العلوم التجريبية ومناهجها للعلوم الإنسانية والاجتماعية، ووجد الإحصاء لنفسه منافذ متعددة في دراسة الظواهر الأدبية، لذا ظهر منهج أسلوبي إحصائي:" يحاول أن يصل إلى تحديد الملمح الأسلوبي للنص عن طريق الكم، وهي بالتالي تقوم على أبعاد الحدس لصالح القيم العددية "[3]، أي الوصول إلى الحدس الأسلوبي عن طريق العدد.

لقد استحسن الكثيرون دخول الدراسة الإحصائية إلى مجال علم الأسلوب باعتبار إن البعد الإحصائي في أي علم يعد أحد المعايير الموضوعية التي يمكن من خلالها تشخيص الأساليب وتمييز الفروق بينها.

1: الأسلوبية الوظيفية وموقعها من كتاب البيان في روائع القرآن لتمام حسان. ص 61.

2: الأسلوبية، بيير جيرو. ص 86.

3: علم الأسلوب كاتجاه نقدي وعلاقته بالإحصاء، عايدة سعدي، مجلة جدارية الثقافية – الأردن. ص 02.

المبحث الثاني: نشأة الأسلوبية و أهم أعلامها.

المطلب الأول: نشأة الأسلوبية:

استخدم مصطلح الأسلوبية منذ الخمسينات وأريد به " منهج تحليل للأعمال الأدبية يقترح استبدال الذاتية والانطباعية في النقد التقليدي بتحليل موضوعي أو علمي للأسلوب في النصوص الأدبية "[1]

لم يظهر مصطلح الأسلوبية (ST YLISTICES) إلا في بداية القرن العشرين عندما ظهرت الدراسات اللغوية الحديثة وخاصة منها الثورة التي أحدثتها لسانيات دي سوسير في مجال الدرس اللغوي ومدى تأثيره فيما بعد في الدراسات النقدية والأدبية، حيث رفضت مجموعة من اللغويين " اعتبار اللغة جوهرا ماديا خاضعا لقوانين العالم الطبيعي الثابتة إذ أنها خلق إنساني ونتاج للروح البشري تتميز بدورها كأداة للتواصل ونظام من الرموز المخصصة لنقل الفكر، فهي مادة صوتية لكنها ذات أصل نفسي واجتماعي " [2]

ويجمع الدارسون على أن مولد علم الأسلوب كان في إعلان العالم الفرنسي (جوستاف كويرتنج) عام 1986 في قوله: "إن علم الأسلوب الفرنسي ميدان شبه مهجور تماما حتى الآن، فواضعوا الرسائل يقتصرون على تصنيف وقائع الأسلوب التي تلفت أنظارهم طبقا للمناهج التقليدية. لكن الهدف الحقيقي لهذا النوع من البحث ينبغي أن يكون أصالة في التعبير الأسلوبي أو ذاك، وخصائص العمل أو المؤلف التي تكشف عن أوضاعها الأسلوبية في الأدب.

1: محمد عبد المنعم خفاجي، وآخرون، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الأولى، 1412 هـ، 1992م، القاهرة، ص 11.

2: صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية للكتاب، الطبعة الأولى، 1985، القاهرة، ص 10.

كما تكشف بنفس الطريقة عن التأثير الذي مارسته هذه الأوضاع. ولشد ما نرغب في أن تشغل هذه البحوث أيضا بتأثير بعض العصور والأجناس على الأسلـــوب، وبالعلاقات الداخلية لأسلوب بعض الفترات بالفن وبشكل أسلوب الثقافة عموما " [1]

ومن بعد جهود فردينان دي سوسير جاء خليفته في البحث اللغوي، شارل بالي (CHARLE / BALLY) (1865/ 1947) ويعد بالي مؤسس علم الأسلوب في المدرسة الفرنسية نشر عام 1902 أول كتبه في علم الأسلوب الفرنسي ثم أتبعه من بعد ذلك بدراسات أخرى أسس بها علم أسلوب التعبير ، فيعرفه على أنه " العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة وواقع اللغة عبر هذه الحساسية " [2]

ومنذ سنة 1941" عبر ماروزو عن أزمة في الدراسات الأسلوبية، وهي تتذبذب بين موضوعية اللسانيات ونسبية الاستقراءات وجفاف المستخلصات.

فنادى بحق الأسلوبية في شرعية الوجود ضمن أفنان الشجرة اللسانية العامة "[3] ثم ألقى ر . جاكبسون (R . JAKOBSON) محاضرة حول " اللسانيات والإنشائية في سنة 1960. بجامعة إنديانا بالولايات المتحدة الأمريكية خلال ندوة عالمية حضر إليها أبرز اللسانيين ونقاد الأدب وعلماء النفس وعلماء الاجتماع. وكان محورها (الأسلوب)، بشر يومها بسلامة إقامة الجسر الواصل بين اللسانيات والأدب " [4]

1: صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 12.

2: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب ، الطبعة الثانية ، 1982، طرابلس ليبيا ، ص 22

3:3/ المرجع نفسه، ص 22.

4:/ المرجع نفسه، ص 23.

ثم أصدر تودوروف من بعد ذلك أعمال الشكلانيين الروس مترجمة إلى الفرنسية، وفي عام 1929أكد الألماني ستيفن أولمان (Stephan olman) استقرار الأسلوبية كعلم لساني نقدي إذ يقول:" إن الأسلوبية اليوم هي من أكثر أفنان اللسانيات صرامة، على ما يعتري غايات هذا العلم الوليد ومناهجه ومصطلحاته من تردد، ولنا أن نتنبأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد الأدبي واللسانيات معا." (1)

والبحوث الأسلوبية التي تتناول النصوص الأدبية يجب أن تستوفي " دراسة الأسلوب في مستوياته اللغوية، باستخدام المقولات المتصلة بالأدب، وبالعلوم الفلسفية، والاجتماعية والتاريخية ولعل نموذج العلاقة بين النظرية والبحث هنا لا يخلو من إشكالات في مجال الأسلوب، تشبه ما وجده العلماء من علاقة بين علمي اللغة النظري والتطبيقي، ولا يمكن إقرار هذه العلاقة مالم تقم على أساس البحث الأسلوبي مثله في ذلك مثل البحث اللغوي التطبيقي يستمد بعض مقولاته من اللغة والأدب من جانب، واللغة والحياة من جانب آخر." (2)

1: صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 24.

2:/ المرجع نفسه، ص 100.

المطلب الثاني: أعلام الأسلوبية في الغرب:

من نقاد الأسلوبية . والذين أسهموا في الدراسات المعاصرة التي تخصها . و أرسوا دعائمها في ميدان الدراسات اللغوية في الغرب: شارل بالي Charles Bally (1865- 1947)، بوفون Buffon (1707- 1788)، جيل ماروزو J/Marouzou، مرسال كريسو Marcel Cressot(اللذان توسعا في اتجاه بالي التعبيري) كروتشه Bendetto Croces(1866. 1956) الإيطالي ، وكارل فوسلير Karlvossler(1872 .1949) الألماني، وليو سبتزر leo spetzer (1887 . 1960) النمساوي، حيث يمثل هؤلاء الثلاثة الأسلوبية الفردية (أسلوبية الكاتب)، و أريخ يورباخ Erhch aurbach (1892 . 1957) الألماني الذي قام هو وسبيتزر بأعمال متميزة في ألمانيا، ثم عملا في الجامعات التركية أثناء الفترة النازية ثم استقرا في أمريكا . ورومان جاكبسون Roman Jakobson الروسي (ولد سنة 1896) الذي هاجر إلى أمريكا واستقر فيها والتقى بليفي شتراوس levi Stauss هناك ، حيث ألقى محاضرة في جامعة إنديانا سنة 1960 في ندوة كان محورها " الأسلوب " ، وأكد فيها الصلة بين علم اللغة والأدب ، وميشال ريفاتيرMichael riffaterre، ورولان بارت Roland Barthes الفرنسي (1915) ، ويمثل هؤلاء الثلاثة اتجاه الأسلوبية البنيوية (الوظيفية) وأوستن وارين الأمريكي الذي ولد عام 1899، ورينيه ويليك Rene wellek النمساوي الذي ولد سنة 1903، واستقر في أمريكا ، وقام الاثنان بتأليف كتاب " نظرية الأدب " وجورج مونان George Mounin، الفرنسي ولد عام 1910، وستيفن أولمان StephanOlman الإنجليزي (1914) وهو الذي بارك استقرار الأسلوبية علما ألسنيا سنة 1969، وجريماس greimas، اللتواني (1917) وميشيل فوكو Michel faucault، (1926)، وفريدريك دي لوفر F . de Loffre الفرنسي، الذي أصدر سنة 1970 كتاب الأسلوبية والشعرية الفرنسية ، وجان ستاروبنسكي Jean Starobinsky (1890 . 1938) ، وي . موكاروفسكي J Moharovesky. الذي كان منظرا في مجال الأدب ، وضمن حلقة براغ التي ضمت عددا من

العلماء مثل : جاكبسون، وس كارسيفسكي S. Karcevskij،(1884. 1955) و ن . تروبتسكوي N . Trubetzkoy (1890 . 1938) وف . ماثيسيوس V.Mathesius وب . هافرانيك hafranek (1882-1945) و ب . ترنكا B . Trank،، وتودوروف Todorov، البلغاري (1939) الذي درس في فرنسا وتتلمذ على يد رولان بارت ، وله علاقة وطيدة بالناقد جيرارد جينات G . Genette وداماسو ألونسو Damaso Alonso، (1898) الأسباني وهاتزفيلد Hatzfeld،وهما من مدرسة الأسلوبية الجديدة أو الأسلوبية النقدية التي تركزت حول أفكار ليو سبتزر ، وورنر ونتر Werner Winter، ون . أي . انكيفيست N.E.Enkvist، وميلان يانكوفيتش Milan Jankovic، اللذان انتقدا بعض أفكار سبيتزر وبارت ، ولويس ت ميليك louis T Milic، وجان ر W.O. Jane / R، ويبول welpole أو هندريكس Henricks، وهاليداي Halliday، وبولمان polman ، وشاتمان Chatman، و ج .ب. ثورون J .P.Thoron، وهم جاكس دوبوا Jacques Dubois ، وجماعة مو Mu Group، وماكس دتشي نMax Deutshbein ، و ج م كلنا نبارغ J.M Klinkenberg

و ف آيدلين ، F . edeline،و ب مينقاي P Minguet و ف بيير F pire، و اتش ترينون H . Trinon وهؤلاء اشتركوا في تأليف كتاب البلاغة العامة عام 1970، وجان جاك وبير J.Weber .J، وم ، أي ك هاليدي M A K Hallidy، وستانلي أي فش Stanley Efish، وميخائيل تالون ، M . Taloon، ودونالد سي فريمان Donald C Freeman ، و ولكر جبسن Walker Gibson.

جهود الأسلوبيين العرب.

منذ شيوع الأسلوبية كعلم لغوي قائم بحد ذاته، حاول اللغويون العرب إرساء قواعد هذا العلم في الدرس اللغـوي العربي، وسبر أغواره متحرين الدقة سواء في التأليف أو الترجمة، وقد قسم الباحث (فرحان بدوي الحربي) في كتـابه (الأسلوبية في النقد العربي الحديث) إلى قسمين أساسين، الأول يعنى بالتنـظير بينما يهتم القسم الثاني بالتطبيق.

والكتب موضوع البحث ـ من حيث مضمونها ـ يتجه بعضها إلى المفاهيم والتعاريف والتأريخ، بينما يتجه البعض الآخر منـها إلى التطبيق والتحـــليل، وقد ضم القسم المعني بالدراسات التنظيرية الكتب التي أثمرتها جهود الأسلوبيين العرب والمتمثلة في:

1/ الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ، لأحمد الشايب.

2/الأسلوبية والأسلوب للدكتور عبد السلام المسدي.

3/ علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته للدكتور صلاح فضل.

4/ الأسلوب ، دراسة لغوية إحصائية للدكتور سعد مصلوح.

5/ مدخل إلى علم الأسلوب للدكتور شكري محمد عياد.

6/ دليل الدراسات الأسلوبية للدكتور جوزيف ميشال شريم.

7/ البلاغة والأسلوبية للدكتور محمد عبد المطلب.

8/ اللغة والإبداع للدكتور شكري محمد عياد.

9/ النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق للدكتور عدنان بن ذريل.

10/ أسلوبية الرواية مدخل نظري لحميد حميداني.

11/مقالات في الأسلوبية ، دراسة للدكتور محمد عياشي.

12/ في النص الأدبي ، دراسة أسلوبية إحصائية للدكتور سعد مصلوح.

وتلي الدراسات التنظيرية الكتب التي تضـمنت دراسات تطبيقية في الأسلوبية، ومـن أهمها:

1/ خصائص الأسلوب في الشوقيات، لمحمد الهادي الطرابلسي.

2/ الضرورة الشعرية ـ دراسة أسلوبية، للسيد إبراهيم محمد.

3/ صورة بخيل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب في كتاب البخلاء ، لأحمد بن محمد بن أمبيريك.

4/ البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، لمصطفى السعدني.

5/ أساليب الشعرية المعاصرة للدكتور صلاح فضل.

6/ قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ، لمحمد عبد المطلب.

7/ أسلوبية البناء الشعري ، دراسة أسلوبية لشعر سامي مهدي ، لأرشد علي محمد.

وقد تميز قسم الدراسات التنظيرية بتراوح بين توجهات ثلاثة متمثلة في:

/ توجه سلفي بلاغي خالص وهو الذي يحاول رواده تجديد البلاغة وإحياءها.

2/ توجه يميل إلى التوسط بين التراث والحداثة في موقفه العام من منهج البحث.

ويحـاول رواده تأصيل وجود الأسلوبية ومفاهيمها في عمق الثقافة العربية والموروث البلاغي.

3/ توجه حداثي مجدد ، يتبنى مشروع الأسلوبية ويحاول نشره بصورته المنقولة عن الغرب في الثقافة العربية المعاصرة وقد حاول بعض رواده تطويره بحسب إمكانياتهم ومقدرتـهم الذاتية " [1]

ويتراوح القسم التطبيقي على غرار النظري بين ثلاثة نماذج تمثلت فيما يلي:

1/ التوجه نحو التأسيس وتبني الأسلوبية بوصفها منهجا حداثيا في ثقافتنا المعاصرة.

1: فرحان بدوي الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1424هـ، 2003م، بيروت، لبنان، ص 183.

2/ منهج يعتمد على البحث التاريخي في التحذير و التأصيل للمسائل المعروضة خلال معالجاته للنصوص الأدبية وهو سلفي تراثي.

3/ التوجه نحو تطبيق الأسلوبية وفق الإمكانات الثقافية المحدودة التي يمتلكها الباحث العربي في مجالا لحداثة المأخوذة عن الغرب فيتصف عمله بالتلفيق " [1]

وعموما فالأسلوبية في البحث والنقد العربيين لا تزال غير سارية، تتراوح بين مناهج النقد الأدبي الحديثة دون أن تميز الحدود الفعلية بينها ما عدا بعض المحاولات مثل (عبد السلام المسدي) أو (سعد مصلوح) و (صلاح فضل) وغيرهم.

ويغلب طابع الدقة والضبط المعرفي على المنطلقات الفكرية لخطاب الأسلوبية العربية.

1: فرحان بدوي الحربي، مرجع سابق، ص 184.

الفصل الثاني

دراسة تطبيقية فى رواية البيت الأندلسى

لوسينى الأعرج

المبحث الأول: مصطلح أسلوبية الرواية.

استطاعت **الرواية العربية** أن تصمد وتتماسك في وجه رياح التغيير التي تهب بين الفينة والأخرى، كما ساهم إتساعها طولها على استيعاب القضايا، لأنها قابلة للقراءات المتعددة وفقا مناهج مختلفة فهي موضوع النقاد والدارسين لاحتوائها على أهم القضايا السردية في فضاء زمني ضيق.

ويعد النص الروائي تشكيلا لغويا مميزا مهمة دارسه الأولى تكاد تكون إضاءة وبوح على أسراره وكشف إيماءاته، وهو يحتاج إلى دربة ومهارة فهو مغلق على أسراره التي تحيدنا إلى مغامرة القراءة، لأنه" نمط أدبي دائم التحول والتبدل يتسم بالقلق بحيث لا يستقر على حال" [1] ويقصد بالتحول والتبدل توق الروائين لتجريب أنماط كتابية متفاوتة الوقع وفق تشكيلات أسلوبية بديعة التركيب. ومن هنا فرواية **أهل الحميدية لنجيب الكيلاني** نص روائي فريد من نوعه في الروايات العربية، ومن هنا توجهنا إلى استنباط أهم البنيات الأسلوبية التي أنبنى على أساسها هذا النص.

ومن هنا يثير **مصطلح أسلوبية الرواية** عدة تساؤلات " هل للرواية أسلوب مثل الشعر؟ وكيف يتشكل الأسلوب في الرواية؟" [2]

وهذا ليس تفنيد للمصطلح بل جهودنا تتقاصر في مقام تطبيق منهجية تنبع من هذا المصطلح في هذه الرواية، التي من خلالها نبحر في خضم الأسلوبية، وهذا المصطلح يخضع في الغالب إلى مجموعة من الدارسين فهو يدور في إطار بلاغة الرواية لمفهومها العام التي أريد بها استيعاب تقنية الرواية ومقوماتها التي تتحول إلى ما يمكن تسميته. [3] بـ Style de raconter

---

1 : ألان روجو : الرواية العربية ، ترجمة : إبراهيم طنيني ، المجلس الأعلى للثقافة، (د.ط)، 1997 ، ص 7 .

2 : حميد لحميداني : أسلوبية الرواية ، مدخل نظري ، منشورات دراسات سال البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1989 ، ص9 .

3: حميد الحميداني:أسلوبية الرواية ،مدخل نظري ،ص9.

أسلوب الرواية فأغلب التطبيقات الأسلوبية التي تناولت فن الرواية في العالم العربي تنطلق من مبدأ إخضاع الرواية لقوانين أسلوبية الشعر مع الحرص على المطابقة بين الكاتب وأسلوبه [1] لفهم الدلالات الكامنة.

حيث تملك الرواية" خاصية جوهرية وهي التعددية الأسلوبية سواء كان هناك صوت مهيمن على باقية الأصوات (مونولوجيه) أو كانت حوارية "[2] وهذا ما يدعو إليه **دستويفسكي** لأنه: "خالق الرواية المتعددة الأصوات "[3]

وهذا يعني أن الرواية ترفض مطلقيه اللغة الواحدة " فهي مرآة عاكسة للمجتمع ومادتها الأساسية هي الإنسان في المجتمع أما أحداثها فهي نتيجة لصراع الفرد مع الآخر، ويتمخض الصراع عن التلاؤم والتنافر بينه وبين المجتمع والقارئ يخرج في نهاية القراءة بعبرة على ما يمكن أن يحدث للإنسان في مجتمعه "[4]، لأنها واحدة من الفنون الأدبية التي تتجاوب بقدرة كبيرة مع فنون العصر ومتغيراته.

كما يجدر تسجيل اهتمام النقد الغربي بالأسلوبية stylistque أكثر من النقد العربي حيث اتجهت جهودهم إلى محاولة وضع منهجية واضحة لهذا العلم الحديث، رغم اختلاف تصوراتهم ومسارهم وتنوع دراستهم التي كان لها الفضل الكبير في إثراء الدراسات الحديثة لهذا النوع من البحث الموضوعي [5].

ومن هنا نورد **المعنى اللغوي للأسلوبية** التي يعرفها **معجم المنجد في اللغة العربية المعاصرة** "جمع أساليب : طريقة ونمط أسلوب عيش طريقة ومذهب أسلوب في التفكير في معالجة مشكلة "

1: طه حسين الحضرمي: أسلوبية الرواية في الرهينة، ص 2.

2: ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي، ترجمة، جمال نصيف، التكريتي، الدار البيضاء، بغداد، ط1، 1986 ، ص12.

3: مخائيل باختين : ترجمة يوسف حلاق ،الكلمة في الرواية، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، (د.ط)،1988 ص156.

4: عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية، مكتبة الشباب، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1982، ص11.

5: صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص 16 – 17.

سلك أسلوب فلان في كذا " شكل نظام ،أسلوب حكم طريقة علمية نهج "الأساليب الحديثة للتربية " طريقة تعيير خاصة بشخص طريقة في كتابته لكل أساليبنا القول " أي فنون متنوعة " أسلوب تزييني، أسلوب تنميقي أي زخرفة وكان منتشرا بين عامي (**1900، 1925**) وهو كناية عن صيفته فن تنميق يتميز بوفرة الزخارف ويستمد مواضعه الطبيعية وخصوصا من نباتات والمياه والحيوانات ، أسلوبي ، مقلق بدراسة الأسلوب " تحليل أسلوبي " والأسلوبية علم دراسة الأساليب الكتابية "[1]، ومعنى هذا أنها علم يهتم بالأساليب المكتوبة وجماليات النصوص اللغوية.

ولما كانت الرواية نسقا لغويا مغايرا للشعر، فقد كان منتظرا أن تكون دراستها ومقاربتها خلاف مقاربة الشعر لأن الرواية مجموعة من الأصوات والأحداث والأشخاص، وبالتالي تستوجب مقاربة تكاملية، كان ميخائيل باختين من السباقين إليها، أما في العالم العربي كانت هناك مجموعة من المحاولات الأسلوبية الرائدة منها:

- أسلوبية الرواية لحميد لحميداني.
- الاسلوبية والأسلوب للدكتور عبد السلام المسدي.
- مدخل إلى علم الأسلوب للدكتور شكري محمد عياد.
- الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية لأحمد الشايب.
- النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق للدكتور عدنان بن ذريل.
- وكانت الدراسة الأسلوبية تأتي بأشكال متعددة أسلوبية الرواية.
- أسلوبية النص السردي.
- أسلوبية الخطاب السردي.

1 : صبحي حمودي : المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، ط1، 2000، ص685 .

- أسلوبية السرد.
- وجميعها تتحد في المقاربة الأسلوبية.

المبحث الثاني: الدراسة الأسلوبية للرواية.

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

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

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

تعدّ الرواية الجنس الأدبي الوحيد القادر على احتواء التعددية اللغوية والصوتية، يصِّورُ فيها الروائي المجتمع بتنوع شخصياته وأمزجته واختلاف مستوياته الثقافية، الاجتماعية، وحتى العلمية. فهي: ‘‘تنوع كلامي (وأحيانا لغوي) اجتماعي منظم فنيا "[2]. فليس في الرواية للغة واحدة، ولكنّها وحدة متماسكة مكوّنة من لغات عدّة، وعلى هذا التنوع تقوم أصالة الجنس الروائيّ.

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

2: ميخائيل باختين: محتا ارت من أعمال ميخائيل باختين، تر: يوسف الحلاق، ص:91.

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

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

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

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

التهجين: (Hybridation)

تعريف التهجين:

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

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

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

وقد ميز **"باختين"** في التهجين بين:

أ- التهجين غير الإرادي، غير القصدي:

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

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

2: المرجع نفسه، ص:222.

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

ب – التهجين الإرادي، القصدي:

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

- **وعيين لسانيين هما:** الوعي المشخص، والوعي الّذي يشخّص، وغياب الوعي الثاني يعني إسقاط صفة التهجين، لأننا لن نكون أمام صورة اللغة ولكن أمام عينة من لغة الآخرين.
- **إرادتين فرديتين:** أرادة الكاتب الذي يشخص وإرادة الشخصية الروائية المشخصّة، وهو قبل كل هذا: تركيب واع، يعمل على" إنارة لغة بلغة وتشكيل صورة حية للغة بلغة أخرى"[1]

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

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

والمثال الآتي خيرُ موضحٍ لهذا:

1: ميخائيل باختين: مختا ارت من أعمال ميخائيل باختين، تر: يوسف الحلاق، ص:371.

2: المرجع نفسه، ص171.

3: عبد المجيد الحسيب، حوارية الفن الروائي، ص:73.

" أنا ماسيكا، وإذا شئتم: سيكا بنت السبنيولية، كما سماني أصدقائي في المدرسة، لا لأنّ أمي إسبانية فهي مثلي، نبتة هذه الأرض البحرية، ولكن لأن أصولنا موريسكية مثل الآلاف من سكان الجزائر. " (1)

تتشابك، وتتحاور في هذا المقطع لغتين ووعيين هما:

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

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

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

ومما ورد كذلك في الرواية:

"لم تمر حادثة قتل سبيلا بسلام على البيت الأندلسي، فقد ضخمها الإسلاميون الذين كانوا يستعدون للانتخابات أكثر لإظهار فساد النظام، أصبحت مثالا للخارب الذي لحق بالأخلاق والمؤسسات لا بغادر ألسنتم"(2)

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

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

1 – الأعرج واسيني: البيت الأندلسي، منشورات الجمل، ط1، بيروت، 2010، ص:70.
2 – الرواية، ص:443.

❖ **لغة الإسلاميين ووعيهم**: والذين اتخذوا من هذه الحادثة وسيلة لبلوغ السلطة، وتبرير ما كانوا يقومون به من أفعال القتل والخراب.

إذن، ينصهر في هذا المثال قولين مختلفين في وعيهما ضمن ملفوظ واحد،" فالتركيب النحوي للتراكيب الهجينة المقصودة متناهب وممزّق بين أرادتين لغويتين مفرّدتين". (1)

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

يتحدّث باختين عن أهمية التهجين القصدي فيقول: "هو إحدى الطرائق الأساسية لبناء صورة اللغة ويجب أن ندقق بأنه في حالة تهجين فإن اللغة التي تضيء (عادة تكون نسقا من اللغة الأدبية المعاصرة) تتخذ طابعا موضوعيا إلى حدّ ما، لتصبح صورة. وكلما طبقت طريقة التهجين في الرواية بطريقة واسعة وعميقة (من خلال عدة لغات وليس لغة واحدة) كلما اتخذت اللغة المشخصة والمضيئة طابعا موضوعيا، لتتحول في النهاية إلى إحدى صور لغة الرواية". (2)

2-أنواعه :

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

أولا: المظهر الفردي للتهجين

يقول "**باختين**" عن المظهر الفردي للتهجين: "يجب أن نؤكد بقوة من جديد، أنّه داخل الهجنة الأدبية للرواية، التي تبني صورة اللغة، يكون المظهر الفردي ضروريا لتحيين اللغة وربطها بكيان الرواية

1: ميخائيل باختين: مختا ارت من أعمال ميخائيل باختين، تر: يوسف الحلاق، ص:371.
2: ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص226-722.

(مصائر اللغات تتشابك هنا مع مصائر المتكلمين الفردية) كما أنه يكون وثيق الصلة بالعنصر السوسيو _ لساني: وهذا معناه إن الهجنة الروائية ليست هي ثنائية الصوت والنبرة (كما في البلاغة) فحسب بل، هي مزدوجة اللسان. وهي لا تشمل على وعيين فرديين، على صوتين، على نبرتين، بل على وعيين اجتماعيين _ لسانيين _ وعلى حقيقتين ليستا، في الحقيقة، مختلطتين هنا بكيفية لا واعية (كما هو الشأن في هجنة عضوية) بل هما قد التقيا بوعي، وتتصارعان فوق أرض الملفوظ."[1]

يتجلى التهجين الفردي في ذلك التنوع اللغوي الذي تجسّده الرواية – رواية (**البيتالأندلسي**)، لـ"**واسيني الأعرج**" عاكسة بذلك البنية التهجينية المميزة للغة المجتمع الجزائري، فهو مجتمع تعاقبت على حكمه دول عدة وتعرّض لتحرشات استعمارية مختلفة، نذكر مثلا: التحرش الإسباني للسواحل الجزائرية، الانتداب العثماني لأرض الجزائر، الاستعمار الفرنسي، دون أن ننسى استقبال الجزائر للمهجّرين من الأندلس من موريسكيين [2]وما ارنيين[3]

إذا فقد عمد "**واسيني الأعرج** " إلى تطعيم اللغة الفصحى بملفوظات أجنبية عنها:

فنجده يستخدم العامية الجزائرية حينا، والفرنسية حينا آخر، وملفوظات من اللغة الإسبانية في مواضع أخرى خاصة وأَن التاريخ الأندلسي يمثِّل المحور العام للرواية، و: "أن الراوية الجديدة تبرز أكثر قاموس الكلام المقتبس لألفاظ أجنبية وتعبيرات متصلة بالحياة اليومية والوسائط التكنولوجية".[4]

1: ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص 422.

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

3: المارانيين هم يهود الأندلس، كانوا من بين المهجرين إلى بلدان شمال إفريقيا.

4: محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2012م، ص:57.

ولن نبالغ إذا ما قلنا أن هذا التداخل الذي يكون بين لغتين أجنبيتين، أو بالأحرى " الإضاءة المتبادلة بين لغتين: لغة محلية وأخرى أجنبية إنما يعمل على تأكيد الإدراك بالعالم في كلتا اللغتين، غير أن ما يظهر من الحقل الذي يضيئه اللسان الأجنبي ليس هو النظام الصوتي أو النحوي أو المعجمي للغة المحلية ولكن الذي يجعل من اللغة إدراكا محسوسا للعالم."[1]

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

1 : ينظر: تزيفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر: صالح فخري، ص321.

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

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

1 – حميد لحميداني: النقد الروائي و الإيديولوجيا (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي)، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1990م، ص:97.

فعلى الرغم من طغيان الفصحى في الرواية إلا أن هذه الأخيرة تقترب في مواضع عدة من اللغة العامية، فمن بين ما تمتاز به الرواية هو الارتباط الوثيق " بالقوى اللغوية الطاردة، أي اللهجات ومتخلف لغات الفئات الاجتماعية الموجودة في الواقع حتى تلك التي لا يعترف بها على المستوى الرسمي".

إذ يعكس لنا متن الراوية –موضوع الدراسية– كيف ينتقل **"واسيني الأعرج"** من الفصحى إلى العامية أو العكس بمنتهى الحرية، لأن الفصحى عنده ليست شيئا مقدسا لا يجوز التعدي عليه، فلا يتردد في خدشها وجرحها بتعابير عامية كلما أحسّ بقدرة هذه الأخيرة و امكانياتها على التبليغ والتعبير، الأمر الذي" أكسب لغة الخطاب حيوية اليومي من دون ابتذال" [1]، فاللغة العامية هي لغة العجلة والتلقائية، هي اللغة التي لا تنصاع للقواعد النحوية ولا للصرفية.

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

الجدول رقم(1)/ب: تفصيح العامية

الكلمة بالعامية	الكلمة المعربة	ص
الزواوش	العصافير	64
الكارطة	لعبة الأوراق	333
البابيشا	المراهقة	214
بلا فاتش	بلا وجه	323
االزينقات	الأزقة	206

1: ماجدة حمود: جماليات المغامرة الروائية لدى غادة السمان، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، لبنان،2005م، ص137.

وهو ما جعل كُّل- العامية والفصحى- منها يحاور الآخر ويتفاعل معها مساهما في تهجين ملفوظاتها ومن ثم تحرير الرواية من سلطة وهيمنة اللغة الأحادية.

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

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

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

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

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

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

الجدول رقم2/أ: تفصيح الفرنسية

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

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

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

الجدول رقم (2) /ب:

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

واستخدام "واسيني الأعرج" للغة الفرنسية في عمله لا يحيل إلى إتقانه للغة الفرنسية وحسب أو تفضيلها على حساب الفصحى، ولكن إلى المخلفات التي تركها الاستعمار الفرنسي على أرض سكنها وعمّر فيها لمدة تقارب القرن واثنين وثلاثين سنة، وعمل فيها جاهدا على طمس لغة وهوية هذا الشعب. فاللغة الفرنسية هي غنيمة حرب [1] أكثر منها موروثا استعماريا فرض نفسه غصْبًا على حساب لغة أهل البلد [2]، كما أنها تكريس للفرنكفونية المشروع الاستعماري الجديد.

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

2: أحمد منوّر، الأدب الجزائري المكتوب بالسان الفرنسي، نشأته وتطوره وقضاياه، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007، ص 034.

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

إلى جانب العامية، والفصحى، واللغة الفرنسية وظف الروائي لغة رابعة هي اللغة الإسبانية، لأنّ الروائي مدركٌ تمام الإد ارك أهمية الاقتراب من روح العصر الذي يكتب عنه، وهو ما جعله يستخدم " التراكيب اللغوية للعصر الذي يتحدث عنه" [1]

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

الجدول رقم (3) /أ: تعريب اللغة الإسبانية

الإسبانية	تعريبها	الصفحة
حناسلطانة	الجدة سلطانة.	44
سوِيرْته	الحظ	44
فالْسُو	الشيء الغلظ.	44
لاكاسا أندلسيا	البيت الأندلسي	52
رُوسا رُوخا	الوردة الحمراء	97
الكُونْفرْسُوسْ	المرتدون	166
لاكاسا	البيت	190
الكوخو	الاعرج	251
موريسكو؟	موريسكي	252
سي سينيوريتا	نعم ياانسة	252
سي يريسكودي سيفا	أنا من موريسكيات أشبيليا	252
الباخية	الحكاية	284

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

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

و هذا من دون أن ننسى الإشارة إلى بعض من المقاطع التي جاءت بلغة الخيميادو[1]، قام الروائي بتعريبها في الهامش. فنذكر:

" **يو سُويْ سيد حامت بن غاليليو**". [2]

أي: أنا سيدي أحمد بن خليل.

" **إسْبِيارندُو أو، بُور مِيخُور دثير تِيرمِيندُو بيرْ دير لا بيدا كي يامي كانساص**" [3]

أي: أتمنى أو أخاف ضياع الحياة التي أصبحت تعذبني.

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

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

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

2: الرواية، ص 76.

3: الرواية، ص144- 541.

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

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

وأي" تركيب هجين أسلوبي مقصود هو تركيب أشيعت فيه الحوارية إلى حد ما، وهذا ما يعني أن موقف اللغات التي تتقاطع فيه وتتداخل، إحداها من الأخرى كموقف أطراف الحوار (الردود، الجواب إلخ في الحوار)، إنّه نقاش بين لغات، نقاش بين أساليب لغوية.

إنّه ليس حوارا يتصل بالموضوع (sujet) وليس حوار معان مجردة، بل حوار وجهات نظر لغوية مشخصة لا يمكن ترجمة إحداها إلى لغة الأخرى."[2]

ثانيا: التعليل الموضوعي المزعوم (الكاذب).

التعليل الموضوعي المزعوم-الكاذب- هو نوع آخر للتهجين، يمتاز به الأسلوب الروائيّ، يتجلى في شكل خطابات أجنبية، أي كلام الغير، الذي هو غير كلام الكاتب.

حيث يظهر في العمل وكأنّه كلام لفئات مجهولة لا يعرف عنها الكثير في العمل الروائي.

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

1: ميخائيل باختين: مختا ارت من أعمال ميخائيل باختين، تر: يوسف الحلاق، ص:081.

2: المرجع نفسه، ص:023.

3: ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، تر: يوسف الحلاق، ص:07.

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

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

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

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

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

1: ميخائيل باختين: مختا ارت من أعمال ميخائيل باختين، تر: يوسف الحلاق، ص:88

2: الرواية، ص73.

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

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

فعبارة **"الماركان شاطرين"** هي خطاب خفيٌّ للآخر الّذي لا نعرف عنه في الرواية أي شيء، أدرجه المؤلف ضمن كلامه دون أن يستعمل أي سمات شكلية توِّضح انتسابه لغيره، هذا الغير الذي يمثله الرأي العام الذي يعجب بكل ما يأتي من الغرب حتى وإن كان مجرّد قشور غير صالحة للاستعمال. فبدا لنا وكأنّه للكاتب الذي أبرز نوعا من التضامن المزعوم معه.

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

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

1: الرواية، ص701.

2: الرواية، ص211.

3: ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص:631.

فعبارة: **"البيت أصبح خربة وسيسقط اليوم أو غدا"**، وكذا **"الدولة والمصلحة العليا"**

هما خطابين من صنع الرأي العام، وردت ضمن خطاب الكاتب بطريقة موضوعية، لدرجة أن القارئ للمقطع لا يحس بتاتا بأن ما يقوله الكاتب مزعوم.

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

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

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

"لم يكن عدوانيا. لم يكن أحد يتخيل أنه سيصبح وزيرا. كان الأطفال يغارون من هندامه النقي دائما، مسالم ولكنه كان يدرس بشكل جيد. لا أدري من جاء به وزيرا، ولكنه لم يخط في حقه أبدا. فقد وضعه في المكان المناسب. يا الله مادام هو اللي صاحب الفكرة، أعرف أن في ذلك خيراً "[2]

في هذا المقطع نجد نفس التضامن الوهمي والمزعوم من الكاتب للخطاب المستتر للآخر، والمدرج ضمن خطاب الكاتب بشكل خفيّ يصعب فيه الفصل بينه وبين خطاب الكاتب. وقد استعمل هذا الأخير سمات شكلية من مثل لم يكن، لكن...) ليضفي على كلامه نوعا من الموضوعية، وتبدو

1: الرواية، ص311.
2: الرواية، 831.

صفات من قبيل لم يكن عدوانيا، مسالم، يدرس بشكل جيد، من جاء به وزيرا لم يخطئ في حقه) صادرة عنه.

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

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

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

"البرج الأعظم. الأسواق العظيمة. كارفور، ماك دونالد، كويك، ليتل باريز...؟ هذه هي الاستثمارات العظيمة؟ شكرا يا عزيزي. أعرف أنّك استقبلت اليوم أناسا كثيرين ولابد أن تكون متعبا. سأحررك من ثقلي الزائد".[2]

بداية هذا المقطع، هو للرأي العام وللغة الرسمية التي تتغنى بهذه الأبراج، يليه بعد ذلك خطاب الكاتب. إن الخطاب الأول أكسب الكلام طابعا موضوعيا، لدرجة أن قارئه يحس فعلا أنّه صادر

1: الرواية، ص132.
2: الرواية، ص132.

عن المؤلف، الذي يبدو من خلال هذا المقطع أنّه فعلا مؤمن بأهمية هذا البرج الذي سيبنى قريبا مكان البيت الأندلسي، خاصة ونحن نعلم أنّه ضدّ هذا الهدم لأنّ فيه هدما لثقافة شعب عاش فيه فيما مضى، هدما لتاريخ أمة.

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

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

ثالثا: حدود الخطاب الهجين

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

لكن، ما المقصود بالجملة الأساسية؟ والجملة التابعة؟

1: ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص:821.

2: المرجع نفسه، ص:931.

أ- الجملة الأساسية:

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

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

"أذكّر بهذا وأنا لم أعد مهتما كثيار بالأسماء لا حتى بالبيت. فهو يشبهني في كِل شيء، في عزه وألقه، وعنفوانه، وفي هشاشته، وتآكله وخاربه أيضا، وحتى في احتراقه وموته العنيف. بدأ خربة معلقة في الفارغ، ثم تألق ليصبح نجمة، وانتهى إلى رمادٍ وغبار كنسته رياح خليج الغرباء، ليصعد مكانه برجٌ سماه القائمون على الإنجاز برج الأندلس تيمنا بالماضي، وربما تلفيقا لجرحي." (1).

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

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

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

1: الرواية، ص72.

"ذهبت في أوهامي، وهواجسي، إلى أكثر من حالة الشك. ضحك من نفسي، حين تخيلت قمار صناعيا أمريكيا أو أوروبيا، أو إسرائيليا موجها نحوي، يتتبع كلّ حركاتي، كلما فتحت المخطوطة. يقولون إنهم أصبحوا قادرين على قراءة كلّ شيء من أمكنتهم التي يحتلون فيها السماوات التي اقتحموها واختبروها، ثمّ عادوا منها ليحكوا لنا عن تفاصيل سعادتهم."[1]

إ نّه تركيب هجين، ومزج بين صوتين ولغتين:

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

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

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

"أدرك ذلك جيدا و لكن، في ماذا تهمهم الوثائق؟ ألم يقولوا لي في البلدية إنّ مفعولها القانوني صفر؟"[3]

في هذا المقطع كذلك ورد خطاب الكاتب جملة أساسية، فقد مزج فيه الروائي بين كلامين: كلام السارد الذي يعي حاجة البلدية للمخطوطة وللوثائق الملحقة بها، وكلام المسؤولين في البلدية

1: الرواية، ص991.

2: محمد العافية: الخطاب الروائي عند إميل حبيبي، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، الدار البيضاء، 1997، ص:231.

3: الرواية، ص 212 - 312.

الذين يزعمون أنّ هذه الوثائق لا قيمة لها، ولا يمكن أن تحمي البيت الأندلسي أو تضمن على الأقل لباسطا بقاء البيت الأندلسي صامدا.

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

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

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

ب– الجملة التابعة:

1: الرواية، ص144– 541.

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

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

"بعد استقلال البلاد في 1962 لم يمت البيت الأندلسي كما توقع الجميع، عندما بدأت التصفيات والانقلابات تلوح في الأفق، وتوجه خوة الأعداء نحو صدور بعضهم البعض. لم يتغير شيء فيه، فقد استمر في أداء وظيفته كبيت للموسيقى الأندلسية، كما شاء له جونار."[1]

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

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

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

1: الرواية، ص133.

2: الرواية، ص233.

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

فنحن إذن: "أمام تركيب هجين نموذجي الجملة التابعة فيه هي من كلام المؤلف المباشر، والجملة الرئيسية هي كلام الآخر. والجملتان الرئيسية والتابعة مبنيتان في أفقي قيم ومعان مختلف."[1]

حُكي الكثير، من القصص الشعبي الساذج، وحيكت أيضا الكثير من المغامرات الخرافية المبرمجة، تجاه البيت. لكنها كانت كلها تلحّ على أن المكان مسكون ويجب أن تتخذ الدولة قرار تدميره، وطمره، وتعويضه ببناية أجمل تخترقها، المنتزهات والألعاب والأسواق والمحلات الجميلة. ثمّ قيل بأن الحي في حاجة ماسة إلى برج كبير يستوعب حاجة سكان الحي، والشركات ورجال الأعمال."[2]

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

أي: – الجملة الرئيسية ورد فيها كلام الرأي العام.

– الجملة التابعة ورد فيها خطاب الكاتب شارحا للأولى.

فالتهجين الفنيّ المقصود، والواعي هو واحد من بين التقنيات التي وظفها **"واسيني الأعرج"**، لينشئ من خلاله صورة الآخر في عمله جاعلًا بذلك منه مسرحًا لتناسل اللغات والأصوات، ومحققا نوعا من الديمقراطية بينها. وهو ما يدفعنا إلى إمكانية إد ارج عمله هذا ضمن **الرواية البوليفونية أو**

1: ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، تر: يوسف الحلاق، ص :67.

2: الرواية، ص234.

المتعددة الأصوات على اعتبار أنّه استطاع أن يحقق واحدة من سماتها ألا وهي عكس التعددية الصوتية المميزة للمجتمع، وجعلها تتحاور فيما بينها في العمل الروائي دون أن يهيمن أحدها على الآخر.

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

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

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

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

1- الأسلبة :

تمثل الأسلبة إحدى طرائق إبداع صورة اللغة في العمل الروائي، وتجسيد جماليتها وروعتها الأدبية، يعرفها **باختين** بقوله: "**تشخيص وانعكاس أدبيين للأسلوب اللساني لدى الآخرين، وفي ها**

يقدم إلزاميا، وعيان لسانيان مفردان: وعي من يشخص (الوعي اللساني للمؤسلب)، ووعيّ من هو موضوع للتشخيص والأسلبة "[1].

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

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

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

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

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

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

---

1 –ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر:محمد برادة، ص:227 ،228.

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

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

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

فعبارة (**أقسم على المصحف الكريم**)، تنتمي إلى حقل العدالة، وصفاء النية في معاملات البشر فيما بينهم وقد استلهمها الراوي في عمله هذا ليعبر عن قضية اجتماعية مبينا وراء ذلك عادات المجتمع الجزائري والعربي عموما وتقاليده الكامنة وراء أفعاله والذي كثير ما يلجأ إلى القسم على المصحف الكريم حتى يبرئ نفسه ويثبت صدقه. **-(أنانا من أجلكم، لا ينقصني شيء، فقد رزقني اللهـ كل خير)**[2].

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

-(يايما وين نروح،لا حبيب لا والي)[3].

1: الرواية، ص 11.

2: الرواية، ص 39.

3: الرواية، ص 60.

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

-(لا حياء في الدين يا ابنتي، المأرة هي نصف الدين عندما تصبح قادرة على الفارش والحمل، ليست صغيرة)[1].

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

- (القوة تفرض ولا تناقش). [2]

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

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

---

1 - الرواية ،ص:601.

2 - ، ص 405 :.

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

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

وردت كلمة المنتهى في قوله تعالى ﴿عِنْدَ سِدْرَةِ الْمُنْتَهَى ﴿14﴾ [2]

والمقصود بسدرة المنتهى: السماء السابعة.

و كذلك في قوله: ﴿وَأَنَّ إِلَى رَبِّكَ الْمُنْتَهَى ﴿42﴾[3]

والمنتهى هنا يدل على المصير في الآخرة.

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

-(مرة أخرى لم تكن المغارة بردا و سلاما على ميغل سيرفانتيس)[4]

---

1 : الرواية ،ص:33.

2 : سورة النجم، الآية: 14.

3 : سورة النجم، الآية: 42.

4: الرواية ،ص293:.

كلمتي(**بردا و سلاما**) أسلبهما الكاتب من الآية الكريمة التي يقول فيها الله تعالى ﴿ قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَى إِبْرَاهِيمَ ﴿69﴾[1]

-(**قل لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا**)[2].

إن القارئ المتأمل لهذا المثال، يستنبط فيه وجهين أولهما تمثله تلك الصيغة الغير المباشرة التي جاء بها الكاتب والتي أسلبها من قوله تعالى: ﴿ قُلْ لَنْ يُصِيبَنَا إِلَّا مَا كَتَبَ اللَّهُ لَنَا هُوَ مَوْلَانَا وَعَلَى اللَّهِ فَلْيَتَوَكَّلِ الْمُؤْمِنُونَ ﴿51﴾ [3] وكذلك من المثل

الشعبي القائل:"**اللي مكتوب على الجبين ما تنحيه اليدين**"، أما وجهه الثاني فهو يمثل فكر الكاتب ونزعته الأيديولوجية داخل النص والمتمثلة في محاولته إزاحة القناع الذي يتستر وراءه أصحاب المناصب العليا، ومدى استغلالهم للنصوص القرآنية قصد تبرير أعمالهم وأن الحريق الذي مس البيت قضاء من الله تعالى، وهذه الفكرة قد عبر عنها في مثالين آخرين:

- (**ولا يهمك يا ابني كل شيء رمادا أو مباحا، حتى البيت احترق أو أحرقوه، ربي يعلم ما في السرائر، كل شيء ممكن**). [4]

فعبارة "**ربي يعلم ما في السرائر**"، التي استشهد بها سارد هذا المقطع استلهمها الكاتب من القرآن الكريم ﴿ أَوَلَا يَعْلَمُونَ أَنَّ اللَّهَ يَعْلَمُ مَا يُسِرُّونَ وَمَا يُعْلِنُونَ ﴿77﴾ [5]

1 : سورة الأنبياء، الآية:69.

2 : الرواية، ص349.

3 : سورة التوبة، الآية:51

4: الرواية، ص356.

5 : سورة البقرة، الآية:77

وكذلك في قوله تعالى:﴿ قُلْ إِنْ تُخْفُوا مَا فِي صُدُورِكُمْ أَوْ تُبْدُوهُ يَعْلَمْهُ اللَّهُ وَيَعْلَمُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ وَاللَّهُ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ ﴿29﴾[1]

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

هذا كلام مؤسلب يحمل في طياته بذورا من القرآن الكريم : ﴿ قُلْ لَا أَقُولُ لَكُمْ عِنْدِي خَزَائِنُ اللَّهِ وَلَا أَعْلَمُ الْغَيْبَ وَلَا أَقُولُ لَكُمْ إِنِّي مَلَكٌ إِنْ أَتَّبِعُ إِلَّا مَا يُوحَى إِلَيَّ قُلْ هَلْ يَسْتَوِي الْأَعْمَى وَالْبَصِيرُ أَفَلَا تَتَفَكَّرُونَ ﴿50﴾.[3]

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

(أنت تعرف أن الله أوصى بالوالدين إحسانا).[4]

هذا الكلام جاء على لسان "**موح الكرتيل**" و لقد جاء مشحونا بكلام آخر ضمني يتمثل في كلام الله تعالى : ﴿وَقَضَى رَبُّكَ أَلَّا تَعْبُدُوا إِلَّا إِيَّاهُ وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَانًا إِمَّا يَبْلُغَنَّ عِنْدَكَ الْكِبَرَ أَحَدُهُمَا أَوْ كِلَاهُمَا فَلَا تَقُلْ لَهُمَا أُفٍّ وَلَا تَنْهَرْهُمَا وَقُلْ لَهُمَا قَوْلًا كَرِيمًا ﴿23﴾ [5]

وفي موضع آخر يقول سبحانه :﴿وَإِذْ أَخَذْنَا مِيثَاقَ بَنِي إِسْرَائِيلَ لَا تَعْبُدُونَ إِلَّا اللَّهَ وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَانًا وَذِي الْقُرْبَى وَالْيَتَامَى وَالْمَسَاكِينِ وَقُولُوا لِلنَّاسِ حُسْنًا وَأَقِيمُوا الصَّلَاةَ وَآتُوا الزَّكَاةَ ثُمَّ تَوَلَّيْتُمْ إِلَّا قَلِيلًا مِنْكُمْ وَأَنْتُمْ مُعْرِضُونَ ﴿83﴾. [6]

---

1 : سورة آل عمران، الآية:29.

2 : الرواية، ص:372.

3 : سورة الأنعام، الآية:50.

4 : الرواية، ص356.

5 : سورة الإسراء، الآية:23.

6 : سورة البقرة، الآية:83

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

-(بسم الله الرحمان الرحيم والحمد الله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين)[1]

هذا الأسلوب اشتهرت به الخطب، وخاصة الدينية منها، استعارها الراوي وضمنها في إحدى أقوال شخصياته قاصدا التنويع دائما و اكتساب نصه هذا فسحة من الجمال والثراء اللغوي، حيث افتتح كلامه بالبسملة، ثم حمدا الله وأخيرا الصلاة على سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم وقد زين كلامه هذا بأسلبة من القرآن الكريم "فالحمد الله ربي العالمين" استنبطها

الكاتب من قوله تعالى:

﴿ بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ ﴿1﴾الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ ﴿2﴾[2]

- (لا نأخذ معنا إلا ما قمنا بهـ تجاه الواحد القهار). [3]

استطاع الكاتب من خلال هذا المثال إثبات قضية مهمة تكمن في دعوته إلى حسن التصرف والعمل في الدنيا من أجل الأخرة لأن أعمالنا وحدها تكون الشاهد الوحيد الذي سيرافقنا بعد الموت، والنار والجنة تتوقفان بناء على ما سيقدمه الإنسان طوال حياته والكاتب هنا أراد أن يقول بأن الواقع الذي نعيشه يبين لنا العكس وأن الإنسان أصبح يجري وراء شهوات المال والمصالح الشخصية حتى ولو كلفه ذلك روح أخيه من البشر، فمادام الإنسان على يقين أنه سيعاقب على

---

1 - الرواية،ص430:.

2 : **سورة الفاتحة، الآية: 1،2.**

3 - الرواية،ص107:.

أفعاله صغيرة كانت أم كبيرة، لماذا يسعى إذن إلى تدمير الآخر وقتله و تخريب ممتلكاته التي تحمل قيمة لا تقدر بأي شيء آخر، فالكاتب هنا يستهجن بطريقة غير مباشرة و يتساءل كيف يمكن للإنسان أن ينجرف وراء غواية المال و السلطة والملك مادام أنه سيموت و سيترك كل شيء وراءه فكما يقال في ثقافتنا الشعبية **(لن يأخذ الإنسان معه شيء عندما سيموت سوى كفنه و أفعاله)** دون أن ننسى بأن الكاتب قد دعم كلامه هذا بأسلبة من القرآن الكريم: ﴿إِنَّا أَنْزَلْنَا عَلَيْكَ الْكِتَابَ لِلنَّاسِ بِالْحَقِّ فَمَنِ اهْتَدَى فَلِنَفْسِهِ وَمَنْ ضَلَّ فَإِنَّمَا يَضِلُّ عَلَيْهَا وَمَا أَنْتَ عَلَيْهِمْ بِوَكِيلٍ ﴿41﴾ [1] ، ﴿مَنْ عَمِلَ صَالِحًا فَلِنَفْسِهِ وَمَنْ أَسَاءَ فَعَلَيْهَا وَمَا رَبُّكَ بِظَلَّامٍ لِلْعَبِيدِ ﴿46﴾[2] ، وكذلك في قوله تعالى: ﴿وَمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا إِلَّا لَعِبٌ وَلَهْوٌ وَلَلدَّارُ الْآَخِرَةُ خَيْرٌ لِلَّذِينَ يَتَّقُونَ أَفَلَا تَعْقِلُونَ ﴿32﴾ [3]

- **(أنا نفسي على كفّ عفريت. الموت والحياة بيد الخالق ولا أحد يعلم متى يناديه منادي الغيب).**[4]

ورد هذا المقطع على لسان "**مراد باسطا**"، حاملا في طياته أسلوب القرآن الكريم الذي يقول فيه تعالى: ﴿وَأَنَّهُ هُوَ أَمَاتَ وَأَحْيَا ﴿44﴾ [5]

أما عبارة:(**البيوت تموت عندما تنطفئ روائحها**)[6]، فهي صورة لغوية لأسلوب لغوي غريب عنه وهو أسلوب "**غاليليو الروخو**" الذي يقول:(**إن البيوت الخالية تموت يتيمة**)[7]، أراد الكاتب

1 : سورة الزمر، الآية:41.
2 : سورة فصلت، الآية: 46.
3 : سورة الأنعام، الآية:32.
4: الرواية، ص155.
5 : سورة النجم، الآية:44
6: الرواية، ص 429.
7: الرواية، ص39.

من خلال هذه الأسلبة أن يدعونا إلى الحفاظ والدفاع عن موروث أجدادنا وعدم تركه يندثر يتيما مثلما حدث للبيت الأندلسي الذي قاوم عبر الزمن واحتمل صراعات الأجناس والحقب المختلفة التي مرت عليه إلا أن أصبح كومة من الأحجار التي سببتها أيادي الفاعلين.

وأخيرا يمكن اعتبار هذه الكمية من الأمثلة بمثابة وساطة فعالة ساهمت كثيرا في تبيان القيمة الجمالية التي تبطنها الأسلبة في جوفها هذه الأخيرة التي شخصت لغة النثر الروائية تشخيصا أدبيا فبالإضافة إلى كونها تركيبة غير مباشرة لأسلوب غير مباشر سمح ذلك للكاتب التعبير أكثر عن آراءه وبعث إيديولوجياته وموقفه من الحياة وهذا ما جسدته رواية البيت الأندلسي فعلا.

3- التنويع:

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

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

فالتنويع هو ثمرة عملية انتقال الحوارية من التهجين إلى الأسلبة أو العكس وبتعبير آخر، التنويع هو:"**نوع من الأسلبة يتميز بأن المؤسلب يدخل على المادة الأولية للغة موضوع الأسلبة، مادته (الأجنبية) المعاصرة (كلمة، صيغة، جملة....) متوخيا من وراء ذلك أن يختبر اللغة المؤسلبة بإدارجها ضمن مواقف جديدة مستحيلة بالنسبة لها**"[1].

انطلاقا من هذا التعريف فان التنويع يختلف تماما عن الأسلبة كون الأول "**يدخل مادة للغة (الأجنبية) في التيمات المعاصرة، ويجمع العالم المؤسلب بعالم الوعي المعاصر**"[2]، أما الثاني أي في الأسلبة، فان المؤسلب يكتفي بمادته اللغوية الأولى والتي تمثل موضوعا للأسلبة، ويدخل إليها المؤسلب مادته اللسانية المعاصرة وإلا أصبحت تنويعا.

---

1 : ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص18.

2: المرجع نفسه، ص123.

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

وسنحاول إثبات ما نحن بصدد الحديث عنه عبر الأمثلة الآتية:

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

هذا المقطع عبارة عن أسلبة تحدث من خلالها عن موضوعه فكلمة (**الحمد الله**)، أسلبها الكاتب من الآية الكريمة التي يقول فيها تعالى: ﴿الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ ﴿2﴾ [2] حيث أدخل عليها عبارة أجنبية وهي كلمة المافيا محطما اللغة المؤسلبة ومحولا إياها إلى شكل تعبيري آخر وهو: **التنويع**. فكلمة "**المافيا**" تعبر أكثر عن موقف وظاهرة معاصرة تنسب إلى أصحاب المخدرات والسماسرة في البلاد.

-(هذا الشعب يمشي بوسيلتين الغمز و اللمز. الغبرة والعين الحمراء. الغمز واللمز، عليهم أن يعرفوا بأننا قادرون على كل شيء ولا نحتاج لأي واحد منهم، هم من يحتاجنا لتوصيل قضاياه. الغبرة موجودة و العين الحمراء تجعل المعوج مستقيما.)[3]

وهذا القطع أيضا عبارة عن أسلبة، هذه الأخيرة التي تتضح في لفظة اللمز التي أسلبها من قوله تعالى: ﴿وَيْلٌ لِكُلِّ هُمَزَةٍ لُمَزَةٍ ﴿1﴾ [4] لكن الكاتب عمل على تنويعها و ذلك بتحويلها إلى تنويع عن طريق زرعه لمواد لغوية معاصرة عملت على الجمع بين العالم المؤسلب والوعي المعاصر

1: الرواية، ص 432.

2 : سورة الفاتحة، الآية 02.

3: الرواية، ص39.

4 : سورة الهمزة، الآية 01.

عن طريق الألفاظ التالية: الغمز، الغبرة، العين الحمراء معبرا من وراء ذلك مواقف جديدة تنتمي إلى الواقع والعصر إذ كان بإمكانه أن يجمع ألفاظه هذه في كلمة المخدرات لكنه فضل أن ينوع لغته ويكسرها بهذه ألفاظ العامية.

3- السخرية :

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

تجتمع الدلالة المعجمية لكلمة السخرية في معاني الاستهزاء والاستخفاف بالآخر وتذليله، إذ يقال:" سخر-سخْرا وسُخْرا وسخرية به، ومنه هزئ، والسخرية معناها: الهزأ [1]".

ومن هنا جاءت لفظة السخرية مساوية لكل معاني اله أز والتحقير والتذليل فهي نابعة من مشاعر تعالي الذات و إحساسها بالأفضلية والتفوق على الآخر أو العكس، ولقد وردت لفظة السّخرية في القرآن الكريم حاملة لهذه المعاني، ولهذا نجد الله تعالى قد حذرنا منها في مواضع عدّة نظرا لما تحدثه هذه الأخيرة من استهزاء واستخفاف بنفوس الآخرين، يقول عزّ وجلّ في هذا الشأن: ﴿وَيَصْنَعُ الْفُلْكَ وَكُلَّمَا مَرَّ عَلَيْهِ مَلَأٌ مِنْ قَوْمِهِ سَخِرُوا مِنْهُ قَالَ إِنْ تَسْخَرُوا مِنَّا فَإِنَّا نَسْخَرُ مِنْكُمْ كَمَا تَسْخَرُونَ ﴿38﴾[2]

فبالرغم مما توحي إليه السخرية من تذليل وتهكّم في نفسية الآخر إلاّ أنّها أصبحت تمثل اتجاها جديدا ومميزاً في مجال الكتابة النثرية عموما والروائية خصوصا، هذه الأخيرة التي أضحت أرضية خصبة لمثل هذا الفن الساخر الذي يشيع بين فجوات الكلمات والألفاظ والعبا ارت ويطبعها بطابع السخرية التي تثير بدورها نسبة من الضحك المتباين من موضع لآخر لأن السخرية وضعت أساسا

1 - خليل الجرّ: المعجم العربي لاروس، مكتبة باريس، ص:352.

2 : سورة هود، الآية 38.

لنقد المجتمع والواقع الذي يرفضه الكاتب ويتمرّد عليه بصفة غير مباشرة، مسخّرا في سبيل ذلك أسلوب الضحك والاستهزاء.

فالسخرية إذن، أصبحت إحدى الوسائل والإمكانيات الهامة في مجال الكتابة الروائية والتي يسعى الكاتب إلى توظيفها ربما لكونها الطريقة الأنجع التي تداوي قريحتهم من الواقع وتشفي غليلهم من خلال نقدهم الساخر للأوضاع. فهي تشكل: "تناقضا فنّيا يجمع بنية فنية جمالية ببنية ضمنية يرفضها الواقع و منطلق العلاقات الإنسانية [1]".

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

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

1: سامية مشتوب: السخرية وتجلياتها الدلالية في القصة الجزائرية المعاصرة، رسالة ماجستير، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2011م، ص81:

2: عادل عطا الله الفريجات: السخرية وتقنياتها في القصة القصيرة السورية، المدرسة العليا للأساتذة، قسنطينة، العدد العاشر، سبتمبر 2011م، ص:71.

3: شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، الكويت، 2008، ص:85.

فالسخرية عموما فن " يقوم على انتقاء الرذائل والحماقات الإنسانية، الفردية منها والجماعية بغاية محاربتها والتخلص منها، فهي تهاجم الوضع الراهن في الأخلاق والسياسة والسلوك والتفكير، وبالطبع فإن الوضع الراهن لابد من أن يكون محصلة لممارسات عدة خاطئة سابقة، مما ينذر بأخطاء ينبغي التحذير منها، يكون الأدب الساخر أو الفن الساخر عموما إحدى علامات هذا التحذير، إنه شكل من أشكال مقاومة الرداءة والقبح"[1].

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

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

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

–"شايفة ياسيكا؟ يظنونا عاشقين هائمين على حافة البحر، ويتساءلون في أعماقهم كيف استطاع شيخ يائس أن يقتنص أجمل امرأة في المدينة؟"[2]

---

1 : عبد المجيد الحسيب: الرواية العربية وإشكالية اللغة، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، ص 482.

2 : الرواية، ص:8.

يبين هذا المقطع تذمر السارد _ مراد باسطا _ و إحساسه بالإحباط واليأس ولهذا وصف نفسه بشيخ يائس مما جعله موضعا للسخرية.

–"شفت يا وليدي عبد الحق، بيانو من القرون الماضية في مزبلة؟ أيّ وضع نحن فيه وأية حالة هذه؟"[1]

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

–"يا ابن آدم؟ تخاف ممن؟ السماء صافية والدنيا هانية. المخطوطة سرقت منذ عهد نوح؟ ومديرك العظيم سجن ولن يخيفك بعد اليوم.

– سجن؟

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

– تصبحين على خير؟؟؟...ولكن في عزّ النهار؟؟؟..."[2].

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

جعلت كلمة **"ابن ادم"**، من صاحبها موضعا للسخرية والاستهزاء اللاذع كونها حطت من قيمته الإنسانية وحولته إلى لا شيء بل وأكثر من ذلك ساهم الاستفهام الوارد في هذا المقطع إلى توضيح درجة الغباء والسذاجة التي يمكن أن يلحق إليها بنو البشر في هذه الحياة **"تصبحين على**

1: الرواية، ص 253.

2: الرواية، ص 12.

خير؟؟؟...ولكن في عز النهار؟؟؟..."، كما زادت حدة السخرية من خلال تعظيم الكاتب لمن هو منحط وأصغر شأنا وجعله ذا قيمة وذلك من خلال ما جاء على لسان "**ماسكا**": "**ومديرك العظيم سجن ولن يخيفك بعد اليوم**"، وهذا ما حاول الكاتب تجسيده في مثال آخر:

-" من يجأر على فتح فمه أمام موح الكارتيل...موح الكارتيل"[1].

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

-"لأول مرة أنتبه إلى أن إمبراطور الرمل، الحاج إبراهيم، كان مع اللجنة"[2].

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

-"جاء زمن باربي سمينة"[3].

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

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

"أنت امرأة، ونحن جئنا نتحدث مع سيد البيت، اللهم إذا كان سيد البيت امرأة أيضا"[4]

1: الرواية، ص:54.

2: الرواية، ص:534.

3: الرواية، ص:843.

4 : الرواية، ص:393.

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

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

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

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

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

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

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

-"وهل يوجد أحلى من مادام لوبيز لالة النساء"[3].

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

1: الرواية، ص46.
2: الرواية، ص134.
3: الرواية، ص359.

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

-"صفقت بيديها السمينتين الصغيرتين والممتلئتين كيدي قزم"[1].

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

-"اهتزت مرة أخرى بكل شحمها ولحمها"[2].

-"ضحك أحدهم حتى بانت أسنانه وأضارسه التي خرمها السوس"[3].

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

-"حزنت أن البغل القبرصي غيره"[4].

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

-"من وراء لافتات الدعاية كنت من حين لآخر ألمح وجوه المرشحين للمجلس الوطني الشعبي الذين لا يوجد فيهم وجه واحد بشوش كلهم مكشرينو كأنهم يحملون الدنيا على قرونهم تنزلق من على ملامح الكثير منهم علامات الغباوة"[5].

1: الرواية، ص351.
2: الرواية، ص 153.
3: الرواية، ص 392.
4: الرواية، ص 93.
5 - الرواية، ص:811.

ساهمت هذه الصفات جميعها من جعل أصحابها عرضة للسخرية والاستهزاء.

-"مادام لوبيز لا تتوقف عن الكلام مثل الطاحونة"[1].

وفي هذا المثال سخرية واضحة من خلال تشبيه الكاتب لـ**"مادام لوبيز"** بالطاحونة كونها كثيرة الكلام. كما تجلت كذلك السخرية في أسماء الشخصيات من مثل:

-"باربي سمينة"[2].

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

-"بومباتوميك"[3].

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

-"موح الكارتيل"[4]، **"الفنيكا"**[5].

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

-"الحاج إبراهيم"[6].

1: الرواية، ص 053.
2: الرواية، ص 843.
3: الرواية، ص 321.
4: الرواية، ص 83.
5: الرواية، ص 873.
6: الرواية، ص 501.

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

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

4- المحاكاة الساخرة، أو الباروديا (Parodie):

المحاكاة الساخرة، هي شكل آخر من أشكال تعالق اللغات القائم على الإنارة الحوارية، بها يشِّ خص المؤلِّف كلام الآخرين.

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

فالمحاكاة الساخرة، هي أسلبة لا تتوافق فيها نوايا اللغتين: نوايا اللغة المشخصة، ونوايا اللغة المشِّخصة، حيث تعمل اللغة الأولى على فضح وتحطيم اللغة الثانية. لكن يشترط في هذا التحطيم ألا يكون سطحيا وبسيطا، ولكن " عليها أن تعيد اللغة خلق لغة بارودية وكأنّها كُلٌّ ل جوهري مالك لمنطقه الداخلي وكاشف لعالم فريد مرتبط ارتباطا وثيقا باللغة التي بوشرت عليها" [2]، وهذا حتى تحقِّ ق المراد من توظيفها، والمتمثِّل في خلق صورة للغة في العمل الروائيّ.

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

2: ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص:032.

والروائي في عمله لا يكتفي بمحاكاة أساليب الغير بطريقة ساخرة، ولكنّه قد يحاكي كذلك: سلوكا إجتماعيا أو حتى طريقة في التفكير، فكلمة المحاكاة الساخرة –على حِد تعبير **"باختين"**– يمكن أن تكون متنوعة لدرجة كبيرة. يمكن أن نحاكي أسلوب الغير بوصفه أسلوبا. يمكن أن نحاكي محاكاة ساخرة على المستوى الإجتماعي أو شخصية على المستوى الفردي، طريقة في الرؤية، في التفكير، في الكلام"[1].

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

" في الإجتماع الفصل، في القاعة البيضوية، بالبلدية، بشروني بأنّهم غيروا اسم البرج، من البرج الأعظم، إلى برج الأندلس، حفاظا على عطر الماضي، والمكان الذي نبت فيه البرج"[2].

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

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

"أريت وجه موح الكارتيل، أو الحاج كما يسميه الأقرباء"[3] .

هذا المقطع كذلك، هو مثال عن المحاكاة الساخرة، محاكاة لكلمة الغير ولطريقة تفكيرهم فالسارد لَّما استعمل كلمة الحاج لم يقصد من وراء ذلك المعنى الحقيقي الِّذي تحمله هذه الكلمة من نبل وطهارة ولكن قصد معنى آخر، على اعتبار أن **"موح الكارتيل"** حسب أحداث الرواية هو

1: ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التركيتي، ص: 282،283.

2 :الرواية، ص:82.

3: الرواية، ص:83.

نموذج للشخصية التي تدّعي التدين، للوصول إلى كسب وِدّ الناس من ناحية، وإبعاد الشبهات من ناحية أخرى.

"الهمة تنزع الغمة، وتجعل الدوني ولي نعمة"[1].

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

–"من ساعة ما سكنا في هذا البيت وأنت مذعورة؟ قلت لك لايوجد أي شيء. يبدو أنك لا تثقين في سطوتي وقوتي. ماتعرفيش واش نكون؟ من يجأر على فتح فمه أمام موح الكارتيل...موح الكارتيل؟" [2] .

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

–"نيامو؟؟؟ منيانو؟؟؟ لم أفهم ياسيدتي"[3] .

–"ميانو. مياااانووووو" [4].

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

---

1 : الرواية، ص 83.

2: الرواية، ص 54.

3: الرواية، ص 153.

4: الرواية، ص 153.

-" البرج الأعظم. الأسواق العظيمة. كارفور، ماك دوناند، كويك، ليتل باريز...؟ هذه هي الإستثماارت العظيمة". [1]

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

يلمس القارئ في هذه الأمثلة تجلي أسلوبين، فكرتين، وجهتي نظر مختلفتين، لغتين، لكن هاتين اللغتين تكون إحداهما ذات حضور مرئي في حين تكون الثانية ذات حضور خفيّ. إذ أنّه "تتداخل في المحاكاة الساخرة لغتان، أسلوبان، وجهتا نظر لغويتان، فكران لغويان، وفي الحقيقة ذاتان كلاميتان. إلا أنّ إحدى هاتين اللغتين (وهي اللغة المحاكاة محاكاة ساخرة) ذات حضور شخصي، أما الثانية فذات حضور غير مرئي بوصفها خلفية إبداع وإدراك فعّالة. المحاكاة الساخرة تركيب هجين مقصود، لكنه عادة تركيب هجين من داخل اللغة يتغذى من تفكك اللغة الأدبية إلى لغات أجناس واتجاهات" [2].

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

تلعب إذن المحاكاة الساخرة دوار هاما في بناء لغة الرواية من جهة وتنويع أساليبها من جهة أخرى، جاعلة منها عالما من التعدد، والتنوع اللغوي، على اعتبار أنّه" في المحاكاة تتبادل اللغات والأساليب الإنارة على نحو فعّال "[3].

---

1 : الرواية، ص 132.

2: ميخائيل باختين: مختارات من أعمال ميخائيل باختين، تر: يوسف الحلاق، ص 023.

3: المرجع نفسه، ص 123.

5-الحوارات الخالصة Les dialogues partiels

يقول "**باختين**":" إنّ التقابل الحواري بين اللغات الخالصة في الرواية، هو بالإضافة إلى التهجين وسيلة جبارة في إنشاء صور اللغات. إن التقابل الحواري بين اللغات (وليس بين المعاني في حدود اللغة الواحدة) هو الذي يرسم حدود اللغات ويخلق الإحساس بهذه الحدود، ويجعلنا نلمس الأشكال اللدائنية للغات" .[1]

يفهم من هذا إذن، أن الحوا ارت الخالصة هي الأخرى وحدة تركيبية مثلها مثل التهجين، تعمل على إنشاء صورة اللغة، وتسهم في التنويع من درجة حضور خطاب الآخر[2]،ومن ثم تحقيق التعددية الصوتية واللغوية في العمل الروائي.

فالحوار عند "**باختين**" مرتبط بحوار اللغات، وشكل من أشكال التفاعل اللفظي أي أنّه لا يقتصر على ذلك الكلام الدائر بين شخصين وحسب و إنّما هو كُل تبادل كلامي مهما كان نوعه، يتغذى من الحوارية الكبرى للرواية. يقول "**باختين**": "والحوار في الرواية بوصفه شكلا تأليفيا، مرتبط هو نفسه ارتباطا وثيقا بحوار اللغات المتردد في التراكيب الهجينة، وفي الخلفية المشيعة للحوارية في الرواية.[3]

فإذا كانت الرواية من المنظور "**الباختيني**" تستوجب وجود مجتمع لغوي تعكس أصواته ولغاته، عن طريق التلفظ والحوار، فإنّ هذا الأخير هو" تمثيل للتبادل الشفهي، وهذا التمثيل يفت رض عرض كلام الشخصيات بحرفيته، سواء أكان موضوعا بين قوسين أو غير موضوع"[4]، والحوار الروائي

1: ميخائيل باختين: مختارات من أعمال ميخائيل باختين، تر: يوسف الحلاق، ص871.
2: ينظر: تزيفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تر: صالح فخري، ص241.
3 : ميخائيل باختين: مختا ارت من أعمال ميخائيل باختين، تر: يوسف الحلاق، ص 871.
4 ك لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص97.

ليس كلاما مسجلا، ولكن هو إعادة إنتاج لكلام الشخصيات بطريقة تختلف من كاتب لآخر[1]، الحوار هو كُل تبادل كلامي مهما كان نوعه.

الحوا ارت الخالصة هي حوار الشخصيات فيما بينها داخل المتن الحكائيّ للرواية، هذا الحوار الذي يسهم في إماطة اللثام عن المنحدرات الاجتماعية و الإيديولوجية والزمنية لمختلف الأصوات التي تتقابل في الرواية بطريقة حوارية، هذا الأخير أي الحوار بين اللغات ليس مجرد" حوار قوى اجتماعية في سكونية تعايشها وحسب، وإنما هو حوار أزمنة وعصور وأيام ما يموت منها وما لا يزال يعيش وما يولد: التعايش والصيرورة يندمجان هنا في وحدة مشخصة لا تنفصل لتنوع متناقض ومتباين"[2].

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

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

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

يعُد الحوار واحدا من التقنيات الموظَّفة ضمن رواية (**البيت الأندلسي**)، ويتجلى في شكلين حوار داخلي، وآخر خارجي، تحققت فيها سمة التفاعل اللفظي. ومن أمثلة ذلك نذكر هذا الحوار

1: ينظر: المرجع نفسه، ص:18.

2: ميخائيل باختين: مختا ارت من أعمال ميخائيل باختين، تر: يوسف الحلاق، ص178:، 971.

الدائر بين "**الحاج إبارهيم**"، و**ابنته** حول موضوع الزواج أو بالأحرى زواج الشيخ من ابنة تصغر بناته ورد فيه مايلي:

- **يا بابا البنت صغيرة ومجروحة، حرام؟ قال بلا تردد:**
- **تزوجتها بإرادتها ولم أسرقها، وسترتها من المتربصين بها.**
- **ولكن هل سألتها عن أريها؟ قال وهو يبرم شاربيه التركيين:**
- **هذا شغل الرجال يا بنتي وليس شغل النساء. يجب أن لا تطبقي عيشة المدينة على القرية. مداوروش تمشي بمنطق السترة، وأنا أسترها من العيون التي تتصيدها في كل مكان.**
- **ولكن أريها مهم. صغيرة بزاف. أصغر مني بكثير.**
- **ومالو؟ هي الوحيدة التي سأربيها على يدي وربما كانت الأخيرة، عملا بالسنة النبوية الشريفة. سمعت في مكة أن الرسول جاء بعائشة وعمرها تسع سنوات ودخل عليها وعمرها عشر. هذه ليست صغيرة عمرها سبع عشرة سنة. وجسدها الله يبارك، يرحم من مات وخلَّى. هي قرأت وتعرف الحساب. وأنا أحتاج إلى من يساعدني على هم الدنيا. الرملة لازم لها رجالها وحساباتها يا بنتي. وأنا بدأت أتعب، وأنتِ وقتك ليس لي.**
- **يا بابا لم أمنعك من الزواج، قلت لك فقط إنها صغيرة، صغيرة جدا.**
- **لإحياء في الدين يا ابنتي. المرأة هي نصف الدين. عندما تصبح قادرة على الفراش وعلى الحمل، ليست صغيرة** [1].

يعكس هذا الحوار عقلية الإنسان الذي يعيش في المدينة، والذي يعيش في القرية. فقد أشار الروائي بطريقة غير مباشرة من خلال هذا الحوار بين اللغتين إلى رأيكِ لمنهما حول موضوع تزويج

1 - الرواية، ص:601.

البنات من شيوخ يكون فارق العمر بينها كبيرا جدّا، فالأول ضَّد هذا، في حين أن الثاني–أي صاحب العقلية القروية– مع تزويج ابنته لرجل يفوق سنّه سنّ أبيها المهم أن يكون غنيا، مبررا ذلك بفكرة سترها. حيث استغل "**الحاج إبراهيم**" هذه العقلية وتزوج من قروية تصغر ابنته بسنين عديدة.

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

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

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

- **مرحبا عمي مراد.**
- **ما فهمت والو يا كريمو وليدي. يقولون لي إن الفصل في قضية البيت الأندلسي، سيتم بالتراضي ويبعثون لي بورقة تهديد وبحكم قضائي لجلسة قادمة.**
- **لأنك رفضت الحضور يا عمي مراد. والدولة، كما تعرف، عواطفها وأمزجتها باردة.**
- **نريد حلا تراضيا لا يتضرر منه أحد.**
- **أية أمزجة يا ابني وأي ضرر؟ إنهم يبيعون البيت على أرسي يا كريمو ! هناك عدوان سافر أكثر من هذا؟**

- **لاحظت، بل استغربت من أن لغة كريمو تغيرت تماما منذ المرة الماضية. لم تعد بها تلك السلاسة التي عودني عليها، انتقاء الكلمات التي لا تجرح الضيف حتى ولو كان القرار قاسيا. ترددت لأني افترضت نفسي أني لم أفهم جيدا كلامه.**
- **أنا لم أرفض الحضور يا كريمو؟ رفضت الظلم فقط والطريقة التي يتم بها الإستيلاء على البيت. سبحان الله، هذا البيت بيتي، وبيت أجدادي منذ القرن السادس عشر، ولي الحق في الدفاع عنه.**
- **هذا الحق سقط منذ الإستعمار الفرنسي يا عمي مراد.**
- **حتى هذا القارر غير صحيح، فقد استرجعته العائلة، والوثائق موجودة.**
- **قانون الدولة واضح في هذا الإطار، هو قانون البيان فاكا. أنت لا تسهل مهمة البلدية. نحن نريد أن نحل به مشكلة الأرض، وهناك من اشترى المساحة كلها لتشييد برج بمائة طابق يحل جزءا كبيار من مشكلات السكن العويصة، أسواق ومطاعم ومكاتب ستغير من وجه البلدية والمدينة بكل تأكيد. كُّ ل الناس باعوا يا عمي مراد ولم يبق إلا أنت؟**
- **ماذا علي أن أفعل إذن؟ أن أسلِّ م في حقي ودمي؟ يبدو أنّك حتى اليوم لم تفهمني ياكريمو. أنت لا تعرف ماذا تعنيه تلك الدار التي تسرق كل يوم قليلا مني؟..."[1].**

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

1: الرواية، ص110 ، 111.

فيتداخل في هذا الحوار إذن: صراع بين لغتين، اللغة الآمرة واللغة المقنعة، صراع بين صوتين، صوت الطبقة المهمّشة وصوت الطبقة السياسية، وشتان بين الصوتين واللغتين.

حيث نجد هناك فوارق فيما يخص المستويات الكلامية وكذا الطبقية لكلا الشخصيتين.

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

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

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

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

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

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

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

1 – تزيفيتان تودوروف: ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تر: صالح فخري، ص:49.

خاتمة

خاتمة:

الحوارية هي بحر معرفي عميق، وقد حاولنا من خلال هذا البحث الذي اليقين وسمناه ب أسلوبية النص الروائي مقاربة تطبيقية في نظرية باختين أن نغوص في أعماقه كمحاولة منا للكشف عن الغموض الذي يعتريه، مع فك وإماطة اللثام عن خفاياه.

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

الرواية المتعددة الأصوات، الرواية البوليفينية، الرواية الديالوجية، الرواية المتعددة اللغات ... هي كلها مسميات لمعنى واحد هو الرواية الحوارية.

الرواية البوليفونية، أو الحوارية هي نموذج فني جديد في عالم الكتابة الروائية، يختلف كل الاختلاف عن القوالب الأدبية التي عرفها التاريخ ن ويعد دستويفسكي خالقا لهذا النوع.

الرواية البوليفونية هي سمفونية موسيقية تتعدد فيها الأصوات واللغات، فيمتزج فيها صوت الروائي مع صوت شخصياته، هذه الأخيرة التي تعبر عن أفكارها ورؤاها وبأيديولوجياتها دون هيمنة صوت على آخر، فتغدو الرواية بذلك مسرحا لتناسل العلامات وتفاعلها ن وجنسا تمتزج فيه أصوات ولغات عدة.

التهجين، الأسلبة ن التنويع، السخرية، المحاكاة الساخرة، السخرية، الحوارات الخالصة، هي كلها تقنيات تمكن الروائي من استحضار خطاب الآخر في عمله، ومن ثم تحقيق التعددية الصوتية واللغوية ليندرج الخطاب الناتج ضمن الرواية البوليفونية وتعد هذه كنتاج لدراسات ميخائيل باختين حول الرواية.

واسيني الأعرج هو واحد من الروائيين الذين تندرج أعمالهم ضمن الرواية البوليفونية، إذ أنه استطاع أن يجمع بين عدة نصوص في عمل روائي واحدن متجاوزا بذلك الطريقة التقليدية في الكتابة.

رواية البيت الأندلسي هي نموذج من أعمال واسيني الأعرج، قائم على التعددية الصوتية واللغوية وتداخل الخطابات والأجناس.

فهي نص تراكمي، وفضاء تلتقي فيه نصوص عدة، كل منها يحمل رؤية فكرية وحضارية معينة. حيث تمكن الروائي من تشكيل نص منسجم تتحاور فيه عدة نصوص.

قائمة المراجع والمصادر

قائمة المراجع والمصادر:

أولا: القرآن الكريم.

ثانيا: المراجع العامة:

1. ابن منظور: لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير و آخرون، دار المعارف، القاهرة، د ط، مجلد 1، ج9.

2.أحمد منوّر، الأدب الجزائري المكتوب بالسان الفرنسي، نشأته وتطوره وقضاياه، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007.

3.الأسلوبية الوظيفية وموقعها من كتاب البيان في روائع القرآن لتمام حسان.

4.الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة السورية.

5.الأسلوبية وتحليل الخطاب، نور الدين السد، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ط1،1997 ج1.

6.الأسلوبية، بيير جيرو، دار الإنماء الحضاري، سوريا، ط 2، 1994.

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

8.ألان روجو : الرواية العربية ، ترجمة : إبراهيم طنيني ، المجلس الأعلى للثقافة، (د.ط)، 1997

9.بداش حنيفة، الأسلوبية الوظيفية وموقعها من كتاب البيان في روائع القرآن لتمام حسان، رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة ،2008.

10. تزيفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تر: صالح فخري.

11. تمام حسان، الأسلوبية الوظيفية وموقعها من كتاب البيان في روائع القرآن.

12. حسن المؤذن: الرواية والتحليل النصي، قراءات من منظور التحليل النفسي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، دار الأمان، لبنان، الجزائر، المغرب، ط1، 2009.

13. حميد لحميداني: أسلوبية الرواية، منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989.

14. حميد لحميداني: النقد الروائي والأيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990.
15. حميد لحميداني: بنية النص السردي: من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار لبيضاء، ط1،
16. خولة طالب الإبراهيمي مبادئ في اللسانيات ، ، دار القصبة للنشر-الجزائر ، ط1 – 2000
17. روجر آلن: الرواية العربية مقدمة تاريخية ونقدية، تر: حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، 1997م، د ط.
18. سامية دوادي: صوت المرأة في روايات إبراهيم سعدي، أطروحة دكتوراه مخطوط، جامعة تيزي وزو، الجزائر.
19. سامية مشتوب: السخرية وتجلياتها الدلالية في القصة الجزائرية المعاصرة، رسالة ماجستير، جامعة مولود معمري، تيزي وزو،2011م.
20. شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، الكويت، 2008.
21. الصادق قسومة: الرواية العربية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، مركز النشر الجامعي، ب ط.
22. صبحي حمودي: المنجد في اللغة العربية المعاصرة ، دار المشرق ، بيروت ، ط1 ، 2000.
23. صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، الهيئة المصرية للكتاب ، الطبعة الأولى ، 1985، القاهرة.
24. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، ط1- د.ت.
25. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد العربي، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، ط1-1992
26. صنع الله إبراهيم، عروسية النالوتي وآخرون: ملتقى الروائيين العرب الأول شهادات ودراسات، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سورية، 1993.

27. عادل عطا الله الفريجات: السخرية وتقنياتها في القصة القصيرة السورية، المدرسة العليا للأساتذة،قسنطينة، العدد العاشر، سبتمبر 2011م.

28. عايدة سعدي ، علم الأسلوب كاتجاه نقدي وعلاقته بالإحصاء ، مجلة جدارية الثقافية – الأردن. محمد السعران ، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي ، دار النهضة ، بيروت– لبنان ، د.ت.

29. عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، الدار العربية للكتاب ، الطبعة الثانية ، 1982، طرابلس ليبيا.

30. عبد الفتاح عثمان :بناء الرواية ،مكتبة الشبا ب ،القاهرة، مصر ،(د.ط)، 1982.

31. عبد المجيد الحسيب: الرواية العربية وإشكالية اللغة، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن.

32. فرحان بدوي الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1424هـ، 2003م ، بيروت ، لبنان

33. القراءة النسقية : سلطة البنية وسلطة المحايثة ، أحمد اليوسف، منشورات الاختلاف ، ط1– 2003 ،ج1/ .

34. ماجدة حمود: جماليات المغامرة الروائية لدى غادة السمان، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، لبنان،2005م.

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

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

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

38. محمد شاهين: آفاق الرواية (البنية والمؤثرات)،"دراسة"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، د ط.

39. محمد عبد المنعم خفاجي ، وآخرون ، الأسلوبية والبيان العربي ، الدار المصرية اللبنانية ، الطبعة الأولى ، 1412 هـ ، 1992م ، القاهرة

40. محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، ط1، 1989.

41. مخائيل باختين : ترجمة يوسف حلاق ،الكلمة في الرواية ،منشورات وزارة الثقافة السورية ،دمشق ،(د.ط)،1988 .

42. مراد حسن إبراهيم، الأندلس في الرواية العربية والإسبانية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، السويس، 2002م.

43. مقالات في الأسلوبية ، منذر عياشي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ط1، 1990.

44. موسى ربابعة ، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، دار الكندي للنشر والتوزيع ، عمان- الأردن ، 2003، ط1.

45. ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، ترجمة ، جمال نصيف ، التكريتي ، الدار البيضاء ، بغداد ، ط1 ، 1986 .

46. ميخائيل باختين: مختا ارت من أعمال ميخائيل باختين، تر: يوسف الحلاق.

47. اصر سيد احمد وآخرون: معجم الوسيط، دار الحياء، التراث العربي، ط1، 1429هـ-2008م.

48. هنية جوادي: التعدّد اللغوي في رواية الليلة السابعة بعد الألف لواسيني الأعرج، مجلة المخبر- أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد الخامس: مارس 2009.

فهرس المحتويات

قائمة المحتويات:

شكر و عرفان.....
إهداء .....
المقدمة.....أ
مدخل.....14
تعريف الرواية:.....13
لغة:.....13
مفهوم البوليفونية: (Polyphonique).....15
الفصل الأول : ماهية الأسلوبية.....21
المبحث الأول: مفهوم الأسلوبية وأهم اتجاهاتها. 22
المطلب الأول: مفهوم الأسلوبية. 22
المطلب الثاني: أهم الاتجاهات الأسلوبية:.....24
المبحث الثاني: نشأة الأسلوبية و أهم أعلامها. 32
المطلب الأول: نشأة الأسلوبية: 32
المطلب الثاني: أعلام الأسلوبية في الغرب: 35
الفصل الثاني:دراسة تطبيقية في رواية البيت الأندلسي لوسيني الأعرج 40
المبحث الأول: مصطلح أسلوبية الرواية. 41
المبحث الثاني: الدراسة الأسلوبية للرواية.....45
خاتمة: 104
قائمة المراجع والمصادر: 107
قائمة المحتويات:.....112
الملاحق: 114

الملاحق

الملاحق:

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

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

ولد سنة 1895م في "أورويل"، ابن عائلة أرستقراطية ما لبثت أن أصبحت معدمة، أمضى طفولته في أورويل، أما فترة صباه فقد قضاها في درس فقه اللغة في جامعة "أودبيسا"، ثم في جامعة "بتروغارد" التي تخرج منها عام 1918م، ليشتغل بعدها في سلك التعليم ما بين: 1918 إلى 1920م ببلدة " ين ڤيل" الريفية.

تزوج في عام 1921م من "هيلين أو كولوفيتش". تقلد بدءا من 1959م وحتى فترة متأخرة من حياته منصب رئيس قسم اللغة والأدب في جامعة "موردافيا" في مدينة "سازنسك".

شَّكل في " ين ڤيل" حلقه من الأصدقاء ضمت أدباء وفلاسفة وشعراء، نذكر منهم:

الشاعر والموسيقار "فاليريان نيكولايفيتش"، الفيلسوف والباحث الأدبي "وليف ڤاسلڤيش بومييانسكي"، "م، ب، يودنيا" وهو عازف بيانو، إضافة إلى الفيلسوف "ماتڤي إيسايي تڤ شكاجان".

وقد أسهمت هذه الحلقة بالحوا ارت التي كانت تعدها والمحاض ارت التي تلقيها في إثراء ساحة العلوم الإنسانية وكذا القضايا المعاصرة في تلك الفترة.

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

له أعمال عديدة غطت مناحي الأدب والثقافة والفولكلور نذكر:

1-الماركسية وفلسفة اللغة.

2-شعرية دوستويفسكي.

3-الفرويدية.

4-المنهج الشكلي في دراسة الأدب.

5- اربليه وأعماله.

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

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

"واسيني الأعرج" (1954م):

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

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

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

حاصل على عدة جوائز نذكر منها:

- الجائزة التقديرية من رئيس الجمهورية سنة 1989م. * جائزة الرواية الجزائرية عن روايته (على شرفات البحر الشمال) ومجمل أعماله الروائية سنة 2001 م. * اختير كواحد من خمسة روائيين عالميين لكتابة التاريخ العربي الحديث روائيا، في إطار جائزة قطر العالمية للروية على روايته (سراب الشرق) سنة 2005م.
- الجائزة الكبرى للآداب (الشيخ زايد) عن روايته (الأمير) سنة 2007.

أما أعمالهـ الروائية فنذكر لهـ:

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

2. وقع الأحذية الخشنة، بيروت سنة: 1981.

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

4. نوار اللوز – بيروت سنة 1983.

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

6. ضمير الغائب، دمشق سنة :1990م.

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

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

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

10. ذاكرة الماء – ألمانيا سنة :1997م.

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