التشخيص الفني للغــة في الرواية / واسيني الأعــرج وبنسالم حميش أنموذجا

د. نورة بعيو
جامعة مولود معمري ــ تيزي-وزو/ الجزائر

ذهب الناقد الروسي "ميخائيل باختين" في حديثه عن الكلمة الروائية، أن الجنس الروائي هو عبارة عن تنوع كلامي واجتماعي منظّم فنيّاً، ومتباين الأصوات، وهو ناتج عن ظاهرة التفكك اللغوي بواسطة تجمع مختلف اللهجات الاجتماعية وطرائق التعبير الخاصة بمجموعة اجتماعية محددة "jargons" لها علاقة بمهنة ما أو جنس أدبي معيّن، أو هي منتمية إلى أجيال وأعمار متفاوتة ترتبط بمذاهب فلسفية وفكرية عديدة. فهي لغات أفراد ذوي نفوذ في مجالات السياسة والأخلاق والقانون. وهكذا يبدو أنه لكل يوم شعاره ومفرداته ونغماته المتنوعة[1].

ومن هنا أوضح الناقد الروسي كيف يحيا التعدد اللغوي ويتجدد ضمن تفاعل العلاقات الكلامية بين الأفراد داخل المجتمع الواحد، عبر ارتباط الكلمة/ اللغة بتنوع المقامات والمواقف وردود افعال الأفراد في الحياة الاجتماعية. ولأن الرواية جنس نشأ في وسط اجتماعي تعددي بكل فئاته الحية، فإن الروائي يعتمد في إبداعه على لغات التنوع الكلامي وأساليبه، لا على أسلوبه الخاص ولغته الوحيدة، بل يأخذها من هذا الوسط الاجتماعي بكل تناقضاتها واختلافاتها ليودعها على موضوع الرواية من أجل تفعيل العلاقة الحوارية relation dialogique بين هذا التنوع الخارجي ليوظفه داخــل عملــه، بهدف إنشــاء صــورة اللغــة الروائيــة Image de la labgue في إطار ما اصطلح "باختين" علــى تسميتــه بالتشخيــص الفنــي للغة "la personnification de la langue".

يقول "فيليب دوفور" Philippe Dufour في كتابه الفكر الروائي للغة إن ميخائيل باختين قد بلور اتجاهاً دشنه يوضح أن ثمة فكراً روائياً للغة يتمظهر في الحوارية والشكل الروائي، ووعي الكاتب بتاريخ اللغة التي يستعملها المتخيل الذي يحمّلها إيّاه، فالشكل الروائي أضحى فضاءً ديمقراطياً يفرض على عدد لا نهائي له من الأفكار والخطابات والكلمات أن تتحاور داخله[2].

وعليه، فما هي الظواهر الكلامية والأسلوبية التي تسلح بها الروائي المغاربي المعاصر لصياغة الموضوعات المختلفة، وبخاصة بعد فترة الثمانينات من القرن العشرين، علماً بأن الروائي المغاربي اضحى مطّلعاً في الغالب الأعم على إجراءات النقد الروائي المعاصر.

والقارئ المتتبع لمسار الرواية المغاربية المعاصرة، يلاحظ أن لغتها بدأت تتجاوز القاموس الموروث، الحريص على نقاء اللغة العربية وبلاغتها، ليمنحها حرية الإبداع، فتتوسع إمكاناتها التعبيرية من خلال توظيف مجموعة من ظواهر التنوع الكلامي variation verbale بمختلف تمظهراته، باعتبار اللغة تتحرك وتتطور وسط التفاعل اللغوي الحي في المجتمع[3].

يدل هذا المسعى على أن اللغة الروائية صارت مرتبطة بهذا الكم الهائل من المناهج اللسانية والأسلوبية، وكذا البنيوية المتجددة باستمرار. لذلك اضحت الكتابة الروائية المغاربية تشتغل على اللغة بأفق حداثي واضح، أساسه إعادة النظر في أدواتها ووظائفها داخل النص الروائي، وبذلك تتجدد لتعدد خصوصية الرواية المغاربية مقابل نظيرتها المشرقية خاصة والعالمية عامة، متجاوزة الأطر الماضوية للغة ومختلف أسوار الحظر والتحريم التي ترسخ الاتجاه الثابت والجاهز للغة. وتصبح موضوعاً بارزاً للتشخيص الفني للغة الذي هو أساس أي تنوع كلامي، حيث يقوم هذا باحتضان لغة جديدة وحية بإمكانها استيعاب الراهن المتغير باستمرار، وهكذا يمكن اعتبار التشخيص الفني للغة عنصراً حداثياً في الرواية المغاربية، أي إلى ماهية الطرائق التي وظفها الروائي ليشخص كلام/ خطاب

الآخر discuors d'autrui سواء أكانت شخصيته حكائية مجسدة بذاتها، أم كمركز لإرسال خطاب محدد أي جهة معينة.

وقد تحقق هذا التشخيص الفني للغة في كل من روايتي "واسيني الأعرج" المخطوطة الشرقية[4]، وكريماتوريوم، سوناتا لشباح القدس[5]. وكذا روايتي بنسالم حميش: العلامة[6]، وهذا الأندلسي[7]. هذا بالإضافة إلى أن كل هذه الروايات تعج بمختلف الأشكال الأدبية، وشبه الأدبية، وخارج أدبية، تتخلل كلام الساردين أو الشخوص الحكائيةوحواراتها، كما تدرج كعتبات نصية في بداية النص، أو الفصل كما هي الحال في رواية "هذا الأندلسي". ولعل الروائي، وهو يلجأ إلى توظيف هذه الأشكال، يسعى بالكلمة إلى استيعاب جوانب الحياة الاجتماعية المتعددة حيث هي محتواة في هذا الشكل أو الجنس الدخيل، المتخلل للخطاب الروائي.

كل هذا، لتقترب الرواية من الطابع الحواري، هذا الطابع الذي لا يتحقق فيها إلا بتوافر ثلاث آليات هي: التفكيك اللغوي، والتعدد الصوتي، والتنوع الكلامي هذا الأخير الذي سميناه فيما سبق بالتشخيص الفني للغة، والذي يتحقق حسب "باختين" بما يلي:

1ــ التهجين l'hybridation: ونقصد به مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ énoncé واحد، أي التقاط وعيين لغويين مفصولين بحقبة زمنية، أو بفارق اجتماعي، أو بهما معاً على ساحة ذلك الملفوظ. فالتركيب الهجين hybride هو ملفوظ ينتمي حسب المؤشرات التركيبية والأسلوبية إلى متكلم واحد. ولكن عملياً امتزج فيه ملفوظان/ لغتان، وبالتالي رؤيتين إلى العالم. ففي رواية "هذا الأندلسي" حكت إحدى النساء "خوانيتا أربوس" للسارد عن مشادة كلامية يوماً بينها وبين أحد قدامى عشاقها، وكانت امرأة نصرانية تعيش في إحدى المدن الأندلسية بين اليهود والمسلمين قائلة: «تعيب عليّ ثرثرتي وجنسك احتكر الكلام مئات السنين، وصرفه قهراً وتكميماً في حق جنسي المسكينز إني إن أسهبتُ في القول وجُلتُ وصُلتُ

فليس ذلك اصالة عن نفسي فحسب، وإنما أيضاً نيابة عن كل الطائعات الصامتات عبر التاريخ وانتقاماً لهن...» [8].

نلاحظ في هذا الملفوظ "لخوانيتا أربوس" أن ثمة رؤيتين لطرفين متباينين في الموقف، طرف يكرس فكرة/ مغالطة تفوّق الرجل على المرأة، وتوليه الريادة على جميع الأصعدة الحياتية لفترة دامت سنين طويلة، وكأن المرأة من الدرجة الثانية. ويتم هذا باسم الشرع والعرف الذي تحوّل إلى قانون اسهم في تكميم المرأة وتصميتها، إلى درجة تغييب صوتها، لأنها جنس ضعيف. وطرف ثانٍ يتضاد مع هذه الرؤية، ويرفض هذا الموقف السلبي تجاه المرأة الذي يطالبها بالثورة وعدم الرضوخ لنزوات الرجل، لأن الزمن لم يعد يفرّق بين الجنسين، فالمجتمع لا ينهض إلا بالرجل والمرأة. وهذه كفاها صمتاً وطاعة عمياء عبر تاريخ طويل. والموقفان تواجدا في ملفوظ واحد، وباللغة نفسها.

وفي كلام "دنيا" خالة مي "بطلة رواية كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس تهجين واضحن حيث نقرأ موقفين مختلفين ولغتين متصارعتين بين ذهنيتين متباينتين لكل من الخالة "دنيا" وأختي "مي" المتواجدتين معها بمدينة "نيويورك" تقول الخالة: «المخ عندما ينغلق، كل شيء يطير في الهواء، كانتا مملوءتين بالنور عندما دخلتا إلى "نيويورك" بعد سنوات وضعتا الحجاب وتريدان الآن الانعزال في لبيت وتطلبان مني أن أوقف البيانو، عمل مثل هذا، في ظنهما معطى للرجال وليس للنساء، سمحتا لزوجين غبيين أن يتصرفا في حياتهما...» [9].

يظهر لنا هذا الملفوظ الذي يعود في الأصل للمتكلمة "دنيا" المتميزة بعقلية المرأة المتحررة المسؤولة عن مواقفها، المقتنعة بسلوكاتها وبطريقة تفكيرها، وفي نفس الوقت هناك لغة الأختين الخاضعتين لزوجين متسلطين ومستبدين فعلاً بهما ما شاءا، فالأختان مصدر لإمتاع هذين الزوجين/ الرجلين لا أكثر.

وفي موضع آخر من رواية "هذا الأندلسي" يسترسل السارد وهوأحد علماء الأندلس في عرض مجموعة من التوجيهات والمعارف العميقة بالكون والوجود

والإنسان أمام جمع من أصحابه في إحدى الجلسات قائلاً: «في زمان التزمت والجمود هذا، كم نصحوني يا أصحابي، بالمطاوعة والتكيف: أن أكون دوماً متأقلماً متناسباً مع الوقت والمكان، لا متأخراً ولا قبل الآوان، وفي كل شيء: أن أغلّف أفعالي وإشاراتي بالمداهنة والمواربة، وباللغة العسلية الريائية»[10]. يلاحظ القارئ أن هذا الملفوظ يشير إلى موقفين متصارعين، وكأن لكل موقف لغته التي تميزه حيث يؤكد الموقف الأول أن حالة البلاد ماساوية بسبب تفشي مظاهر الجمود والتحجر، والتي تفرض على العلماء والمبدعين مطاوعة مثل هذه الأحوال بواسطة النفاق المتعمد والمداهنة الكلامية حتى يستمر الوضع على سلبيته لمدة أطول.

أما الموقف المقابل، فإنه يتسلح بالصراحة والعقل اللذين يلغيان كل ادعاء أو تظاهر مقصود لإبقاء المجتمع على مثل هذه السلبية على الصعيد السياسي والاجتماعي والأخلاقي والفكري، حتى تتمكن السلطة الخارجية أو الداخلية من الشعب الضعيف المحاصر من جهتين: جهة الفتن الداخلية، وجهة تكالب النصارى على حق المسلمين في أندلسهم التي توشك أن تضيع من بين أيديهم.

وفي كل هذه النماذج رأينا كيف يسهم تركيب الهجين في المزاوجة بين اللغات بشكل منظم فني، يهدف إلى إنارة لغة بلغة أخرى، وإنشاء صورة حية للغة بلغة أخرى، وإنشاء صورة حية للغة بلغة أخرى. وهذه اللغة غالباً ما تكون هي اللغة المثيرة أي اللغة الأدبية المعاصرة للمؤلف، أو اللغة المصورة على حد تعبير ميخائيل باختين[11].

2 ــ العلاقات المتبادلة المشحونة بالحوارية بين اللغات: لقد أوضح "ميخائيل باختين" في أكثر من موضع، ولاسيما في كتابه: "شعرية دوستوفسكي"، أن لهذه العلاقات فعالية عميقة مقارنة بالأساليب الأخرى، إذ تعمل على نشر الكلمة مزدوجة الصوت. فالأسلبة stylisation، أو المحاكاة الساخرة parodie وكذلك السخرية ironie تتضمن دائماً صوتين متصارعين[12]. فكيف تتشكل هذه العلاقات في نصوص مدونتنا، وهي كثيفة جدا.

أ ــ **الأسلبة la stylisation:** وهي ظاهرة لغوية تعني التصوير الفني لأسلوب لغوي غريب يحمل وعييْن لغويين مفردين، الوعي المصوِّر/ المؤسلِب، والوعي المصوَّر/ المؤسلَب. والمؤسلب لا يتكرر بصور مباشرة في موضوع معيّن إلا بهذه اللغة المؤسلبة الغريبة[13] من أجل خدمة أغراض وتحقيق أهدافه الخاصة بشكل نسبي مما يؤدي إلى خلق مجال واسع لتداخل الأصوات وتعددها، كما يجعل تنوع الأساليب أكثر ثراءً وكثافة، إذ يصير لكل جهة صوتها الخاص وكلمتها المميزة، وكل ذلك يغذي، لا محالة، الطابع الحواري للرواية بعامة، «فالكلمة الروائية إما أن تكون مباشرة إلى موضوعها، أو كلمة معروضة على لسان البطل/ الأبطال، والكلمة المؤسلبة mot stylisé تُستثمر لتعكس سلوكاً ما، أو رأياً معيّناً أو وضعية اجتماعية محددة ذلك أن الكلمة هي في علاقة مستمرة، بكلمة الغير لتحقق ازدواجية صوتية»[14].

ولعل الفرق بين التهجين والأسلبة يكمن في أن التهجين يكون بلغة مباشرة (أ) ومن خلال لغة مباشرة (ب) في ملفوظ واحد، أما الأسلبة فتكون بلغة مباشرة (أ) من خلال لغة ضمنية implicite (ب) في ملفوظ واحد، وهكذا، فاللغة (ب) في التهجين حاضرة في الملفوظ، بينما هي ضمنية خفية في الأسلبة.

وفي الأسلبة يلجأ المؤلف إلى أسلبة مختلف الأشكال الأدبية ونصف الأدبية وكذا غير الأدبية ليمرر نياته الخاصة. ففي أحد المشاهد الحوارية لخطاب "المخطوطة الشرقية"، سأل الملياني "ماريوشا" زوجة عبد الرحمان عن سبب غيابه لمبايعته وهي واقفة تواجهه بثقة واضحة، لأنها لم ترد الانحناء لسيدها "الملياني" عندما قال لها: "وأنت يا ماريوشا مثله لا تنحني لسيدك ؟" فأجابته: يا سيدي ! عبد الرحمان يقول استرشاداً بالصينيين القدامى، إن التماثيل عندما تنحني تنكسر"[15].

لقد قام المؤلف بأسلبة هذا المثل الصيني ليحقق قصدية معينة تتضمن أن زوج "ماريوشا" عبد الرحمان شخصية لها مكانتها العلمية والفكرية في المجتمع، يتمتع بدرجة كبيرة من الوعي تجاه ما يحدث من فوضى أمام عينيه، وبالتالي هو لا

يوافق على مثل هذه المبايعات الشكلية وغير المقنعة على ارض تتمتع بالنظام الجمهوري حيث غالبية الشعب هي التي تختار من يتولى شؤونها، لذلك يجب على مثقفي الأمة من علماء ومبدعين ومفكرين ألا يخضعوا لهذه الفوضى، لأن الخضوع يجعلهم يسقطون في مآزق السلطة، فتنكسر عزائمهم ويضعفون، لذلك لا تنحني التماثيل الصلبة، وإلا انكسرت، أي صارت تابعة لسلطة هي تعارضها وترفضها شكلاً ومضموناً.

أما في سياق مختلف من خطاب "هذا الأندلسي"، يقوم السارد/عالم من علماء بلاد الأندلس، بأسلبة كلام أحد خطباء المسجد الجامع الذي كان يتردد عليه مع جماعة من أصحابه يقول: "وما هي إلا لحظات تخللتها نحنحات وهمهمات حتى طلع علينا إمام الجامع وخطيبه أبو الحملات، الفقيه المالكي الشهير بتزمته وضيق صدره وفكره، فتلا على الجموع خطبة ذات شكل مبيّت مكرور، ومتن ذي جعجعة ولا طحن، أبلى خلالها إبلاءً شديداً في التشهير بالفلاسفة المتزندقين، المتسترين حسب قوله في عباءات المتصوفة والمرشدين معتبراً خطرهم أفدح من خطر النصارى، وقتالهم أولى بالسبق والجهد الجهيد..." [16].

وبقليل من التركيز على هذا الملفوظ، وسيما على بعض عباراته[فتلا على الجموع خطبة ذات شكل مبيّت مكرور ومتن ذي جعجعة ولا طحن، الفلاسفة المتزندقين، المتستّرين في عباءات المتصوفة والمرشدين... خطرهم أفدح من خطر النصارى وقتالهم أولى].

يتبيّن لنا أن المؤلف بواسطة السارد الذي يؤسلب كلام خطيب المسجد ليعبّر عن مقاصد معينة بشكل ضمني، من خلال رفضه القاطع لاتجاه الخطباء ورجال الدين والأئمة الذين يعرضون العلم والعلماء، ويعتبرون الفلاسفة زنادقة يجب ردعهم، لأنه كلام لا قيمة له، فخطبة مثل هذه مجرد ثرثرة فارغة من أي معنى أو تأثير. وبدلاً من أن يكون العالم دليلاً يدعّم الإمام ويعبّد له السبيل الحقيقي لخلاص الأمة من براثن النصارى المحتلين، أضحى عدواً يتحتم قتاله وإبعاده.

وعليه، فالسارد قام بأسلبة كلام الخطيب من جهة، مدعماً إياه بأسلبة أخرى للمثل السائر: تسمع جعجعة ولا ترى طحينا". وفي موضع الحديث عن فساد السياسة، وضعف الساسة، قال السارد لجليسه مؤسلباً قوله تعالى: {إن الله لا يغيّر ما بقوم حتى يغيّروا ما بأنفسهم}: "وملوكنا نحن، ملوكنا المنتحلون، المتفرقة قلوبهم، خاذلوننا آلهتهم الأزقاق والقيان، أنهكهم بذخهم وتطاحنهم، حتى آمنوا أن عدوهم هو الأعظم من دون الله، وصاروا إذا نازلوه مكرهين فبصفوف ممزقة مهيضة، وهمم خائرة مريضة، وإذا فاوضوه رجعوا بصفقات المغبون. تلك حقيقتهم ولن يغيّر الله ما بهم حتى يغيّروا ما بأنفسهم"[17].

توضح لنا أسلبة السارد للخطاب القرآني، أن العيب فيمن يحكم البلاد ومن يسيّر شؤونها، وليس في الأفراد المغلوبين على أمرهم. فالسياسة مريضة وضعيفة بسبب التطاحن الطائفي والانغماس في الشهوات، مما جعل الناس يعتقدون أن العدو قوي وعظيم لا يقهر، لأن الحكام لا يريدون تغيير واقع بلادهم، بسبب أن أنفسهم ترفض التغيير. وهذه هي الحقيقة الـــمُرّة التي يجب أن يعيها كل فطن محب لهذه الأمة.

وفي نص "العلامة" يرد عبد الرحمان على كاتبه "حمو" في موضوع يسهو العارف قائلاً: "ولا ريب أني سطّحت في مواضيع أخرى وكبوتُ فتنكرت لمبدئي الداعي على تأمل الأخبار وعرضها على القوانين الصحيحة حتى يقع تمحيصها بأحسن وجه، فسهوت عن وصية علي كرّم الله وجهه، اعقلوا الخبر، إذا سمعتموه عقل دراية لا عقل رواية، فإن رواة العلم كثر ووعاته قليل"[18].

هنا يؤسلب عبد الرحمان قول علي بن بي طالب ليمرر فكرته/ قصده مؤكداً أنه لم يعمل بوصيته "عليّ"، فهو لم يتأمل الأخبار ولم يخضعها للفحص العقلي الدقيق مما جعل تحليله لبعض الموضوعات سطحياً، كما ارتكب أخطاءً متنوعة في موضوعات أخرى، وكأن به لم يلتزم بوصية علي بن أبي طالب الذي نصح بالتزام العقل والذكاء في جمع العلم ونقل الخبر، لا التزام الكثرة والسرعة في نقله.

وفي الأخير، عندما يؤسلب المؤلف كلام الآخرين، فإنه يقوم بخدمة نواياه الخاصة مضفياً عليه نبرته intonation التي قد تتعارض دلالته مع القصدية السابقة، أي مع دلالة الملفوظ الأصلي أو تتوافق معه، وهي وسيلة لإدخال التنوع الكلامي والأسلوبي للرواية.

ب ــ المحاكاة الساخرة/ الباروديا la parodie: إن المؤلف في المحاكاة الساخرة يتحدث بواسطة الآخرين، أي يوظف كلماتهم مدخلاً في هذه الكلمة اتجاهاً دلالياً، يتعارض مع هذا الغير / الآخر. وهذا الصوت الذي استقر في الكلمة الغيرية يتصادم مع كلمة الغير ويجبرها على خدمة أهداف تتعارض مع تلك التي وضعت من أجلها (أي هدف الكلمة الغيرية الأصلي)[19].

وحسب "م. باختين" فالمحاكاة الساخرة تشبه الكلمة الغيرية التهكمية، ذات الدلالة المزدوجة التي تنقل النزعات المعادية لها، "نجدها في الحوارات اليومية والمحادثات المختلفة، فعندما نكرر ما أكده محاورنا نحمّل كلامنا قيمة جديدة ونضيف عليه نبرات متعددة، كالشك والاستياء، والتهكم، والسخرية"[20].

قالت "ماريوشا" زوجة عبد الرحمان في الصفحة 64 من خطاب "المخطوطة الشرقية" للحاكم "المليانى" عن الحاكم السابق: "كان عاشقاً يا سيدي، ولم يكن حاكماً، ولهذا قتلوه ببشاعة، فردّ قائلاً: لكنه تجرّأ وحمى البلاد. وردّت هي: وحياتك يا سيدي، لم يكن يريد الحكم، في كل مرة كان يريد أن يغادره، لكنهم أصروا عليه كثيراً. لولا العمال والعلماء وحال البلاد لما بقي لحظة واحدة. فيرد الحاكم: لا تصدقي كلام المؤرخين، المؤرخون مثل المنجمين، كذبوا ولو صدقوا"[21].

نلاحظ أن في رد "ماريوشا" محاكاة ساخرة، وذلك من خلال ملفوظ "لم يكن يريد الحكم... لولا العمال والعلماء لما بقي لحظة واحدة" كلام يفترض أن المؤرخين هم الذين سجلوا هذه الشهادة بتحريض وإصرار من الكادحين، وكأن بالحاكم السابق كان يسترشد بأفكار العلماء وحال الفئة العاملة التي كان وضعها

يزداد سوءاً يوما بعد يوم. إلا أن مقولة: "المؤرخون مثل المنجمين، كذبوا ولو صدقوا"، والتي هي عبارة عن تفنيد للحقيقة الموضوعية التي مفادها أن المؤرخ لا يسجل إلا الحقائق الواقعية. ولكن وبما أن المؤرخين صاروا تابعين للسلطة، فلا يحتفظون في سجلهم إلا بما تُمليه عليهم هذه السلطة.

ومن ثم ففي محاورة المرأة وسيدها محاكاة ساخرة لرأي سائد ظاهرياً، لأن الواقع عكس ذلك، طالما أن مؤرخ السلطة كالمنجم الذي يغيّب العقل والموضوعية العلمية في تقصي الحقائق والتخطيط للمستقبل، وهدف هذه المحاكاة التهكم والاستياء من الحال التي آلت إليها البلاد.

وفي سياق آخر، يعلّق السارد على كلام "أوسكار" وهو عالم آثار جاء رفقة عدد من الباحثين للتنقيب عن المخطوط الضائع: "واش حالك من برّا يا المزوّق من الداخل ؟ عندما ينشف وزيت الأرض تتحول دولة تسير بعقل قبيلة، وحاكمن في مخه راعي إبل ورئيس لم يهضم أن الجمهورية ليست مُلكاً خاصاً "[22].

يدل هذا الملفوظ على مصير البلاد بعد انتهاء الثروة البترولية، حيث يتحول الناس إلى جياع ورعاة، وقد قامت عناصر هذه الرؤية على هذه الثنائيات: دولة / قبيلة، حاكم / راعي، جمهورية / ملك. إن ما يختفي وراء هذه الثنائيات هو غياب إدراك كلي لبعض الحقائق في استغلال ثروات البلاد، وتسيير شؤون الأمة، حيث يجب على الدولة أن تحتكم إلى القانون، والحاكم يجب أن يعي أنه مسؤول عن شعب لا قطيع إبل، وأن النظام الجمهوري ليس نظاماً ملكياً، فلو وعى عقلاء الأمة هذه الحقيقة لما اشتد الخوف على مصير الأفراد بعد نفاذ الزيت / البترول. وبصفة عامة فالسياسة المنتهجة في بلد يزخر بهذه الثروة ليست رشيدة، وبالتالي وجب تغييرها، وإلا أضحت الحياة على أرضه شبه مستحيلة في مرحلة ما بعد البترول.

وفي أحد سياقات رواية "العلامة" يقول السارد عن "عبد الرحمان": "إنه قرأ ليلاً في نهج البلاغة" وعن نوف البكالي قال رأيت أمير المؤمنين عليه السلام ذات ليلة وقد خرج من فرشه فنظر في النجوم فقال: يا نوف: أراقد أنت أم رامق ؟ فقلت:

بل رامق يا أمير المؤمنين، قال يا نوف: طوبى للزاهدين في الدنيا الراغبين في الآخرة، أولئك قوم اتخذوا الأرض بساطاً وترابها فراشاً، وماءها طيباً، والقرآن شعاراً، والدعاء دثاراً..." [23].

فالسارد، وهو يسترسل في إعادة ما قرأه عبد الرحمان، يحاكي بشكل ساخر ما جاء في "نهج البلاغة" على لسان أمير المؤمنين في موضوع الزاهدين، ذلك أن مفهوم الزهد الحقيقي لا يعني التخلي عن الواجبات والتمادي في طلب الآخرة مع جهل مطلق بالمحيط المعيش، هو بحاجة ماسة لهؤلاء المعوّل عليهم إرشاد الحكام والمحكومين على السواء، حتى يعيش الجميع في أمن ويقوى على مواجهة الأعداء من المتربصين من اليهود والنصارى. ذلك أن الدين الحق شرع العمل والحركة في سبيل خير الأنام، لا التخلي عنهم في أوقات الشدة بحجة الزهد في الدنيا. فهذه نقطة سوداء يسجلها التاريخ على هؤلاء، إذ بسبب عزلتهم السلبية ضاعت الأرض والعباد. وقد كان عبد الرحمان يرفض مثل هذا التوجه في الزهد عند المسلمين الأوائل، وإلا لماذا وقع عند هذا المقطع من كتاب "نهج البلاغة "؟!

وفي خطاب "كريماتوريوم / سوناتا لأشباح القدس، نقرأ هذا الكلام المسرود في شكل حوار مسترجع بين "ميّ" وابنها "يوبا" قالت: "شيء في هذا العالم يسير بشكل غلط، أحاول أن أفهم، لكن مخي لا يسعفني، ماذا حدث لهذه الأرض ؟ ما هي الخيارات التي تركوها لنا في عالم لم يعد يريح أحداً، بما في ذلك الين شيدوه ليشبههم في جبروته وتوحشه ؟ إما الانتساب على مجانين يصنعونهم لتلبية شهواتنا المبطنة في الانتقام، أو يرمون عند أقدامنا أحزمة ناسفة ويشجعوننا على ارتدائها وتفجير أنفسنا في أي مكان على اعتبار أن العالم كله مضاد لنا، وأينما مِتنا أو قُتلنا فثمة أعداؤنا ؟! إنهم يصنعون لنا اللون الذي يجب اعتماده... والكتاب الذي يجب أن نقرأه، والسياسة التي علينا اتباعها... بل يحددون ما يجب أكله وشربه... لكي لا نرى ما يحدث في الجهة الأخرى من ضفافنا. لهذا يصبح الحذر مضاعفاً لتفادي

السقوط في لعبة القتلة العدميين، أو في يد من يحرك العالم على هوى مصالحه"[24].

إن "ميّ" أعادت كلام الآخر، وهو كلام مشبع بصفات وممارسات ترتبط بـــ: الجبروت، الوحشية، العزلة، حب الانتقام، القتل العشوائي، الكراهية، الأحادية في الفكر والسياسة، الخوف من القتلة العدميين المتطرفين، وكذلك الخوف من الامبريالية العالمية بزعامة أمريكا وإسرائيل، فلا فرق عندها بين الحاكم والمحكوم، بين دكتاتور مجرم والشعب الضحية.

فهذان الإطاران يجمعهما قاسم مشترك هو الترهيب واحتكار الكلمة والقتل العمدي بهدف التصميت والتغييب ثم الإلغاء لهؤلاء الذين يمتلكون الحق في الأرض، والحياة والموت عليها. "فميّ" بواسطة هذه المحاكاة الساخرة تؤكد رفض مثل هذه التوجهات الفوضوية المتطرفة والمتسلطة بكل أبعادها اللاإنسانية، ذلك أن صوتاً مثل "ميّ" يتوق إلى حياة إنسانية طبيعية ومشروعة، حياة الحرية والبنية على صعيد العقل والفكر، كما على صعيد المعتقد.

ج ــ السخرية L'ironie: لا داعي لإطالة الكلام في المعاني المتباينة لكلمة سخرية في المصادر اللغوية العربية القديمة، كلسان العرب لابن منظور، أو معجم مقاييس اللغة لأحمد بن فارس، حيث لم تخرج عن إطار الإضحاك والهزء بهدف القذف والإيلام. أما في مجال النقد الأدبي، فمفهوم السخرية يختلف من أدب إلى آخر، فقد نحا في أدبنا القديم إلى التقويم والتهذيب والإصلاح على صعيد الفرد والمجتمع.

ولكن هذا المفهوم تطور وصار تقنية مهمة في الإبداع الأدبي الغربي، حيث يوظف المتكلم السخرية كفن لغوي ومظهر أسلوبي، إذ يسمح هذا الفن بقول شيء ولكن المتكلم يريد أن يقول شيئاً آخر، فعندما نكرر القول نفسه، فإننا نقصد عكس المعنى الظاهر أو السطحي، ويشبه "دومينيك مينقتو" السخرية بطريقة الاستعارة أي في الملفوظ الواحد هناك معنى ما وتعريف له[25].

وقد استفاد المبدعون الروائيون المعاصرون من هذه الظاهرة الأسلوبية بنوعيها اللاذع والحذق، بحسب البواعث ومقتضيات المقام الكلامي، كأن يجمع المتكلم بين خطابين أحدهما صريح مباشر والآخر مضمر نكتشفه من قرائن السياق، ومواقع الكلام، كالمواقف المتعارضة، والتشويه اللفظي، والانزياحات المتنوعة، وفي كل مرة تدل على أن ثمة سخرية ما، تهدف إلى تحقيق دلالات مختلفة، مثل الاستياء والاستهجان واللوم والعتاب...إلخ، مما يجعلنا نستمع إلى صوتين وكأننا أمام خطابين أحدهما إيجابي والآخر سلبي.

فلما أصيب "عمرو" ببعض الجراح إثر اعتداء عليه مع مجموعة من الصحاب داخل أحد مساجد "مرسية" استراح الجميع داخل رابطة واطئة مظلمة حتى يستريح الجريح قليلاً. وبعد ذلك أطلق ضحكة متقطعة فاعتذر إلى الإمام / العالم، ولما سأله البعض علام الضحك ؟ أجاب: "خديم هذه الزاوية كأنه توأم معلمين أيام صباي محمد الهبطي، هذا الفقيه كان يسأل التلاميذ في الكُتاب أسئلة يتضمن معظمها أجوبتها، يقول مثلاً: لماذا يلزم على الإنسان الصوف إذا جاء الشتاء واشتد البرد ؟ وإذ أجيبه بما لا يتطلب الجهد، يقول لي أحسنت"[26].

يتضمن هذا الملفوظ سخرية ضمنية من السارد مفادها أن من صفات الفقهاء الحقيقيين الذكاء الحاد والبلاغة العميقة والمعرفة الواسعة، حتى يكون مثالاً وقدوة لأتباعه. فالجريح كان في موقف استياء واستهزاء تجاه هذا الفقيه الساذج، فهل يُعقل أن تؤثر سذاجة مرشد في جيل / أجيال من التلاميذ الأتباع ؟!

وبيمنا كان الإمام / العالم يمشي ذات صباح قاصداً وراقاً في طريقه إلى أحد مساجد "مرسية" اعترضته فتاة جميلة وسألته عن الساعة، فأجابها العاشرة، ثم قالت له قبل أن تتابع سيرها: "سألتك يا هذا عن الساعة متى تقوم، لا عن الساعة التي نحن فيها !" [27].

إن تعقيب الفتاة على إجابة السارد يوحي بأنها سخرت من سطحيته في تأويل سؤالها عن الساعة، حيث كانت تنتظر إجابة أعمق وأكثر إقناعاً من رجل ورع له

مقامه العلمي والفقهي في المدينة، من ثم يدل تعليقها على نسبية معرفة الفقهاء والعلماء، وإن علموا بشيء فقد تغيب عنهم أشياء كثيرة، وكأني بها تلوم هذا العالم عن نقص إدراكه في هذا المجال.

وفي سياق حول ما آل إليه وضع البلاد "نوميديا ــ أمدوكال" بعد انسحاب الرخاء الوهمي، وخاصة بعد انهيار أسعار النفط حيث الأزمة في توسع مستمر وأموال البنوك بدأت تنفذ، يقول السارد في نص المخطوطة الشرقية: "اقتصاد: نوميديا ــ أمدوكال متماسك وكبير، وبعد ذلك بأيام معدودات ظهر "المليانى" منهار الأشواق، وهو يندب: يا عباد الله كنتم أوفياء، يوم المبايعة تحت الشجرة وعليكم أن تواصلوا طاعتكم حتى النهاية. يجب أن نتقشف (كان يريد أن يقول لهم اربطوا الأحزمة على العظام)" [28].

إن تعليق السارد وتأويله لنداء "المليانى" كان رداً على الوضع المزري الذي صارت إليه البلاد، حيث لم يبق شيء يمكن التقشف والاقتصاد فيه، فالثروة انتهت والأموال صُرفت، والناس جياع إلى درجة الموت. إن التعليق هو سخرية تبطّن استهجاناً مكثفاً للمفارقة الواضحة بين واقع البلاد ونداء الحاكم.

وأخيراً، تسترجع "مي" في رواية "كريماتوريوم" بواسطة ملفوظ واضح ذكرياتها الحميمة مع صديقها المحبوب "كوني" قائلة: "... وفي أيام السبت يدعوني على أحد مطاعم المدينة الجميلة، نتعشى، نضحك، ونعود إلى البيت مليئين بالجنون، ونقسم بكل الآلهة التي لا نؤمن بأي واحد منها"[29].

إن في عبارة "نقسم بكل الآلهة التي لا نؤمن بأي واحد منها" سخرية ضمنية فيها تهكم مضاعف، تبيّن أن القسم لا يرتبط دوماً بقناعة صاحبه، فكيف نقسم بكل الآلهة ونحن لا نعتقد ولو بواحد منها ؟! ألا توحي هذه السخرية بعبثية الاعتقاد والمعتقد في الحياة ؟ فهما من السلوكات اليومية المكتسبة ليس إلا. وعليه فإن أسلوب السخرية يولّد في كل مرة ثنائية صوتية داخل الكلمة الواحدة، مما يثري مجال التنوع الكلامي داخل الرواية.

3 ــ الأجناس المتخللة les genres intercalaires: لقد أكّد "باختين" وخاصة في كتابه جمالية ونظرية الرواية، أن التنوع الكلامي والأسلوبي، وكذا اللغوي يتعمق وتتوسع دائرته بخطابات مختلفة وأشكال تعبيرية متنوعة تتخلل السياق الروائي بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، يدرجها المؤلف وبواسطة السارد، أو أحد الشخوص لتحقيق أهداف معيّنة. وتمثلت هذه الأجناس/ الأشكال التعبيرية في مدونتنا كما يأتي: أدبية، كالأشعار والموشحات[30]، ونصف أدبية مثل الاعترافات[31]، وكذلك بعض أشكال التعبير اليومي والشعبي، وقد جاء بعضها كثيفاً مثل الأغنية الشعبية، والمثل الشعبي، والتنويمات[32].

أما الأجناس غير الأدبية أو الخارج أدبية، فقد هيمن عليها الخطاب الديني (قرآن أو حديث)[33]، وكذلك الخطاب التاريخي التوثيقي[34]، هذا بالإضافة إلى الخطاب القانوني والطبي[35].

لقد وظّفت هذه الأجناس في مواقع سياقية مختلفة سردية وحوارية، وبصفات متباينة مستقلة، أو عن طريق التلميح أو التضمين والاقتباس الحرفي أو المعنوي. وفي كل مرة يدخل هذا الجنس أو ذاك على النص الروائي فيجعله متعالقاً مع نصوص/ خطابات أخرى معاصرة أو غير معاصرة. مسهما كذلك في توسيع الدلالة وتعميق العلاقة بين النص السابق والنص اللاحق، لتدعيم الظاهرة التناصية في الرواية. وهذه من شانها أن تثري التنوع الكلامي، وتوضح الطابع الحواري للرواية أكثر. ويكمن أن نمثل لهذه المادة الكثيفة في الروايات الأربع بما يأتي:

1 ــ الأدبية: الشعرية، حيث حفل خطاب "العلامة" بمقاطع شعرية عديدة تختلف وظيفتها من سياق إلى آخر، فقد ترد بشكل اضطراري حتمي لجأ إليها السارد لغرض توقف حركة السرد وليعلن أن حالة المروي له لم تعد قادرة على سماع كلام إضافي، لأن السارد يستبق ليقول "وللكلام في هذا بقية". والحياة مليئة بالهزل والجد، وبالعقلي واللاعقلي فينشد السارد / عبد الرحمان موشحه المفضل قائلاً:

في ليالي كتمت ســـر الهوى بالدجى لولا شمـــوس الغـــرر
مال نجم الكاس فيها وهوى مستقيم السير سعـــــد الأثـــر
حتى لـــذّ النـــوم منّا أو كما هجم الصبح هجـــــوم الحرس
غـــارت الشهب بنا أو ربما أثرت فينا عيون النرجـــس[36]

وأحياناً يوظف السارد مقاطع شعرية ليظهر سخريته من شعراء التكسب والاستعطاف بهدف تحقيق مصلحة ذاتية عابرة[37].

وفي موقف مغاير قد يرد المقطع الشعري ليؤكد حجة أو قناعة محددة لقطع الشك باليقين، كما حدث مع الإمام / العالم عندما راح يسأل إمام إحدى الزوايا في مدينة " مرسية " الأندلسية عن سر الإيمان وقوته في هذه الدنيا التي يجب على الإنسان أن يهب لها داراً أخرى خالدة خالصة، تليق بكبريائه اللامتناهي، وبصفات روحه الثمينة وختم صاحب الزاوية كلامه ببيتين لشاعر المعرة قائلاً:

قال المنجم والطبيب كلاهمـــا لا تُحشر الأجســـاد قلتُ إليكما
إن صحّ قولكما فلست بخاسر أو صحّ قولي فالخســـار عليكما[38]

كان المنشد من أرض أندلسية، فهذا يؤكد صفة الانتماء من جهة، ويعمق هوية المنشد من جهة ثانية، وبخاصة عندما ترد هذه المقاطع في سياق استذكاري صرف[39].

ومن الأجناس الأدبية التي تخللت الخطاب الروائي كذلك، نجد نوعاً عريقاً عرفه العرب منذ الجاهلية، وهو فن الوصية. وقد وُظّف بشكل واضح في خطاب "كريماتوريوم" لتناسب السياق النصي مع طبيعة المواقف المؤلمة والحزينة التي كانت عليها حالة الأم "ميّ". إن توظيفه لم يكن كلياً، أي ورد بشكل تلميحي لا أصلي، توافرت فيه شروط كتابة هذا الفن. فعندما نقرأ: "أفضّل المحرقة، وأن يُمنح كل رمادي وبقايا عظامي لابني وفق وصيتي، هو يعرف جيداً ما عليه فعله"[40].

فعبارة "وفق وصيتي" تشير إلى أن الساردة "مي" أمّ "يوبا" هنا ترغب في أن يقرأ ابنها وصيتها، لأن الكلام جاء بين علامتي تنصيص، فهو جزء من الوصية التي تركتها عند محاميها، والتي كانت تصر على أن يقرأها وينفذها حرفياً، حيت ينشر رماد عظامها على تربة فلسطين ومائها.

ولا يسمح المقام بإدراج فنون أدبية نثرية أخرى كان لها موقعها في هذه الخطابات، كالرسالة الإخوانية[41]، كما لا يخفى على أحد ما يُحدثه فن الترسل في إنشاء الثنائية الصوتية في السياق النصي بطريقة مباشرة أو ضمنية.

2 ــ نصف الأدبية: صادفنا في هذه المدونة فنّاً يجمع بين الاعترافات واليوميات، حيث كانت "مي" تخط بعض الاعترافات داخل كراسة مميزة جداً، وقد كانت مطية السارد للدخول في عرض ما هو أعمق وأخطر، كان مخبّأ على صفحات هذه الكراسة، مرتبطاً جداً بخصوصيات عائلة "مي" ولاسيما خالها أبي شادي[42].

3 ــ الأجناس خارج أدبية: وقد وُظّفت بكثافة واضحة، ويمكن أن نكشف عن درجة هيمنة نوع على هذا الخطاب، أو ذاك. فمثلاً درجة توافر الخطاب القرآني كانت أبين في خطابين: "العلامة"، و"هذا الأندلسي" لبنسالم حميش[43]، بينما كانت أقل في "كريماتوريوم" وفي "المخطوطة الشرقية" لواسيني الأعرج، حيث غلب، في هذين النصين، الخطاب التاريخي التوثيقي أكثر، بالإضافة إلى خطابات أخرى كالخطاب القانوني والخطاب الطبي[44]، دون أن نهمش الخطاب الصحفي والإعلامي[45].

أ ــ الخطاب التاريخي: يكاد يكون هذا الخطاب المحرك الأساس في النص الروائي بحسب اختلاف موقعه، فتارة يأتي لأجل فكرة أو رأي، وتارة أخرى

كجواب على سؤال، وتارة ثالثة كنفي لحقيقة جرت على ألسنة الناس، وفي الرابعة يأتي في إطار "الماهية" أي تعريف التاريخ وإظهار أهميته تكرار الحادثة التاريخية والعبرة منها. قال عبد الرحمان لكاتبه "حمو الحيحي": "إذا كان التاريخ ديواناً لا تحتل فيه العبرة حصتها الوضاءة ولا دورها الدافع، فأي معنى يكون للمتغيرات أو التقلب بين الأطوار والفترات ؟"[46].

وفي نص "كريماتوريوم" يأتي الخطاب التاريخي كتمهيد للتسامح الديني الذي تعايشت معه اليهودية والمسيحية والإسلام، وهو في الحقيقة وسيلة تبرر الوجود اليهودي على أرض فلسطين. تقول "مي": "وجاءت فجيعة أخرى صباح 15 مارس 1948 عندما أعلن الإنجليز انتهاء الانتداب بعد أن سلّموا كل شيء لجنود الهاجانا..." [47].

وفي موضع آخر، ورد النص التاريخي كبنية حجاجية تعليلية لحقيقة صارت مفروضة يومياً على الفلسطينيين[48].

كما يلاحظ القارئ لنص "كريماتوريوم" أن هذا الخطاب قد يأتي مقتبساً وحرفياً فهو بمثابة شهادة مستقطعة من السجل الرسمي البريطاني واليهودي المقر بإلغاء تدريجي وكُلّي للعنصر الفلسطيني[49].

ب ــ الخطاب الصحفي والإعلامي: لا نصادف هذا النوع من الخطابات إلا في رواية "كريماتوريوم"، وربما يعود ذلك لأسباب منها:

طبيعة الموضوع والفترة الزمنية التي ترصدها الرواية، ودرجة التوثيق التي يحتاجها في تقصيه للحقائق كما وقعت فعلاً وكاد الصمت عليها يدرجها في طي النسيان، مثل الواقعة/ الاعتداء الذي راحت ضحيته أم "مي" على يد "الهاجاناة ولم يشأ الأب أن يخبرها بتفاصيل هذا الاعتداء/ الجريمة النكراء، حيث كانت الأم

حاملاً في شهرها السابع، الأمر الذي يدفع بميّ إلى البحث والسؤال عن سر غياب أمها من الوجود، فيُؤجل الجواب إلى وقت متأخر، حتى يضطر المؤلف الضمني إلى إدراج الخطاب الصحفي لكي تتعرف "مي" على قصة أمها الغامضة، لعل هذه القصة تشفي غليلها وتوقظ صمت الأب الذي دام طويلاً، وذلك بواسطة قراءة "مي" مقالاً كُتب بحروف صغيرة بعنوان "الهاجاناة تعتدي على عائلة الحسيني" بتدخل السارد ليعلق بكلام: [ثم ببنط أقل عرضاً]: مقتل الزوجة الحامل والأم وحرق البيت، وسيدة مسيحية تنقذ الابنة بأعجوبة". وللتأكيد المفصل على هذا العنوان المكثف حول مسار وفاة/ قتل أم "مي"، تقرأ الساردة داخل مربع صغير مجلل بالسواد حيثيات وجزئيات الحادثة / الجريمة في حارة المغاربة بالقدس، حيث هاجمت مجموعة من فرق الهاجاناة البارحة ليلاً وكعادتها، عائلة الحسيني العريقة بحثاً عن أحد الأفراد المقاومين. ولكنهم لم يجدوا إلا الزوجة التي رفضت دخولهم وقاومت غطرستهم، وعندما اقتربوا منها رمت بنفسها من الأعالي، وكانت حاملاً في شهرها السابع. أما ابنتها الصغيرة... فقد قضت الليلة عند عائلة مسيحية قامت برعايتها رعاية تامة وحمتها من موت مؤكد"[50].

وبهذا الخطاب الصحفي ينكشف للقارئ و"لمي" السر الذي ظلت تبحث عنه طويلاً.

ويلجأ المؤلف كذلك في الوقت نفسه الإطار إلى ذكر عنوانين لجريدتين مشهورتين "كنيويورك تايمز" و"يديعوت أحرنوت" الإسرائيلية (وتعني بالعبرية آخر الأخبار)[51]. والهدف من هذا التوظيف للكلام الصحفي، هو تمرير مجموعة من الأفكار والمواقف من جهة، وفضح بعض النيات المرتبطة بالطرف الإسرائيلي

الحاقد على الألمان حتى بعد مرور أكثر من نصف قرن على تلك المحرقة التاريخية.

4 ــ توظيف مختلف أشكال التعبير الشعبي واليومي: لقد تحقق هذا التوظيف للتناص مع الموروث عبر الأمثال الشعبية، ولاسيما في "المخطوطة الشرقية" مثل ما جاء مدرجاً في سياق دلل على ضيق الحياة الذي أحس به المغني الشعبي المعروف "عيسى الجرموني". وقد نقل السارد ما قاله لامرأة أحبّها: "أنا زوالي عاش ما كسب مات ما خلّى"[52]. ويأتي المثل ليكشف الدلالة ويعمقها أكثر، لأنهما لم يكونا يريدان إلا الحياة البسيطة المتواضعة التي تفيض حباً وطمأنينة. وهي أجواء افتقدتها هذه المرأة مع زوجها الأول. وقد يرد المثل الشعبي بطريقة قصدية تُخفي الهدف من القصة الأصلية للمثل. يقول السارد: "ها أنا ذا يا عبد الرحمان أتجاوزكم جميعاً، أغطي الشمس بالغربال"[53]. أي لتأكيد الرغبة في إخفاء حقائق معيّنة، والأصل في الاستعمال يكون نفياً فتقول "ما تغطيش الشمس بالغربال"، وذلك عندما يكتشف المخاطب حقيقة الأمر.

ونلاحظ أن المثل الشعبي حاضر في نص: المخطوطة الشرقية، حيث يتناول المجتمع الجزائري، ومن ثَمّ لم تخرج هذه الأمثال عن البيئة الاجتماعية الجزائرية لتوضح علاقة النص بهويته الخاصة وواقعه الاجتماعي المعيش[54].

أما الأغنية الشعبية فقد توافرت في نص "المخطوطة الشرقية"[55]، وكذلك في كريماتوريوم[56].

ففي موقف حميمي جداً حيث يناجي المتكلم نفسه مستحضراً حبيبته سارة يقول:

"غرّوا بك العديان

تغامزوا عليك يا فلان

لا خبْر بالأمان

باعوك في سوق الدلالة

إذا بْغيتْ تربح وتنال

لا تخالطش من والى[57].

إن لجوء الروائي "واسيني الأعرج" إلى هذا الموروث المتداول يهدف إلى خلق مناخ شعبي يتناسب مع مناخ سير الأحداث، وظروف معيشته الشخصية اجتماعياً بشكل خاص. وهذا يؤكد محاولة المؤلف إبراز السمات المميزة للرواية الجزائرية وخصوصياتها المستمدة من واقع الشخصيات الحكائية، ومن المخزون الشعبي المتوارث عبر التاريخ محلياً، ولاسيما إذا أضفنا نوعاً شعبياً قليل الانتشار في الأوساط الشعبية العربية والمغاربية، مع أنه يشبه نسبياً التنويمات العائلية، والتي ترددها الأمهات لينام أولادهن، كما كانت تفعل أم "مي"

"نامي نامي يا مانو...

أسرق لك من الثلج فستانه

وأقطف لك من قزح ألوانه

وحياة ربي سبحانه..." [58]

وعليه، فإن كثرة هذه الأشكال الشعبية تدل على خطوة جريئة في وقت هيمن المكتوب على المنطوق، ومن ثم ممارسة هذا المنطوق الشعبي، وإدخاله عالم الكتابة والنص هو بمثابة ثورة على اللغة الأدبية لتتحرر من حظائر الدواوين ومجالس لبلغاء لترتبط بالحياة اليومية لكل الفئات الاجتماعية، فتنهض بلاغة حية تتفاعل مع كل المعطيات. وتستوعب كل جديد على أنقاض لغة جامدة، محبوسة

بالمقدس والخطابية. "وهكذا فالاستفادة من هذا المنطوق الشفهي في الإبداع الروائي يسخر في إبداع رواية الحياة المعيشة المتعددة بلغاتها والمتنوعة بأساليبها وتنضيد مستوياتها الكلامية"[59].

وبكل هذا التنوع والتباين في الكلام الروائي، يمكن القول إن الروائي المغاربي وعبر كل نص كان يعمل على خلق صورة للغة الروائية، أو يعمل على تشخيص هذه اللغة فنياً، مما يقرّب هذه الرواية أو تلك من الطابع الحواري.

الهوامش:

---

1 ــ انظر/ ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، جزء من كتاب جمالية ونظرية الرواية، ت يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1988، ص .11

2- Philippe Dufour : la pensée romanesque du langage, ed, Seuil, Paris, 2004 , p 19

3 ــ م. برادة: فضاءات روائية، منشورات وزارة الثقافة الرباط، ط1، 2003، ص 69 .

4 ــ واسيني الأعرج: المخطوطة الشرقية، دار الهدى للثقافة والنشر، دمشق، ط3، 2002 .

5 ــ واسيني الأعرج: كريماتوريوم/ سوناتا لأشباح القدس، دار الفضاء الحر، ودار البغدادي الجزائر، ط1، 2008 .

6 ــ بنسالم حميش، العلامة، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، (د. ط) 2006 .

7 ــ بنسالم حميش، هذا الأندلسي، دار الآداب، بيروت، ط1، 2006 .

8 ــ بنسالم حميش، هذا الأندلسي، ص 62 .

9 ــ واسيني الأعرج: كريماتوريوم/ سوناتا لأشباح القدس، ص 269 .

10 ــ بنسالم حميش، هذا الأندلسي، ص 131 .

11 ــ انظر/ ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ت، يوسف حلاق، ص 144 .

12 ــ انظر ميخائيل باختين: شعرية دوستوفسكي، ت/ جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ودار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986، ص 269 .

13 ــ انظر المرجع نفسه، ص ص 149 ــ 150 .

14- Jean Peytard : Mikhail Bakhtine, dialogisme et analyse du discours, Bertrand lacoste, Paris, 1995, pp 69- 70

15ــ واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 61 .

16ــ بنسالم حميش، هذا الأندلسي، ص 68 .

17ــ بنسالم حميش، هذا الأندلسي، ص 68.

18ــ بنسالم حميش، العلامة، ص 45 .

19ــ انظر ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، ت/ جميل نصيف التكريتي، ص 89 .

20ــ انظر ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، ت/ جميل نصيف التكريتي، ص ص، 283 ــ 284 .

21 ــ واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 64.

22 ــ المصدر نفسه، ص 64 .

23 ــ بنسالم حميش، العلامة، ص 17 .

24 ــ واسيني الأعرج، كريماتوريوم/ سوناتا لأشباح القدس، ص 59 ــ 60.

25- Dominique Maingueneau : l'énonciation linguistique, édition Hachette, Paris 1991, p 121.

26 ــ بنسالم حميش، هذا الأندلسي، ص 70 .

27 ــ بنسالم حميش، هذا الأندلسي، ص 74 .

28 ــ واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص ص 115 ــ 116 .

29 ــ واسيني الأعرج، كريماتوريوم/ سوناتا لأشباح القدس، ص 311 .

30 ــ هي كثيرة خاصة في روايتيْ: بنسالم حميش: العلامة، ص ص: 36، 218، 207ــ 209 253. وهذا الأندلسي، ص 20 .

31 ــ نجدها خاصة في رواية: " كريماتوريوم " لواسيني الأعرج، ص ص 423 ــ 425.

32 ــ وخاصة في المخطوطة الشرقية، لواسيني الأعرج: ص ص: 23، 27، 43، 168 432...إلخ

33 ــ مثل في المخطوطة الشرقية، ص ص: 54، 105، 432، 416... والعلامة: ص ص: 27، 176، 180، 266، 234، 238. وفي هذا الأندلسي: 25، 154، 10، 14، 21، 324 ...447

34 ــ وخاصة في رواية كريماتوريوم: 125، 234، 312، 340...

35 ــ خاصة في كريماتوريوم: ص ص: 284، 333، 283، 305...

36 ــ بنسالم حميش، العلامة، ص 36.

37 ــ انظر المصدر نفسه، ص 207.

38 ــ بنسالم حميش، هذا الأندلسي، ص 20.

39 ــ انظر بنسالم حميش، العلامة، ص ص 218 ــ 219.

40 ــ واسيني الأعرج، كريماتوريوم، ص 380.

41 ــ انظر المصدر السابق، ص ص 429ــ 443.

42 ــ انظر المصدر نفسه، ص ص 423ــ 426.

42 ــ انظر العلامة، ص ص: 27، 176، 180، 266، 234...إلخ. وأيضاً هـــذا الأندلسي! ص ص: 25، 154، 10، 14، 21، 245، 247...إلخ.

44 ــ انظر كريماتوريوم، ص ص: 284، 305...إلخ، و 283، 333

45 ــ انظر المصدر نفسه، ص 264 .

46 ــ العلامة، ص 79.

47 ــ كريماتوريوم، ص 126 .

48 ــ انظر المصدر نفسه، ص ص: 247 ــ 248 .

49 ــ انظر نفسه، ص 249 .

50 ــ كريماتوريوم، ص 446 .

51 ــ انظر المصدر نفسه، ص ص 446 – 447 .

52 ــ المخطوطة الشرقية، ص 23 .

53 ــ المصدر نفسه، ص 43 .

54 ــ كذلك انظر نفسه، ص 168 .

55 ــ المخطوطة الشرقية، ص ص 16، 334، 402 .

56 ــ كريماتوريوم، ص ص 165، 216 .

57 ــ المخطوطة الشرقية، ص 337 .

58 ــ كريماتوريوم، ص 165 .

59 ــ يمنى العيد: فن الرواية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1998، ص ص 69 ــ 70.