وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الدكتور يحي فارس بالمدية

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

التّعدد اللّغوي في الرّواية الجزائرية
"سيّدة المقام" لواسيني الأعرج أنموذجا

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في الأدب العربي

تخصص : تحليل الخطاب

إعداد الطالبتين :

- سامية ابراهيمي
- شريفة بيان

إشراف الدكتور:

-مسعود ناهلية

السنـــــــة الجامعيـــــــة:

2015/2014


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر

بداية نشكر الله العلي القدير الذي وهبنا القدرة والصبر على إنهاء هذا البحث المتواضع. وقد قال تعالى: ﴿لئن شكرتم لأزيدنكم﴾. فالحمد لك ربنا على ما وهبتنا، ثم الصلاة والسلام على من بعثه الله رحمة للعالمين الذي جاء بنور أنار لنا الدرب لنصل إلى ما نحن عليه واللسان يعجز أن يجد من الكلام ما يعبر به عن شكر وتقدير إلى كل من ساهم في إنجاز هذا العمل وخاصة أستاذنا المحترم الأستاذ المشرف "مسعود ناهلية" الذي لم يبخل علينا لا بنصائحه ولا بكتبه، ففتح لنا قلبه قبل أن يفتح لنا كتبه فسهل لنا السبل وأزاح العقبات.

كذلك الشكر موصول إلى كل من ساهم من قريب أو من بعيد حتى ولو بكلمة طيبة في هذا البحث المتواضع.

إهداء

إلى صاحبة القلب الرؤوم والصدر الحنون، إلى التي ضحت من أجل أن أكون، تلك العين التي سهرت على خدمتي عندما تنام كل العيون، إلى **أمي** الحبيبة.

إلى الذي أفنى عمره في خدمتي، وكان نعم المعين عند حاجتي، إلى الذي غرس فيّ مبادئ الأخلاق والإيمان وكان لي درع أمان، أحتمي به من نائبات الزمان **أبي** الغالي.

إلى مهجة قلبي ونور فؤادي، إلى من يزداد حبي له كل يوم أخي العزيز **أحمد**.

إلى أعمدة البيت ومصابيحه، إلى شرايين قلبي ودماء أوردتي، إلى الشموع التي أنارت حياتي أخواتي: **زهور، حليمة، لويزة**، وبهجة البيت الكتكوتة **آية**.

إلى من شاركتني في هذا البحث "شريفة"، وإلى من يجمعني بهم سلطان المحبة، ويربطني معهم قدر الصداقة: فوزية، فراح، حفصة، حميدة، العلجة، نوال، مريم، وبنتي خالتي: حدّة، وهيبة.

إلى كل طلبة الأدب العربي، وخاصة فوج تحليل الخطاب، دفعة **2015**.

إلى كل من علمني حرفا، وسقاني من نبع علمه: أساتذتي الكرام، وأخص بالذكر أستاذي المشرف "**مسعود ناهلية**".

سامية

إهداء

كيف لي أن أكون من دونكما

يامن رأيت في عينيكما حياتي

يامن تربعتما على عرش مملكتي

"أمي ثلاثا" ثم "أبي"

إلى من عشت معهم حياتي

إلى متنفسي الثاني

"إخوتي" ثم "أخواتي"

إليك رفيقة دربي

"سامية"

إليك ومنك ولك

"العلجة"

إليكم صديقاتي.. أصدقائي

إليك يامن فهمتني دون ألم

"قلبي"

إلى كل من حمله قلبي وخطه قلمي

شريفة

لقد عرفت الحياة الأدبية العربية المعاصرة فنونا جديدة، نشأت نتيجة لاتصالها بآداب الغرب والتأثر بها، ومن هذه الفنون فن الرواية، والتي أصبحت من أكثر الأنواع الأدبية حظورا في العصر الحديث، أما عن الرواية الجزائرية فقد ولدت بعد مخاض عسير، فكانت البداية الحقيقية الناضجة لها مع بداية النهضة الفكرية، التي عرفتها الجزائر في بداية السبعينيات من القرن العشرين (1971م)، على يد عبد الحميد بن هدوقة في روايته (ريح الجنوب).

ولقد شهدت الرواية العربية المعاصرة تغيرا جذريا في مكوناتها ومستويات تعبيرها، موازة مع حركة المجتمع في مجالاته الفكرية والثقافية والاجتماعية وفي رؤيتها للعالم، ولذلك يعد العمل الروائي أقرب منحى للوصول إلى المرجع الواقعي لرصده وللأخذ منه، ودمج تصوراته ضمن التخيلات السردية، حيث يعد السرد نشاطا لسانيا متميزا في قراءة الوجود ووعي العالم بلغة خاصة، تؤدي وظيفة تمثيلية، تقوم على نظم العلاقة بين المادة التخييلية وبين المرجعيات الواقعية، حيث يتم ذلك بشكل فني من خلال تكيّف الرواية مع المجتمع وحياة الأفراد بصفة خاصة، وذلك عن طريق حضور سجلات الكلام المتعددة التي تبرز الفوارق الاجتماعية من خلال اللغة، إذ لكل طبقة اجتماعية طريقتها في التعبير.

ولأجل ذلك استقطب العمل الروائي اهتمام القراء على مختلف مستوياتهم الثقافية والفكرية والإيديولوجية وخلق مساحة مقروئية واسعة، أغرت النقد الأدبي للنظر فيه قراءة وتحليلا وتأويلا، فظهرت دراسات عديدة تبحث في مفاهيم النص الروائي: في شخصياته وأزمنته وأمكنته وحتى في لغته، حيث عرفت حركة النقد الروائي تطورا سريعا منذ السبعينيات، لتصبح في نهاية التسعينيات وبداية القرن الواحد والعشرين ظاهرة واضحة ومنتشرة

ونعني بذلك الأوليات البنائية التي يسخرها الروائي لتشكيل عالمه الروائي، قصد تبليغه إلى المتلقي وإقناعه والتأثير فيه. ولكن الأمر الذي لا يمكن إغفاله هو أن هذا العمل يتحقق انطلاقا من اللغة وعبرها.

تعتبر اللغة مكون أساسي من مكونات الرواية، فلا يمكن تصور عمل روائي بدون لغة، إذ هي الوسيلة التي تتحدد من خلالها درجة تمييز النص عما سواه، وكلّما استطاع الروائي التحكم فيها كلّما كان نصه أكثر تميزا وفرادة، كما تحقق الرواية الشمولية، لأنّها الجنس الأدبي الأكثر انفتاحا على الخطابات الأخرى بحيث تستحضرها وتتفاعل معها وتنسجم وإياها لتصبح الرواية في النهاية متعددة اللغات، ويكون دور الكاتب الربط بين اللغات الحاضرة حيث يجعل لغته واحدة من كل تلك اللغات، كما أنّ عرض الفكرة الواحدة من منظورات متعددة تعمل على تلبية ذوق وميول القارئ لأنّه يجد نفسه داخل العمل الروائي، ومن ثمة أصبح موضوع التعدد اللغوي أكثر تجليا في الرواية منه في الأجناس الأدبية الأخرى.

وما دفعنا لاختيار هذا الموضوع هو أن التعدد اللغوي ظل من الموضوعات المغيبة في الساحة النقدية الجزائرية، كما أنّ جل البحوث المقدمة تناولت جوانب أخرى من الرواية كالشخصيات والأزمنة والأمكنة ولم تبحث في جانب اللغة التي تعد أهم شيئ تبدأ به الرواية، أما عن اختيارنا رواية "سيدة المقام" لواسيني الأعرج فلأنّه يعد واحدا من أهم الروائيين الذين اهتموا بالتعدد اللغوي اهتماما واضحا تجلى في مختلف رواياته التي اختصت بتناول لغات عديدة ومتباينة. كما أنه ساهم في إثراء المكتبة الجزائرية بكم كبير من الروايات.

ومن أهداف هذه الدراسة:

الوقوف على أبرز اللغات المستخدمة في الرواية، وبالتالي نطرح الإشكال الآتي:

- ماهو التعدد اللغوي وكيف ينتج داخل الرواية؟ وما هي تجلياته؟
- لماذا يلجأ الروائي إلى إدراج التعدد اللغوي في روايته؟
- مامدى إشتغال التعدد اللغوي في الرواية المدروسة؟ وهل تعبر الرواية عن المرجع الواقعي في ظل التعدد اللغوي في الجزائر؟
- كيف تتفاعل الخطابات داخل العمل الروائي من أجل تحقيق دلالات مصدرها التعدد اللغوي والتهجين على السواء؟

وقد قسمنا بحثنا هذا إلى: مقدمة، ومدخل، وفصلين، وخاتمة. تناولنا في المدخل: التعدد اللغوي وأثره على المجتمعات والأسباب المؤدية له، أما الفصل الأول فكان نظريا، خصصناه للحديث عن التعدد اللغوي باعتباره ظاهرة تتجلى في الرواية أكثر من أي جنس أدبي آخر، وذلك من خلال تعريف التعدد اللغوي وتبيين أهم الأشكال التي تدخل وتنظم هذا التعدد داخل الرواية من:

-طرائق إبداع صورة اللغة في الرواية -أقوال الشخصيات -الأجناس المتخللة -والتنضيد المهني للغة.

كما حاولنا في آخر هذا الفصل أن نعرض لأهم الوظائف التي يحققها التعدد في الرواية، حيث اقتصرنا على الوظائف البارزة فقط كالوظيفة التعبيرية، السوسيوثقافية، الإيديولوجية، والجمالية، في حين كان الفصل الثاني تطبيقيا قمنا فيه باستخراج أشكال التعدد اللغوي التي أدرجها الروائي في روايته، أما الخاتمة فكانت جملة من

النتائج التي استجليناها من خلال قراءتنا لرواية "سيدة المقام".

وارتكزنا في بحثنا على أهم المراجع التنظيرية في هذا المجال، على رأسها:

- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة.
- برادة محمد، الرواية ذاكرة مفتوحة.
- محمد بوعزة، حوارية الخطاب الروائي (التعدد اللغوي والبوليفونية).

أما عن المنهج الذي اعتمدنا عليه في الدراسة فهو المنهج الوصفي التحليلي، كونه يمنحنا انسيابية كبيرة في الوصف والتحليل.

وفي أثناء بحثنا واجهتنا بعض الصعوبات منها نقص الدراسات في الجانب التطبيقي على النصوص الروائية بشكل مفصل، مما جعلنا نعتمد على اجتهاداتنا الشخصية في مجابهة النصوص المستشهد بها.

وختاما لا يسعنا إلا أن نتقدم بعميق شكرنا وامتنانا لفضل وكرم أستاذنا الفاضل، والمشرف على بحثنا، الدكتور "**ناهلية مسعود**" وأن نرفع له أيات التقدير والعرفان بالجميل لتواضعه العلمي وتوجيهاته الحثيثة السخية، كما أننا نذكر أن هذا العمل ما كان ليوجد لولا ما لقيناه منه، من تشجيع وتوجيه ومساندة.

تعد اللغة ظاهرة إنسانية لأنها تميز الإنسان عن الحيوان، وهي ظاهرة اجتماعية تترابط وظيفتها مع مختلف الأنظمة الاجتماعية الأخرى، فهي دائمة التغير مع التحولات التي تعتري البناء الاجتماعي "حيث تشهد المجتمعات الإنسانية تحولات كثيرة في مجالات متنوعة منها الدينية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية وغيرها، مما له بالغ التأثير على طرائق التواصل اللغوي بين الأفراد، والجزائر واحدة من هذه الدول التي مر تاريخها اللغوي بمراحل متنوعة مختلفة المظاهر والظواهر والأشكال، وإذا كان المجتمع الإنساني في تطور مستمر، فإن اللغة التي يتواصل بها أفراده هي كذالك"[1]، فالنسيج اللغوي حتما يواكب التطور الحاصل في المجتمع

واللغة في حد ذاتها زئبقية لا يمكن حصرها أو القبض عليها، حيث تتعدد بتعدد المواقف والمقامات، فهي كائن حي ينمو ويتجدد، ولا يمكننا اعتبارها شيئا جامدا يحافظ على كينونته، ولكن "المشهد اللغوي في الجزائر يعرض علينا قضايا وإشكاليات عديدة ومتداخلة، تتعلق في عمومها بالممارسات اللغوية ومظاهر التواصل اللغوي الاجتماعي، وهي من إفرازات وطبيعة التعدد والتنوع اللغويين"[2].

فالجزائر إذن تعيش تعدد لغويا في شتي مجالات الحياة، ولكن لا يمكن أن نجزم بأن التعدد اللغوي

[1] سعاد بسناسي، مؤثرات التعدد اللساني على وحدة التفكير الانساني، التعدد اللساني واللغة الجامعة، المجلس الأعلى للغة العربية، ج1، شارع فرنكلين روزفلت الجزائر، (ب ط)، 2014، ص71.

[2] جيلالي بن يشو، التعدد اللغوي في الجزائر: مظاهره وانعكاساته، التعدد اللساني واللغة الجامعة، المجلس الأعلى للغة العربية، ج2، شارع فرنكلين روزفلت، الجزائر، (ب ط)، 2014، ص47.

وضع خاص بمجتمع دون آخر، أو هو ميزة لبلدان العالم الثالث وفقط، وإنما هو قدر ونصيب مشترك بين المجتمعات العالمية، ولكن تتفاوت أشكال تمظهره من بلد إلى آخر، فمن الصعب أن نجد مجتمعا ما صافي الخطاب يتحدث بلغة واحدة، "حتى في المجتمعات التي تظهر في السطح أحادية اللغة بقوة القانون وفعل الانتشار لا تنفك من التفرع اللغوي"[1].

كما نجد أن الإسلام قد اهتم بقضية التعدد اللغوي وأكد على قيمته، حينما ربط القرآن الكريم بين اختلاف الألسنة ومعرفة إعجاز الله في الخلق، ومن ذلك قوله تعالى: "ومن آياته خلق السموات والأرض واختلاف ألسنتكم وألوانكم إن في ذلك لآيات للعالمين"الروم 22.

فهذا الاختلاف اللساني يعد آية من آيات الله في خلقه، وهو رحمة بينهم.

فإذا كان التعدد ظاهرة طبيعية تمس جميع المجتمعات فما هي أسبابه؟

يمكننا أن نرجع هذه الظاهرة إلى جملة من الأسباب، نذكر منها على سبيل المثال: ظاهرة الاستعمار: إذ نجد أن ظاهرة الغزو والاستيلاء على حدود جغرافية لدولة ما تؤثر حتما على الجانب اللغوي لها، فالدول الاستعمارية تفرض لغتها بفعل القوة، وتجعلها متداولة في الأوساط الاجتماعية للدول المستعمرة والمقصود من هذا "مسخ الإنسان وتخريبه من الداخل عن طريق فصله عن تراثه، ونقصد

[1] محمد الأوراغي، التعدد اللغوي (انعكاساته على النسيج الاجتماعي)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ط1،2002، ص51.

بالتراث هنا لغة الشعب"[1]، وكل ما أنتجته الأجيال في رحلتها الحياتية.

وكمثال على ذلك تجربة الجزائر حين كانت تحت هيمنة الاستعمار الذي طمس لغتها وهويتها، وبقيت مخلفاته اللغوية واضحة في لغتها إلى يومنا هذا، ففي"التخاطب اليومي نجد مفردات ومصطلحات وتعابير لغة المستعمر، فهذا التمازج للغة ولّد هجينا لغويا معينا طبع ألسنة الجزائريين ووسمها بسمة خاصة"[2]، حيث نجد كما كبيرا من الكلمات الفرنسية التي أدخلت الميزان الصرفي العربي، وأصبحت متداولة على أنها عربية، أو بالأحرى دارجة مثل كلمة: أكتيفيactive، أونافيقي naviguer، التي دخلت القاموس اليومي للجزائريين. كما نجد عوامل أخرى قد ساهمت بشكل أو بآخر في التعدد اللغوي، منها ظاهرة الهجرة التي لها دور أساسي في تشكيل التعددية اللغوية، "إذ عندما تنتقل الجماعات اللغوية من حيز لآخر قد تنصهر لغتها في لغة الجماعة المستضيفة"[3]. "فألسنة الجزائريين لم تسلم من التعدد اللغوي في توظيف الكلمات التي تجمع بينهما نغمة الأداء فقط، وهي تنتمي إلى ألسنة الهويات المتعددة، وهكذا نجد أنفسنا نتحدث بلغة هجينة غريبة الأطوار جزء منها عربي ومفاصلها أجنبية، إنها لغة جديدة بكلمات أجنبية وخليط من الدارج"[4].

[1] مصطفى عاطف، المفكرون العرب في ندوة الثقافة العربية للتعريب، مجلة الهلال، (د-ع)، مارس1975، ص50-51.

[2] صفية مطهري، لغة الحوار عندنا هجينة، مجلة جزايرس، التهجين خطر لغوي يتهدد المجتمع، جامعة وهران، نشرت في المساء28 - 02-2010.

[3] عمر داود، واقع الرأسمال اللغوي الجزائري (من التعددية إلى المزج اللغوي)، التعدد اللساني واللغة الجامعة، المجلس الأعلى للغة العربية، ج2، ص208، بتصرف.

[4] صالح بلعيد، خطورة التهجين وسبل ردعه، مجلة جزايرس، التهجين خطر لغوي يتهدد المجتمع، نشرت في المساء28-02-2010.

كما أن ظاهرة التعدد تسببت فيها وسائل الإعلام بمختلف قنواته المسموعة والمكتوبة والمرئية، لأن "المجتمع يضم فئات متفاوتة المستويات، وهذا عامل يجبر المذيع على اللجوء إلى العامية في خطابه الإعلامي لإفهام العامة بالألفاظ التي ألفوها"[1].

وفي الأخير يمكن القول أن هذا التعدد لم يبق محصورا أو مختصا بمجال واحد وكفى، وإنما تجاوزه إلى مجالات أخرى كالأدب عامة والأعمال الروائية على وجه الخصوص، وهذا لما تملكه الرواية من قدرة متفردة ومتميزة عن باقي الأجناس الأخرى في انفتاحها على العالم اللساني، وفي نقل الواقع إلى عالمها بمختلف روافده وتعابيره المتباينة وحواراته المتمايزة، يصبوا من خلالها المتكلمون إلى التعريف بأغراضهم ومواقفهم وأرائهم، والرواية كما يقول د–طه وادي: "هي تجربة أدبية تصور بالنثر حياة مجموعة من الشخصيات تتفاعل مجتمعة لتؤلف إطار عالم متخيل وهذا العالم المتخيل الذي أبدعه الكاتب ينبغي أن يكون قريبا مما يحدث في الواقع المعيش بمعنى أن حياة الشخصيات في الرواية يجب أن تكون ممكنة الحدوث في واقع الكاتب"[2].

فهذا التفاعل الحاصل بين الشخصيات داخل العالم الروائي يميزه تفاعل على المستوى اللغوي، ومن هنا فإن التعدد قد اكتسح مجال الرواية، وأصبح قضية لا يمكن إغفالها أو تجاهلها في دراستنا لهذه النصوص السردية، ولما كان العمل الروائي هو أقرب منحى للوصول إلى المرجع الواقعي لرصده وللأخذ

[1] عمر ديدوح، الوسائط الإعلامية لها دورها المحوري، المرجع نفسه.

[2] أحمد عوين، دراسات في السرد الحديث والمعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1،2009، ص08.

منه فقد لجأ الروائي إلى إدراج العامية في نصوصه.

ولكن الأمر الذي يمكن الإشارة إليه هو أن الكتاب والنقاد قد اختلفوا حول قضية استعمال اللهجة العامية في الكتابة الروائية وانقسموا إلى اتجاهين:

الأول: يرى "في توظيف العامية أو في اختراق العامي للفصيح إفسادا لصفاء العربية ومساسا بقداستها، التي لا تقبل أية مراجعة، وانتقاصا وقصورا في قدرة الكاتب على الخلق والإبداع"[1]، وممن يمثل هذا الاتجاه الروائي الكبير"**نجيب محفوظ**" الذي اعتمد على اللغة العربية في أعماله الروائية، وكان يستعين بالعامية في حالات نادرة عندما يسوق مثلا شعبيا أو يكتب اسم أغنية. ولما سئل عن إصراره في استعمال الفصحى في العمل الروائي قال: "التزمت الفصحى لأني وجدتها لغة الكتابة... والواقع أني أشعر بأن الاستهانة بلغة توحد بين مجموعة من البشر هو في ذات الوقت استهانة بالفن نفسه وبالعلاقة البشرية المقدسة"[2] فنجيب محفوظ يرى أن اللغة الفصحى هي القادرة على وصف الحياة اليومية، ولا يمكن الإستهانة بها ولذلك نجده يقول أيضا: "علينا أن نصف الحياة اليومية بلغة خصت من القديم للفكر والسياسة والفلسفة والدين ومن أول الأمر قررت ألا أهجرها إلى لغة أخرى"[3].

---

[1] هنية جوادي، صورة المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج، مذكرة دكتوراء العلوم في: الأداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2012-2013، ص274.

[2] نجيب محفوظ، أتحدث إليكم، دار العودة، بيروت، ط1،1977، ص61.

[3] المرجع نفسه، ص212.

أما **الاتجاه الثاني**، فيدعو إلى ضرورة استعمال العامية في العمل الروائي، لأنها "لغة توصيل مستعملة ويومية وسهلة ويمكن أن تؤدي الغرض"[1]، ومن ممثلي هذا الاتجاه "**توفيق الحكيم**" الذي استخدم العامية في العمل الروائي مبررا ذلك بالقول: "في رواياتي ومسرحياتي لا أستطيع أن أجعل العتال أو الفرّاش أو سائق التاكسي يتكلمون الفصحى، لأن العامية هي اللغة الطبيعية بالنسبة لهم، فإذا جعلتهم يتكلمون الفصحى سأخلق جوا مصطنعا"[2]، فهذا الاتجاه يرى أن الروائي وهو ينقل أحداثا عن الواقع عليه أن ينقله بلغته لكي لا يظهر الروائي بأنه يصطنع الأحداث.

ولكن ما يلاحظ على هذين الاتجاهين، أن اتجاه الفصحى سيكون عمله بعيدا عن الواقعية، في حين أن اتجاه العامية يكون محصورا في محيطه المحلي، ذلك أن العامية تختلف من منطقة لأخرى وبالتالي يقف القارئ أمام نص مغلق الفهم، فمثلا القارئ المشرقي لا يفهم اللهجة المغاربية.

ويرى **اتجاه ثالث** "بأنه لا يمكن التفضيل بين اللهجة العامية واللغة العربية الفصحى، فاستخدام هذه أو تلك يعتمد على السياق المناسب"[3]، ومن هنا نجد أن هذا الاتجاه يدعو الكاتب إلى توظيف العامية والفصحى معا فهناك موضوعات تتناسب والفصحى، أما العامية فتوظف لنقل الوقائع اليومية وبالتالي يعمد الكاتب إلى دمجهما معا كوحدة متكاملة في نصه مما يضفي جمالية على عمله.

---

[1] هنية جوادي، صورة المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج، ص274.

[2] إبراهيم حاج عبدي، السرد بين الفصحى والعامية، جريدة الإتحاد جريدة يومية سياسية، دمشق، 2005، صفحة ثقافة وفن.

[3] المرجع نفسه، ص.ن.

1-مفهوم التعدد اللغوي:

1-1 لغة:

إن جذر كلمة تعدد هو "(ع-د-د) وهو فعل ثلاثي لازم، والفعل يتعدّد.تعددا: فهو متعدد، وتعددت الآراء حول الموضوع بمعنى أنها كثرت وتنوعت.

وكذا تعددت العناصر أي: أنها صارت ذا عدد (بعد أن كانت واحدة) وأيضا تعددت الوظائف: اشتغال شخص واحد لعدة وظائف خاصة.

والتعدد بمعنى الاسم مصدره تعدّد: ونقول في هذه اللوحة تعدّد الألوان بمعنى: تنوعها، وتعدد الزوجات: أي التزوج بأكثر من امرأة "[1]، فالتعدد إذن يعني الزيادة أي "زاد عدده وتنوع"[2].

والمعاجم اللسانية هي الأخرى قد تطرقت إلى تعريف التعدد اللغوي من خلال اتفاقها على أن هذا الأخير هو استعمال مجموعة من اللغات داخل نسق أو مجال اجتماعي معين، حيث "نصف متكلما ما بأنه شخص متعدد اللغات إذا كان يستعمل داخل جماعة معينة ولأغراض تواصلية مجموعة من اللغات"[3].

---

[1] معجم المعاني الجامع file:///c:user/public/pictures/sample pictures/.

[2] يوسف محمد رضا، معجم العربية الكلاسيكية والمعاصر، مكتبة بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص368.

[3] سهام حساين، التعددية اللسانية وأثرها على المجتمع الجزائري، التعدد اللساني واللغة الجامعة، المجلس الأعلى للغة العربية، ج1، 2014، ص422.

من خلال التعريف اللغوي لمصطلح التعدد اللغوي نجده قد حمل معاني الزيادة والتنوع والكثرة، أي التعدد يعني أنه كان واحدا وأصبح أكثر من ذلك.

1-2 إصطلاحا:

في التعريف الاصطلاحي للتعدد اللغوي لا يمكننا أن نجد تعريفا جامعا مانعا، وإنما مجموعة من التعاريف المتباينة والمتمايزة فيما بينها فهو إذن "استعمال الفرد الواحد لأكثر من لسان أو تداول أكثر من لسان واحد في المجتمع الواحد، بصورة أخرى هو حالة تتمظهر على مستوى الفرد كما تتمظهر على مستوى المجتمع "[1].

من هذا التعريف يتجلى لنا أن التعدد يدل على المزج والكثرة والتباين والاختلاط...إلخ، كما أن التعدد "يتناول وضعية لسانية تمتاز بتعايش لغات وطنية متباينة، أو وطنية وأجنبية في البلد الواحد، إما على سبيل التساوي إذا كانت جميعها لغات عالمية، وإما على سبيل التفاضل إذا تواجدت لغة عالمية بجانب أخرى عامية"[2].

كما نقول أيضا عن "جماعة لغوية ما أنها تعرف تعددا لغويا عندما تستغل هذه الجماعة لغات متعددة في حالات تواصلية متعددة أيضا، وينطبق هذا الحال على الفرد المتكلم المستغل للغات عدّة في

[1] ميمون مجاهد، العلاقة بين اللسان الرسمي والهوية في المجتمعات، التعدد اللساني واللغة الجامعة، المجلس الأعلى للغة العربية، ج2، 2014، ص400.

[2] محمد الأوراغي ، التعدد اللغوي وإنعكاساته على النسيج الاجتماعي، ص50.

تواصله مع جماعة، وكذا في المقامات المختلفة المفروضة نحو: العائلة، العلاقات الاجتماعية، الاقتصادية، الإدارية...إلخ.

إذن التعدد يكون بين اللغات الرسمية من جهة وبين اللهجات المتداولة في المجتمع من جهة أخرى، كما يتجلى على مستوى المجتمع وقد نجد عند الفرد الواحد تعددا لغويا.

1-3 في الرواية:

تعتبر اللغة أداة أساسية في التشكيل الفني للرواية، حيث تتميز الرواية عن باقي الأجناس الأدبية في كونها أكثر توظيفا للتعدد اللغوي فهو "خطاب الآخرين داخل لغة الآخرين، وهو يفيد في تكسير التعبير عن نوايا الكاتب، وهذا الخطاب يقدم التفرد في أن يكون ثنائي الصوت، إنه يخدم بتآن متكلمين ويعبر عن نيتين مختلفتين، نية مباشرة: هي نية الشخصية التي تتكلم، ونية مكسرة: هي نية الكاتب "[1].

وبما أن الكاتب قد منح السلطة التامة لشخصياته من أجل التعبير عن نواياها، وهي مختلفة على المستوى الفكري ، الثقافي، الاجتماعي...إلخ وحتى في الأجناس والأعمار، فحتما ستأخذ لغتها منحى الاختلاف والتعدد داخل النسيج الروائي، حيث تصبح المقاطع السردية "خليطا من المستويات

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص91.

اللغوية تشمل عدة لغات... حتى إنّ هذا التقاطع يحدث أحيانا في العبارة الواحدة "[1].

كما أنّ الشخصيات التي من صنع المؤلف فإنّها تعمل داخل النص الروائي لتحقيق أهدافه وبالتالي فالمؤلف يوهم القارئ بإعطاء الكلمة للشخصية لتعبر عن نفسها، إلا أنّه في حقيقة الأمر يعطي الكلمة للشخصية لتعبر عن أهدافه من خلال صوتها، وهذا ما ينتج تعددا لغويا داخل الرواية ، فالجنس الروائي يحمل خصوصية استثنائية عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى من خلال العناصر المكونة له وبخاصة الشخصيات باعتبار أن "الإنسان جوهريا هو المتكلم في الرواية، فالرواية إذن تحتاج أناسا متكلمين يحملون كلمتهم الإيديولوجية المتميّزة ويحملون لغتهم الخاصة"[2].

في هذه المقولة نجد أنّ التعدد يبرز الحقائق من خلال وجهات النظر المختلفة باعتبار أنّ "الصوت الروائي وجهة نظر تجاه نفسه ومحيطه وواقعه"[3].

2- الأشكال التي تدخل وتنظّم التعدد اللغوي داخل الرواية:

يعد "**ميخائيل باختين Mikhail. Bakhtine** " من المنظرين الأوائل الذين أولو أهمية كبيرة لموضوع التعدد اللغوي في الرواية، حيث يعتبر الرواية "ظاهرة لغوية قبل أيّ اعتبار آخر ويتجلى

[1] ميخائيل باختين، مختارات من أعمال باختين، ترجمة يوسف الحلاق، المركز القومي، القاهرة، ط1، 2008، ص132.
[2] سعيد حمودي، استهجان التعدد اللغوي في الرواية الجزائرية، جريدة الخبر، الجزائر، 26-02-2005، صفحة الثقافة.
[3] حسن عليان، تعدد الأصوات والأقنعة في الرواية، مجلة جامعة دمشق، المجلد24، العدد الأول+الثاني2008، ص177.

ذلك في تعدديتها اللغوية، فقد تشكلت الرواية ونمت بخلاف باقي الأجناس الأدبية الأخرى من التعددية اللغوية الداخلية والخارجية"[1].

ولذلك فقد أورد باختين أربعة أشكال لإدخال التعدد اللغوي داخل الرواية وهي كالآتي:

2-1-طرائق إبداع صورة اللغة في الرواية: وتتمثل في العناصر التالية:

2-1-1التهجين: hybridisation

أ-لغة: جاء في لسان العرب أنّ جذر كلمة تهجين هو الفعل الثلاثي (هجن) و"الهجنة من الكلام: أي مايعيبك، والهجين: العربي بن الأمة-لأنه معيب، والهجين: الذي أبوه خير من أمه.وتهجين الأمر: تقبيحه"[2].ويقال أيضا: "رجل (هجين) بين (الهجنة) والهجنة في الناس والخيل.فإذا كان الأب عتيقا أي كريما، والأم ليست كذلك كان الولد هجينا "[3].

من خلال التعريف اللغوي لكلمة تهجين، نجد أنّ الكلمة أخذت معاني الاختلاف والقبح أي إنها تصب في الجانب السلبي.

ب-اصطلاحا:

[1] هنية جوادي، صورة المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج، ص287-288.

[2] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت-لبنان، مج15، ط1، 2000، ص30-31.

[3] أبو بكر الرازي، مختار الصحاح، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1986، ص288.

يعرّف التهجين عند باختين على أنه "مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية وبفارق اجتماعي أو بهما معا داخل ساحة ذلك الملفوظ"[1].

كما يعرّف التهجين على أنه "استيلاء لغة لاهي بالعربية ولا بالأعجمية، بل بالمزج الحاصل بين كلمات عديدة من اللغات، وتتم عملية التهجين بشكل منهجي لتصبح نمطا مميزا لأسلوب الخطاب والكتابة"[2].

إذن التهجين هو المزج بين عدة لغات سواء أكان بين لغة وأخرى، أو بين اللغة الأم ولهجاتها وتوظيفها داخل الخطاب الروائي، يتم بطريقة فنية منظمة، يتحرى فيها الكاتب الأسلوب الممنهج يضيف من خلاله جمالية للأسلوب الروائي ومن أمثلة التهجين نذكر مايلي:

-نهار اليوم شباب لازم نحضروا الملتقي الدولي.

لغة فصحى دارجة فصحى

-أكتيفي فاتنا الوقت باه نوصلوا لمعرض الكتاب.

لغة فرنسية دارجة فصحى

كما تتسع دلالات التهجين لتشمل لغات التخصص، إذ هو أيضا "استعمال لهجات متنوعة

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ص120.

[2] صالح بلعيد، التهجين اللغوي: المخاطر والحلول، المجلس الأعلى للغة العربية، اللغة العربية بين التهجين والتهذيب، ص22.

ولغات المهن المختلفة وابتداع الكلمات وتفريغ دلالاتها"[1].

نستنتج من ذلك أنّ لكل تخصص لغته الخاصة في إطار اجتماعي معين. ولقد ميّز باختين بين نوعين من التهجين:

أ-التهجين القصدي:

لقد أقرّ باختين بأنّ "صورة اللغة في الفن الأدبي يجب أن تكون هجينا لسانيا قصديا، وهذا يحتم وعييين لسانيين، الوعي المشخَّص والوعي الذي يشخِّص مع اختلاف نسق لغتيهما، وداخل هذه الهجنة القصدية يمتزج وعيان لسانيان مفردان مرتبطان بملفوظين، وإرادتين لسانييان فرديتين هما: وعي وإرادة الكاتب الشخِّص، ووعي وإرادة الشخصية الروائية المشخَّصة"[2].

وهذه الهجنة القصدية تعمل على خلق مسافة جمالية بين اللغات والأساليب فهي "نسق مزاوجة بين اللغات منظّم فنيا، نسق يرمي إلى إنارة لغة بلغة وتشكيل صورة حيّة للغة بلغة أخرى"[3].

إذ أنّ باختين يرى أن الشخصيات الروائية ليست كائنات ورقية فحسب وإنما هي كائنات اجتماعية حاملة لإيديولوجيات وأفكار واقعية، وبالتالي فإن هذه الهجنة القصدية تتسم بطابع اجتماعي

[1] عبد الجبار العلمي، محمد برادة ورهان التجديد بحثا عن الاستقلال الثقافي عن السلطوي والإيديولوجي، موقع عرب48، على الانترنت، 05-11-2011 .

[2] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ص120.

[3] ميخائيل باختين، مختارات من أعمال باختين، ترجمة يوسف الحلاق، ص173.

ودلالي يتفاوت بحسب أنماط الشخصيات، التي "تتميّز بحريتها الداخلية الاستثنائية وبنزعتها الاستقلالية عن الوسط الخارجي"[1].

وبالتالي فهذا التهجين "يساهم في تكسير أحادية الملفوظية ويحد من نقاء العمل الروائي ومعياريته"[2] ويعد من أهم الوسائل في بناء صورة اللغة الروائية.

ب–التهجين الغير قصدي:

هذا النوع الثاني من أنواع التهجين وهو "إحدى الصيغ الهامة للوجود التاريخي ولسيرورة اللغات"[3].

كما أنّه ذلك "النوع الذي يستعمله الفرد أو المجتمع بطريقة غير مباشرة وغير شعورية، دون أن يدرك كل واحد منهما مدى لترابط درجة التفاعل بين اللغات المتعايشة في المجتمع الواحد، في الآن ذاته"[4].

فهذه الهجنة اللاواعية على عكس الهجنة الواعية فإنها تحدث بين اللغات كما أنّها تنتقل إلى الخطابات اليومية، تتجسد بصورة عفوية وبسيطة دون وعي من المتكلم وهذا النوع يكون خطرا على صفاء اللغة

[1] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، بغداد، ط1، 1986، ص18.

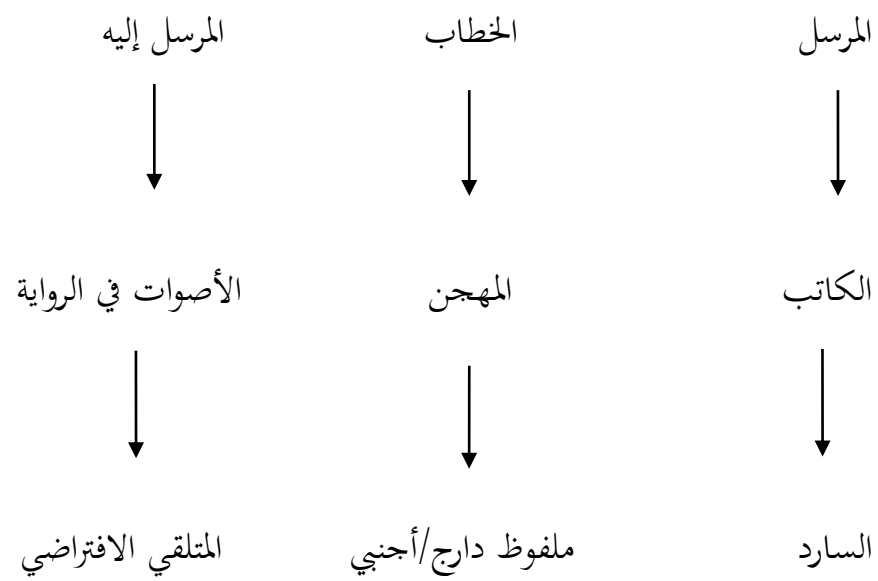
[2] عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية، ص90.

[3] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ص120.

[4] حياة خليفاتي، التهجين في الجزائر (مدينة تيزي وزو أنموذجا)، المجلس الأعلى للغة العربية، اللغة العربية بين التهجين والتهذيب، ص80-81.

ولا يحمل أي قيمة جمالية فنية، وإنما يخضع للسياق الذي يكون فيه الفرد.

والمخطط الأتي يوضح تمظهرات التهجين داخل العمل الروائي:



2-1-2-تعالق اللغات القائم على الحوار:

ويعني بهذا التعالق "دخول لغة الرواية في علائق مع لغات أخرى، من خلال إضاءة متبادلة بدون أن يؤول الأمر إلى توحيد للغتين داخل ملفوظ واحد"[1]، وهذا التمازج الحاصل بين اللغات لا يتم بصورة مباشرة داخل الملفوظ الواحد، وإنّما "ينهض على لغة واحدة محيّنة وملفوظة، إلا أنّها مقدمة في

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ص120.

ضوء لغة أخرى تظل خارج الملفوظ ولاتتحيّن أبدا"[1]، ومن صيغ هذا التعالق نجد مايلي:

أ-الأسلبة: stylisation

الجذر اللغوي لهذه الكلمة هو "سلب مزيده أسلب ومنه إسلابا الشجر أي ذهب حمله وسقط ورقه، والإستيلاب: الاختلاس، والسلب: ما يسلب. سَلَبَه الشيءَ يَسْلُبُه سَلْباً وسَلَباً واسْتَلَبَه إياه وسَلَبُوتٌ فَعَلوتٌ مِنه وقال اللحياني رجل سَلَبوتٌ وامرأَةٌ سَلَبوتٌ كالرجل وكذلك رجلٌ سَلاَّبةٌ بالهاءِ والأُنثى سَلاَّبة أَيضاً والاسْتِلابُ الاختِلاس والسَّلَب ما يُسْلَبُ وفي التهذيب ما يُسْلَبُ به والجمع أَسلابٌ وكل شيءٍ على الإِنسانِ من اللباسِ فهو سَلَبٌ والفعل سَلَبْتُه أَسْلُبُه سَلْباً إِذا أَخَذْتَ سَلَبَه وسُلِبَ الرجلُ ثيابه"[2].

والأسلبة عند **"باختين"**، تندرج ضمن التهجين القصدي الذي هو إحدى طرائق إبداع صورة اللغة في الرواية. وتتميز الأسلبة عن التهجين بأنها لا تحقق توحيدا مباشرا للغتين داخل ملفوظ واحد، (...)، وفي الأسلبة نجد وعيين لغويين مفردين: وعى من يشخص (وعى المؤسلب) ووعى من هو موضوع التشخيص والأسلبة"[3] .ويرى محمد بوعزة "بأنها عبارة عن تشخيص أدبي لأسلوب وكلام الآخرين"[4]،

[1] محمد بوعزة، حوارية الخطاب الروائي (التعدد اللغوي والبوليفونية)، منشورات كتاب إتحاد المغرب، ط1، 2012، ص28.

[2] ابن منظور، لسان العرب،ص298.

[3] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ص30.

[4] محمد بوعزة، حوارية الخطاب الروائي، ص28.

وهي من الصيغ الأكثر تجليا وبروزا في هذا التعالق الحواري، حيث تعمل هذه الأسلبة على "أسلبة وعي لساني معاصر لمادة لغوية تنتمي لوعي آخر بحيث تكون المادة الأجنبية هي مادة الكتابة"[1]

فهي تقوم على الجمع بين لغة مباشرة من خلال لغة ضمنية، وبالتالي حضور وعيين لسانيين داخل ملفوظ واحد، وعي المؤسلب ووعي من هو موضوع والأسلبة، أي "حينما تتقاطع لغتين مختلفتين لغة الكاتب وإيديولوجيته، ولغة الشخصية وإيديولوجيتها"[2].

ب-التنويع: variante

يعد التنويع صيغة من صيغ التعالق الحواري للغات، وهو قريب من الأسلبة، لذلك يعد نوعا من أنواع الأسلبة بحيث أنّ "المؤسلب هو من يدخل المادة الأولية للغة موضوع الأسلبة مادته الأجنبية المعاصرة ممثلة في (كلمة-صيغة-أو جملة...)، متوخيا من وراء ذلك أن يختبر اللغة المؤسلبة بإدراجها ضمن مواقف جديدة مستحيلة بالنسبة لها"[3]، وهذا الإدراج للمادة اللغوية المعاصرة يكون مقصودا ومنظما من طرف المؤسلب.

ج-الباروديا•: parodie

[1] إدريس قصوري، أسلوبية الرواية (مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008، ص410.

[2] سيدي محمد بن مالك، اللغة ورؤية العالم في الخطاب الروائي، الملتقى الوطني الأول حول اللسانيات والرواية، جامعة ورقلة، 2014.

[3] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ص18.

• وهي المحاكاة الساخرة، وهي كل أثر أدبي أو فني يحاكي فيه أسلوب أحد المؤلفين على نحو تهكمي يثير السخرية والضحك .

هي أحد أنواع الأسلبة ومن العناصر الأساسية لها، فتستند هذه الباروديا أو المحاكاة الساخرة إلى الحديث بواسطة كلمة الآخرين.

وإنّ هذه المحاكاة تتم على المستوى الاجتماعي، كما تتم على المستوى الفردي، وهي "تقوم على عدم توافق نوايا اللغة المشخِّصة مع مقاصد اللغة المشخَّصة فتقاوم اللغة الأولى الثانية، وتلجأ إلى فضحها وتحطيمها، ولكي تكون هذه الباروديا ايجابية ومنتجة، يشترط أن لا يكون فعل التحطيم للغة الآخرين ساذجا وبسيطا، وإنّما فعلا بناء يعيد إنتاج لغة بارودية في ذاتها مالكة لمنطقها الداخلي"[1]، وهنا يختل التوازن لصالح الأولى على حساب اللغة الثانية.

2-1-3-الحوارات الخالصة:

يمكن القول بأنّ هذا النوع يوجد في جميع الروايات أو في أغلبها، لأنه مرتبط بحوار الشخصيات وأقوالها، حيث نجد أنّ ميخائيل باختين يقصد بها "الحوار الذي يتخلل صيرورة الحكي... ويؤكد على أن هذه الحوارات الخالصة لا تشتغل أسلوبيا في إطار ضيق خاص بالمصالح الذاتية للشخوص الروائية، بل إنّها تستمد قوتها الدلالية وديناميكيتها الأسلوبية من حوار اللغات والرؤى للعالم داخل الرواية"[2]، فهذه الحوارات تكتسب قوتها من مختلف عناصر التعدد اللغوي، فهي لا توظف لمجرد التزيين أو لملأ الفراغات أو أنّ الكاتب يوظفها عبثا، وإنّما لها دور فعال في الخطاب الروائي، بإضفائها للجانب

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ص18.

[2] محمد بوعزة، حوارية الخطاب الروائي، ص30.

الجمالي من جهة، ومن جهة أخرى تنقل رؤى العالم المختلفة إلى المتن الروائي. وفي ختام الحديث عن هذه الأصناف يشير باختين إلى "أنّ هذه السمات المميّزة للكاتب الروائي رغبة في التعبير عن نفسه في لغة الآخرين، والتحدث عن الآخرين من خلال لغته الخاصة به"[1].

2-2-الأجناس المتخللة: genres intercalaires

إنّ الشكل الأكثر أهمية فيما يتصل بإدخال التعدّد اللغوي الى الرواية بالنسبة "لباختين" هو شكل الأجناس المتخللة، فلا يختلف اثنان في أنّ أهم خاصية تتميّز بها الرواية هي خاصية الانفتاح على مختلف الألوان والأجناس الأدبية وغير الأدبية، ذلك أنّ مرونة جنس الرواية جعلته قادراً على احتواء هذه النصوص والأجناس، وبالتالي فإنّ خطاب الرواية "يستعير مواده من علم الاجتماع والتاريخ وعلم النفس والأساطير وصولاً إلى الفيزياء الحديثة"[2].

حيث تتخلّل الرواية هذه الأجناس التعبيرية، وتنصهر مع طرائق السرد فيها وتلتحم مع الشخصيات والفضاءات والأزمنة، لتكوّن في النهاية نص الرواية، وبما أنّ هذا النص متنوع في المواد والأشكال، فحتماً سيكسب الرواية ثراء وتعدّداً لغوياً. فالرواية تختلف عن الأجناس الأخرى في كونها "تمتلك ملكة استثنائية على الاستيعاب: ففي حين أنّ الشعر والفلسفة لا يقدران على استيعاب الرواية،

[1] إدريس قصوري، أسلوبية الرواية، ص412.

[2] إيمان مليكي، الحوارية في الرواية الجزائرية "الغيث لمحمد ساري"، (مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث)، جامعة العقيد الحاج صالح، باتنة، 2012-2013، ص29.

تقدر الرواية على استيعاب الشعر والفلسفة دون أن تفقد شيئاً من هويتها التي تتميّز على وجه الدقة بنزعتها نحو ضم كلّ الأنواع، وبقدرتها على هضم كلّ المعارف الفلسفية والعلمية"[1].

ولكن ما يهمنا في دخول هذه الأجناس الى الرواية هو تأثيرها على أسلوب الرواية، ذلك أنّ هذه الأجناس تدخل الى الرواية حاملة معها لغتها الخاصة وطرائق أساليبها المتفردة بها، الأمر الذي يجعل الرواية متعددة اللغات بحسب نوع الجنس، فالرواية إذن "أصبحت مضيف ودود تستقبل عدداً هائلاً من مختلف الأجناس. لذا يمكن القول عنها أنّها جنس مركب من خطابات متراكبة"[2].

حيث تعمل على إدخال التعددية الى الرواية، وتتمثل مظاهر هذا التعدّد "من خلال الأجناس التعبيرية المتخللة كالتاريخ، والأغاني، والأشعار الشعبية، والأمثال، والحكم...وهذه الأنواع الأدبية تنتجها الشخصيات، وكلّ واحدة من هذه الأنواع له لغته وله أسلوبه، يلمّ شملها السرد الروائي ويخضعها لسطوة النوع الأدبي الذي سيقت فيه"[3].

2-3-أقوال الشخصيات:

تعدّ أقوال الشخصيات العنصر الثالث من عناصر إدخال التعدّد اللغوي إلى الرؤية، وهذا الشكل مستعمل في جميع الروايات ولكن بدرجات متفاوتة حسب كل روائي، فلا يمكننا تصوّر الرواية

[1] محمد بوعزة، حوارية الخطاب الروائي، ص32-33.

[2] إيمان مليكي، الحوارية في الرواية الجزائرية، ص207.

[3] عالية محمود صالح، البناء السردي في روايات إلياس خوري، أزمنة النشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 2005، ص211-212، بتصرف.

بدون شخصيات، إذ أنّ الشخصية هي أحد المكونات الأساسية والهامة في الكتابة الروائية، وهذه الشخصيات لا يمكن أن تكون بدرجات متس،اوية، سواء في الثقافة أو في الأسلوب على اعتبار أنّ الروائي يعمد الى نقل الواقع بمستوياته المختلفة، وبالتالي "فكلّ شخصية في الرواية تحافظ على لغتها ونبرتها المتميزة وأسلوبها الخاص وتقتطع مساحة خاصة بها في أثناء الخطاب الروائي، لتتكلّم بصوتها الذي يشخص لغة اجتماعية، ويحيل على فكرة معينة"[1].

فالروائي ينفتح على أصوات الشخصيات ويترك لهم حرية التعبير الخاص بهم، وقدم لهم منطوقاتهم المختلفة والمتفاوتة والمتناقضة، وبالتالي استطاعت الرواية أن تتخلص من القيود اللغوية المعهودة، وذلك بتعدد أصوات الشخصيات، وتباين لغاتها.

2-4-التنضيد المهني للغة:

هو آخر شكل أورده باختين فيما يتصل بإدخال التعدّد اللغوي الى الرواية وهو "التنضيد المهني للغة بالمعنى الواسع: لغة المحامي والطبيب والتاجر والسياسي والمعلّم...ويمكن أن نوسع هذا المفهوم ونقول بأن الرواية استطاعت أن تكسر مثالية اللغة وسلبتها خاصية الثبات، من خلال تعدّد الشخصيات وتعدّد أصواتها، ويمكن القول إنّ التنضيد المهني للغة يشمل كافة أشكال التقاط اللغات، واللهجات،

[1] عمر عيلان، النقد الجديد والنص الروائي العربي (دراسة مقارنة للنقد الجديد في فرنسا وأثره في النقد الروائي العربي من خلال بعض نماذجه)، مذكرة دكتوراه الدولة في الأدب الحديث، جامعة منتوري، قسنطينة، 2005-2006، ص220.

والرطانات التي تتفاعل في رحم المجتمع وتتناسل مولدة صوراً للغات"[1].

واعتماد الروائي على هذه التقنية يكون مقصوداً، باعتبار أنّه ينقل الواقع، وباعتبارها تعبّر عن وجهات نظر متباينة ومختلفة لهذا العالم، فمن غير المعقول أن تكول وجهة نظر الأستاذ هي نفسها وجهة نظر الفلاح، وبالتالي اللغة هي خير من يعبّر عن ذلك، على اعتبار "أنّ خصائص كلّ لغة هي تجليات وعي وفكر وإيديولوجية، قبل أن تكون مجرّد تنويعات صنفية على اللغة ذاتها"[2]، كما أنّ هذا التنضيد "لا يمكن أن يظهر إلاّ في حقل تفاعل الأفراد، أي في التواصل الاجتماعي"[3].

3-وظائف التعدّد اللغوي:

إنّ توظيف التعدّد اللغوي داخل الرواية يعمد إليه الروائي بقصد منه، لغاية تكون في الغالب إيجابية تخدم عمله الروائي، وتتجلّى هذه المقصدية من خلال جملة من الوظائف، نذكر على سبيل المثال لا الحصر:

3-1-الوظيفة التعبيرية:

بواسطة اللغة تستطيع الذات المتكلمة التعبير عن نواياها، وكذا ما يختلج فيها من أهواء وميولات، بمعنى آخر: إنّ هذه اللغة "تمكن الصوت المتكلّم من إدراك المعنى والقبض عليه، وقد تكون

[1] محمد بوعزة، حوارية الخطاب الروائي، ص35-36.

[2] إدريس قصوري، أسلوبية الرواية، ص488.

[3] محمد بوعزة، حوارية الخطاب الروائي، ص36.

هذه اللغة لهجة ما، تساهم في التعبير عن مختلف القضايا، وتحقق التواصل عبر هذا التداخل اللساني، وتعدّده"[1].

وبما أنّ المؤلف قد تخلى عن التحدث نيابة عن أبطاله وشخوصه الروائية، ومنحها الحرية في التعبير عن ذاتها، فإننا نجد لكل منهما لغته الخاصة في التعبير، ولكن حينما "تحثم اللغة الواحدة بضلالها عن الرواية، فهي تفرض على الشخوص الرؤية الجماعية للعالم، وتفرغ اللغات الاجتماعية المتنازعة من شحنتها الإيديولوجية وأصالتها الأسلوبية"[2].

ومن هنا فإنّ التعدّد اللغوي يسهم في التعبير عن مختلف القضايا، فطبيعة التواصل الإنساني والاجتماعي، تجعل اللغة تشتغل وهي مشبعة بنظرات وتصورات الفئات والطبقات الاجتماعية، ومعبّرة عن رؤاهم الفكرية، وبالتالي تتخلّى اللغة عن شفافيتها وحياديتها، لتتشكل وفق النزعة الاجتماعية التي توظفها.

إنّ طبيعة السرد تكشف عن نفسية المتكلّم ودواخله، أي يصبح كلام الشخصية مرآة تعكس لنا أسرار هذه الشخصية.

3-2-الوظيفة الإيديولوجية:

[1] مسعود ناهلية، التعدّد اللغوي في المنجز الروائي عند واسيني الأعرج، مجلة الآداب واللغات، مجلة علمية أكاديمية فصلية محكمة، جامعة البليدة2، الجزائر، العدد07، ديسمبر2014، ص120.

[2] محمد الداهي، سيميائية الكلام الروائي، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2006، ص212.

من خلال التعدّد الحاصل في الرواية، تستطيع كلّ شخصية أن تحمل إيديولوجيتها الخاصة، وتعبّر عنها باللغة التي تتكلّم بها، بمعنى آخر يمكن من التعدد الكاتب من "تقديم رؤيته الخاصة للعالم، وموقفه من الحياة والناس، فلكل كاتب لغة تعبّر عن رؤيته، وكل خلل في استثمار اللغة وعدم قدرتها على المطاوعة يصيب رؤيا الكاتب وأدبه بالانحراف والجفاف اللغوي، ومن ثمّ ضياع الحمولة أو ترهلها بسبب إقحام لهجي أو لغوي غير مهيّأ أو مكيّف أو غريب يقتل الدلالة السياقية بقصوره المعنوي"[1].

فالكاتب من خلال هذه المقولة يسعى الى اختيار أرقى الأساليب بطريقة منظمة، لكي ينتج إيديولوجية خاصة به، فهو يقوم بإعادة صياغة العالم وفق لعبة لغوية وجمالية.

كما أنّه لا يقدّم لنا العالم كما هو، بل يعيد خلقه من جديد، ويعيد إنتاج الأيدولوجيا.

فالنص إذن "تمثيل جمالي لظواهر الواقع، يعرّي كاتبه ويفضحه من خلال نزع الأقنعة عن إيديولوجيته"[2]، فالروائي يسعى دائماً الى إنتاج نص يشعرنا فيه بأنّه ينقل لنا الواقع، كما أنّه يستطيع "أن يصنع التفاعل بين اللغة والواقع، فقد نجح في إيجاد عدد من الروابط بين الفن والحياة، ويستطيع أن يشعرنا أنّ ما ينقل إلينا في عمله حياة بالفعل أو يمت الى الحياة بصلة ما"[3].

---

[1] مسعود ناهلية، التعدد اللغوي في المنجز الروائي عند واسيني الأعرج، ص120.

[2] عبد الوهاب شعلان، إشكاليات الكتابة الأدبية من منظور سوسيولوجي، مجلة التبيين، مجلة ثقافية محكمة، العدد28، 2007، ص96.

[3] أحمد عوين، أبعاد المكان الفنية في عصافير النيل لإبراهيم أصلان، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، (د–ط)، (د–ت) ص70.

3-3-الوظيفة السوسيوثقافية:

الكاتب هنا لا ينطلق من ثقافة واحدة أو يختص بفئة معينة، تكون موضوع خطابه السردي، وإنّما ينفتح على ثقافات متعددة، وهدفه هنا "تقريب المسافة بين الفئات الاجتماعية والاثنية، والطبقات والحضارات، والثقافات من خلال إيراده لهجاتها ولغاتها، والتناص مع ثقافاتها، وتاريخها وتقاليدها"[1].

فالتعدّد اللغوي يلعب دوراً أساسياً في إبراز التناقض والاختلاف من خلال "التعبير عمّا يخترق التشكيلة الاجتماعية من تناقض وتراتب ومفارقة"[2].

وبالتالي يلجأ الروائي الى "اختيار الألفاظ والأساليب التي تدل على مستويات الشخصيات فكراً وثقافة وسلوكاً"[3].

إنّ بنية النص الروائي تقام على قاعدة الخليط الثقافي، ولا ينعقد موضوعها على فكرة بعينها، أو موقف، أو رؤية فقط لأنّه يعبّر عن واقع متحرّك.

[1] مسعود ناهلية، التعدد اللغوي في المنجز الروائي عند واسيني الأعرج، ص120.

[2] عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية (تحولات اللغة والخطاب)، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000،ص86.

[3] أحمد عوين، أبعاد المكان الفنية في عصافير النيل لإبراهيم أصلان، ص69.

فالرواية إذن نجدها "تتحوّل الى مؤسسة اجتماعية، تحمل أذواق الناس، وأفكارهم وعواطفهم، وتصوّر مستوياتهم الحياتية، وما تضج به من صراعات ومفارقات، وما تشهده لغة المجتمع جرّاء هذا الصراع من تغيّر وتحوّل"[1].

إنّ كلّ الثقافات المتواجدة في مجتمع ما، يلجأ الروائي إلى إدراجها في روايته، فهناك لغات تدلّ على تطلّع المجتمع على ثقافة الآخر مثل لغة الطبيب في الجزائر تكون بالفرنسية لا بالعربية، وهناك لغات تدلّ على الاغتراب اللغوي والثقافي مثل لغة الإشهار تكون مزيجاً بين الفرنسية والعربية.

3-4-الوظيفة الجمالية:

إنّ اللغة التي يستخدمها الروائي في عمله لها أهمية خاصّة "بوصفها واحدة من عمد وسائل التشكيل الفني للعمل الروائي"[2].

والمزج الحاصل بين اللغات واللهجات في الرواية، واستقطاب الرواية للأجناس الأخرى يضفي عليها طابعاً فنياً جمالياً، فالروائي يخلق مسافة جمالية بينه وبين شخوصه حين يمنحها حرية التكلّم بلغات متباينة، تساهم في إثراء النسيج الفني للعبة الروائية.

[1] هنية جوادي، التعدد اللغوي في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف لواسيني الأعرج، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، العدد الخامس، مارس2009، ص314.

[2] أحمد عوين، أبعاد المكان الفنية في عصافير النيل لإبراهيم أصلان، ص69.

إنّ هذه الحرية هي جزء من استراتيجيات المؤلف على اعتبار أن "اللغة هي من تحمّل أذواق الناس، وأفكارهم وعواطفهم، وتصوّر مستوياتهم، وما تضج به من صراعات، ومفارقات"[1].

يمكن القول إنّ الجمالية هنا تكمن في أنّ النص الروائي مزدوج الشفرة، لأنّه "يحقق ائتلافاً بين المادة النسقية التي تمثلها اللغة الطبيعية، والمادة الخارجية عن النسق، والخارج لغوية التي تتمثّل في السنن الثقافية والتقاليد والإيديولوجية المندمجة في البنية اللغوية...هذه الشعرية تعنى باللغة بوصفها خلق عالم، وبوصفها نمذجة للواقع الذي تعيد اللغة تصويره وتمنحه المعنى"[2].

فالروائي وهو ينتج خطابا متعدّد اللغات يحدث الرغبة لدى القارئ لتلقي النص، حيث تعمل اللغات المتعددة على خلق نوع من التناغم عندما تتفاعل لتشكل نصاً متماسكاً، وبالتالي "يمكن أن نعتبر تعدّد الساردين وتعدّد الأصوات في الرواية الحديثة استجابة جمالية لمقتضيات تنسيب الحقيقة، وترجمة علاقة الشك والارتباك التي باتت تطبع موقف الإنسان من ذاته ومن الآخر ومن العالم"[3].

[1] هنية جوادي، التعدد اللغوي في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ص313.

[2] عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية، ص29-30.

[3] عالية محمود صالح، البناء السردي في روايات إلياس الخوري، ص221.

تشهد رواية "سيدة المقام " **لواسيني الأعرج** تداخلا لغويا لمجموعة من اللغات، كالفصحى والعامية وحتى اللغة الأجنبية، مما ولّد هجينا لغويا أضفى على الرواية شحنات دلالية جديدة، أسهمت في إثراء السجل الأسلوبي للنسيج الروائي، فالكاتب مزج بين لغات عديدة في روايته وأدرج ضمنها بعض لغات التخصص في شكل نسيج متكامل يرتقي بروايته إلى مستوى عال من الجمالية والفنية، فمختلف التعابير اللغوية الواردة في الرواية تصف المستوى الثقافي لمختلف الطبقات الإجتماعية، فكل شخصية في الرواية جسدت دورها بشكل واضح وجلي، وتكلمت عن ذاتها وما يختلج فيها من مشاعر وأحاسيس بلغتها الخاصة، فهي تبرز بذلك إديولوجيتها وتدافع عنها، دون أن ننسى أن كل ذلك يخدم مقاصد الروائي وتوجهه الفكري. فالروائي يعمد إلى توظيف هذا النسيج اللغوي لأغراض معينة وهادفة. فالتعدد اللغوي عند واسيني الأعرج هو نوع من التواصل المشبع بظلال اللغة اليومية. فهو يسعى إلى إيهام القارئ بالواقع المعيش. ف"التواصل سيرورة تحوي عددا من السلوكات الإنسانية، منها اللغة والإيماءة والنظرة والمعمار ولغة الجسد"[1].

فإذا كان الشكلانيون عملوا على قطع الصلة بالواقع والالتفات بصفة كلية إلى النص ودراسته دراسة محايثة متجاوزين كل السياقات الاجتماعية والثقافية التي ساهمت في إنتاجه بما فيها المؤلف نفسه. فإنهم قد نسوا أن الدراسة المحايثة لا يمكن – بحال من الأحوال – أن تتجاوز الواقع من حيث تيماته، ومن حيث أدواته التي تساهم في بناء النص، وعلى رأسها اللغة.

[1]– أحمد البايبي، دور التنغيم في التواصل اللساني، مجلة علامات، مكناس المغرب، العدد 36، 2012، ص150.

ويبدو أن البنيويين قد تفطنوا إلى هذا المنزلق حين أعادوا النظر في علاقة الخطاب بمحيطه، وهذا ما بشر به باختين ومن بعده تودوروف.

وبالعودة إلى "سيدة المقام" نعثر على مدى تأثر واسيني الأعرج بالتنظيرات النقدية الغربية. وخاصة ميخائيل باختين فيما يتعلق بالتداخل اللغوي والأجناسي على حد سواء، كما يتوافق مع محمد برادة في تصنيفه للمراحل التي مرت بها اللغة العربية من حيث التفاعل مع التعدد اللساني[1].

واستنادا إلى منجز محمد برادة الذي يطرح فيه إشكالية اللغة الروائية فإننا نتلمس طبيعة اللغة الروائية عند واسيني، ونخص بالمعاينة والتمثيل رواية "سيدة المقام" محل الدراسة. حيث لا تخرج عن الأنماط التي أشار إليها محمد برادة. وهي:

-"لغة فصحى تزاوج بين البلاغة التراثية وتركيب الجملة الحديثة المرنة المشبعة بالمرونة والبلاغة المتجددة، حيث متح واسيني مقوماتها من الواقع اللغوي المعيش.

- لغة فصحى تضم إلى بنياتها ملفوظات أجنبية بلفظها حينا، وبإخضاعها إلى الميزان الصرفي العربي حينا آخر، ومحوّرة حينا ثالثا.

[1] في هذا الشأن يرى محمد برادة بأن الرواية العربية عامة والمغاربية خاصة قد مرت بمراحل لسانية وأسلوبية أشهرها نموذجان:
- نموذج يقيم لغة الرواية وأسلوبها على اللغة الخالصة باعتبارها الماثلة الوحيدة في بنية الرواية، وهي لغة من الصرامة النموذجية بمكان، وهو أسلوب روائي سوفسطائي، كون الخطاب الأول عرف كيف يعبر عن نفسه في الرواية السوفسطائية بأسلوب على جانب من الاكتمال والانتهاء.

- ونموذج جاء لاحقا، عماده التعدد اللغوي والانزياح نحو اللهجات الشعبية.

-أو عندما يتعلق الأمر بأسماء الأشياء والآلات، والأدوات الالكترونية والمخترعات التكتولوجية"[1].

ويرجع محمد برادة ميل الكتاب العرب إلى توظيف ألفاظ أجنبية، كون "تلك الكلمات الأجنبية لم تجد بعد مقابلا معرّبا، وإما أن الروائي يحرص على الدقة في التسمية وتبليغ ما يريد من خلال لغة شائعة..."[2]، وربما يتعمّد "الهجانة اللغوية التي أضحت جزءً من التواصل اللغوي داخل المجتمعات العربية"[3]. وهذا ما يبدو واضحا عند واسيني الأعلاج في "سيدة المقام". ولعل واسيني يأخذ برأي المناصرين للعامية على اعتبار "أن الأدب يجب أن ينزل إلى مستوى الأفراد العاديين"[4]، كما يرى الكثير من الباحثين ومنهم عبد المجيد عيساني وأنيس فريحة، و محمد الكتاني من أن اللغة ملك الأمة التي تنطق بها، والعامية جزء من لغة الأمة التي تدور على ألسنة العامة والخاصة. وسنعرض لأهم التعابير الواردة في الرواية:

أولا-طرق إبداع صورة اللغة في رواية "سيدة المقام":

1-التهجين:

تجسد رواية "**سيدة المقام**" تعددا وتهجينا لغويين وتستمد تراكيبها من الكلام المتداول في الحياة اليومية. سواء أكان ملفوظا سائرا على الألسنة أو مستنسخات أو مسكوكات أو أمثال سائرة. ويقحم واسيني الأعرج في لغته الروائية حشدا من التداخل اللغوي، حيث يتعالق عنده العامي والفصيح على حد

[1] محمد برادة، الرواية ذاكرة مفتوحة، آفاق للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2008، ص119.

[2] المرجع نفسه، ص119.

[3] نفسه، ص.ن.

[4] عبد المجيد عيساني، التعدد اللغوي في الإبداع السردي(نموذج الفصحى والعامية)، مجلة الأداب واللغات، ورقلة، العدد04، ماي2005، ص 264

السواء، فالرواية فيها مزجٌ يين لغتين اجتماعيتين أو أكثر داخل التركيب الواحد، وهذه الهجنة مقصودة، أراد بها واسيني تنظيم وسبك سرده عبر لعبة الابتداع الأسلوبي القريب من الواقع. فهذه العبارات الواردة في كل رواية منها ما هو فصيح مهجّن ببعض الوحدات العامية ذات الطابع المحلي، بمعنى من المعاني تتجاوز الكتابة الروائية عند واسيني نقاء الجنس الكتابي، حيث يعمد إلى "تكسير مفهوم التجنيس الأدبي وصولا إلى نص تنتفي فيه الفواصل بين ما هو خارج الذات، وما هو داخل الذات"[1] من أمثلة ذلك النوع في الرواية نجد مايلى:

-"يا لطيف !شارعنا الريح اللي تجي تديه" ص23.

-"الدّنيا دوارة مثل الدولاب" ص28.

-"حتى شي باس ماصر. رحمة ربي كاينة! علاش تعميها. والمازوزية من وين جات؟؟! قولي لي !!" ص88.

-"شفت ! شحال الدنيا صعبة؟" ص90.

المتمعن في التعابير السابقة يدرك مدى فاعلية التشابك النصي بين ملفوظات من كونين لغويين متمايزين حتى لا نقول مختلفين. ما دام كل منهم يتغذى من الآخر أثناء عملية التواصل كتابيا كان أو شفويا. وهذا التلاقي أثرى "سيدة المقام" وأعطاها كينونتها السردية المتميزة. وهذا يجعلنا نقول بأن الرواية

[1] يوسف وغليسي، الشعريات والسرديات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات مخللا السرد العربي، جامعة منتوري، فسنطينة، 2007، ص126.

ليست جنسا أدبيا صافي اللغة. فهي مقطع من الحياة بكل ما فيها من نتوءات لغوية وفكرية تتساوق مع الواقع أو تبتعد عنه. ولكن في كل الأحوال فهي تتحاور معه.

1-المستوى الإفرادي:

ما يلاحظ على مجمل هذه الأمثلة المختارة في هذا المستوى أنّ ألفاظها المهجنة إما تكون أفعالا أو أسماء أو أوصافا. ففي المثال الأول نجد (**شارعنا الريح اللي تجي تديه**). فملفوظ الشارع يحمل دلالات (الفوضى-الحركة-الأمة-وحتى الشعب)، لأنه ملتقى كل الفئات والأجناس، وتتضارب فيه مختلف الرؤى والمواقف، فهو يجسد حالة الأمة التي تباينت فيها الرؤى، وقد أضيفت لهذه اللفظة فعل (**تجي تديه**)، بمعنى أن حال الأمة لايستقر على رأي، وإنما كل رأي يؤخذ به، سواء أكان خاطئا أم صائبا. فهذا الملفوظ يشير إلى هشاشة المواقف، ليس مايتعلق بالشارع كفضاء وإنّما إلى ماهو أوسع كالوطن والإنسان، وهذا الاستعمال المهجن أكثر تعبيرا وأكثر ارتباطا بالمجتمع، كما أنّه يشير إلى الانجذاب والانغماس في الثقافة الشعبية التي تتوفر على طاقة دلالية أكثر من الفصحى أحيانا، وتوظيف العامية هنا قد حمّل هذه الدلالة التي أعطاها قيمتها بشكل أعمق، فهذا التوظيف للدارجة يعبر بشكل واضح على مستوى المجتمع. فلكل طبقة رأيها الخاص. أما في المثال الثاني فبالرغم من كون كلماته عربية إلا أنها لاتخلو من الدارجة. (فالدوارة) تعني متقلبة وغير مأمونة ولكن أن توصف الدنيا بهذا التوصيف فهذا يعني أن الدنيا تكون في حركة غير ثابتة، تذهب وتعود ولا تستقر على حال، فكما تظهر لنا حالة الأمن والاستقرار فإنها في يوم ما ستقلب موازينها إلى حالة أخرى. في حين أن المثال الثالث احتوى على كلمات (رحمة ربي كاينة)-(المازوزية)، فهنا عم مريم

العباس تظاهر بأنه آمن بقضاء الله وقدره، إلا أنه في الخفاء ينافق بقوله هذا، فهو في قرارة نفسه يعلم أنه لا يوجد أمل.

أما **المازوزية** فهي لفظة عامية خالصة تعني صغيرة البيت (المدللة)أو آخر العنقود في حلقة الأبناء. ودلالتها تشير إلى الدفء والدلال. وفي نفس الوقت إلى سن اليأس.

فهذا الإستعمال لهذه الألفاظ يجسد المستوى الثقافي لهذه الفئة التي تجد في الدارجة تلك الحمولة المكثفة لتعبر عن المواقف تعبيرا أكثر تأثيرا وتعميقا للدلالة، كما يطالعنا المثال الرابع ويعيدنا إلى حالة الدنيا الصعبة فلفظة (**شحال**) المهجنة التي تقابلها في الفصحى(كم) الخبرية. لها دلالة الكثرة، والقسوة، المعاناة.

فقد حملت هذه اللفظة تلك الشحنة الدلالية العميقة لحال تلك الفترة العصيبة، **فمريم** هنا تصف حالتها الصعبة، وكذا الأحداث التي مرت بها، فاستعملت لفظة شحال لتعطي حياتها ذلك المعنى الخفي والمؤلم والمرير.

من خلال كل هذا نجد الروائي **واسيني** وظف العامية بشكل مكثف، فكان أحيانا، يعمد إلى شرح الألفاظ العامية في الهامش حتى يتمكن القارئ غير الجزائري أو بالأحرى غير المغاربي من فهم الخطاب بحمولته المحلية، غير أن ذلك الشرح لم يكن تواتريا واستمراريا مع كل ما يمكن اعتباره صعبا، أو غير مدرك من قبل القاري غير الجزائري. وهذا يشعرنا بأن **واسيني الأعرج** يكتب للخاصة وليس للعامة، كما يرى

الدكتور كوراد رشيد في بعض مداخلاته. أي أنه يكتب للشعب المغربي والجزائري على وجه الخصوص، لأنه يفهم هذه الألفاظ ولا يحتاج إلا توضيحها، وفي المقابل تحمل هذه الألفاظ دلالة أعمق في النفس.

إذا تجاوزنا التراكيب وتوقفنا عند الألفاظ العامية فإننا نلاحظ ذلك التعالق التعددي الذي مارسه الكاتب بين نمطين من الكلام، يبتعدان نحويا وصرفيا ويلتقيان في تعالقهما ليصنعا الدلالة أولا والجمالية ثانيا. فمجمل هذه التعابير الموظفة في شكلها الإفرادي تحمل بين طياتها مجموعة من الدلالات الخفية والعميقة، التي تمثل ذهنية المجتمع الجزائري.

ولا يخلو التهجين عند واسيني من أيديولوجيا، فبقدر ما تشير لغة الرواية وأسلوبها إلى الواقع الشعبي، فهو يشير إلى مدى ابتعاد الكاتب عن المركز وقربه من الهامش.

ولكل لهجة أو لغة جماليتها وعلاقاتها فيما بينها، فهي تتحاور باستمرار وتتغذى كل واحدة من الأخرى لتقيم تلك الحوارية بين الأصوات المتكلمة. وفي صيرورتها تتشكل جمالية سردية حديثة تلتقي حينا آخر مع البلاغة العربية وتبتعد عنها أحيانا أخرى. كما يمكن أن تفتقد تلك الشحنة البلاغية لتعوضها بشحنة دلالية، مثل:

-"وحقّ ربيّ مجنونة" ص10.

-"مريم !! أرجوك!! خليك من هذا الكلام" ص27.

2-المستوى التركيبي:

يشتغل المستوى على الأبعاد التركيبية لهذه الأمثلة المختارة. ومن خلال الأمثلة المطروحة أمامنا تظهر لنا أنها في أغلبها مركبات اسمية لها دلالة الإستمرار والتواصل والثبات. فحالة الدلالة تعرف نوعا من الديمومة والاستمرارية.

أما على المستوى النوعي للملفوظات فقد لجأ الروائي إلى (تدريج) الفصيح، مع محافظته على السلامة النحوية – أحيانا – وحتى وإن تبدو هذه الملفوظات معبرة عن الطبقة الدنيا أو مستلة من واقع اجتماعي غارق في الشعبية إلا أنها لا تخلو من أيديولوجيا. فهي تخدم توجه الكاتب وإيديولوجيته الفكرية.

وقد حملت أغلب هذه الملفوظات تهجينا عمل فيه على المزج بين الفصيح والدارج مما أضفى جمالية أسلوبية انطوت على شحنات دلالية خاصة، لاتتوفر في اللغتين إن وجدت كل منهما لوحدها.

3–المستوى التراتبي الاجتماعي للتراكيب المهجنة:

لقد اخترنا هذه الأمثلة لنماذج من شخصيات مختلفة، لتبيين مستواها الثقافي وحتى الاجتماعي، فالمثال الأول والثاني (**شارعنا الريح اللي تجي تديه**)، (**الدنيا دوارة مثل الدولاب**)، وردا على لسان (**مريم**)، وهي شخصية رئيسية باعتبارها بطلة الرواية، فقد كانت راقصة ومثقفة، وثقافتها واسعة نتيجة احتكاكها بأستاذتها في الرقص (أناطوليا)، واستعملت هذه اللغة المحلية لتعبر عن مستوى الشارع وتوسع دلالتها إلى حالة الوطن.

أما المثال الثالث (**حتى شي باس ماصر. رحمة ربي كاينة! علاش تعميها. والمازوزية من وين**

جات؟؟ !) فقد ورد على لسان (العباس)، وهو من الشخصيات الثانوية، يعتبر مريم ابنته لتزوجه من أمها بعد مقتل أبيها، فهي شخصية باهتة، متذبذبة في الرواية تغير حالها بعد معرفته لعدم إنجاب الأولاد، في حين ورد المثال الرابع (**شفت! شحال الدنيا صعبة؟**) على لسان السارد وهو أستاذ جامعي يدرس الفن والموسيقى، مثقف وشخصية فاعلة في الرواية.

ولا نعدم وجود تعابير التظرف، وتعابير الطيش التي تتحفظ منها الأذهان والأسماع مثل الألفاظ المبتذلة والنابية التي تتعارض والحشمة والوقار، التي يلجأ غالبا واسيني على ألسنة شخصياته لأسباب فنية وايديولوجية، مثل:

أولا: ألفاظ التظرف:

- ألفاظ الترحيب والإطراء: " mes respects madame la berbère" ص97. "tu étais formidable" ص97.
- ألفاظ الوداع: "A la prochaine" ص98.

وفي هذه الألفاظ نجد حظورا خالصا للسان الفرنسي، الذي يدل على المثاقفة من منظور الصراع اللغوي بين العربية والفرنسية، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يدل على المثاقفة المتمثلة في الازدواج الحاصل بين لغة مهيمنة سياسيا واقتصاديا، كما تعبر أيضا عن لهجة مقموعة لكنها فاعلة داخل النسق الاجتماعي.

- ألفاظ الدعاء: "**روح ياولد الناس. رح الله يردك للطريق المستقيم**" ص31.

"**الله يكثّر خيرك وخيرهم. راني مليح هكذا!**" ص41.

"**ياراجل الله يهديك**" ص96.

- ألفاظ التوجه إلى الله: "**رحمة ربي كاينة!**" ص88.

"**هذه هي الدنيا أدّ ولا خلّ**" ص44.

- ألفاظ القسم: "**وحق ربي مجنون**" ص10.
- ألفاظ الوعيد: "**راح تشوفوا.. وحق النبي والصحابة، نعلقكم من رجليكم يا أولاد الحرام**" ص30.
- ألفاظ التعزية: "**الميت الله يرحمه. والحي الله يطول عمره**" ص82.
- ألفاظ التمثيل: "في تمثيل العساكر الفرنسيين حين يداهمون البيوت: "**كانش رجّالة؟**" فتجيب عمات الطفل وخالاته: "**شوف ما كاين والو..**" ص16.
- ألفاظ اليأس: "**البؤس والزلط. لا دار ولا دوار**" ص107.

ثانيا: ألفاظ الطيش:

- ألفاظ الذم والقدح: "**واش داها الناقصة؟!** ص86.

"**حيوان أنت ولا بني آدم؟**" ص109.

"**الكلبة بنت الكلبة – وحد الرخيص**" ص111.

"**هذي زانية وتستهل الرجم. أنت تعرف بللّي رقاصة**" ص120.

"**يا أحمق!! تحبني وتخبي؟؟**" ص129.

- ألفاظ الهجاء: "**حراس الإيمان. ياحمار**" ص38.

"**يلعنكم ويلعن البابور اللّي جابكمْ**" ص54.

"**الله يلعن والديهم. كلهم حركة وبياعين**" ص94.

- ألفاظ الأسف: "**وين رايحه يالبيضاء. لوين؟!**" ص54.

"**خليك من حكاية أستاذ. سبع صنايع والرزق ضايع!**" ص76.

وتنبغي الإشارة أمام هذا الحشد من التعدد والتعايش اللغوي من مختلف الأجناس الأدبية، التي مارسها واسيني على ألسنة شخصياته كثيرا ما ساقت القارئ إلى مخاطر وإحراجات أخلاقية، لأن "التعبير بواسطة أشكال مبتكرة، كثيرا ما يكون محفوفا بالمزالق إذا لم تكن هذه الأشكال نابعة من مقتضيات تطور الوعي في المجتمع الذي نكتب له"[1]، فيدرك أن هذا مجرد تخييل وتمثيل ولا يتعدى الورق. وإنه ليس في كل

[1]- حميد لحمداني، في التنظير والممارسة، دراسات في الرواية المغربية، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص104.

الأحوال يجوز نسبة هذا السلوك اللغوي إلى المؤلف. كما لجأ الروائي إلى تهجين متنه الروائي ببعض الملفوظات المستمدة من لغات أجنبية كما في الأمثلة التالية:

-"يخلطونها مع سلع **الترابانذو**" ص13.

-"أنت تكره **الكرافات** مثلي" ص19.

-"تنتعل **باسكيت** بيضاء" ص21.

-"بعد أن أراني صورة **السكانير**" ص39.

فهذا المزج اللساني هو تكريس مادة لغوية عامية وأجنبية داخل المتن الروائي، وهو تعبير عن التعدد الحاصل في ذهنية المجتمع الجزائري، لأنّ الرواية هي صورة مصغرة عن المجتمع.

حيث يشير الملفوظ الأول، إلى ظاهرة تجارية ممنوعة أصبح يمارسها التجار، أما الملفوظ الثاني فهو يشير إلى التملل/التضايق من الأناقة الزائدة من خلال الكرافات كرمز لكل ما يغيّب العفوية في الاستعمال المادي واللساني، وفي الملفوظ الثالث إشارة إلى رمز اللاتناسق والنشاز في الهندام وفق المعيار المرئي المتداول، أو الموروث عن سلوك حداثي غربي، أما الملفوظ الرابع فهو ملفوظ طبي متخصص غلب على الألسنة لغياب بديله بالعربية، ثم إنّ من يستورد دلالة يستورد معها مصطلحها، فكان توظيف هذه الألفاظ الأجنبية نوعا من الجمالية داخل الرواية، كما أنّها أكثر تعبيرا في عدم الإنفصال عما هو أجنبي، والعمل على تقليده سواء أكان نافعا أم ضارا، كما أن جلّ هذه التعابير تعبر عن رفض هذه الأوضاع التي أصبحت سائدة في

الجزائر، وعدم الرضا بها.

2-تعالق اللغات القائم على الحوار:

أ-الأسلبة Stylisation:

عمد واسيني الأعرج إلى **شعرنة Poétisation أسلوبه** في رواية "**سيدة المقام**" وأسلبة خطابه على ضوء مقولات باختين. ويلحظ القارئ هذه الأسلبة[1] Stylisation، وذلك من خلال التناغم بين النصوص القرآنية وتمازجها مع اللغة العادية، فالروائي قد عمل على تذويب هذه اللغة التراثية وسبكها وأسلبتها في لغة معاصرة، وكأنّها لغة واحدة منحتها تلك المضامين الجديدة والدلالات العميقة التي تتلاءم وطبيعة المتن الروائي، ورغم توظيفها في سياقات جديدة إلاّ أنّها لا تزال تحافظ على وقعها في النفس وعلى أسلوبها العتيق والمفصّح، ومن هذه النصوص نجد مايلي:

"في المرة الماضية رأيت في التلفزيون فقهاء الظلام، القادمين من القاهرة واليمن السعيد وبلاد السودان يتحدثون عن تحريم مختلف أشكال تحديد النسل...حرام..حرام..الله يرزق عبده يضع في كف كل قادم جديد رزقه. لاتقتلوا النفس التي حرّم الله قتلها إلاّ بالحق"[2].

[1] الأسلبة عند "باختين" حسب ما جاء في كتابه ، تندرج ضمن التهجين القصدي الذي هو إحدى طرائق إبداع صورة اللغة في الرواية، وتتميز الأسلبة عن التهجين بأنها لا تحقق توحيدا مباشرا للغتين داخل ملفوظ واحد، بل الأسلبة لغة واحدة محيّنة (نسبة إلى الحين أي الزمن) وملفوظة، لكنها مقدمة على ضوء اللغة الأخرى. وتلك اللغة الأخرى تظل خارج الملفوظ ولا تتحين أبدا. وفي الأسلبة نجد وعيين لغويين مفردين: وعى من يشخص (وعى المؤسلب) ووعى من هو موضوع التشخيص والأسلبة.

[2] واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص42.

فالراوي هنا قد استعار بعض الألفاظ من الثقافة الإسلامية وأدرجها ضمن الحديث العادي، ففي قوله (فقهاء الظلام) يجسد تلك الفئة التي تتحدث بلغة تراثية دينية عتيقة للدليل على أنّ ذواتهم ممتلئة بالإيمان، ومن ضمن صفات الفقيه (الحكمة – العلم– المعرفة — الحلم – والتشبع بروح الإيمان)، ولكن في نقيض ذلك نجده قد أضاف لفظة الظلام إلى الفقيه والضلام لها معاني منها (السواد– الحالك– العتمة – الحجب– الخفاء – الجهل)، فالسارد هنا وجهنا للمستوى الحقيقي الخفي لهذه الفئة المناقضة التي تتلاعب بأفكار الناس وتلهيهم عن الحقيقة. وبهذا الوصف أراد أن يكشف لنا ذلك الجانب المخادع، وأسلبة الراوي لهذا الوعي اللساني قد أنتجت دلالة عميقة، بحيث وجد في لغة القرآن ذلك المتنفس للتعبير عن ذوات هذه الفئة بكل حرية.

وفي مثال آخر تقول مريم: "**عمي إنزوى كعادته وظل يبسمل ويحوقل ويفك الحروف القرآنية بعدسات القراءة، ثم قام من مكانه ووقف عند جدار سميك داخل البيت وبدأ يشهد ويشهد ويتمتم. الله اكبر. الله أكبر. النفير الكبير. لقد نفخ في الصور. أجوج ومأجوج يملأون البلاد. إرحمنا ياربنا. القاتل والمقتول في جهنّم وبئس المصير**"[1].

من خلال هذا الملفوظ نجد أنّ (عمّ مريم) قد تظاهر بأنه متمسك بلغة القرآن بعدما أصبح المصحف ملازما له، وأصبح يوظف لغة القرآن في مختلف تعابيره، فهو لا يتحرر من قبضة المحفوظ وحمولة الذاكرة. كما تستوقفنا هنا تلك التعابير القرآنية التي امتزجت باللغة العادية حيث تعبر عن حالة الفوضى والفساد

[1] واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص145.

التي ما فتئت تفارق المجتمع بعدما ما أحدثته الجماعات الإرهابية من حالة الفزع والخوف، فنجد لفظتي "يأجوج" و"مأجوج" اللّتان تدلان على الخراب والنهاية، وحتى الفساد. قد صورت مشهد البلاد، فالسارد بتوظيفه لهتان اللفظتان خرج باللغة إلى منحى آخر وهو منحى اللامعقول، حيث "لا تكون الأشياء والكائنات إلا مخالفة لقوانين الفكر ومنطقه حالا، وأفعالا، وأقوالا"[1]، فقصة يأجوج ومأجوج مستحضرة في أذهان الناس بصور مختلفة، **فالعباس** رجل متشبع بالحضارة العربية، حتى إن تعابيره لا تخلو من هذه اللغة التراثية التي تجسد بحق تلك المواقف الصعبة، وهذا الإدراج اللغوي للغة القرآنية وتجريدها من قداستها وإلباسها ثوب اللغة العادية، قد خبأت وراءها دلالات أوسع وأعمق، فالتعابير المدرجة لم توظف لغرض الإستشهاد، وإنما جسدت ما آل إليه المجتمع، فعبارة (**"يأجوج" و"مأجوج يملأون البلاد"**) قد وصفت لنا الجماعات الإرهابية المخربة، التي تكاثرت في تلك الفترة تحت راية الوطنية، كما أن الراوي قد عبر عن فئة هشة في المجتمع أهملها قادة البلاد، أو أنها فئات هامشية تكاثفت وصنعت لنفسها طريقا في عالم الثورات.

من خلال هذه الأمثلة التي وظفت نستخلص أنّ النص القرآني لعب دورا هاما في خدمة العمل الروائي، فلم يوظف بغرض الإستشهاد فقط، وإنما أضفى نوعا من الجمالية على الرواية، كما ولّد دلالة جديدة تتلائم ومضمونها، كما أن هذا النص الديني بقيّ محافضا على لغته العتيقة، التي أضفت على الرواية

[1] عبد الدائم السلامي، منطق اللامعقول في الرواية العربية الحديثة (رواية الدراويش أنموذجا)، التنوطي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2012، ص84.

لغة جديدة مساهمة في تعدد لغاتها. ولكن المادة اللغوية التي تنتمي إلى وعي آخر في الأسلبة لا تكون دائما لغة تراثية أو لغة قديمة "ذلك أنّ الحدود بين اللغتين في الأسلبة ليست دائما واضحة وبيّنة"[1]، ومن أمثلة ذلك:

"**يلتفت الرجل الملتحي الذي غزا المطعم فاتحا يمينا وشمالا. يبحث بعينيه عن كلماته الهاربة. يحني رأسه بيأس ودهشة. إمرأة تهينه؟! كبيرة الكبائر التي لايمحوها إلا الدم**"[2]، في هذا الملفوظ نجد لغتين اجتماعيتين متعاطفتين، لغة السارد ولغة الرجل الملتحي، فلغة الملتحي ممتصة من توجهه الديني، فهي أخلاقية وفق معيار سلفي. أما لغة الساردة **مريم** فهي لغة متحررة مستمدة من ثقافتها اليسارية.

ب–الباروديا:

كما ذكرنا في الفصل الأول هي محاكاة ساخرة للأثر الأدبي الفني، يعمد الروائي إليها لتوصيف ظاهرة ما، والرواية كأحد الأجناس الأدبية لا تخلو من هذا الأسلوب التهكمي، بحيث تخبئ الكثير من الدلالات الغامضة والمبهمة، التي تحجبها الكثير من الملفوظات الساخرة، ورواية "سيدة المقام" قد شهدت بعض مقاطعها نوعا من هذه الباروديا، فنذكر على سبيل المثال قول السارد:

[1] إدريس قصوري، أسلوبية الرواية، ص424.

[2] واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص27.

"وانت هو انت لا تتحضر.تنتعل "باسكيت" بيضاء(...) وفي أغلب الأحيان "تريكو" أخضر مائلا إلى البياض حائل يشبه خضرة اللباس العسكري القديم. شعر ملفلف لا يدخله الماء والمشط إلا بصعوبة" ص21.

"أشعر بأننا نملك الكثير من الأوهام والأحلام في وطن يحرمنا من حق الوجود. المرأة في القانون نصف إنسان. وهي قاصرة من حيث تعريفها Par définition" ص22.

هذه التعابير التي أوردها السارد على لسان مريم، تعد في قمة السخرية، فعبارة (نصف إنسان – قاصرة)، لا يتبناها السارد كمفهوم وإنما يستحضرها عبر خطاب مريم، فهي إحدى النعوت التي أصبحت تطلق على المرأة، أو بالأحرى توصف بها.

"قلت: مايعجبني فيك هو شيئ حار ينام في الأعماق، لا يخرج من قلبك إلا بصعوبة في عالم محنط وملفوف داخل مشنقة متنقلة اسمها ربطة العنق. ربطة العنق أسوأ وأبلد ما أنجبته الحضارة. قلت وأنت تبحثين عن رؤوس أصابعي يدي اليمنى، ونحن نعبر امتداد الشاطئ الذي لا ينتهي: تصوّر أقف أحيانا على زاوية الشارع أتأمل كلّ الذين يلبسون ربطة عنق. تكاثروا في البلاد. تنتابني رغبة كبيرة في الضحك. انفرزوا. إما حداثة وهمية أو أصالة بدائية. عندما أرى ربطات العنق، أتذكر الكلاب التي تجرجرها النساء الغنيات وراءها، تجتاحني رغبة قوية للذهاب إلى ذوي الربطات

وجرّهم من أعناقهم"[1].

ما يلاحظ على هذه الملفوظات أنّها تحتوي على أسلبة بارودیا، ذلك أنّ قول شخصية (**مريم**) مدرج في أسلوب السارد بشكل منظم ومقصود، فهنا رغبة الوعي المؤسلب (**السارد**) تعمل على تحطيم وعي الآخر من خلال سخرية مريم وسخطها المباشر من أصحاب ربطات العنق، فهذه الأخيرة لها معانٍ ظاهرية وهي: الأناقة – الرفعة – القامة – المال، وكأن السارد هنا أراد أن يحيلنا على المستوى الحقيقي لهؤلاء الناس الذين يختبؤون وراء هذا الشكل، فكأن ربطة العنق تخنق صاحبها بمنصبه ولا تجعله يتحرك، فمنصبه قد تحكم فيه، فعالمهم هذا قد اتسم بالانحطاط والهشاشة، فأصحاب ربطات العنق قد تكاثروا بصورة واضحة في المجتمع، فهذه الفئة لا تعطي المعنى الحقيقي للمجتمع، وإنما مجرد أشكال تمشي خاوية من كل صفات الرجولة والأصالة، بدليل أن النساء تقمن بجرّهن من أعناقهم، فالراوي قد أدخل عنصر البارودیا هنا ليمثل لنا حالة المجتمع المهينة والمزرية في قالب سخري تهكمي له أبعاده.

في حين يطالعنا مقطع آخر من هذه البارودیا الساخرة، حيث يقول الراوي:

"**العلم علم. والدين دين! أما ملّوا من تكرار نفس الحديث، منذ أكثر من أربعة عشر قرنا؟ لقد بلدوا هذا الشعب. صار يتقاتل على نواقض الوضوء. الغساء. اللحية من الرجولة! الله ماعندوش شلاغم والله ماهوش رجل!! هل تجوز الصور في بطاقة التعريف؟ في الصحافة؟ التشبيه بمخلوقات**

[1] واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص19.

الله كبيرة من الكبائر!! بعض الجرائد صارت تصدر بدون أية صورة...كل شيئ يدعو إلى الموت البطيئ. المساجد لا تتذكر كاتب ياسين إلاّ لشتمه! ولا تتذكر الجمعيات النسائية إلا لمزيد من التهم الأخلاقية، ونسيت الصلاة والتسامح. الشرطي الواقف عند بوابات المساجد العالية يدير ظهره للشوارع الخلفية ويخبئ رأسه في أقرب حائط من حيطان العاصمة الهرمة"[1].

توضح هذه التعابير الواردة في هذا الملفوظ الأسلبة الباروديا للغة الآخرين، فكلها بنيات من أقوال الشخصيات ، فهي كلها أصوات غيرية متباعدة، والشكل الذي يجمعها هي أنّها مرصوصة في أسلوب السارد دون فواصل أو تعارض، كما أنّ أسلبتها بهذا الشكل جعلها بنية واحدة تصب في غرض واحد، وهو السخرية من هذا الوطن الذي أصبحت أراؤه متضاربة في كل الأشياء، فهذه الباروديا المؤسلبة تصور لنا مدى تدني المستوى الثقافي لهذه الفئة البسيطة التي تهتم بتوافه الأمور، وكأن المجتمع كله يفقه في الدين ويتكلم بما يحلو له، كما أنّ لغة الوعي المؤسلب تتعارض مع نوايا اللغة المؤسلَبة، حيث عملت على نقدها والسخرية منها وذلك من خلال احتواء الملفوظ على كلمات عامية (**الله ماعندوش شلاغم والله ما راهوش رجل**) عمقت هذه الدلالة بشكل أكثر، كما نلاحظ وجود كلمات تعبر على عدم الرضا بهذا الواقع والسخرية منه مثل (بلّدو هذا الشعب – يتقاتل على نواقض الوضوء — الموت البطيئ – التهم الأخلاقية – الهرمة).

[1] واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص43.

ج–التنويع:

يعد التنويع كغيره من الأساليب التي تُجسّد داخل العمل الروائي لتبين ذلك التمازج والتباين لمختلف اللغات، ويضفي على الرواية نوعا من الجمالية الشعرية، ومن أمثلته في هذه الرواية قول السارد وهو ينقل عن أناطوليا: "Sont deux tiges de même racine"[1]. فالكاتب كان أمام خيارين في السرد: إما يترجم كلام أناطوليا إلى العربية ، وإما ينقل كلامها باللغة التي تتكلمها يوميا. ولتأكيد الواقعية والعفوية، شخّص الواقع وأورده كما هو دون حاجة إلى وسيط لغوي.

"**أناطوليا قطعت الجبال والمداشر من أجل تتبع خطوات حياة فاطمة آيت عمروش. سألت الوديان والأوهاد عن أصدائها. المشايخ الذين يروون سيرتها وعنفوانها**"[2].

لقد تداخلت هنا لغتان لغة السارد على لسان أناطوليا، ولغة أخرى هي لغة (المشايخ)، فهذه اللفظة الدارجة تدل على الحكمة، العلم، القدر، القيمة، الكبر في السن، **فأناطوليا** قد تتبعت سيرة تلك المرأة مناضلة المولعة بالموسيقى، وهي فاطمة آيت عمروش، وسر هذا الإهتمام هو بحث أناطوليا عن شيئ يدفع مريم للتفاعل مع الرقص بكل حيوية، فيوقظ فيها تلك الروح القوية التي تصنع لها النجاح والتألق، **فأناطوليا** قد اتخذت جميع السبل والطرق لتبحث عن شخصية هذه المناضلة "**فاطمة آيت عمروش**"، ولجأت إلى المشايخ الذين عاصروا زمن هذه المرأة ليرووا سيرتها على أكمل وجه، فهي تبحث عن شيئ

[1] واسيني الأعرج،سيدة المقام، ص 11.

[2] المصدر نفسه، ص63.

تراثي، لتمثل الثقافة الجزائرية في إحدى رقصاتها وخاصة البربرية، ولفظة "**المشايخ**" عامية كما أن لغتهم تجسد بحق تلك الفئة البسيطة غير المتعلمة، وكون هذه الفئة ليس لها أي مستوى ثقافي وتعليمي فإنها تتكلم لغة محلية، وهذا التنويع يبيّن تلك القيمة الراسخة في المجتمع حتى وإن لم يكن واضحا في هذا الملفوظ، فإننا نستشفه من خلال قراءتنا لما بين السطور، فلغة أناطوليا أجنبية بحكم ثقافتها، ولغة المشايخ لغة دارجة، وهذا يدل على ذلك التفاوت الطبقي الثقافي، وحتى اللغوي لشخصيات **واسيني الأعرج**، فهنا يبين لنا هذا المقطع السردي أن اللغة العامية هي لغة الطبقات الدنيا بل لغة العامة، فهي تحمل تلك الشحنة الدلالية المكثفة التي تعبر عن هذه القصص بقوة.

3-الحوارات الخالصة:

يعتبر حوار الشخصيات داخل الرواية من الأشكال المنتجة للتعدد اللغوي، حيث يشغل الحوار في **سيدة المقام** حيزا واسعا، إذ هو الذي "يشخص المحكيات، ناهضا بوظيفة التواصل بين الشخوص، مفصحا عن رؤاها ومواقفها، وصوغ رغائب الذات ولغتها البوحية في تطلعاتها نحو الغير. و يقوم الحوار بوظيفتين: أولاهما ايديولوجية تتمثل في كون المتكلم يدافع في جميع الحالات عن موقف معين، والثانية تعبيرية تتجلى في قدرة الحوار على ضفاء الطابع الشخصي على مرسل الخطاب"[1]، و"يقصد باختين بالحوارات الخالصة مايسمى في السرديات (بالحوار) الذي يتخلل سيرورة الحكي، سواء أكان في شكل حوارات مباشرة

[1]-أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي (مقارنة تحليلية لرواية "لعبة النسيان")، دار الأمان، الرباط، ط1، 1996، ص94-95.

بين الشخوص الروائية أم في شكل مونولوج ذاتي"[1]، ولانقصد بلفظ الخالصة خلوها من التهجين، ففي **سيدة المقام** تمت صياغة الحوارات في مظاهر متعددة عبر لغة عامية وأخرى فصيحة، حيث تم توظيف الأولى وفق منظور يستعيد خصوصية اللغة اليومية، ويؤسلبها بطريقة فنية، وذلك من أجل خلق الإيهام بواقعية السجل الكلامي للشخوص الروائية، كما تعبر هذه الحوارات عن أنماط الوعي ورؤى العالم المتصارعة، وهذا النوع موجود في كل رواية لأنّه مرتبط بأقوال الشخصيات، ومن أمثلة هذه الحوارات مايلي:

"–إنّك تنتحرين يا مريم صحتك أولا.

–يا أخي لماذا تريد أن تكون وصيا؟ حياتي وأنا صاحبتها.

–حياتك حياتي.

–هل تريدني أن أخبأ رأسي في البيت، مثل الزوجة الصالحة. تربي البنين لهذا الوطن العظيم. أيّ عظمة؟ إني عاجزة عن فعل ذلك"[2].

فهذا الملفوظ ساخر يعبر عن موقف تبناه الكاتب الذي ورد على لسان **مريم**. فهي ترفض أن تكون صورة من المرأة التي تخبئ رأسها في البيت كما تقول. ولذلك فإن ملفوظ (**الزوجة الصالحة**) يحمل دلالة في قمة السخرية. وهي بذلك تتمرد على القيم السائدة، دينية كانت أو اجتماعية، مؤسسة أو عرفية

[1] محمد بوعزة، حوارية الخطاب الروائي، ص30.

[2] واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص196-197.

لتصنع عالمها الخاص الذي يمنحها الحرية خارج تلك القيم. وهو ما يوحي بأن مريم متشبعة بثقافة أخرى تتجاوز قيم مجتمع مريم.

وفي هذا الحوار عمل الروائي على تفصيح الدارج لأنّ كل من الطرفين متعلم ومثقف، كما أن ثقافة مريم من خلال احتكاكها ب(أناطوليا) فتحت لها باب التطلع على تغيير الوضع الاجتماعي من خلال قولها :(**إني عاجزة على فعل ذلك**)، أي أنها لا تستطيع المجازفة والاكتفاء بالجلوس في البيت وتربيتها للبنين، وإنما تريد البحث عن حريتها المفقودة والمختبئة وراء أغلال الزمن.

من جهة أخرى يطالعنا حوار آخر دار بين مريم وطفلة صغيرة عندما التقيتا على شاطئ البحر:

"–شفتك في التليفزيون. كنت ترقصين.أنا ثاني نحب نرقص. بصح نرقص سوا في الأعراس مع يمّا كي بابا مايكونش معنا.

–ماكيش بردانة؟؟

–لا–لا.

–هه..عندما تكبرين، سأعود إلى البحر وأعلمك الرقص. بقاي على خير يانزهة. أنت طفلة رائعة"[1].

[1] واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص202.

إن هذا الحوار الذي دار بين مريم والطفلة يكشف عن اختلاف تكوين كل منهما، وما يلاحظ على هذا الحوار أنه ورد باللغة العامية. يشير فيه واسيني إلى عفوية الأطفال حيال قضايا يومية خالية من كل بعد فكري. فالمقطع النصي عبارة عن تهجين قصدي، وهو أحد إبداعات الكاتب في انتاج صورة اللغة الروائية[1]، فالطفلة تمثل فئة اجتماعية حظها قليل من الثقافة والتعليم. فظلت محافظة على العامي المحكي الذي اكتسبته في محيطها الاجتماعي، وكأن السارد بإدراجه لهذا الحوار أراد أن يلقي الضوء على مختلف طبقات المجتمع وتحديد لغاتها، ولكن العامية عند واسيني الأعرج تمثل موقفا سياسيا. فهو ينتمي إلى (اليسار العربي) الذي يرى بأنه من واجب المثقف الملتزم أن يدافع عن الطبقة الدنيا. كما ترى بعض الأطراف بأن الفصحى هي لغة النخبة المثقفة، ولغة السياسيين فقط، وأنّ لغة العامة هي الدارجة. لذلك أورد العامية على لسان شخصياته. وهذا ما يتجلى في بعض المثقفين السياسيين العرب، مثل الشاعر المصري محمد إمام، وبعض المسرحيين الجزائريين أمثال علولة، وكاتب ياسين.

وفي سياق آخر نجد حوارا دار بين والدة مريم وحماتها:

"–لا يا لالة !! دخان الحطب يقتل ويعمي العينين.

–شوفي يا بنتي. تْزوجي وعْفك من وجع الراس..

–لكن يا لالة حلومة...!

[1]– صبحة أحمد علقم، تواصل الأجناس الأدبية في الرواية العربية (الرواية الدرامية أنموذجا)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2006، ص41.

–هذا مقدورك وزهرك. ادعي الله بالتسخير"[1].

فهذا التهجين الذي ضم في بنيته الفصحى والعامية عبّر عما يدور بين النساء من أحاديث خاصة بشؤونهن. وهو حوار فيه من أيديولوجيا المرأة الشيء الكثير، والمقطع النصي المشار إليه فيه من الأبعاد الاجتماعية والتاريخية التي "تجعل لغات المتكلمين في الرواية مدخلا لقراءة الأيديولوجيات المتباينة"[2].

فهذه فئة أخرى من فئات المجتمع الروائي غير المثقفة التي تمتلك مستوى محدودا بدليل لفظة (لالة) التي تنادي به أم مريم حماتها، والذي يحمل دلالة التقدير والاحترام والوقار، فهذه اللفظة الدارجة عبرت بحق عن ذلك الاحترام، هو تعبير لهجي موروث، متداول في الجزائر والمغرب. كما أن لفظ (حلّومة)، هو محور عن حليمة، وغايته التحبيب والاستملاح، وقيمته جمالية شعرية.

وفي قول الحماة (**هذا زهرك ومقدورك**). وهو يشير إلى أن المرأة لا رأي لها في المجتمع، وأن السلطة تكون للرجل، فما على المرأة إلا أن تقبل بما فُرض عليها وإقناعها بأن هذا هو قدرها، وبالتالي كان للعامي دلالة أعمق في نفس المرأة مما جعلها تقبل بهذا الرأي.

ثانيا– أقوال الشخصيات:

بما أن الشخصيات الورقية من أهم المكونات السردية، التي ينبني عليها الخطاب الروائي، فإن الكاتب قد عمد إلى هندستها داخل النسيج اللغوي بما يخدم رؤاه، وبما أنّ الكاتب قد تخلى عن سلطة احتكار

[1] واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص83.

[2]– محمد برادة، الرواية ذاكرة مفتوحة، آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2008، ص 117.

التكلم والتعبير بلسانه عن شخصياته الروائية، فإنه لجأ إلى تمكينها من التعبير بلسانها، حيث أعطاها حرية التعبير عن ذاتها.

وللإشارة فإن هذه الشخصيات متباينة في مستواها الفكري والثقافي والمعرفي. ومن ثم – حتما – ستختلف لغاتها. وما يلاحظ على رواية "سيدة المقام" أنّها ثرية بهذه الأقوال التي تكشف عن مستوى هذه الشخوص المختلفة، ومن أمثلة ذلك قول أناطوليا:

"Sont deux tiges d'une même racine"[1].

فأناطوليا بما أنّها ليست جزائرية، وثقافتها غربية، وبحكم أنّها أستاذة رقص تتعامل مع الجزائريين باللغة الفرنسية في هذا النوع من النشاط الحركي (رقص الباليه). فالمنخرطون والمنخرطات من الطبقة الأرسطوقراطية عادة. ومن ثم وجدت بأن اللغة الفرنسية هي أقرب وسيلة للتواصل والتفاهم، ولم تكلف نفسها عناء تعلم لغة أخرى أو هكذا أرادها الكاتب أن تكون بالرغم من أنّها روسية.

فالفرنسية – في الرواية تشير إلى مستوى اجتماعي وثقافي لذلك يغلب على لسانها اللغة الفرنسية. وهذا الملفوظ يقصد به (فرعان من نفس الشجرة)، حيث عبرت به عن نوايا (بني كلبون)، ومن يسميهم (حراس النوايا)، الذين يلتقون حول هدف واحد وهو القضاء على الفن في الجزائر. والملفوظان يشيران إلى موقف أيديولوجي للكاتب.

[1] واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص11.

وهذا الملفوظ يعبر عن موقف سياسي تبناه الكاتب، فهو جعل (أناطوليا) تتكلم بالفرنسية ولم يمنحها فرصة واحدة للتكلم بالعامية، لأنه يرى أن لغة الطبقة المثقفة هي لغة راقية، أما العامية فهي لغة الفئة البسيطة العادية في المجتمع، لذلك نجده في قول آخر يدرج العامية على لسان شخصية هامشية غير فاعلة في الرواية، وهي (جدة مريم)، كما في المثال الآتي:

"**قالت لها، لاأنت الأولى ولا أنت الأخيرة !! امرأة ماعندك والي، وأنا وسيدك كْبرنا. كل الناس داروها. خضراء القبايلية. عيشة بنت النخلة كيفْ، كيفْ. وأنت ماكاين حتى باس وإلا عيب**"[1].

هذا الملفوظ يعبر عن عادة اجتماعية، كانت سائدة في وقت ما ليس بالبعيد، وهي الزواج بأخ الزوج بعد وفاة هذا الأخير، حيث ورد القول بالعامية مما عكس ثقافة ومستوى الشخصية المتحدثة التي تنتمي لطبقة غير متعلمة، كما احتوى القول على كلمات (ماعندك والي – كل الناس داروها – كيفْ، كيفْ)، حملت شحنة دلالية عميقة، كان لها بالغ التأثير على (أم مريم) مما جعلها ترضى بالزواج في الأخير.

ثالثا–الأجناس المتخللة: genres intercalaires

جدير بالقول إن الرواية هي الجنس الأدبي الأكثر انفتاحا على الأجناس الأدبية الأخرى. فهي بحق الفضاء الشاسع الأكثر استيعابا وتأهيلا لاحتضان الخطابات الأدبية وغير الأدبية التي تؤثث النص المزمع وتشييده، حيث تتعايش جنبا إلى جنب. والتهجين الأجناسي الذي نجده في "سيدة المقام" مرتبط بظاهرة

[1] واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص82.

أدبية عربية قديمة تعود بتاريخها إلى فن المقامة، التي كان يمتزج فيها القرآن والحديث النبوي الشعر. كما يعد التهجين الأجناسي اليوم سمة من سمات الرواية الجديدة[1]. والتداخل الأجناسي كصورة من صور التهجين الروائي يمكن تعريفه على أنه مفهوم خطابي، "كونه تمازجا بين اثنين أو أكثر من الخطابات اللغوية المختلفة"[2]. وبمرور الزمن توسع هذا المفهوم إلى أن أصبح يضم فن الرسالة على حد قول بروكلمان. ومن ثم يمكن القول بأن الرواية تمتص وتستقبل، بل تلتهم غيرها من الأجناس الأدبية. ومن بينها:

1-الأغنية الشعبية:

الأغنية الشعبية تعبير وجداني صادق صادر عن نفس عانقت الفرح أو الحزن في لحظة من الزمن، فتدفقت عاطفتها بعد أن توحّد فيها اللحن والكلمات. والأغنية الشعبية مرآة "تنعكس عليها صور نابضة عن حياة الشعوب، آمالها، وآلامها، أخلاقها وعاداتها، ومثلها، وطرائق ممارستها للحياة"[3]. والأغنية الشعبية تعد من المسكوكات اللغوية، يستدعيها الكاتب أو السارد لتنجز مهمة دلالية في النص. ولقد وجدت أغاني شعبية مدرجة داخل رواية "سيدة المقام"، حيث "تعد هذه الأغاني معيارا حقيقيا للتعرف على ذوق وحضارة الأمم، إذ أنّها صورة مباشرة من صور التعبير عن المشاعر والوجدان الجمعي للشعب"[4]، فالنسيج

[1] معجب العدواني، الموروث وصناعة الرواية (مؤثرات وتمثيلات)، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2013، ص88.

[2] المرجع نفسه، ص 89

[3] عبد القادر نطّور، الأغنية الشعبية في الجزائر (منطقة الشرق الجزائري نموذجا)، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي الحديث، جامعة منتوري، قسنطينة، 2008-2009، ص19.

[4] واسيني الأعرج، سيدة المقام ، 19.

الأسلوبي للرواية قد امتد إلى أعماق الذاكرة الشعبية وفلسفة الحياة اليومية مشخصا ثقافتها ولغتها وأحاسيسها، ومن أمثلة ذلك الأغاني الواردة في الرواية:

"ياموجة المسكين

القلب راهْ حزينْ

في الشدةْ واللّينْ

داخلك اليومْ

ياموجة العاشقْ

يالبحر الغامقْ

راني فيك غارقْ

كي طيورْ الحومْ..."[1].

فهذا النوع من الغناء ينتمي إلى "**أدب المحنة**" الذي يعبر عن نوازع النفس وهمومها، وانكساراتها، وهو الأدب الذي يرصد الأحاسيس العميقة، وغير الظاهرة في المجتمع والإصغاء إلى نبضه، والانكسار الذي يعيشه المجتمع، فقد لجأ الروائي إلى توظيف هذه النصوص التي ترددها الطبقة المهمشة من المجتمع،

[1] واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص52-53.

وهي نصوص تعبر عن الاحتراق والغبن والتهميش والالتصاق بكل مايهون الألم. والملفت للنظر أنّ هذه الأغنية بها ملفوظات حزينة (المسكين – حزين – الشدة – البحر الغامق – غارق)، لونت النص بما يعطي دلالة أوسع في التعبير عن الألم قد لا نجدها في الفصحى، كما أن أغلب ألفاظها عبارة عن أسماء، والتي تحمل في طياتها دلالة السكون والثبات والاستقرار التي عبرت عن هذا الألم الذي لازمه، وهذه الأغاني تكون أكثر قربا من الفئات غير المتعلمة التي تغرق في هذه الأهازيج والمرددات الشعبية.

لقد التفت واسيني الأعرج إلى نموذج إنساني مغلوب على أمره ومغبون اجتماعيا، وهو في رصده للواقع يتحرى الصدق، ويتلبّس بهموم البسطاء، والحزن في "سيدة المقام" حالة ثابتة منذ الأسطر الأولى في الرواية، ولم يكن صيرورة متغيرة. والحزن في "سيدة المقام" لم يكن تيميا فحسب بل تجلى "كلغات وتلفظات طافحة... عارية، وعاكسة لحجم العنف الذي يعتمل في قلب ذلك الهامش"[1]، فالأغنية التي أوردها الكاتب من تدبير الساردة مريم، هي للصياد عمي موح التي كانت بمثابه نشيده اليومي الذي يعبر به عن حاله وحال المهمشين من أمثاله. ولغة الأغنية تجلت فيها تلك المحنة المزمنة والشقاء الأبدي الذي يعيشه الهامش وبإحصاء بسيط نستجمع آهات وزفرات المحنة التي كانت تتردد على لسان الصياد عمي موح:(المسكين- حزين- الشدة – العاشق – الغامق – غارق) وهي ملوظات تصور الحالة النفسية الصادقة.

أما الأغنية الثانية فكانت للمغني الشعبي الجزائري "عبد المجيد مسكود" وهي:

[1]- عبد المجيد الحسيب، علامات من السرد المغربي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية- مكناس، (د-ط)، (د-ت)، ص87.

"وين نْجي بابا سالمْ

سنجاق. طبول ومحارمْ

وغْواشي عْليه ملايمْ

ماذا بنان ذوكْ السنينْ

غابت النية يافاهمْ

راح ذاكْ الوقتْ الزينْ"[1].

فحين غنى مسكود هذه الأغنية كان يعبر عن أزمة حضارية، وهي فساد المدينة بسبب ترييف المدينة، ولكن النص أصبح مقطوعا عن جذوره في إيطار تناصّية ممتصة لجأ إليها الروائي، لأنّ الأغنية كانت دالة قدر الإمكان عن الفكرة التي يطرحها، حيث كان من الممكن الإستغناء عنه، ولكن إيرادها كان خادما للرواية، لأنه من جهة يعيش هذا الوضع وهو فساد البلاد بسبب (بني كلبون) ومن ورائهم (حراس النّوايا) ومن جهة أخرى عملت هذه المقاطع الغنائية على إضافة جمالية شعرية للنسيج الأسلوبي من خلال التناغم الوارد بين أصواتها وكلماتها من خلال السجع والجناس (عاشق–غارق – غامق). أما جانب اللغة فهو ورود هذه الأغاني بالعامية مما جعلها تحمل طاقة تعبيرية كبيرة عبرت عن ذلك الألم الكبير.

[1] واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص193.

وللإشارة فإن الأغاني هي مسكوكات لغوية، ولوحات تعبيرية غير قابلة للهدم والتفكيك، وإلا فقدت سلطتها. فهي تصدم القارئ بكليتها قبل أجزائها التعبيرية.

2-الأمثال:

في سياق إثراء التعدد اللغوي للخطاب الروائي، وإثراء بنيته الحوارية، عمل الروائي على التقاط الكثير من الأمثال العربية الدارجة، تضرب لأجل التشبية والتمثيل حيث "تعكس بوجه حياة أمة من الأمم، تفكيرها وسلوكها، وتعامل أفرادها بعضهم مع بعض"[1]، فالروائي لجأ إلى توظيفها بالشكل المتداول في الحياة اليومية، ذلك أنّ المثل "يقوم بدور هام في الحياة لما يتضمن من قيمة ذات طابع فكري...كما تتميّز الأمثال الشعبية بالإيجاز في الألفاظ والدقة في المعاني التي تستمدها من التجربة الجماعية"[2]، فالإيجاز في المثل يجعله مكتملا أو مُشبعًا للمعنى من جهة وقابلا للتوسع الدلالي من جهة أخرى، فكلما كان المثل أقل عددا في الكلمات كان ذلك أفضل، لأنّه يؤثر في المتلقي من خلال لغة مكثفة، وعند استقراءنا لهذه الأمثال نجدها قد وردت بالعامية:

-"اللي قاريه الذيب حافضه السلوقي" ص09.

[1] عبد المالك مرتاض، سلوك الشخصيات في اللاز (دراسة عبر الأمثال والمعتقدات الشعبية الواردة في الرواية)، مجلة الحياة الثقافية، تصدر عن وحدة المجلات بوزارة الشؤون الثقافية، العدد32، تونس، 1984، ص125.

[2] عبد الحميد بوسماحة، الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر، 2008، ص103-104.

-"ضربني وبكى وسبقني وشكى" ص44.

-"تعلم الحفاف لحسانة في روس ليتامى" ص55.

-"جاو يكحلوها عموْها" ص75.

-"فولة انقسمت على زوج" ص89.

-"مايحك جلدك سوى ظفرك" ص96.

-"سبع صنايع والرزق ضايع !!" .. ص98.

مايلاحظ على الأمثال أنّها تتميز بطابع الايجاز الذي يخلق جمالية ساحرة، فمن خلاله نعرف حضارة بكاملها ونرى العالم بمنظار موجز، كما أنّ استعمال اللهجة في الأمثال يكسبها طابعا خاصا مما يسهل على المتلقي فهمها ونسبتها إلى بيئتها، وورود المثل داخل الرواية يظفي عليها شعرية خاصة ذلك أنّ "قصر جملة المثل تجعل منه وحدة إيقاعية مكتملة، وما تنطوي عليه من إيقاعات داخلية ملموسة، تتمثل في كثير من الأحيان عبر تقاطعه مع الأوزان الشعرية، وفي التكرار...وعبر الإيقاع المعنوي المتأتي من توفر الأمثال على المقابلات المتنوعة"[1].

[1] أماني سليمان داود، الأمثال العربة القديمة (دراسة أسلوبية سردية حضارية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2009، ص39.

إذن جمالية المثل تكمن في التكرار سواء على مستوى الحروف من خلال تجانس الأصوات التي تتوافق صوتيا وتختلف دلاليا، أو على مستوى الكلمات، فالتكرار له قيمة إيقاعية ودلالية تجعله أكثر تأثيرا في المتلقي، وكذلك الجناس والسجع لهما طاقة إيقاعية واضحة، فضلا عن ذلك يتميز المثل بثنائية خاصة وهي الجمع بين المتناقضات بصيغ متجانسة.

وفي ختام حديثنا عن الأجناس المتخللة في الرواية نجد أنّ توظيف هذا الموروث من أغاني شعبية وأمثال يدخل ضمن تناصية ممتصة، موظفة في سياقات جديدة، وهذا التناص له أهمية في تشكيل وعي جديد لدى الكاتب من جهة والمتلقي من جهة أخرى، فالكاتب حينما يعمد إلى إقحام النصوص السابقة في نصه إنما يسعى إلى إيهام المتلقي بواقعية هذه النصوص من جهة، ومن جهة أخرى يتخذها كذريعة لتضمين حكايات جانيبية من شأنها أنّ تغني الموضوع الرئيسي وتساهم في التنوع اللساني، كما أنّ إختيار الروائي لهذه النصوص إما يشير إلى خلفية إيديولوجيا تسكن النص الروائي أو لغاية جمالية فنية.

أما من جهة المتلقي فهي تحفيز له على العودة إلى النصوص السابقة من أجل فك شفرة النّصوص الحالية وهذه التوظيف يجعله أكثر إرتياحا عند رؤيته لتراثه وهو داخل العمل الإبداعي فطبيعة الإنسان العربي تنبذ كل دخيل على ثقافتها فالتراث هو وجدان الإنسان العربي وهو جزء من وجوده وهذا موقف إيديولوجي.

رابعا–التنضيد المهني للغة:

يتمثل التنضيد اللغوي في اللغة الفئوية – سواء أكانت مهنية أو (شُلليّة) من لغة التجار

والحرفيين...إلخ، "وهو توظيف خاص للغة يسعى من خلاله إلى تعميق اختلاف المواقف الإيديولوجية ورؤى العالم التي تتبناها كل فئة من الشخصيات حسب تكوينها ووعيها الإيديولوجي"[1].

1-لغة المؤرخ: إذا كانت مهمة المؤرخ هي التركيز على الحوادث التاريخية، وعرضها من وجهة نظره الخاصة، فإن الروائي هو الآخر يلجأ إلى التاريخ لينهل منه، ولكنّه لا يسرد أحداث التاريخ كما يفعل المؤرخ، وإنّما يلجأ إلى استحضار هذه الحوادث واكتشافها والوقوف على جوانبها المختلفة، فبالنسبة لرواية "**سيدة المقام**" فهي تتأسس على التاريخ الذي ينتشر عبر كامل فصولها، فالروائي يستحضر حوادث تاريخية وقعت في الجزائر، ومن هذه الحوادث أحداث 07-أكتوبر-1988م.

"**ستقولون رصاصة (الجمعة 07 أكتوبر 1988م). رصاصة بلا معنى، كغيرها من الرصاصات الكثيرة التي اخترقت صمت المدينة في تلك الأيام. رصاصة خرجت من مسدس لايعرف صاحبه مطلقا أنه هو صاحب الكارثة**"[2].

فالروائي في كل مرة يسترجع أحداث أكتوبر ويعرض جوانبها المظلمة، ثم يعطي تفاصيل أكثر عن الحادث في قوله: "**كان الرصاص يملأ السماء بالألوان الحمراء. الأطفال يلتصقون بالشاحنة ويتضاحكون وكأنّهم يمارسون ألعابا خاصة. سرعة الشاحنة تزداد أكثر فأكثر، الرصاص بدأ يصلها، يثقبها من كل جانب، لم يتوقف، حتى اصطدمت بالحائط الأصفر القديم، محدثا ثقبا كبيرا. الكثير**

[1] محمد العماري- محمد أدادا، الريح الشتوية (التشكيل الفني وصورة الواقع)، دار الأمان، الرباط، ط1، 1967، ص60.
[2] واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص06.

من المشايخ تذكرو أيام الثورة الوطنية ولم يفرقوا، هل هم في هذا العصر أم في العصر الذي إنقرض"[1].

من خلال هذا المقطع لجأ الروائي إلى توظيف لفظة عامية "المشايخ" حيث عملت على تعميق الدلالة وتوسيعها، فهي تشير إلى أنّ الشاحنة تحمل بعدا رمزيا وهو الوطن فرغم قوة العدو إلاّ أنّ أبناءه لم يستسلموا ولم يتوقفوا عن القتال، و"اصطدام الشاحنة بالحائط الأصفر محدثة ثقبا كبيرا" يعبر عن زمن الإستقلال الذي يمثل حدثا كبيرا في حياة هؤلاء المشايخ.

2-لغة الطبيب:

يرتبط هذا الخطاب بفئة تتكون من شخصيات مختصة في مجال الطب، ولها أراء ووجهات نظر في الحياة، حيث جسدت رواية "**سيدة المقام**" هذه الفئة الاجتماعية المثقفة والمتعلمة، والتي تميزت لغتهم عن باقي الفئات الاجتماعية الأخرى مثل:

"الأطباء قالوا نزعها يفقدك حياتك. تآلفي معها. فالدنيا كلها تآلف مع الكآبات والأحزان...قال الطبيب الجراح، بعد أن أراني صورة (السكانير): عليك أن تعرف هذه الحقيقة. الكثيرة من الناس يعيشون بالرصاص داخل أدمغتهم. من المستحيل نزعها، نزعها قد يكلفك حياتك. أنا أعرف أناسا عاشوا والرصاصات في أدمغتهم. لا أريد أن أكذب عليك يجب أن تتوقفي عن

[1] واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص150.

رقص الباليه. في أسوا الأحوال أن تخففي من حركاتك"[1].

على لغة الطبيب أنّها فصيحة، لا تتخللها أي لهجة دارجة، تعبر عن تلك الفئة المثقفة المتعلمة التي لها دورها الفاعل في المجتمع من خلال ممارستها لمهنة شريفة، فالطبيب من واجبه مساعدة كل الناس ولا يفرق بينهم، فهو الموجه والمرشد الذي يعتني بصحة الأفراد، وهي مهنة حساسة، وفي هذا الملفوظ الطبيب ينصح مريم بعدم الرقص والاكثار من الحركات، لكي لا تزداد حالتها سوءً، وهو ينصحها أيضا بعدم إجراء العملية الجراحية لكي لا تعرض حياتها للموت، وهنا يطالعنا السارد بتخصيص اللغة الفصيحة بالطبقة المثقفة والمتعلمة، لتعبر عن مستواهم الثقافي العالي، فيبدو أن السارد قد اختار شخوصه التي تمثل موقفه بحق، وكأن المجتمع الجزائري مقسم إلى فرق ومذاهب كل له لغته أو لهجته الخاصة، وهذه التعابير قد اصطبغت بطابع النصح والارشاد وحتى إعطاء الأمل أحيانا، فمن أولويات الطبيب أنه لايحبط من عزيمة مريضه، بل يجعله متفائلا ليتغلب على مرضه الذي يساهم في عملية شفائه بسرعة.

"قال صديقي الطبيب الفلسطيني وهو يتأمل حالتي بدأت تنكسر: في صورة (السكانير) وضعية الرصاصة تغيرت كثيرا، لم تعد في موقعها الأول، عندما تتحرك فهي تمزق الكثير من الأنسجة الرقيقة وهذا مايبرر دخولها في حالة من الإغفاءات والإغماءات المتكررة"[2].

[1] واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص39.

[2] المصدر نفسه، ص243.

في هذا المقطع نجد أن لغة الطبيب قد انفردت بمصطلحات خاصة (السكانير-الأنسجة الرقيقة-الإغفاءات)، فبالرغم من كونها كلمات مفرنسة أحيانا (السكانير)، إلا أن الروائي قد أدخلها إلى القاموس العربي وضمها إلى المفردات الفصيحة، ونسجها في شكل قالب لغوي لا يخلخل من لغة الطبيب المفصحة، كما حملت ألفاضه تقديم معلومات عن حالة المريض، وإعطاء أراء حول المريض مثل: عدم التحرك، إعطاء الأمل في الحياة، دون إغفال جانب الصراحة الواضحة في كلامه، وهذا التشخيص جاء على لسان طبيب فلسطيني، وهدف الراوي من هذا هو أن اللغة الفصيحة لا تخص الفئة المثقفة من المجتمع الجزائري فقط، وإنما تجاوزتها إلى الوطن العربي ككل.

وكخلاصة لما سبق ذكره، يمكن القول أن **سيدة المقام** تشكل فسيفساء من اللغات والخطابات والأساليب، وهي من الروايات التي نجحت في استثمار التعدد اللغوي، فهذا الزخم لمختلف اللغات (الدارجة، الفصحى، الفرنسية)، يمثل تلك الجمالية للعمل الروائي، ويسهم في هندسة الشكل الفني للرواية، فلو وجدت لغة واحدة على طول مسار الرواية، فإنها ستجعل ذلك العمل السردي جافا شاحبا، وهذ التنويع يخلصها من صياغتها اللغوية المعهودة، ومن الرتابة والتجريد الذي طبع الرواية العربية منذ بداياتها الأولى.

خاتمة

في نهاية هذا البحث توصلنا إلى جملة من الاستنتاجات نوجزها في العناصر التالية:

- لم يبق موضوع التعدد اللغوي محصورا في الرواية الغربية، وإنّما امتد إلى الرواية العربية بصفة عامة، والرواية المغاربية والجزائرية على وجه الخصوص.
- إنّ الظواهر الأسلوبية التي صيغت بها الرواية، أسهمت بطريقة كبيرة في خلق التعددية اللغوية، وكثيرا من الملفوظات استخدمت في غير معناها الأصلي وذلك تبعا للسياق الذي وجدت فيه والذي منحها دلالات إضافية.
- جعل **واسيني الأعرج** شخصياته تعبر بطريقة مباشرة وغير مباشرة عن وعيّها الذاتي، وعن الواقع المحيط بها بلغة تلامس الحياة اليومية سواء أكانت فصيحة أو دارجة مما ساهم في تعدد الرؤى نحو العالم والإنسان.
- من خلال التداخل الأجناسي نجد تعالق عدة نصوص داخل المتن الروائي في شكل مسكوكات ومستنسخات وملصقات من آيات قرآنية، وأمثال، وشعر، وأغنيات شعبية في سياقات جديدة، بعد امتصاصها، وانخراطها في النص الجديد دون الإحساس بفقدان بنياتها وتراكيبها الأصلية. مع الإشارة إلى أن هناك امتصاصات جاءت بالمعنى دون اللفظ مثل الآيات القرآنية والأمثال الشعبية، كما عملت هذه الأجناس على إضفاء جمالية على المتن الروائي، وإضفاء تواصل أكثر عمقا، وذلك من خلال

إيقاعها المتمثل في المحسنات البديعية (كالجناس والسجع...) عبر بلاغة غير تقليدية، تمتص حسها الشعري من الثقافة المعاصرة.

- أدى التناص دورا في "سيدة المقام "، حيث ساهم في تشغيل أجناس أدبية (شعر، أمثال) وغير أدبية (أغاني شعبية، وخطابات تمتح سلطتها من الدّين). ما أدى إلى تحريك التعدد اللغوي داخل النص الروائي، هذا من جهة، ومن جهة أخرى عمل على دعم إيديولوجية وموقف الكاتب، بالإضافة إلى أنه ساعد على توسيع دلالات النص وتعميق معانيها.
- عمل التعدد اللغوي داخل الرواية على تجسيد الوعي بشكل كبير بين الأصوات المتكلمة من خلال تعابير محلية متداولة في الحياة اليومية، وقد عمل **واسيني الأعرج** على إرسال الملفوظات المحلية بكل مستوياتها، واللغات بكل تنوعاتها على لسان شخصيات الرواية، في حين أن الشخصيات الأجنبية أو المثقفة أرسل على لسانها الغة الفصحى كونها اللغة التي يتعلمها الأجنبي عادة، استبعادا لإشكالية اللهجات العربية المتشضية جغرافيا، ولسانيا، ودلاليا.
- كان لتشغيل العامية في العمل الروائي أثر كبير في تعميق الدلالة، وإقناع المتلقي والتأثير فيه، وذلك لأنّ المتلقي العادي ينفعل ويتفاعل مع اللغة العامية أكثر من الفصحى، كونها منغرسة في الوجدان الشعبي الجزائري. وللإشارة فإن أغلب الألفاظ العامية التي أوردها لم يعمد إلى شرحها، مما أفرز شيئا من الغموض لدى القارئ العربي غير المغاربي كون هذه اللغة العامية أفرزها تاريخ محلي ليس هو نفسه ما أفرز اللهجة المشرقية.

- عمل الروائي على إلغاء الحواجز والفواصل بين القديم والحديث، حيث ربط بينهما بخط رفيع تمثل في استحضار نصوص قديمة، عمل على أسلبتها وتذويبها في النصوص الحديثة دون إشعار المتلقي بخصوصية أو فراغ.
- هناك بعض النصوص المهجنة كالأغاني والأمثال والعبارات الواردة على لسان الشخصيات، اتسمت بالتراكيب الاسمية أكثر من التراكيب الفعلية لإثبات دلالة أقوى في التعبير عن الألم والمعاناة .
- مكّن **واسيني الأعرج** بعض شخصياته من إيراد ملفوظات ومقاطع نصية باللغة الفرنسية، كونها مثقفة ثقافة فرنسية، إلى درجة أن هذه اللغة أصبحت سلوكا لغويا يوميا، مثل ماهو عند أستاذة الرقص (أناطوليا).

وفي الأخير لا ندعي أننا أحطنا بكل جوانب الموضوع، أو أجبنا عن كل الأسئلة المطروحة، أو فكّكنا كل مصطلحات التعدد اللّغوي التي أوردها الكاتب في مدونة البحث، ولكن نسمح لأنفسنا أن نقول بأننا ساهمنا في إثارة الأسئلة حول مبحث التعدد اللغوي، الذي لا زال بكرا في الرواية الجزائرية.

ونعتقد أنّ البحث لا يزال مفتوحا، وسيبقي مفتوحا أمام الباحثين والدارسين حول الرواية الجزائرية الفتية التي أصبحت محط أنظار الجامعات الجزائرية.

كما نعتقد أن بحثنا هذا يرقى إلى كونه إضافة بحثية في الدراسات النقدية حول الأدب الروائي الجزائري عامة، وأدب **واسيني الأعرج** خاصة.

ملخص رواية "سيدة المقام"

تعد رواية "سيدة المقام" رثاء للوطن، الموسيقى، الفن، البحر وبطلة هذه الرواية، حيث تدور فصول هذه الرواية حول نهاية فتاة جزائرية "مريم" سيدة المقام وهي صديقة الراوي الذي هو أستاذها، فقد وقعت في حبه في زمن إنتقال السلطة من بني كلبون إلى حراس النوايا الذين يستغلون الدين الإسلامي بشكل مقرف للوصول إلى مايريدونه. بطلة الرواية هي راقصة باليه عاشت تحت نظرة المجتمع الهمجية لها والتي أصيبت برصاصة في رأسها خلال المظاهرات الشهيرة التي إندلعت في أكتوبر 1988 بين رجال الأمن وإحدى الجماعات الأصولة من حيّها السكني، تطالب هذه المظاهرات بالحرية والديمقراطية والخبز، وبسبب هذا الحادث أصابت رصاصة طائشة رأسها واستقرت به مع العلم أنّ مريم لم تكن لها أي علاقة بكلا الفريقين، نصحها الأطباء بعد الحادث الذي نجت منه بأعجوبة أن لا تبذل أي مجهود بدني أو مادي، فمنعها وجود الرصاصة في رأسها من ممارسة الرقص، لكنها على الرغم من ذلك تصرّ على تأدية دور شهرزاد في الباليه المأخوذ من السيمفونية الشهيرة بالاسم نفسه للموسيقي الروسي الشهير ريمسكي كورساكوف تحت رعاية معلمتها أناطوليا (وهي روسية راقصة باليه سابقة جاءت إلى الجزائر لتدرس فن الرقص) وفي حظور صديقها وأستاذها في الوقت نفسه، هذا التحدي يقودها إلى نزيف دماغي بعد إكمال عرضها المسرحي نظرا لتحرك الرصاصة الكامنة في رأسها فنقلت إلى المستشفى، وجاء أهلها ثم خرجوا واتصل الطبيب الفلسطيني بصديقها لكي يأتي وأخبره بأن مريم تطلب منه شريط شهرزاد وماكتبه عنها في رواياته الأخيرة ثم جاء صديقها بسرعة وقد أخبره الطبيب بأن وضعية الرصاصة تغيرت كثيرا، جلس معها وتحدثا كثيرا ثم طلبت منه أن يسمعها شيئا مما كتبه، وهكذا تموت

مريم وهي تستمع إلى ما كان كتبه صديقها من يوميات أدبية تعرض لما كان يجري في البلاد من ممارسات فاشية باسم الإسلام الذي جمع بين جهاز دولة فاسدة وبين متطرفين يهاجمون المسارح التي تعرض الأعمال الفنية الراقية مثل فن الباليه على أنها أماكن فجور وخلاعة، وتطلق التهديدات بقتل أناطوليا وكلبها وتهاجم المتاحف لأنها تحتوي على مواد غير إسلامية وتستولي على صالات العرض لإيواء متضرري الزلزال الذي ضرب الجزائر في تلك الفترة .ماتت مريم تاركة حبيبها الملهوف مفجوعا تائها مدمرا فاقدا قدرته على الاحتمال، فيمضي والذكريات تتواتر في رأسه في مدينة فقدت كل جمالها وأصبح مطاردا ملعونا من حراس النوايا هاربا منهم، إلى أن انتحر من أعلى جسر تليملي.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

أ–المصادر:

1. الأعرج واسيني، سيدة المقام، موفم للنشر، الجزائر، (د–ط)، 2007.

ب–المراجع بالعربية:

1. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت– لبنان، مج15، ط1، 2000.

2. الأوراغي محمد، التعدد اللغوي (انعكاساته على النسيج الإجتماعي)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ط1، 2002.

3. برادة محمد، الرواية ذاكرة مفتوحة، آفاق للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2008.

4. بوسماحة عبد الحميد، الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر، (د–ط)، 2008.

5. بوعزة محمد، حوارية الخطاب الروائي (التعدد اللغوي والبوليفونية)، منشورات إتحاد كتاب المغرب، ط1، 2012.

6. الحسيب عبد المجيد، علامات من السرد المغربي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية– مكناس، (د–ط)، (د–ت).

7. الداهي محمد، سيميائية الكلام الروائي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2006.

8. الرازي أبو بكر ، مختار الصحاح، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1986.

9. السلامي عبد الدائم، منطق اللامعقول في الرواية العربية الحديثة (رواية الدراويش أنموذجا)، التنوطي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2012.

10. سليمان داود أماني، الأمثال العربة القديمة (دراسة أسلوبية سردية حضارية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2009.

11. صبحة أحمد علقم، تواصل الأجناس الأدبية في الرواية العربية (الرواية الدرامية أنموذجا)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2006.

12. العدواني معجب، الموروث وصناعة الرواية (مؤثرات وتمثيلات)، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2013.

13. عقار عبد الحميد، الرواية المغاربية (تحولات اللغة والخطاب)، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000.

14. العماري محمد-أدادا محمد، الريح الشتوية (التشكيل الفني وصورة الواقع)، دار الأمان، الرباط، ط1، 1976.

15. عوين أحمد، أبعاد المكان الفنية في عصافير النيل لإبراهيم أصلان، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، (د-ط)، (د-ت).

16. عوين أحمد، دراسات في السرد الحديث والمعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2009.

17. فرشوخ أحمد، جمالية النص الروائي (مقارنة تحليلية لرواية "لعبة النسيان")، دار الأمان، الرباط، ط1، 1996.

18. قصوري إدريس، أسلوبية الرواية (مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008.

19. لحمداني حميد، في التنظير والممارسة (دراسات في الرواية المغربية)، عيون المقالات، الدار البيضاء ،ط1، 1986.

20. محفوظ نجيب، أتحدث إليكم، دار العودة، بيروت، ط1، 1977.

21. محمد رضا يوسف، معجم العربية الكلاسيكية والمعاصرة، مكتبة بيروت، لبنان، ط1، 2006.

22. محمود صالح عالية، البناء السردي في روايات إلياس خوري، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 2005.

23. وغليسي يوسف، الشعريات والسرديات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات مخللا السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، 2007.

ج-المراجع المترجمة:

1. باختين ميخائيل، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987.

2. باختين ميخائيل، شعرية دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريني، دار توبقال للنشر، بغداد، ط1، 1986.

3. باختين ميخائيل، مختارات من أعمال باختين، ترجمة يوسف الحلاق، المركز القومي، القاهرة، ط1، 2008.

د-الأطروحات والرسائل:

1. جوادي هنية، صورة المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج، مذكرة دكتوراه العلوم في: الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2012-2013.

2. عيلان عمر، النقد الجديد والنص الروائي العربي (دراسة مقارنة للنقد الجديد في فرنسا وأثره في النقد الروائي العربي من خلال بعض نماذجه)، مذكرة دكتوراه الدولة في الأدب الحديث، جامعة منتوري، قسنطينة، 2005-2006.

3. مليكي إيمان، الحوارية في الرواية الجزائرية (الغيث لمحمد صاري)، مذكرة لنيل شهادة الماجيستير في الأدب العربي الحديث، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، 2012-2013.

4. نطور عبد القادر، الأغنية الشعبية في الجزائر (منطقة الشرق الجزائري نموذجا)، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراء علوم في الأدب العربي الحديث، جامعة منتوري، قسنطينة، 2008-2009.

هـ–المقال في كتاب:

1. بسناسي سعاد، مؤثرات التعدد اللساني على وحدة التفكير الإنساني، التعدد اللساني واللغة الجامعة، المجلس الأعلى للغة العربية، ج2، شارع فرنكلين روزفلت، الجزائر، (د–ط)، 2014.

2. بلعيد صالح، التهجين اللغوي: المخاطر والحلول، المجلس الأعلى للغة العربية، اللغة العربية بين التهجين والتهذيب، (د–ط)، (د–ت).

3. خليفاتي حياة، التهجين في الجزائر (مدينة تيزي وزو أنموذجا)، المجلس الأعلى للغة العربية،اللغة العربية بين التهجين والتهذيب، (د–ط)، (د–ت).

4. عمر داود، واقع الرأسمال اللغوي الجزائري —من التعددية إلى المزج اللغوي– التعدد اللساني واللغة الجامعة، المجلس الأعلى للغة العربية، ج2، شارع فرنكلين روزفلت، الجزائر، (د–ط)، 2014.

5. مجاهد ميمون، العلاقة بين اللسان الرسمي والهوية في المجتمعات، التعدد اللساني واللغة الجامعة، المجلس الأعلى للغة العربية، ج2، شارع فرنكلين روزفلت، الجزائر، (د–ط)، 2014.

و–المقال في مجلة أو جريدة:

1. أحمد البايبي، دور التنغيم في التواصل اللساني، مجلة علامات، مكناس المغرب، العدد 36، 2012.

2. بلعيد صالح، خطورة التهجين وسبل ردعه، مجلة جزايرس (التهجين خطر لغوي يهدد المجتمع)، نشرت في المساء، 2010-02-28.

3. جوادي هنية، التعدد اللغوي في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف لواسيني الأعرج، مجلة المخبر،العدد 05، مارس2009.

4. حاج عبدي ابراهيم، السرد بين الفصحى والعامية، جريدة الإتحاد، جريدة يومية سياسية، دمشق، 2005، صفحة ثقافة وفن.

5. حمودي سعيد، استهجان التعدد اللغوي في الرواية الجزائرية، جريدة الخبر، الجزائر، 26-02-2005، صفحة الثقافة.

6. ديدوح عمر، الوسائط الإعلامية لها دورها المحوري، مجلة جزايرس (التهجين خطر لغوي يهدد المجتمع)، نشرت في المساء، 28-02-2010.

7. شعلان عبد الوهاب، إشكاليات الكتابة الأدبية من منظور سوسيولوجي، مجلة التبيين، مجلة ثقافية محكمة، العدد28، 2007.

8. عاطف مصطفى، المفكرون العرب في ندوة الثقافة العربية للتعريب، مجلة الهلال، مارس، 1975.

9. عيساني عبد المجيد، التعدد اللغوي في الإبداع السردي(نموذج الفصحى والعامية)، مجلة الأداب واللغات، العدد04، ماي2005.

10. العلمي عبد الجبار، محمد برادة ورهان التجديد بحثا عن الإستقلال الثقافي عن السلطوي والإيديولوجي، موقع عرب 48 على الأنترنت، 05-11-2011.

11. عليان حسن، تعدد الأصوات والأقنعة في الرواية، مجلة جامعة دمشق، المجلد24، العدد الأول+الثاني، 2008.

12. مرتاض عبد المالك، سلوك الشخصيات في اللاّز (دراسة عبر الأمثال والمعتقدات الشعبية الواردة في الرواية)، مجلة الحياة الثقافية، تصدر عن وحدة المجلات بوزارة الشؤون الثقافية، تونس، العدد 32، 1984.

13. مطهري صفية، لغة الحوار عندنا هجينة، جزايرس (التهجين خطر لغوي يهدد المجتمع)، جامعة وهران، نشرت في المساء، 28-02-2010.

14. ناهلية مسعود، التعدد اللغوي في المنجز الروائي عند واسيني الأعرج، مجلة الآداب واللغات، مجلة علمية أكاديمية فصلية، جامعة البليدة02، الجزائر، العدد07، ديسمبر2014.

د-المواقع الإلكترونية:

1. معجم المعاني الجامع pictures file:///c:user/public/pictures/sample

فهرس الموضوعات

مقدمة.....**أ–د**

مدخل: التعدداللغوي وانعكاساته على النسيج الإجتماعي.....ص06

الفصل النظري: التعدد اللغوي في الرواية: تجلياته ووظائفه ص12

1–تعريف التعدد اللغوي.....ص13

1–1–لغة.....ص13

1–2–اصطلاحا.....ص14

1–3–في الرواية.....ص15

2–الأشكال التي تدخل وتنظم التعدد اللغوي في الرواية.....ص16

2–1–طرائق إبداع صورة اللغة في الرواية.....ص17

2–1–1–التهجين.....ص17

أ–لغة.....ص17

ب–إصطلاحا.....ص17

أ–التهجين القصدي.....ص19

ب–التهجين غير القصدي.....ص20

2–1–2–تعالق اللغات القائم على الحوار (الأسلبة–الباروديا–التنويع).....ص21

أ–الأسلبة.....ص22

ب–التنويع.....ص23

ج–الباروديا.....ص23

فهرس الموضوعات

2-1-3-الحوارات الخالصة.....ص24

2-2-الأجناس المتخللة.....ص25

2-3-أقوال الشخصيات.....ص26

2-4-التنضيد المهني للغة.....ص27

3-وظائف التعدد اللغوي.....ص28

3-1-الوظيفة التعبيرية.....ص28

3-2-الوظيفة الإيديولوجية.....ص29

3-3-الوظيفة السوسيوثقافية.....ص31

3-4-الوظيفة الجمالية.....ص32

الفصل التطبيقي: التعدد اللغوي في رواية "سيدة المقام".....ص35

1-طرائق إبداع صورة اللغة في الرواية.....ص37

1-1-التهجين.....ص39

1-2-تعالق اللغات القائم على الحوار.....ص49

1-2-1-الأسلبة.....ص49

1-2-2-الباروديا.....ص50

1-2-3-التنويع.....ص54

1-3-الحوارات الخالصة.....ص55

2-أقوال الشخصيات.....ص59

فهرس الموضوعات

3-الأجناس المتخللة.....ص61

3-1-الأغنية الشعبية.....ص62

3-2-الأمثال.....ص66

4-التنضيد المهني للغة.....ص68

4-1-لغة المؤرخ.....ص69

4-2-لغة الطبيب.....ص70

خاتمة.....ص74

ملحق خاص بالرواية.....ص78

قائمة المصادر والمراجع.....ص81

الفهرس.....ص89