مستويات التعدّد اللّغوي في النّص الرّوائي الجزائري
-رواية "متاهات ليل الفتنة" لأحميدة العياشي أنموذجا-

الدكتور: نبيل حويلي
جامعة الجزائر -2-

الملخّص:

تنطوي هذه الدّراسة على دراسة آليات التعدّد اللّغوي في نصّ الرّواية الجزائرية المعاصرة وبالتحديد في رواية "متاهات ليل الفتنة" لأحميدة عياشي، وتعتبر الرّواية من أكثر الأجناس الأدبية انفتاحا على الخطابات الأخرى، بحيث تستحضرها وتتفاعل معها وتنسجم وإيّاها، ومن تلك الخطابات التعدّد اللّغوي الذي يعتبر جزءً من مكونات أخرى من الرّواية، ويقوم بأدوار تنفيذية وتشريعية من حيث صياغة تيمات النّص واستسقاء شخوصه وتشكيل فضاءاته وتبادل التأثيرات. واستعان بظاهرة التعدّد الموضوعي التي تجلّت في ثنايا الرّواية وعلى مستوى المقطوعات خاصة موضوع العنف والقتل الذي تسبّبت به جماعات مسلّحة تدّعي أنّها تحمل رسالة الإسلام الصحيح، ولكنّها تختفي وراء عنف وشناعة لم تعهدهما البشرية من قبلُ، وكذا مستوى الأسلبة الذي يظهر في استخدام المتكلم كلام غيره ويقوم بأسلبته ليخدم نواياه ويفضي عليه نبرته الخاصة فقد توافق دلالته مع القصدية وعنصر البناءات الهجينة الذي ظهر في مستوى بالغ من الأهمية القصوى للوجود التاريخي ولصيرورة اللّغات، وأخيرا استعان الرّوائي في سبيل كتابته للرّواية بمجموعة من الوحدات المتخلّلة من خلال الاستشهاد والاقتباس والاقتراض والإيحاء، أو بتناصات أغلبها جاءت من نصوص تراثية اختزلها الراوي في ذاكرته أم استعان بها من مصادر ومراجع تاريخية وأدبية والأخرى فلسفية ودينية،...

الكلمات المفتاح:

الرّواية الجزائرية، رواية "متاهات ليل الفتنة"، النّص، التعدّد اللّغوي، التهجين، الأسلبة، الوحدات المتخلّلة، التناص، تعدّد الشخوص.

Summary:

Levels of linguistic multilinguism in the Algerian
-The novel "Night maze of Sedition" by Ahmeda Ayachi as model-

This study involves studying the mechanisms of multilingualism in the text of the contemporary Algerian novel, specifically in the novel "Night maze of Sedition" by Ahmeda Ayachi. The novel is considered one of the most literary genres open to other speeches, so that it evokes, interacts with and adapts to it. Among these speeches is multilingualism, which is considered part of other components of the novel, it plays executive and legislative roles in terms of the formulation of text, And the use of the phenomenon of substantive multiplicity objectivity manifested in the folds of the novel and on the level of sections, especially the

subject of violence and murder caused by armed groups claiming to bear the true message of Islam, but disappear behind the violence and hatred never committed by humanity before, as well as the level of stylization, which is shown in the use of the speaker words and style it to serve his intentions and to give it his own tone, The significance may be compatible with intentionality and the component of hybrid structures, which appeared at a very important level of the historical existence and the growing of languages, and finally the novelist used to write his novel a set of intermittent units through the quotation, citation, borrowing and inspiration, or intertextuality most of them came from the texts of heritage narrated by the narrator in his memory or used by historical, literary, philosophical and religious sources and references.

Key words:

The Algerian novel, the novel of " Night maze of Sedition", text, multilingualism, hybridization, stylization, intermittent units, intertextuality, multiple characters.

توطئة:

شهد الخطاب النقدي المعاصر رجات وتحوّلات كبرى وعميقة في العقود الأخيرة من القرن العشرين، فقد اهتمت الدّراسات الأدبية الحديثة (الغربية والعربية) اهتماما بالغا بتحليل أنواع الخطاب، وما يعترضه من إشكاليات القراءة والإقناع والتواصل، وفي خضم هذه المواجهات النّصية تفجّرت جبهة أخرى فظهر الاهتمام بما يحيط بالنّص كنصوص المقدمات وعناوين المؤلفات وغيرها.

فكانت الرّواية من أهم تلك الخطابات التي نالت جدارة عالية في الأوساط الأدبية، ذلك أنّ النّصّ الرّوائي يختزن اهتماما واسعا لدى النّقاد والدّارسين. وجاءت الدّراسات والتنظيرات النّقدية لتبحث في عمقها وجوهرها ولبناتها وتطوّراتها وباتت من أهمّ الوسائل التّعبيرية خاصة في زمن عرف تطوّرا تكنولوجيا مذهلا، واستطاعت أن تعيد للإنسان ذاته وهذا ما أشار إليه "موناديرا" حينما قال: "كلّما زادت سرعة اختراعاته زاد فقدانه لذاته بالموازاة تولّد مع سرفنتاس فنٌّ كبيرٌ عمل على البحث عن الذّات الإنسانية المفقودة منه صاحبت الرّواية الإنسان بوفاء منذ بداية العصر الحديث"[1]. وهكذا تكون الرّواية ذاكرة الإنسان التي تقيه من النسيان ذاته ووجوده في خضم هذا العالم الذي يتحرّك بسرعة فائقة. ولكن وعلى الرّغم من هذا التطوّر لا تزال الرّواية غير مكتملة وهو ما أكّده "ميخائيل باختين" حينما أشار قائلا: "لم تكمل الرّواية تطوّرها بعد، فهي تلج الآن مرحلة جديدة فعصرنا هذا يميّزه التعقّد،... والعمق والتفكير النقدي للإنسان، وهذه الخطوط تحدّد تطوّر الرّواية"[2]. فالتطوّر المستمر إذن للرّواية جعلها لا تعرف قواعد أو تقنينا معيّنا ولكن لا يمكن لنا أن نعتبر غياب قواعد تقنن للرّواية ضعفا في النظرية بل هو معطى ملازم لها كونها منفتحة على جميع الممكنات غير محدّدة. وأشار "عبد الرحمان الكردي" في مقال له أنّ الرّواية تختلف عن سائر الأنواع الكلامية الأخرى، كالقصّة القصيرة والشعر والمقال القصصي والصّورة في المادة ومن ثمّ في المعالجة الفنّية، فكلّ نوع من هذه الأنواع يستخدم مادة أوّلية بكرا ويشكّلها تشكيلا

خاصا ليعبّر بها عن فكر الكاتب أو الشاعر أو يبرز من خلالها صورته الخاصة، ومن ثمّ فالرّواية ليست أحادية الصّوت وخطابها عبارة عن مزيج من الخطابات الشعرية والقصصية والتصويرية وغيرها، ونستطيع القول إنّ الرواية من الأكثر الأجناس الأدبية تحوّرا مع الفنون الأخرى وتداخلا، إذ تستوعب أكثر من فنّ وتوظّفه توظيفا جماليا، دون أن يفقد كلّ فنّ خصائصه المميّزة.[3] تتعامل الرّواية –إذن– مع تقنيات كثيرة من سرد ووصف، وحوار ورؤى متعددة، بسبب تعدد لغاتها وأصواتها وتنوع كلامها.

هذا ولقد استثمرت الرّواية الجزائرية أحداثا تاريخية مثلما هو الحال لرواية "متاهات ليل الفتنة"[4] للروائي الجزائري "أحميدة العياشي"* والتي أصدرها عام 2000 وهي من الروايات الجزائرية القليلة التي رصدت ظاهرة الإرهاب وتشريح معضلاته والوقوف عند خصائصه وأبعاده باعتباره تجربة مريرة عاشها الشعب الجزائري في تسعينات القرن العشرين، فخاضت في تحليل أبعاده التاريخية والإيديولوجية والنفسية. وحاولت إيضاح خلفياته وفكّ رموزه المعقّدة وألغازه المتشابكة في مجال البحث، وسجّلت الرّواية العديد من التجارب والأحداث المأسوية التي رآها المؤلف جديرة بذلك، وهي دعوة لإدانة العنف بجميع أشكاله وأنواعه وهذا ما يبرّر نقده المزدوج لكلّ من السّلطة الحاكمة والجماعات الإرهابية المسلّحة ذات المنطلقات الدّينية المتطرفة، كما يدعو بشكل ضمني تارة وصريح تارة أخرى إلى الإنشاد بقيم جديدة مثل تحقيق قيم الحرية والعدالة والديمقراطية ومراعاة الحقوق الفردية والجماعية للمواطن الجزائري.[5] والمعاين للمشهد الروائي في التسعينات يدرك أنّ ثمة حساسية جديدة اقترنت بالرّوائيين أكثر من الرّواية في حدّ ذاتها، "فنسمع لبعض الأصوات التي تدّعي أنّها أتت بما لم يأت به الأوائل ويتجاوزون من قبلهم ويرفضون مقولات كرواية الشباب، والحقّ أنّهم بهذه المواقف يرمون بأنفسهم في مطبات التجريب، ولا يصنعون ما من شأنه أن يدخل روايتهم ضمن الحساسية الجديدة في الكتابة والسابق شرط لولادة الجديد وتلك هي قوانين جينيالوجيا الأشكال الأدبية والإبداع عامة".[6] ولعلّ هذا الشرط الذي تشير إليه الناقدة "آمنة بلعلى" وفي عدد كبير من روايات التسعينات أدى إلى اضمحلال هويّة الرّواية ذاتها وموت السّرد وتضخّم النصوص، وعدم تنظيم التجربة عن طريق عملية الكتابة كعدم القدرة على تحيين القيم المجردة التي تعتبر نقطة انطلاق السارد بالرّغم أنّه يقدّم عمله بشكل يجعل القارئ يتلقى مضمونها بارتياح بل ولا يفكّر كثيرا. وسنسعى في هذه الدّراسة استبيان التعدّد اللّغوي في ثنايا هذه الرّواية من خلال مجموعة من المستويات التي اعتمد عليها النقاد من أمثال "ميخائيل باختين" في تنظيراته التي تدخل في إطار أساليب التعدّد اللّغوي وبناء انسجام الرّواية التي أحصاها في البناءات الهجينة والأجناس المتخللة والخطابات المنقولة والعلاقات الحوارية المتداخلة للغات، بالإضافة إلى مستويات كما استبينته "جوليا كريستيفا" أو طوّره "تزفيتان تودوروف" و"جيرارد جنيت" وسواهما،...

أساليب التعدّد اللّغوي في نصّ رواية "متاهات ليل الفتنة" لأحميدة العياشي:

تتوفّر الرّواية على مزيج من اللّغات وعلى أكثر من نسق لغوي واحد، وهي مكوّنة من خطابات تعيها الذّاكرة الجماعية، ويرى "ميخائيل باختين" أنّ ماهية الرّواية كممارسة تقنية للغة في علاقة عضوية مع المجتمع وليس ما تعكسه من آراء المؤلّف أو ما تطرحه من موضوعات.[7] فهو لم ينظر للغة في شكلها اللّساني وإنّما في شكلها الاجتماعي، لأنّه وفي الخطاب اللّغوي تتعدّد اللّغات، وكأنّ الرّواية مجتمع قائمٌ بذاته، زمانه ومكانه وشخوصه الذين يتحرّكون ويتحاورون ويؤدّون وظائفهم الموكّلة إليهم في العمل الذي يبدعه المؤلّف.

ويصرّح "باختين" قائلا: "حوار اللّغات ليس مجرّد حوار القوى الاجتماعية في سكونية تعايشها بل هو أيضا حوار الأزمنة والحقب والأيام وحوار ما يموت ويعيش ويولد، وهنا ينصهر التعايش والتطوّر معا في الوحدة الملموسة الصلبة لتنوّع مليء بتناقضات لغات مختلفة".[8] والبائن هنا أنّ "باختين" يربط الملفوظ اللّغوي بالوضع الاجتماعي لأنّ التواصل اللّفظي لا يمكن أن يُدرك خارج الوضعية الاجتماعية ما دام الإنسان كائنا اجتماعيا يتّصل بغيره عن طريق اللّغة التي شكّلت منطلقا أساسيا في تشييد نظريته وتصوّره، غير أنّ اللّغة التي اهتمّ بها ليست اللّغة النسق ذات البنية الساكنة والثابتة، بل اللّغة الحوارية المحمّلة بالقصدية والوعي بالإيديولوجية التي تكشف لنا عن مختلف أشكال الوعي وأنماط العلائق القائمة بين الشخوص. وبذلك فإنّ الرّواية تحتاج إلى تعدّد لغوي لكي تؤكّد على حواريتها وتستكمل طرحها لمختلف المنظورات الأيديولوجية للشخصيات.

كما يتحقّق التعدّد اللّغوي بصفة واضحة على مستوى الشخصيات، "إذ إن كلّ كلمة تفوح برائحة مهنة ونوع واتجاه وحزب وعمل معيّن وإنسان معيّن وجيل وعصر ويوم وساعة، كلّ كلمة تفوح برائحة السّياقات التي عاشت فيها حياتها الاجتماعية بحدّة وكثافة".[9] هذا ويستعمل الكاتب اللّغة التي تليق بكلّ شخصية ويمنح لها حرية مطلقة في ثنايا الأدوار التي تلعبها لتعبّر عن مواقفها بلغتها وأساليبها الخاصة وانتمائها الاجتماعي ومستواها الثقافي والفكري، كما يمنح كلّ إيديولوجية الحقّ في البروز.

ويتّصل التنوّع اللّغوي بالخطاب الذي ينتجه المتكلّم الذي يتمثّل في شخصية الرّواية ولها خصية في نبرتها ولهجتها وتتباين من طبقة لأخرى، ويقول "ميخائيل باختين" في هذا الصدد: "في كلّ فترة من الحياة الإيديولوجية واللّفظية، يمتلك كل جيل، داخل كلّ واحدة من فئات المجتمع لغته فضلا عن ذلك باختصار فإنّ كل عهد له لهجته ومعجم مفرداته ونسقه من التعبير الخاص، وهي بدورها تتباين حسب الطّبقة الاجتماعية والمؤسسة المدرسية، وحسب عوامل أخرى في التنضيد، على أنّها جميعها نموذجية اجتماعيا مهما يبلغ وسطها الاجتماعي من الضيق والمحدودية".[10]

وتميّزت هذه الرّواية بظاهرة استدعاء شخصيات تاريخية لعبت دورا مزدوجا في ثنايا نصوص الرّواية المبثوثة:

استدعاء الشّخصيات التّاريخية:

تتضمّن الكتابة الرّوائية المبدعة حضور ظاهرة استدعاء الشخصيات التاريخية، لتتجاوز الرّواية المعاصرة أنماط المألوفة وتغاير طريقة كتابتها سعيا نحو خلق عناصر المغايرة والمفاجأة. وتمثّل هذه الظاهرة إحدى بشائر الحداثة الأدبية وبالتالي مجال السّردية.

ويمكن لنا أن نستنتج بعد هذه المزاوجة ما يمكن أن نطلق عليه بالحداثة السّردية وهي "ثورة على الرّواية التقليدية بكلّ مكوّناتها، كما أنّها انهيار لتلك الثوابت والأعراف السائدة، نحو سبل التحرّر من القديم، وهو ما جعل من جنس الرّواية جنسا متجدّدا شكلا ومضمونا".[11] هذا ولقد استلهمت رواية "متاهات ليل الفتنة" للروائي "أحميدة العياشي" المادة التّاريخية بأحداثها وشخصياتها عبر تلاقٍ انزياحيٍّ تراجع فيه تسلسل الأحداث وحلّ محلّها سرد يتراوح بين الواقع والخيال، وتجاوز هذا النّصّ الرّوائي الطريقة الكلاسيكية القائمة على تسلسل الأحداث رغبة في تأسيس لوعي جديد بالكتابة أو ما يسمّى خطيّة السّرد، كما استثمرت الرّواية أيضا نصوص تراثية تنتمي إلى إنتاج هؤلاء المفكّرين والأدباء والفلاسفة ممن ذاع صيتهم في كلّ حدب وصوب.

وغالبا ما تكون الرّواية حافلة بالشخصيات فمنها الرّئيسية ومنها الفرعية، ومنها أيضا تلك الشّخوص التي يقوم الرّوائي باستدعائها لسبب من الأسباب، ولقد ذهب "محمّد وتار" إلى أنّ استدعاء الشخصيات التّاريخية في الرّواية عادة ما يكون على ثلاثة أشكال متباينة وهي على التوالي:

أ- **الاستدعاء بالاسم:** وفيه نجد ذكر اسم الشّخصية في سياق السّرد الرّوائي.

ب-**الاستدعاء بأقوال الشخصيات التّاريخية:** وهي الطّريقة الشائعة في أغلب الأحيان.

ت-**الاستدعاء بالفعل:** ويكون بذكر الشّخصية التاريخية من خلال فعل اشتهر به.[12]

ولقد قام الرّوائي "أحميدة العياشي" باستحضار شخصيات تاريخية والأخرى دينية تنتمي إلى ماضٍ بعيدٍ وإلى تراث عميق، فهو يستقي من كتاب "ابن الأثير" بعنوان: "الكامل في التاريخ" شخصية "أبي زيد النكاري"** صاحب الحمار الأشهب والتي يجعل لها كاتب الرّواية في حاضر الجزائر شبيها في "أبي يزيد صاحب الحصان الأشهب" وهو شخصية المتخيلة في ثنايا نص الرّواية. وإذا كان "أبو يزيد النكاري" قد حاول القضاء على الخلافة الفاطمية ببلدان المغرب الإسلامي قديما بدعوى ابتعادها عن مبدأ "الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر"، فإنّ أبا يزيد صاحب الحصان بطل رواية "متاهات ليل الفتنة" يسعى هو الآخر إلى التمرّد والخروج عن الطّاعة للإطاحة بالسّلطة الحاكمة في الجزائر حديثا بدعوى ابتعادها أيضا عن هذا المبدأ الذي كان يشكّل حافزا لخروج الرّجلين على السّلطة والتمرّد عليها، وهو ما يمثّل منطلقا وسندا لثورتهما ومصدرا للفتن في العالم الإسلامي خاصة ببلدان المغرب.[13] وأراد كل من الرّجلين الثائرين تحقيق مزاعم قناعتهما الذّاتية المتمثّلة في تكفير المجتمع المسلم بعد تكفير المملكة والدولة، وفي الأخير يفشلان في تحقيق رغباتهما المدمّرة فالأوّل كان في ظلّ الخلافة الفاطمية في بلدان المغرب الكبير، والثاني "أبو زيد صاحب الحصان" كان في ظلّ السّلطة الجزائرية في الحاضر حيث يرى فيها عدوا لدودا

معتبرا إيّاها منحرفة وهذا الانحراف إنّما صادر عن عدم تطبيق تعاليم الدّين الإسلامي وأحكامه، وهو الأمر الذي جعله يصعد إلى جبال ماكدرة بضواحي سيدي بلعباس، متبنيا في الآن نفسه نزعة "أبي يزيد النكاري" المتمثّلة في العنف والقتل في سبيل إعادة الشرعية الدّينية للشعب الجزائري بحسب رأيه. وما هذه الأعمال العنيفة والمخرّبة التي تقوم بها الجماعات الإرهابية المسلّحة إلا امتداد لما كانت تقوم به حركة الخوارج الذين تمرّدوا على الإمام عليّ رضي الله وخرجوا عن طاعته.

كما تواصلت تلك الشخصيات بحوارات تبادلت على إثرها أطراف الحديث، ويتحقّق الحوار كلّما تعدّدت اللّغات، وحينما تتعدّد اللّغات لا بدّ وأن تتعدّد الأيديولوجيات الخاصة بالشخصيات وذلك انطلاقا من لغتها الاجتماعية ونبرتها المميّزة والخاصة بها، وهذا ما يفسّر حوارية الثقافة وحوارية الرّواية القائمة على تعدّد الملفوظات واللّغات. كما أن الحوار الدّاخلي الاجتماعي للخطاب الروائي يستدعي الكشف عن سياقه الاجتماعي الملموس الذي يعدل مجموع بنيته الأسلوبية وشكله ومحتواه فضلا على أنّه لا يعدّ له من الخارج بل من الدّاخل، ونقترب هنا إلى حوار نسميه بالمونولوج وهو الذي يقوم بين الشخصية وذاتها، هذا ولقد جاء الحوار متنوّعا في نص رواية "متاهات ليل الفتنة" ولعلّ أبرزها هي تلك الحوارات التي جاءت بين أفراد قرية ماكدرة حول الاستفزازات والعمليات الإرهابية التي تقوم بها جماعات "أبو يزيد النكاري صاحب الحصان"، وأيضا تلك الحوارت التي وقعت بين أفراد تلك الجماعة المسلّحة في سبيل القيام بأعمال تدميرية والأخرى قمعية تبتعد عن الإنسانية، مثل ذلك الحوار المطوّل الذي جرى بين إرهابيين من جماعة أبي يزيد حول من أهدروا دمّهم، فيسأل الأوّل زميله: "لماذا قتلوا النّاس ألا لأنّهم يكرهونهم ولا يحبّونهم أم لأنّهم قتلوهم لأنّهم يكرهون الإرهاب؟ فيردّ الثاني بأنّهم قتلوا النّاس لأنّهم لا يعرفونهم إذ إنّهم يقتلون من لا يعرفونهم؟"[14] كما وقع حوار مطوّل بين الصحافية "سلمى" ورئيس تحرير الجريدة حينما أراد معاكستها ورفضت وأراد الانتقام منها وأهانها أمام الملأ من النّاس.

الأسلبة:

يتمثّل هذا الشكل في تعالق اللّغات والملفوظات اعتمادا على المادة الأوّلية للغة المؤسلبة، ولا يتحدّث المؤسلب عن موضوعه إلا من خلال تلك اللّغة التي سيؤسلبها والتي تبدو غريبة عنه، ولكنّ هذه اللّغة الأخيرة هي نفسها مقدّمة في ضوء الوعي اللّساني المؤسلب، فاللّغة المعاصرة تلقي الضوء الحاصل على اللغة موضوع الأسلبة على أن نستخلص منها بعض العناصر ونترك منها القليل. وأشار "باختين" إلى أهمية هذه الظاهرة الفنية والأسلوبية في أكثر من موضع، وهي التي تؤدّي إلى التعدّدية التي تبعد الرّواية عن الخط الأحادي، والأسلبة بصفة عامة هي أن يستخدم المتكلم كلام غيره ويقوم بأسلبته ليخدم نواياه ويفضي عليه نبرته الخاصة فقد توافق دلالته مع القصدية السّابقة كما أنّها قد تتعارض والنتيجة نحن أمام كلام مؤسلِب والآخر مؤسلَب، ويدخل في هذا الإطار أسلبة مختلف أشكال التعبير المكتوبة أو الشفوية

التي يردّدها الشعب أو الرفيعة أو المبتذلة أو المقدّسة أو المدنّسة،... وتكشف رواية "متاهات ليل الفتنة" على وجود الأسلبة في نصوصها نحو:

"أقولُ مكتوب وأقولُ قدر"[15] مستوحى من عبارة تراثية معروفة وهي: "كلّ شيء مكتوبٌ ومقدّر" وورد على لسان عمر الصحفي ردّا على زوجته شاهيناز التي دعته بتوخيّ الحذر وبالتفكير طويلا في وضع تدابير واقية تُنجيه من الاغتيال غدرا، فأخبرها بأنّ كلّ شيء قضاء وقدر. والبائن هنا أنّ السارد قام بتحوير المثل بما يناسب طريقته في السّرد وتقديم الأحداث.

وفي مقام آخر يورد الناص في إطار الحوار قصّة المدعو "بالجماهير" وهو أحد العمال بمؤسسة إحدى الجرائد التي كانت تصدر بمدينة الجزائر، وأحد المساعدين لشخصية سلمى في الحصول على وظيفة مصححة هذه الجريدة. أراد أن يتزوّج بها فترفض بدعوى فظاظته وقبحه واقترنت بغيره. وأصبح يراقبها عن كثب ويدّعي أنّها لا تقوم بمهمّة التصحيح كما ينبغي فيشتكي بها ليستدعيها رئيس التحرير ويطلب منها تفسيرا عن سبب هذا التهاون في أداء عملها على أكمل وجه، ولكنّ سلمى تفاجئه مجيبة بأنّ مترجمة المقال وهي خطيبته هي التي ترجمته بصورة خاطئة، الأمر الذي أثار ثائرته فيستشيط غضبا ويطردها على مرأى من "الجماهير" عدوها الأبدي وخرجت باكية "ويَضرب الجماهير كفّا بكفٍّ"[16] حزنا واستنكارا على سلوكها وسوء تصرّفها. وقام السارد باستدعاء هذه المقولة من التراث بألفاظها الأصلية دون أن يغيّر فيها أو يحرّف معناها والغرض منها تكريس التشابه بين الماضي والحاضر من خلال ضرب الشخصية لكفيها، وهي صورة حسّية مستنبطة من التراث العربي القديم وتتلاءم مع السياق العام لأحداث الرّواية ويسهم في تعميقها وبلورة معناها.[17] كما ظهرت مستويات أخرى من الأسلبة في أجزاء كثيرة من الرّواية.

البناءات الهجينة:

تعدّ البناءات الهجينة من أهمّ أساليب التعدّد اللّغوي وتظهر في الرّواية بأساليب مختلفة، وحاول "ميخائيل باختين" أن يقدّم تعريفا عن الملفوظ الهجين قائلا: "هو الذي ينتمي حسب مؤشّراته النّحوية والتكوينية إلى متكلّم واحد، لكن عمليا يمتزج فيه ملفوظان وطريقتان في الكلام، وأيضا أسلوبان ولغتان ومظهران دلاليان واجتماعيان".[18] والواضح أنّ "باختين" يؤكّد من جهة أخرى أنّه لا يوجد حدود شكلية بين هذين الأسلوبين حتى أنّ القضية الملفوظة تظهر وكأنّها بسيطة وهي بذلك تساعدنا على ضبط انسجام النّص الرّوائي.

وعمد "باختين" إلى تقديم طريقة ظهور البناءات الهجينة عبر مجموعة من الأمثلة التي يدخل فيها الكاتب أساليب متنوّعة في خطابه بطريقة مباشرة دون أن ينسبها إلى الأسلوب المأخوذ منها، والقارئ الحصيف هو الذي يتمكّن من إيجاد هذه الأساليب التي يقدّمها الكاتب في نصوصه لأنّها تكون مختفية غير جليّة. كما أنّ التهجين حسب "ميخائيل باختين" هو التقاء وعيين لسانيين مفترقين بحقبة أو فارق

اجتماعي أو بهما معا داخل الملفوظ هو طريقة أدبية قصدية، كما أشار أيضا إلى التهجين اللاإرادي فهو من الصيغ ذات الأهمية القصوى للوجود التّاريخي ولصيرورة اللّغات.

وبذلك تصبح صورة اللّغة في الرّواية تهجينٌ لسانيٌّ واع أو قصدي، تختلف في تشكّلها عن التهجين اللاواعي، وعليه يتحتّم وجود وعيين لسانيين في بنيتها: الوعي الممثل والوعي الذي يُمثَّلُ، وهما ينتميان إلى نسق لغويٍّ مختلف. ويكون التهجين بإبراز المظهر الفردي، وهو ما يتجلّى بقوّة داخل الهجنة الأدبية الرّوائية وتكون ثنائية الصوت والنبرة ومزدوجة اللّسان ولا تشمل وعيين فرديين بل وعيين اجتماعيين التقيا عن وعي على أرضية الملفوظ.[19] ويمكن لنا أن نحصر أساليب هجينة من الرّواية مثل تلك التي قدّمها السارد: توظيفه لمجموعة معتبرة من الأغاني والتباريح والأهاليل التي توحي إلى أصالته واعتزازه الكبيرين بانتمائه إلى هوية الجزائر الثّرية، ومن أمثال القصائد والأشعار التي وظّفها ما يلي:

"الله الله، الله الله، حي الله حي الله، الله الله، حي الله حي الله"[20]

جاء توظيف هذا المقطع الشعري إحياءً لعادات موسمية يقوم بها أهل الغرب الجزائري وكان النّاس يحفظونها عن قالب ظهر، ويردّدونها أثناء الاحتفالات وأصواتهم تتعالى هنا وهناك وهي بمثابة افتتاحية جاءت على لسان نساء موشّمات يرتدين الأبيض. ويسرد مقطعا آخر:

"سلاكْ المَنْبُونْ من أرض الفَقر

قادر على غريب لبلاده تديه

فرّج يا ربي على من ضاقت به"[21].

تنتمي هذه المقطوعة الغنائية إلى أغاني الراي، هذا الطبع من طبوع الجزائر الثريّة والغنيّة، وجاء في صيغة دعوة خير للجميع في أن يساعد الله كلّ امرئ ضاقت به الدنيا وأحوالها. وها هو ذا يصف حالة الشعب الجزائري في وقت كان فيه تحت ويلات الاستعمار الفرنسي الغاشم الذي تخطّى كلّ الحدود ولم يحترم البنود وناقض كلّ العهود:

"يا تراب النادي قول

شفتهم يا تراب شفت

نزلوا، هبطوا، زرعوا الموت وراحوا

زرعوا زريعة الدّم والغم وراحوا".[22]

وكما هو بائن في هذا المقطع السّردي، فإنّ الشاعر تغنّى بالمأساة التي عاشها الشعب الجزائري إبان الاستعمار الفرنسي، وما ارتكبه من جرائم في حقّ شعبه البريء.

وظّف الكاتب هذه الأشعار في تبجيل تلك البطولات التي صنعها أصحاب الأرض وتمجيد بطولاتهم وتضحياتهم في سبيل الحرّية، وتحيل هذه التباريح إلى خلفية تاريخية ماضية استعمارية مدّمرة ارتكبها الأجنبي أي الفرنسي وحاضرة إرهابية مدمّرة هي الأخرى ولكن ارتكبها الجزائري نفسه.

الوحدات المتخلّلة والتناص:

ظهر مصطلح الأجناس المتخللة (les unités intercalaires) مع الناقد الرّوسي "ميخائيل باختين" وتعدّ من أهم أشكال التعدّد اللّغوي على الإطلاق، تدخل جسد أيّ رواية بمجموعة من الخطابات المختلفة السياسية والاجتماعية والشعرية والقصصية،... بالإضافة إلى الأنواع الخطابية التي تدخل في تكوين الرّوايات مثل الاعترافات والمذكرات الشخصية والسير والرسائل،... ودور هذه الأجناس المتخللة مهم جدا لأنّها تستعمل لغة خاصة.

وتطوّر المصطلح بعد ذلك وأطلقت عليه الناقدة "جوليا كريستيفا" بالتناص (intertextualité) وأشارت إلى أنّه عبارة عن تداخل نصي الذي ينتج داخل النص الإبداعي الواحد، فالنص عندها عبارة عن قطعة فسيفسائية تمثل مجموع النصوص التي تتداخل مع النص الحاضر/الجديد وتتفاعل معه. وهو تحويل لنصوص وأشكال تعبيرية سابقة/ قديمة، معاصرة وجديدة إلى نصٍّ واحد يبدع في الحاضر، أي هو النّص اللاحق، وقد أوضحت أن التناص ثلاثة أنماط هي:

- **النفي الكلي:** أي أن المبدع يقوم بنفي التناص عن نصوصه/ نصه نفيا كليا، ليترك المهمة لقارئ ذكي قادر على اكتشاف مختلف العلاقات التناصية.
- **النفي المتوازي:** وهو توظيف نصوص غائبة بواسطة التضمين والاقتباس، وهنا يبقى المعنى المنطقي للبنية النصية الموظفة هو نفسه في البنية الغائبة.
- **النمط الأخير** وفيه يأخذ الأديب بنية جزئية من نص أصلي ويوظفها داخل خطابه الحاضر مع نفي بعض الأجزاء منه.[23]

كما قدّم "جيرارد جنيت" مستويات أخرى من التناص لاسيما التعالي النّصي وهو عنده علاقة تتواجد بين اثنين من النصوص أو بين العديد من النصوص والوجود الفعلي لنصٍّ ضمن آخر، اختزله إلى قضايا الاقتباس والانتحال والإيماء.[24]

تناص الرّواية مع الأمثال الشعبية:

تعدّ الأمثال الشعبية أكثر الأنواع الأدبية الشعبيّة جريانا على الألسن، ويعرّفها "محمّد رضا شبيبي" قائلا: "الأمثال في كلّ قوم خلاصة تجاربهم ومحصول خبرتهم، وهي أقوال تدلّ على إصابة المعنى وتطبيق مفصل، هذا من ناحية المعنى. أمّا من ناحية المبنى فإنّ المثل يتميّز عن غيره من الكلام بالإيجاز ولطف الكناية وجمال البلاغة. والأمثال ضرب من التعبير عما تزخر به النفس من علم وخبرة وحقائق واقعية بعيدة البعد كلّه عن الوهم والخيال الأمر الذي يجعلها تتميز عن الأقاويل الشعرية".[25] فيستعمل المثل كحالة ملموسة لإثبات أطروحة أو تنفيذها، ويكون بضرب مثل للقضية المراد إثباتها، فهو

يضمّ تجارب الشعوب وخبراتها المتراكمة عبر مسيرتها التّاريخية، ممّا يجعل منها منظومة من المعتقدات المشتركة بين أفراد الجماعة. ولجأ "أحميدة عياشي" إلى الاستشهاد بمجموعة من الأمثال الشعبية والعربية وكان ذلك في مقام الإبلاغ والإقناع، لاسيما في تلك القضايا المفعمة بالألم والتمزّق اللذين سبّبهما العنف الإرهابي الذي عرفته الجزائر، ومن أمثال المتناصات المبثوثة في الرّواية ما يلي:

"محنةٌ وفايتة"[26] جاء على لسان "حميدو" الذي حاول أن يأخذ بخاطر والده بعد المحنة التي أصابته، والمتمثّلة في الهجوم الذي قادته جماعة أبي يزيد المسلّحة على قريته ماكدرة في ديسمبر 1995، وجاءت تداولية هذا المثل في رغبة التنفيس وتجاوز الآثار النّفسية القاسية الناجمة عن هذا العدوان.

وإذا ما حاولنا البحث عن أصل هذا المتناص فنجده في مثل معروف وهو: "شدّة وتزول"، والوارد أنّ الكاتب استبدل الكلمتين: (شدّة وتزول) في نصّه الجديد بكلمتي: (محنة وفايتة) توخيا للمبالغة والتشديد من هول المصيبة والحث على احتمالها.[27]

"الأعمار بيد الله"[28] وهي عبارة استخدمها الصحافي "حميدو" ردّا على خاله الذّي وبّخه بسبب مجازفته بروحه حيث قدم من العاصمة إلى قرية ماكدرة بالرّغم من تدهور الأوضاع الأمنية ولكون حياة الصحافيين مهدّدة من قبل الجماعات المسلّحة.

"أعقِلها ثمّ توكّل"[29] وجاء في وصية الخال لحميدو في أن يتوخّى الحذر. والملاحظ في هذا المثل أنّه وُرد بتعديل في حرف العطف "ثم" بدل "الواو"، وهو مثل جمعه الميداني في مجمع الأمثال.[30]

وجاء في ثنايا الكلام مقولة "رأسا على عقب"[31] وهي مستخلصة من عبارة مشهورة نستخدمها في تداولنا الكلامي إذ نقول: "تنقلب رأسا على عقب"، وترتبط أيضا بالتراث وجاءت في معنى أن الأوضاع تغيّرت تغيّرا جذريا، وهي موجودة أيضا في الأمثال الشعبية إذ وردت بهذه الصيغة: "قلبها بُوقاعْ وراس"، كما جاءت في سياق الآية الكريمة: "فلمّا جاءَ أمرُنا جعلنا عاليها سافِلها". (سورة هود، الآية 82)

"بِخُفَّي حُنَين"[32] وقيل هذا المثل في العودة خائبا إلى الدّيار حينما أراد مولاي إسماعيل ومولاي مصطفى الذهاب إلى مركز الشرطة للاستفسار عن أمر مولاي علال الذي اعتقلته الشرطة ولكنّهما عادا خائبين إلى البيت.

"الرّفيق قبل الطّريق"[33] ورد هذا المثل على لسان تلك النسوة اللائي ينشدن في حفل بهيج أُقيم في شرف خروج مولاي علال من السّجن ونجاح ابنة حميدو في امتحان الشهادة الابتدائية، وجاءت تداولية هذا المثل في باب التوجيه والإرشاد والاتعاظ بما ورد من أمثال السّابقين في الحثّ على حسن اختيار رفيق السّفر بغية الاستئناس به للتخفيف من عذاب السّفر وطول الطّريق، وأورد السارد هذا المثل دون تحوير أو تحريف في المعنى.[34]

"ما يصيبُك يصيبنا"[35] ووُرد هذا المثل على لسان "سياف" الذي كان أميرا على جماعة مسلّحة/كتيبة الوفاء التي تحارب كلّ أشكال العنف، ولكنّها كانت تمارس أيضا أنشطة أخرى.

"خلِيه يبلع الطّعمة حتى القاع"[36] ونطق به مسؤول الأمن العسكري في حديث عن أحد المقاولين الذي قدّم مساعدات للجماعات الإرهابية، وجاء هذا المثل في محاولة من رئيس الأمن مسايرة محمّد هارون ليؤمّنه حتّى ينال منه ويوقعه في المصيدة.

"إنّك تدخل بئرا لا قاع له"[37] وجاء على لسان عمر الذي أخذ ينصح علي خوجة محذّرا إيّاه ألا يقوم بإرسال مراسلات صحفية تحتوي على معلومات جريئة وسرية وجدّ خطيرة عن تحرّك الجماعات المسلّحة وتنقّلاتها، ولكن الأمر لم يجدِ نفعا إذ أُغتيل علي خوجة من قبل الجماعات المسلّحة. ودلالة هذا المثل تكون في الدّخول والارتباط بأمور كان من المستحسن جدّا الابتعاد عنها ويُقال أيضا "بئر ماله قاع" ويُضرب في الوثوق بشخصية ما وكتم الأسرار.

التناص الدّيني:

وعلى صعيد آخر استعان الرّاوي بنصوص دينية عن طريق الاقتباس أو التضمين من القرآن الكريم أو من الأحاديث النبوية الشّريفة، ومن أمثلة ما أورده ما يلي:

"فلمّا أتاها نُوديَ يا موسى، إنّي أنا ربّكَ فاخلع نعليك، إنّك بواد المقدّس طوى"[38]، سورة طه، الآيتان: 11 و12. أمر عزّ وجلّ شأنه النبي موسى عليه السّلام بأن يخلع نعليه لأنّه في مكان مقدّس وكما جاء عند "ميرسيا إلياد" فإنّ وجود المكان أو الحيّز المقدّس يعني احترام ذاك المكان وتبجيله، ويجب خلع الأحذية كعلامة من علامات ذلك التقديس[39]. وامتثل النّبي موسى عليه السّلام لأوامر ربّه وانتزع نعليه ورفض "علي خوجة" خلعها في النّص الرّوائي، وهو الأمر الذي سيتجلّى في عنصر التكثيف.

وفي مقامٍ آخر نجد أنّ السارد استعان بآية من سورة "آل عمران" على لسان الطالب الفقيه "سي المختار، لقوله تعالى: "كلُّ نفسٍ ذائقةُ الموت"، سورة آل عمران الآية 185، في حين تلفّظ "مصران" بآية أخرى لقوله تعالى: "الَّذين إذا أصابتهم مصيبةٌ قالوا إنّا لله وإنّا إليه راجعون"[40] سورة البقرة الآية 116، ومعنى الآية جليٌّ وواضحٌ إذ إنّه حينما تنشب المنيّة أظفارها على الإنسان فإنّه لا يجد شيئا إلا الامتثال لمشيئة القدر وتقبّل المنية التي لن يسلك منها أحد وإنّما الفناء وحده للكبير المتعال، كما يُطلعنا الرّاوي على مدى تمسّك الشعب الجزائري بفكرة أو حتمية الإيمان بالقضاء والقدر.

كما وظّف "أحميدة عياشي" سورة التكاثر وربطها بحادثة جرت "لكمال منصور" الذي كان يشتغل ضدّ السلطة، وفرّ إلى الجبال ونضمّ إلى الجماعات المسلّحة وكان مشحونا بالحقد وأخذ يردّد ما يلي: "لا بدّ أن تطير الرّؤوس وتنزع من أجسادها غرقوا في الفساد ولا بدّ أن يروا الجحيم ويرونها عين اليقين"[41] ومن يقرأ هذا المقطع يدرك على الفور أنّه يتناص مع آيات القرآن الكريم لقوله تعالى: "كلّا لو تعلمونَ علمَ اليقينَ لترونّها عينَ اليقينَ"، الآيتان: 5 و7 من سورة التكاثر.

وخلاصة القول إنّ السّارد لجأ إلى كتابة هذه الرّواية للتنفيس عمّا بقي مختلجا في صدره خلال سنوات العنف والدّمار التي عرفتها الجزائر، واستعان بمجموعة من الوسائل التقنية أهمّها آلية تداخل

الرّواية بمجموعة من الوحدات المتخلّلة من خلال الاستشهاد والاقتباس والاقتراض والإيحاء، كما استعان بظاهرة التعدّد الموضوعي التي تجلّت في ثنايا الرّواية وعلى مستوى المقطوعات خاصة موضوع العنف والقتل الذي تسبّبت به جماعات مسلّحة تدّعي أنّها تحمل رسالة الإسلام الصحيح، ولكنّها تختفي وراء عنف وشناعة لم تعهدهما البشرية من قبلُ، وكذا عنصر التهجين الذي ظهر في مستوى بالغ من الأهمية القصوى للوجود التاريخي ولصيرورة اللّغات، وكانت هذه المستويات –إذن– في إطار ما يُعرف بالتعدّد اللّغوي.

قائمة المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع.
- أحميدة العياشي، متاهات ليل الفتنة، منشورات البرزخ، الجزائر، 2009.
- ابن أثير الجزري، الكامل في التاريخ، جزء6، دار الكتاب العربي، بيروت، ط6، 1976.
- ابن خلدون، العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيّام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، جزء3، موفم للنّشر، الجزائر، 1995.
- أبو عمران الشيخ وآخرون، معجم مشاهير المغاربة، المؤسسة الجزائرية للطّباعة، 1995.
- الميداني، مجمع الأمثال، جزء2، دار الجيل، بيروت، 1996
- آمنة بلعلى، المتخيل في الرّواية الجزائرية –من المتماثل إلى المختلف–، دار الأمل للطّباعة والنّشر والتوزيع، تيزي وزو، ط2، 2011.
- أوريدة عبود، استدعاء الشّخصيات التّاريخية في رواية "فاجعة اللّيلة السّابعة بعد الألف –رمل الماية– لواسيني الأعرج، مجلة تحليل الخطاب، العدد 24، منشورات دار الأمل، تيزي وزو، يناير 2017.
- رابح خدوسي، موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، دار الحضارة، الجزائر، 2002.
- سعيد سلام، دراسات في الرّواية الجزائرية وتناصها مع المثال الشعبية، دار التنوير، ط1، الجزائر، 2012.
- عبد الرحمان الكردي، البنية السردية للقصّة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، 2005.
- محمّد وتار، توظيف التراث في الرّواية العربية، منشورات إتحاد كتّاب العرب، دمشق، 2002.

قائمة المراجع المترجمة:

- تزفيتان تودوروف، باختين والمبدأ الحواري، تر: فخرية صالح، المؤسسة العربية، بيروت، ط1، 1997.
- جراهام ألين، التناص، تر: محمّد الجندي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2016.
- جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة: فريد النراهي ، توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1997
- ميرسيا إلياد، المقدّس والمدنّس، ترجمة: عبد الهادي عبّاس، دار دمشق، دمشق، ط1، 1988.
- ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، تر: محمّد برادة، دار الفكر للدّراسات، القاهرة، ط1، 1987.
- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، مراجعة: حياة شرارة، دار توبقال، الرباط، ط1، 1986.

قائمة المراجع باللغة الأجنبية:

- Mikhaïl Bakhtine, Du discours romanesque in Esthétique et théorie du roman, Tr : Daria Olivier, Ed : Gallimard, Paris, 1978
- Mikhaïl Bakhtine, Récit épique et roman ; in Esthétique et théorie du roman, Tr : Daria Olivier, Ed : Gallimard, Paris, 1978.
- Milan Kundera, L'art du roman, Essai, Ed : Gallimard, Paris, 1986.

[1] Milan Kundera, L'art du roman, Essai, Ed : Gallimard, Paris, 1986, p14.

[2] Mikhaïl Bakhtine, Récit épique et roman ; in Esthétique et théorie du roman, Tr : Daria Olivier, Ed : Gallimard, Paris, 1978, p473.

[3] ينظر: عبد الرحمان الكردي، البنية السردية للقصّة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، 2005، ص105.

[4] أحميدة العياشي، متاهات ليل الفتنة، منشورات البرزخ، الجزائر، 2009.

* أحميدة العياشي روائي جزائري ولد بتاريخ 27 ديسمبر 1958 بسيدي بلعباس، وهو صحفي من مؤسسي أسبوعية "الحدث" 1993، كان مدير تحرير جريدة اليوم 2002، مدير جريدة "الجزائر نيوز" 2010، واشتغل كصحفي في عدّة جرائد وطنية أخرى. ومن مؤلّفاته: ذاكرة الجنون والانتحار 1987، ومتاهات ليل الفتنة 2000، هوس 2007، كما أنجز دراسة بعنوان: الإسلاميون الجزائريون ما بين السلطة والرّصاص، وأخرى: المسرح والعنف وتجربة القنوط. ولمزيد من المعلومات ينظر: رابح خدوسي، موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، دار الحضارة، الجزائر، 2002، ص225.

[5] ينظر: سعيد سلام، دراسات في الرّواية الجزائرية وتناصها مع المثال الشعبية، دار التنوير للنّشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2012، ص232.

[6] آمنة بلعلى، المتخيل في الرّواية الجزائرية –من المتماثل إلى المختلف–، دار الأمل للطّباعة والنّشر والتوزيع، تيزي وزو، ط2، 2011، ص133.

[7] ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، تر: محمّد برادة، دار الفكر للدّراسات، القاهرة، ط1، 1987، ص66.

[8] المرجع نفسه، ص68.

[9] تزفيتان تودوروف، باختين والمبدأ الحواري، تر: فخرية صالح، المؤسسة العربية، بيروت، ط1، 1997، ص115.

[10] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، مراجعة: حياة شرارة، دار توبقال، الرباط، ط1، 1986، ص270.

[11] أوريدة عبود، استدعاء الشّخصيات التّاريخية في رواية "فاجعة اللّيلة السّابعة بعد الألف –رمل الماية– لواسيني الأعرج، مجلة تحليل الخطاب، العدد 24، منشورات دار الأمل، تيزي وزو، يناير 2017، ص217.

[12] ينظر: محمّد وتار، توظيف التراث في الرّواية العربية، منشورات إتحاد كتّاب العرب، دمشق، 2002، ص136.

** أبو يزيد النكاري: هو أبو يزيد مخلد بن كيداد، من بطون بني يفرن المغربية، من الخوارج الصفرية ومن جماعة النكارية المتطرّفة الدّاعية إلى تغيير المنكر. أعلن عام 310هـ – 922م الثورة ضدّ الخليفة المهدي الفاطمي في بلدان المغرب الإسلامي. ويُروى أنّه لمّا دخل مدينة مُرْماجَنَة لقيه رجل من أهلها وأهدى له حمارا أشهب مليح الصّورة فركبه وصار يُعرف من ذلك اليوم براكب الحمار أو صاحب الحمار. وكان قصيرا وأعرج وقبيح الصورة وذميم الشّكل، وكان مذهبه تكفير أهل الملّة وسبّ الإمام عليّ واستباحة أموال المسلمين ودمائهم والخروج على أمير المؤمنين. وكانت بداية أمره في أيّام أبي القاسم بعد موت أبه الخليفة عبيد الله الفاطمي، حيث أظهر مذهبه في شتم الصّحابة، وتكذيب كتاب الله، فاستغل أبو زيد نقمة المسلمين على الشيعة وظلمهم، فدخلوا معه القيروان 332هـ – 943م. وتظاهر لهم بالخير والترحم على أبي بكر

وعمر، وأمرهم بقراءة مذهب الإمام مالك، فأيّدوه وخرجوا ينادون بالجهاد في الأسواق وهم يدقّون الطبول، ويحملون لافتات كُتبت عليها شعارات ودينية وسياسية تندّد بالشيعة، وهاجموا عليها مع أبي يزيد في ضواحي المهدية. وفتح مدينة سوسة بالقوّة وسبا النّساء وشقّ الفروج وبقر البطون وأحدث بمدن شمال أفريقيا الخراب وأهلك بها الزرع والنسل. وكشفت ثورته على خصومه عن نيّته في التوسّع والاستلاب تحقيقا لذاته ونزواته. وقد تمكّن الخليفة المنصور الفاطمي من القبض عليه 336هـ – 946م، فسلخ جلده وصلبه ومثّل بجثّته أشنع تمثيل. لقد استمرت ثورته هذه أكثر من ثلاثين سنة، دمّر فيها أغلب أقاليم شمال أفريقيا. ولمزيد من المعلومات ينظر:

– ابن أثير الجزري، الكامل في التاريخ، جزء6، دار الكتاب العربي، بيروت، ط6، 1976، ص302–305.

– وأيضا ابن خلدون، العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيّام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، جزء3، موفم للنّشر، الجزائر، 1995، ص500–508.

– وأخيرا: أبو عمران الشيخ وآخرون، معجم مشاهير المغاربة، المؤسسة الجزائرية للطّباعة، 1995، ص560–562.

[13] ينظر: سعيد سلام، دراسات في الرّواية الجزائرية وتناصها مع الأمثال الشعبية، ص227–228.

[14] أحميدة العياشي، متاهات ليل الفتنة، 2009، ص137.

[15] أحميدة العياشي، متاهات ليل الفتنة، ص219.

[16] المصدر نفسه، ص259.

[17] ينظر: سعيد سلام، دراسات في الرواية الجزائرية وتناصها مع الأمثال الشعبية، ص239–240.

[18] Mikhaïl Bakhtine, Du discours romanesque in Esthétique et théorie du roman, Tr : Daria Olivier, Ed : Gallimard, Paris, 1978, p147.

[19] ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، تر: محمّد برادة، ص108–109.

[20] أحميدة عياشي، رواية متاهات ليل الفتنة، ص77.

[21] المصدر نفسه، ص231.

[22] نفسه، ص35

[23] جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة: فريد النراهي ، توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1997، ص50–56.

[24] ينظر: جراهام ألين، التناص، تر: محمّد الجندي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2016، ص112.

[25] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب، القاهرة، دت، ص174.

[26] أحميدة عياشي، رواية متاهات ليل الفتنة، ص16.

[27] ينظر: سعيد سلام، دراسات في الرواية الجزائرية وتناصها مع الأمثال الشعبيّة، ص232.

[28] أحميدة عياشي، رواية متاهات ليل الفتنة، ص24.

[29] المصدر نفسه، ص24.

[30] ولمزيد من المعلومات ينظر: الميداني، مجمع الأمثال، جزء2، دار الجيل، بيروت، 1996، ص357.

[31] أحميدة عياشي، رواية متاهات ليل الفتنة، ص68.

[32] المصدر نفسه، ص40.

[33] نفسه، ص82.

[34] ينظر: سعيد سلام، دراسات في الرّواية الجزائرية وتناصها مع الأمثال الشعبية، ص235–236.

[35] أحميدة عياشي، رواية متاهات ليل الفتنة، ص256.

[36] المصدر نفسه، ص89.

[37] نفسه، ص164.

[38] أحميدة عياشي، رواية متاهات ليل الفتنة، ص87.

[39] ينظر: ميرسيا إلياد، المقدّس والمدنّس، ترجمة: عبد الهادي عبّاس، دار دمشق، دمشق، ط1، 1988، ص125.

[40] أحميدة عياشي، رواية متاهات ليل الفتنة، ص151.

[41] المصدر نفسه، ص236.